



**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
**ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO**  
**TESIS DOCTORAL**

Las escrituras del yo: autobiografía y memorias en la literatura  
española (1975-2010)

**D. Pascual Pérez Navarro**  
**2023**





**UNIVERSIDAD DE MURCIA**  
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO  
TESIS DOCTORAL

LAS ESCRITURAS DEL YO: AUTOBIOGRAFÍA Y MEMORIAS EN LA  
LITERATURA ESPAÑOLA

Autor: D. Pascual Pérez Navarro

Director/es: D. José María Pozuelo Yvancos





**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD  
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

*Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022*

D./Dña. Pascual Pérez Navarro

doctorando del Programa de Doctorado en

Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología, Traducción e Interpretación y Lingüística General e Inglesa

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

Las escrituras del yo: autobiografía y memorias en la literatura española (1975-2010)

y dirigida por,

D./Dña. José María Pozuelo Yvancos

D./Dña.

D./Dña.

**DECLARO QUE:**

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

*Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:*

- La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 06 de marzo de 2023

Fdo.:

*Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.*

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia



A Pura, Pascual y Candela, porque ellos son mi autobiografía

## AGRADECIMIENTOS

Quiero hacer constar, en primer lugar, mi más sincero y profundo agradecimiento a mi profesor y director D. José María Pozuelo Yvancos: hace ya veinte años que asistí a sus primeras clases en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, y su conocimiento y erudición de la crítica literaria me fascinaron desde el primer momento hasta el día de hoy. Además, su paciencia y consejo me han guiado a lo largo de esta odisea para encontrar el camino a Ítaca. Que su luz siga siendo faro para quien navegue por las aguas de la Literatura.

Quienes nos hemos adentrado en ese mar conformamos un mundo que se delimita, en parte, por lecturas y estéticas compartidas. Con los compañeros letraheridos (Pura, Antonio, Javier, Encarna, Marina, Raquel, Dori, Basilio, Miguel Ángel, Ana, Celia, Andrés...) he ido dejando conversaciones, dudas, cafés y otras bebidas que han poblado mis días y mis canas. Posteriormente, el oficio de enseñar me ha unido a otros compañeros de viaje con quienes me habría encerrado sin dudar en el estómago hueco de un gran caballo de madera: Encarna, Julián, Juan Luis, Ana, Toñi, Isa, Antonio, María(s) y todas las Cármenes de Ingalaterra. A lestrigones, ni cíclopes, ni al colérico Poseidón hemos temido jamás.

Un trabajo de esta envergadura lleva muchas horas de desvelos que soportan no solo quien figura como autor de estas páginas, sino quienes les rodean. A veces, la suerte del héroe radica no solo en su astucia, sino en quienes ofrecen su ayuda y auxilio. A mi familia debo esta providencia, especialmente en las figuras de Jorge Novella Suárez, por sus admoniciones y recomendaciones, y María Dolores Pérez Serrahíma, por su protección e interés. Sin Nausícaa y Alcínoo, jamás habría arribado a Ítaca.

Mis padres y hermana no solo han estado presentes en todo este viaje como soporte y sostén durante estos años, sino que también me han enseñado la importancia del esfuerzo y el sacrificio. Y Pura, emperatriz de la Mancha, supo, como Penélope, no desfallecer jamás mientras tejía historias con que entretener a Pas y Nela. Ítaca estuvo siempre en mi mente, y me brindó este hermoso viaje, que termino ahora más viejo, pero más sabio.





γνωθι σεαυτόν

Templo de Apolo (Oráculo de Delfos)

“La vida no es lo que uno vivió sino lo que recuerda y cómo la recuerda para contarla”

Gabriel García Márquez. *Vivir para contarla*



# ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	9
2. EL ESTATUTO DEL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO.....	17
2.1. Génesis de la autobiografía.....	17
2.1.1. La autobiografía en España hasta la mitad del siglo XX.....	26
2.1.2. Los textos autobiográficos en España a partir de 1975.....	32
2.2. En torno al concepto de género autobiográfico.....	37
2.2.1. La heterogeneidad genérico-literaria.....	44
2.2.2. Escritores y escritores de memorias.....	49
2.3. El pacto autobiográfico.....	52
2.4. La des-figuración tropológica de Paul de Man.....	60
2.5. Autobiografía como realidad contada en una ficción.....	62
2.6. Cuestiones formales.....	65
2.6.1. El problema de la referencialidad.....	67
2.6.2. Las razones del autobiógrafo.....	76
2.6.3. Contar la memoria.....	82
2.7. Cuestiones pragmáticas.....	85
2.7.1. La lucha entre ficción y verdad.....	85
2.7.2. El problema de la autoficción.....	86
2.7.3. Recepción de la autobiografía.....	102
2.7.4. Intimidad, privacidad, extimidad y silencios.....	104
3. METODOLOGÍA.....	111
4. CANON DE LA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA ESPAÑOLA (1975-2010).....	123
I. Vida pública y vida privada: el doble personaje en las <i>Memorias</i> de Carlos Barral.....	124
II. Pedro Laín Entralgo y el descargo de conciencia.....	165
III. La confesión en Juan Goytisolo.....	196
IV. Los silencios y la autojustificación: la sexualidad desatada de Terenci Moix.....	240
V. El ajuste de cuentas en las memorias de Jesús Pardo.....	291
VI. Antonio Martínez Sarrión y la formación del yo.....	318
VII. Medardo Fraile: marcas del género autobiográfico.....	339
5. CONCLUSIONES.....	370
6. BIBLIOGRAFÍA.....	382



# 1. INTRODUCCIÓN

La escritura del yo es, hoy en día, una de las cuestiones a las que la Teoría de la Literatura está prestando mayor atención. La problemática en torno a los distintos géneros que aglutinan esta modalidad narrativa está centrando gran parte de los estudios académicos actuales. Esta preocupación no responde a una moda pasajera, sino que se fundamenta en aspectos de distintas disciplinas académicas, como la Filosofía, la Psicología, la Sociología o la Literatura Comparada, toda vez que el concepto de “yo” es un fenómeno que excede a la pura crítica literaria para adentrarse en todos los ámbitos del pensamiento y en el conocimiento. Esto nos obliga a plantear este trabajo, en términos filosóficos, antropológicos, sociales, psicológicos... humanos. Como señala Loureiro, “Al pretender articular el mundo, yo y texto, la autobiografía no puede ignorar el acoso creciente a que están siendo sometidos conceptos como historia, poder, sujeto, esencia, representación, referencialidad, expresividad.” (1991: 3). A ello hay que sumarle el conflicto del lenguaje, entendido como intermediario entre sujeto y texto.

Uno de los aspectos más interesantes que plantea la autobiografía se basa en ese enfrentamiento, esa lucha del yo frente al papel. En este sentido, hay que reseñar el carácter heroico y sincero que se plantea cuando el escritor escribe sobre sí mismo, y más aún cuando dicho escritor plantea su vida y vivencias como trama argumental de su obra. ¿Qué lleva, por tanto a una persona a enfrentarse a su propia memoria? ¿Cuáles son las motivaciones pertinentes para revisar el pasado, o, mejor dicho, la memoria, ese monstruoso e informe ser que habita en nuestro interior? Decía Vila-Matas, citando apócrifamente a Borges, que la memoria no es sino un reflejo del hecho real que sucedió, un espejo que devuelve una imagen que podrá ser más o menos fiel, pero que no es la imagen misma. Así, cada vez que volvemos a un recuerdo, no hacemos sino reflejar en un espejo la imagen del espejo anterior, obteniendo cada vez una figura más distorsionada, menos fiel al hecho primero. Basta comprobarlo con la sencilla comparación de un recuerdo propio con el de otra persona que también ha compartido esa misma vivencia, y que almacena para sí otra imagen, otro recuerdo diferente en muchos puntos del propio nuestro. Esta disparidad en la construcción de la retentiva se debe fundamentalmente a dos premisas: una, que cada persona percibe la realidad de modos infinitos y diferentes, provocando sensaciones que no son, en ningún caso, iguales

exactamente; la segunda es que la memoria se basa en un proceso individual de almacenamiento, que si bien funciona siguiendo unos cauces comunes (tal y como ha estudiado la Psicología o la Neurociencia, por citar solo un par de ramas), no opera de forma sistémica en todas las personas por igual. Resulta terriblemente poético y bello conformar la imagen de nuestra memoria como una vasta biblioteca que no ha seguido ningún criterio específico a la hora de ordenarse. Aunque, como sucede en el mundo que nos rodea y del que la memoria es infiel guardiana, existe cierta armonía en ese caos. Sucede también que la memoria es un procedimiento inconsciente, un mecanismo que no podemos dominar, puesto que se impone de manera sutil en el desarrollo de nuestra vida. Tenemos, por tanto, un fenómeno como la autobiografía moderna, que puede ser planteada en términos de “yo” y “memoria” desde una perspectiva de estudio filosófica y ontológica. La memoria ha estado siempre presente en la Ontología del ser humano, quien se ha preocupado por su pasado colectivo e individual. En este sentido, es útil recordar el axioma griego: “Conoce tu pasado para conocer tu futuro”. Cuando dicha memoria traspasa la frontera de lo formal, y se instaura como una disciplina del ser humano, a través de una modalidad como la autobiografía, adopta una posición estética que conviene analizar cuidadosamente.

Precisamente Ángel G. Loureiro es el encargado de coordinar uno de los trabajos de referencia de la teoría autobiográfica en español, pues traduce y recoge gran parte de los ensayos fundamentales realizados por los grandes referentes del género.

Así, James Olney cifra el estudio teórico de la autobiografía en tres estadios: el *autos*, el *bios* y la *grafé*. En una primera aproximación, si tomamos como punto de partida a Dilthey, el foco de atención se dirige hacia el *bios*, ya que la autobiografía es interpretada como reconstrucción de una vida traspasada por la experiencia, a lo que cabría añadirle la confrontación constante que hace el lector autobiográfico entre lo expresado en la obra, y otras fuentes. Así, al autor autobiográfico se le exige exactitud y veracidad, para poder ser leído como tal, en un adelanto del posterior pacto autobiográfico de Lejeune. La relación fundamental se da entre texto e historia.

La segunda etapa parte del estudio de Gusdorf, inicialmente publicado en 1956, y enfatiza el *autos*, ya que, según el francés, la imposibilidad de reconstruir objetivamente el pasado es extensible a la autobiografía, por lo que el creador autobiográfico, al recrear

lo vivido, vuelve a crear un *yo* al que se le añade la experiencia de la escritura sobre lo vivido. La relación entre texto y sujeto desplaza, en este sentido, a la de texto e historia, dando especial preponderancia a la memoria, no como almacén de sucesos, sino como reelaboradora de dichos sucesos, y “redentora del pasado al convertirlo en un presente eterno”. La autobiografía se entiende entonces no como testigo fiel del pasado, sino como búsqueda de una identidad presente que es, finalmente, inalcanzable. También el lector varía su papel hacia el más activo de intérprete del *yo* autobiográfico.

En esta línea del *autos*, Bruss y Lejeune indican como eje fundamental autobiográfico la identidad entre autor, narrador y sujeto de la autobiografía, identidad que ha de ser verificada en última instancia por el lector, constituyéndose así el llamado “pacto autobiográfico”. Sin embargo, a este respecto Paul de Man critica que se produce un desplazamiento del plano epistemológico al plano legal, es decir,

“el lector se convierte en juez, en poder policial encargado de verificar la autenticidad de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante, el punto hasta el que respeta o deja de respetar el acuerdo contractual que ha firmado” (1991: 4).

Otros autores han procurado basarse en otras ciencias para dirimir la cuestión de la “verdad autobiográfica”. Tal es el caso de Paul John Eakin, quien, a tenor de la idea de Gusdorf de que el autor se crea a sí mismo, indica que dicho *yo* no puede ser verificado extratextualmente al tratarse de una invención literaria que, por tanto, se autojustifica dentro de la narración. Desde una perspectiva psicológica, señala Eakin que “el “acto autobiográfico” es un modo de “autoinvención” que se practica primero en el vivir y que se formaliza en la escritura”. La autobiografía es un género cuyo valor radica en la reproducción de determinados sistemas de evolución de la personalidad. Starobinski, en esa misma línea, se fija en la cuestión del estilo como manifestación de la autorreferencialidad del propio autor.

Loureiro señala que todos estos autores tienen en común la búsqueda de una “justificación de la capacidad cognoscitiva de la autobiografía”, para lo cual toman como referente a alguna otra ciencia: la historia (Dilthey), la antropología filosófica (Gusdorf), el derecho (Lejeune), la lingüística (Bruss), la psicología (Eakin) o la filosofía



(Starobinski). Esto nos lleva a cuestionarnos si es posible justificar la autobiografía desde la propia autobiografía, a lo que hay que añadirle la presencia del lector como juez, a raíz de la interpretación y el estudio desde el *autos*, como garante de la objetividad del yo autobiográfico.

Sidonie Smith aporta una perspectiva feminista al estudio de la autobiografía como fenómeno retórico y lingüístico, ya que considera al género como “androcéntrico”, lo que provoca que la mujer se enfrente, a la hora de escribir su autobiografía, a la carencia de una “vida pública”, hecho este que inhibe al sujeto autobiográfico. Para Smith, ante esta situación, la mujer puede adaptarse a ese sistema de narración androcéntrico, o escribir desde una posición descentralizada y atemporal, reificando a la mujer fuera de la historia. Para Olney, el problema común de la etapa del *autos* radica en la relación entre el yo y el texto autobiográfico.

Dicha relación será nuclear en la etapa de la *grafé*. Smith plantea las cuestiones tanto del lenguaje como del sujeto como problemas inherentes a su propia naturaleza. Del primero señala el carácter paradójico del lenguaje, pues al tiempo que permite narrar su vida, limita dicho permiso al mostrarse incapaz de “captar el sentido total de un ser”. Del segundo, indica que la condición del yo autobiográfico como yo narrador y yo narrado, el cual además se multiplica, dejan traslucir que la autobiografía es una construcción retórica que se aleja de su intención de reproducir una vida, produciendo el fenómeno de desapropiación. También Sprinker apunta al sujeto como factor fundamental del hecho autobiográfico, pero en quien se da el caso de constituirse a través de un discurso que no domina, por ser este producto de un “inconsciente inasible”.

Para Paul De Man, el problema de los estudios anteriores se halla en la identificación del discurso autobiográfico con un referente externo. La autobiografía se estructura en torno a dos sujetos que “se reflejan mutuamente, y se constituyen a través de esa reflexión” (1991: 6). Por eso, para el francés la autobiografía no es tanto un género en sí, sino una forma de textualidad, basada tanto en el conocimiento como en la lectura. La estructura mimética de la autobiografía, que busca imitar una vida real ya (casi) vivida, crea una falsa impresión de referencialidad, y se basa en el tropo de la prosopopeya por cuanto los dos sujetos presentes en la autobiografía, el que escribe y el que es escrito, se

determinan mutuamente, pero al mismo tiempo desfigura a dichos sujetos al someterlos a la acción despojadora del lenguaje.

Un último apunte teórico en torno a la autobiografía lo encontramos en la propuesta de Derrida acerca del límite existente entre vida y obra: es imposible separar totalmente ambos conceptos, pero tampoco puede explicarse una a través de la otra. Afirma el filósofo francés, en relación al fenómeno de “firma”, que quien firma el texto autobiográfico es realmente el destinatario del mismo: cuando otro “escucha” el discurso autobiográfico es cuando se constituye el yo autobiográfico, convirtiéndose la escritura del yo de autobiográfica en heterobiográfica.

Por otro lado, la autobiografía, como fenómeno posmoderno, alude directamente a la concepción del yo, un yo que ha sido fracturado, diversificado, multiplicado. En ese intento de explicación del yo, de darle sentido a la vida vivida (e interpretada) encontramos una de las causas que justifican la explosión autobiográfica. En paralelo, la importancia del receptor de la obra escrita, suceso también del que la crítica se ha ocupado a partir del siglo XX, encuentra en el hecho autobiográfico un nuevo y vasto campo de análisis, dado que, bajo sus diferentes manifestaciones (autobiografía, diario, memorias,...), la escritura autorreferencial parte de un principio que resulta paradójico: el autor escribe para sí mismo, para comprenderse/justificarse/confidenciarse a sí mismo, pero lo hace de manera pública, exponiendo así esa intimidad al juicio de otros. En palabras de José Amícola y Celia Fernández Prieto (2005), es lo que denominaremos “autobiografía como provocación”.

Si atendemos al aspecto crítico literario, la autobiografía es un género (¿o un subgénero?) que posee cierta cualidad de tierra virgen, de selva inexplorada. Es cierto que, como venimos señalando, desde el último tercio del siglo pasado vienen sucediéndose trabajos teóricos que tratan de abordar los fenómenos en torno a la problemática literaria de este modo de escritura, lo que no es óbice para que se trate de una manifestación de reciente creación. Es decir, la autobiografía es esencialmente un suceso posmoderno, aunque paradójicamente haya estado presente desde el inicio de la idea de la literatura, íntimamente ligada a la historia, bajo otras formas y modelos. La necesidad del ser humano de conocer el pasado, de recordar y dejar constancia de lo que fue para preparar el que será es algo que penetra en el terreno de lo antropológico. Se trata

de delimitar lo que Pozuelo llama “la frontera autobiográfica”, a saber: cuándo se tiene conciencia plena de estar ante una autobiografía; cómo el género puede clasificarse ante las distintas formas de recopilar la memoria (diario, memoria, autografía...); qué características formales dan a un libro su carácter biográfico, ... Sobre este punto debemos recordar los distintos tipos de autobiografía que es posible encontrar no ya en cuanto a su formulación genérica estricta, sino en la trama misma que configura su esencia.

Creemos que uno de las aproximaciones más certeras en torno a la problemática que suscita el posible género autobiográfica es la que ha dado Pozuelo Yvancos en diversos trabajos (1993, 2004, 2006), al delimitar la escritura autobiográfica como “frontera”, dada la conflictiva relación que se genera entre ficcionalidad y verdad. Sobre esta relación, Laura Marcus (1995) señalaba, a propósito del fenómeno de la fractura de identidad posmoderno, que la proliferación de autobiografías modernas ha ejercido una tensión constante pues, al tiempo que intentaba reparar esa fractura de identidad, resignificando al yo posmoderno a través de la escritura, también planteaba modelos deconstructivos que socavaban los límites del género y su estatuto (*Roland Barthes par Roland Barthes* o *Fils*, de Serge Doubrovsky son buenos ejemplos de ello), dando lugar a nuevos modelos como la autoficción, por citar al más conocido.

Valga como ejemplo en este sentido la obra *El hombre que soñaba demasiado* de Gonzalo Suárez, donde no aparecen apenas hechos ligados a la realidad, y sin embargo, ha sido calificado como una autobiografía que el autor asturiano realiza sobre los distintos sueños que tiene. Otro ejemplo más lejano es el proporcionado por Carlos Castilla del Pino a raíz de una conferencia en torno a sus dos libros autobiográficos, donde refería la anécdota de una carta recibida tras la publicación del primer volumen, en la que un espectador de los mismos hechos que él relata le espetaba que omitiese algunos datos que consideraba importantes para la narración. Cabe entonces preguntarse (y así lo haremos posteriormente en este trabajo) cuando un escritor decide contar lo que ha vivido por el tipo de limitaciones que inclinan su estilística para hacerlo de una manera otra: hablar de los sueños, referir cronológicamente, sucesos en 1ª o 3ª persona,... De fondo, la cuestión que gira en torno a estos ejemplos está en el límite entre la novela y la autobiografía. Resulta harto complicado discernir cuánto tiene una novela de autobiográfico, tanto más separar lo literario en una autobiografía, por imparcial objetivo que el escritor pretende

hacer, no escribe las cosas, sino desde su perspectiva, o en el mejor de los casos, desde una perspectiva diferente a la suya, pero en la que se ha situado para poder mirar el pasado.

La sociedad de la que nosotros formamos parte actualmente, ha sabido conferir al pasado la importancia de lo pragmático, la necesidad de su conocimiento, y que ha hecho que conceptos como memoria histórica, diarios de memorias o intimidad y privacidad se hayan convertido en leitmotiv de nuestro devenir social. Ante el ingente campo que representa la memoria, nuestra propuesta de trabajo se fundamenta, especialmente, en los procesos estilísticos en los que esta memoria toma parte, conformándose como Literatura. De ahí que hayamos optado, en nuestro proyecto de tesis, por centrarnos principalmente en los aspectos teórico-literarios, ya que son los que atañen a nuestra disciplina de estudio, pero sin obviar aquellos otros aspectos necesarios para lograr un trabajo exhaustivo y completo.

Por último, para centrar y caracterizar mediante ejemplos, el corpus teórico del trabajo, hemos propuesto un canon de la obra autobiográfica en España a partir del año 75. Este compendio de tiempo atiende a diversas razones: por un lado, al dotarse de un carácter reciente, es un objeto de estudio en el que todavía no se ha profundizado, lo que nos deja espacio para poder aportar luz sobre un fenómeno que todavía muestra determinadas sombras. Por otro lado, existe hoy en día en nuestro país, un gran interés en torno al siglo XX y los acontecimientos que lo han marcado: las crisis de principios de siglo, las grandes guerras mundiales en las que España permanece neutral, la guerra civil, la dictadura y la transición, el retraso cultural y la asimilación a Europa, la democracia, la posmodernidad, etc. Si tomamos como base el periodo de publicación que parte de la muerte de Franco en 1975, con la llegada de la democracia a nuestro país, extenderemos a todo el siglo la memoria revisada, ampliando así el foco de interés una revisión literario-histórica de nuestro pasado más reciente. Somos conscientes de que este periodo resulta bastante amplio, y en algún momento hemos debido de delimitarlo, obviando publicaciones posteriores a 2010.

De esta manera, hemos obtenido un interesante corpus de autores pertenecientes especialmente a la generación de medio siglo que han vivido el conflicto civil como niños o jóvenes, la etapa franquista como paso de la adolescencia, a la madurez, y la transición

democrática y el establecimiento de un nuevo estatus político en España como la coyuntura en la que se reafirman como sujetos públicos. Así, hemos podido analizar el mencionado carácter posmoderno de la autografía; dicho de otra forma, cómo la memoria está ocupando actualmente un lugar importante dentro de la ficción narrativa en respuesta a esa necesidad de conocer exhaustivamente el pasado ante la incertidumbre del futuro.

Entendemos que con los apartados reseñados en nuestra propuesta de trabajo, se da respuesta a las cuestiones que venimos planteando en esta introducción sobre la escritura del yo. Obviamente, quedan aún diversos interrogantes sin formular en torno a la escritura autobiográfica a los que no hemos podido dar cabida en el trabajo. No obstante, esbozamos algunas de esas preguntas en los diferentes apartados, como piedras que marquen el futuro camino de la investigación en torno a la cuestión autobiográfica.

En conclusión, hemos tratado de centrar nuestro trabajo en torno a tres ejes fundamentales de la escritura autobiográfica: la dimensión metafísica (construcción del yo y memoria), la dimensión crítico literaria (aspectos formales y pragmáticos, como la recepción de la autografía o los silencios) y la dimensión estilística (marcas formales presentes en el corpus autobiográfico español propuesto).

## **2. EL ESTATUTO DEL GÉNERO AUTOBIOGRÁFICO**

El interés de la Crítica Literaria por la denominada cuestión autobiográfica es un fenómeno de relativa modernidad. Es a finales de los años 70 y en los años 80 cuando empiezan a aparecer estudios dedicados a esta materia, espoleados por el cambio en el paradigma de la construcción del yo íntimo y del yo social. Especial relevancia va cobrar tanto en Francia como en el mundo anglosajón, donde se va a propiciar el caldo de cultivo idóneo para que la autobiografía reciba una mayor atención por parte de los estudiosos, quienes tratarán de delimitar y analizar el fenómeno autobiográfico, que se da en toda la literatura occidental al unísono. En nuestro país, además, la aparición de numerosas autobiografías coincidirá con el período de transición hacia la democracia constitucionalista del 78, circunstancia que redundará en un interés especial hacia el fenómeno.

No obstante, como veremos, resulta muy complicado desligar cualquier manifestación literaria anterior del yo que los escribe. Dicho de otro modo: aunque la mayoría de teóricos sitúa su origen en torno a los siglos XVIII o XIX, nadie puede afirmar taxativamente que obras literarias anteriores no presenten, al menos, algunos de los elementos que podemos identificar como parte de un texto autobiográfico. Precisamente por ello, hemos considerado adecuado iniciar este estado de la cuestión realizando un breve pero exhaustivo repaso por las principales aportaciones en torno a la historia del género.

### **2.1. Génesis de la autobiografía**

Si echamos un simple vistazo hacia los orígenes de la literatura, observamos que destaca la ausencia de autobiografías propiamente dichas. Ya desde la *Poética* de Aristóteles la autobiografía aparece omitida en los manuales de literatura de todas las épocas. La justificación ante este suceso tiene su raíz en el concepto de lo público en la Edad Antigua. Tanto en las polis griegas como en la República romana, la esfera individual de lo público no está sujeta a disciplinas literarias. Para griegos y romanos, lo individual, la proyección de un yo determinado, enraizado en lo privado y lo íntimo, no

es digno de hacerse público. Este pensamiento no excluye la biografía propiamente dicha, ya que, recordemos las conocidas *Vidas paralelas* de Plutarco, no es el yo público lo que se censura, sino el yo privado e íntimo.

De este modo, la autobiografía ha pasado casi desapercibida a lo largo de los principales periodos históricos, como Edad Media o Renacimiento, hasta su reformulación, dentro del estatuto de Modernidad, a la luz de la reelaboración del nuevo concepto del yo. En este sentido, Laura Marcus, en su obra *Auto/biographical discourses: theory, criticism, practice*, defiende la hibridad del género basándose en el concepto de fractura de identidad que se da con la Modernidad, y que señala como motivo principal del desarrollo del género. Además, es innegable la relación de la autobiografía con otras formas colindantes (el encomio, la confesión), así como la causalidad entre el declive de la epístola y el desarrollo de la literatura autorreferencial como vehículo para expresar la intimidad y la individualidad.

El término “autobiografía” se ha atribuido originalmente al poeta inglés Robert Southey, si bien, según Georges Gusdorf, la expresión aparece ya documentada en Friedrich Schlegel en 1798. Céspedes Gallego, señala sin embargo en su artículo “Nuevos elementos para el estudio de la autobiografía” que Dominique Marie ya documentaba el uso de la palabra *autobiographen* (“autobiógrafos”) en el año 1779, y que la lengua inglesa adaptó tanto este término como el de “autobiografía” desde, al menos, 1809. Sea como fuere, en torno a finales del XVIII y principios del XX es cuando comienza a usarse el neologismo. En España su llegada será posterior. Anna Caballé atribuye su uso a la polifacética Emilia Pardo-Bazán, quien lo emplea para subtítular una de sus novelas:

Es muy probable que sea Emilia Pardo-Bazán la primera en utilizar el término “autobiografía” aplicado a la creación literaria: lo hace en el subtítulo a su primera novela: Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina (1879) y es de suponer que por influencia de las letras francesas y anglosajonas, en cuyos dominios el término gozaba de amplio predicamento a mediados del XIX. Ignoramos la fecha exacta de penetración de este vocablo en nuestro país, baste decir que se trata de un neologismo q, con mayor o menor rapidez en las distintas lenguas,

se incorpora al vocabulario técnico de la crítica a principios del siglo XIX. (1985: 156-157)

Sin embargo, autores como Weintraub o Gusdorf, si bien admiten que la autobiografía, tal y como la conceptualizamos hoy, no ha existido ni se ha dado en todas partes, consideran que sí es posible relacionar la introspección del yo con una práctica tan antigua como es la confesión cristiana, cuyo paradigma, las *Confesiones* de San Agustín, están consideradas hoy día como génesis autobiográfico por la mayoría de los estudiosos del género.

En una misma línea de pensamiento, obras capitales de la Edad Media y el Renacimiento también pueden considerarse como textos que están en la matriz de lo autobiográfico. Tomemos como ejemplo nuestro *Lazarillo de Tormes*. En el caso de la fantástica obra realista, la configuración que adopta la novela es la de una autobiografía donde se conjugan diferentes tiempos y perspectivas, pero que se encuentran unificados por la presencia de Lázaro como narrador final.

¿Cómo podemos entonces, afirmar, que todas las obras picarescas, que adoptan dicha configuración en primera persona y narrando hechos verosímiles no pertenecen al estatuto biográfico, sino a la novela ficcional? Pues a través de una premisa tan antigua como cierta: la literatura, como arte estético, busca imitar la vida, crear una mimesis perfecta de la realidad, y traspasando en muchas ocasiones, la frontera débil que separa lo real de lo literario.

[Lázaro de Tormes] Inicia, en nuestro contexto literario, un camino que será a partir de entonces continuo: la literatura querrá siempre jugar con el límite de la ficción y la verdad, que quiere situar en el testimonio de un yo que defiende la verdad sobre sí mismo. El espacio, pues, de la ficción novelesca moderna se ha ganado en el debate-juego con el límite fronterizo de un género testimonial de veracidad como el autobiográfico. (Pozuelo, 2006: 18)

La literatura, como ser viviente y biológico, tiende como el propio universo a expandirse, a traspasar las fronteras que intentan delimitarlo. Es un juego pulsional en



torno al estatuto fronterizo al que alude Pozuelo Yvancos. El sujeto de la autobiografía, la “conciencia de sí mismo” del escritor, sin embargo, ha de contar con un punto fijo desde el cual se desarrolle la narración; este punto fijo será también el punto de referencia que sirva de garantía de unidad frente a la multiplicidad de las experiencias.

Las *Confesiones* de San Agustín representan el primer testimonio antiguo de la “historia del alma” contada en primera persona, y las *Confesiones* de Rousseau, el primer testimonio moderno. En San Agustín, frente al caos de las experiencias del presente, la garantía de unidad no se halla en el alma del escritor, sino en la Providencia decretada por Dios; solo Dios, y no la memoria que se corresponde con su alma, asegura la unidad de su relato frente a la dispersión de la vida.

En Rousseau, esta unidad está asegurada, en cambio, por la posición especial, “fuera del tiempo”, en que se sitúa imaginariamente al escribir sus memorias. Al principio de sus *Confesiones*, en uno de los pasajes más citados, Rousseau finge que se presentará el día del Juicio con su libro en la mano, como prueba de la sinceridad con la que ha hablado de sí mismo. Esta sinceridad es la que le acreditará ante el Juez Supremo y ante los demás hombres, “a ver si hay alguno que se atreva entonces a decirte: *Yo fui mejor que ese hombre*” (1980: 28). Para elaborar el retrato de sí mismo y consumir el proceso de autoconocimiento -lo que le está vedado a San Agustín, que pide primero conocer a Dios, luego a sí mismo-, Rousseau hace uso de la memoria, pero también de la imaginación que pueda suplir sus faltas. “Decirlo todo”, pues, tal como se lo propone el filósofo, implica forjar la imagen de sí mismo en que percibamos la huella de la naturaleza en su carácter.

Rousseau no cree en una Providencia personal, como San Agustín, sino en que, mediante sus *Confesiones*, ha dado ejemplo de una vuelta a la Naturaleza que significa, respecto a su ser social, una auténtica declaración de independencia. No será inexacto decir que esta independencia tiene que ver con aquel “sentimiento de la existencia” que menciona en la famosa *Quinta ensoñación*; porque el sujeto moderno de Rousseau, retratado en paralelo -a imitación de Plutarco- al sujeto de las *Confesiones* de San Agustín, no aspira a reconocer la plenitud de sentido de su vida, como los héroes antiguos, en el reconocimiento público de sus actos, ni en la confianza que la fe en una Providencia personal otorga al obispo de Hipona. La plenitud de sentido de la propia vida está

emparentada con aquel “sentimiento de la existencia” que conoce Rousseau en la soledad de la Naturaleza, a la que regresa desde su estado de hombre civilizado: la naturaleza humana es lo que subyace bajo su propia historia y lo que queda cuando se quitan los contextos sociales.

Hay un Rousseau en la vida mundana y un Rousseau en la soledad. Sus *Confesiones*, que son su autobiografía, tienen el propósito de “descubrir ante mis semejantes a un hombre con toda la verdad de la naturaleza” (1980: 27). La imagen de Rousseau en la soledad es aquella que el filósofo consideraría más adecuada a la de un hombre en “toda la verdad de la naturaleza”. Sin embargo, hemos llegado a un punto en que sólo podemos admitir que la autobiografía como crítica de la vida, con una idea apropiada de la ética literaria, consiste en la renuncia al absolutismo de una “persona interior” separada del mundo como condición previa para lograr la unidad frente a la complejidad de la vida.

Es por esto por lo que situamos a Rousseau (y a la Modernidad, por ende) como los límites de la génesis autobiográfica. El francés proyecta una imagen de su personalidad interior, pero superando claramente la voluntad de ficcionalizar, de crear algo falso. Rousseau no pretende imitar la realidad, sino mostrar a esta realmente con el artificio de la literatura que, paradójicamente, impide que sea real. Este doble juego entre lo ficcional y lo real, que adquiere tintes irónicos en el terreno de la memoria literaria, será analizado con más detenimiento en el apartado que hemos dedicado a las cuestiones formales de la escritura autobiográfica.

En relación con la modernidad roussoniana, y esa voluntad manifiesta de no ser malinterpretado por sus contemporáneos, de justificar ante ellos su vida, hemos de situar el principio de individualidad que aparece en los *Essais* de Montaigne. Esta necesidad de expresar la individualidad, que se verá posteriormente refrendada a lo largo de toda la etapa moderna, nace del deseo de ser ejemplarizante. Sin embargo, no hay una concepción relativamente clara del ensayo, es decir, no existe una poética del ensayo. Bien es cierto que existen textos precedentes del ensayo, como los tratados o las epístolas, (a su vez, relacionados con la confesión); pero no son lo que realmente podemos considerar ensayos, en tanto que el ensayo posee una relatividad del juicio en busca de la tesis científica que le confiere esa marca de modernidad antes mencionada.

El ensayo se ubica en su nacimiento moderno en una época de grandes revoluciones científicas y sociales, como el descubrimiento de América. No se trata de defender una tesis o unos postulados, sino de ensayar, de tantear. Si recordamos la imagen de serpiente tentativa que propone Chesterton en “Sobre el ensayo” (Chesterton, 2005), no se trata de demostrar la tentativa en cuanto de tentar. Otro de los rasgos de modernidad del ensayo es la voluntad de estilo. La aparición de autobiografías de personajes burgueses, como Montaigne o Rousseau, que no son personajes de gran relevancia pública, se justifica no solo en la dimensión confesional que habíamos observado en san Agustín, sino en la ejemplificadora:

el ejemplo de su vida es válido para otros y si su vida puede ponerse como ejemplo es en la medida en que se apoya en una verdad, en un pacto de sinceridad. (Pozuelo, 2006: 61)

Esta función ejemplificadora nace de la toma de conciencia personal de que la vida que se cuenta merece ser contada. En este sentido, podemos relacionar la autobiografía con otra rama de conocimiento hermenéutico, la Historia, en tanto aquella puede servir para comprender esta.

El filósofo alemán Wilhelm Dilthey fue el primero en señalar la autobiografía como clave para comprender la historia. Para Dilthey, la autobiografía moderna tiene su origen en el siglo XIX, al constituirse como

“forma esencial de comprensión de los principios organizativos de la experiencia, de nuestros modos de interpretación de la realidad histórica en que vivimos” (Loureiro, 1991: 2).

Aparece, por tanto, la idea de que la autobiografía es un medio para comprender, para interpretar la vida vivida dentro del marco histórico en que es vivida. Por ello, tal y como señala el propio Dilthey, el estudio de la autobiografía sirve para comprender el modo en que se ha ordenado el conocimiento y la experiencia en determinada época. He aquí un punto de origen de la autobiografía desde una dimensión teórica, problema que

se extiende hasta la actualidad, dado que el género ha experimentado un verdadero auge en nuestro país en los últimos 40 años.

Georges Gusdorf es el primer autor en ocuparse de la autobiografía ya en el siglo XX. Para Gusdorf,

“el género autobiográfico está limitado en el tiempo y el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas partes.” (1991: 9).

El origen hay que buscarlo en las *Confesiones* de San Agustín, aunque se trata de un origen tardío en nuestra cultura occidental, en el momento en que se asimila el cristianismo con la tradición clásica. El punto de partida es la preocupación del hombre occidental por contemplar el pasado y dar cuenta de este, de lo vivido, para contarlo. Pero, además, es necesario que dicha vida sea digna de ser contada, es decir, que sea relevante y original; y que exista una conciencia de sí mismo, de la individualidad y unicidad.

En cuanto a las condiciones a las que alude el título de su artículo (“Condiciones y límites de la autobiografía”), cabe aquí señalar, en primer lugar, el paso de una sabiduría tradicional hacia el terreno de la historia, esto es, la toma de conciencia de que el pasado no se repite en el futuro, y que, por tanto, es necesario aprender de él para afrontar mejor lo que vendrá después. La historia es memoria de la humanidad, y el testimonio de cada vida conforma un patrimonio común. Dice el propio Gusdorf que

“Las vidas ejemplares de los hombres ilustres, de los héroes y los príncipes, les conceden una especie de inmortalidad literaria y pedagógica para la edificación de los siglos futuros.” (1991: 10).

En este sentido, con la aparición del género autobiográfico entramos en una nueva esfera, al coincidir sujeto y objeto en la manifestación artística. Por ello, los padres de la autobiografía moderna son Montaigne y Rousseau, en tanto que ambos consideran la ejemplaridad de su vida suficiente como para ser publicada, moviendo así el centro de interés de lo público a lo privado.

Sin embargo, es posible rastrear, como hemos indicado anteriormente, ciertos antecedentes del género antes de los dos citados. Las *Confesiones* de San Agustín responden al nuevo concepto del ser humano que trae consigo la implementación de la religión cristiana: cada vida se concibe como el diálogo particular con Dios, en el que cada uno es responsable de sus intenciones, actos y consecuencias. Esto lleva a despertar un interés por la vida interior, secreta, personal. La confesión es, en última instancia, un ejercicio de evaluación personal ante Dios.

Con la desintegración de la Romania medieval y la aparición del nuevo hombre renacentista, se produce una nueva vuelta de tuerca en la configuración antropológica, una nueva conciencia humana. Y Montaigne, con sus *Ensayos*, es quien mejor representa esa nueva concepción, que se rige por el principio de individualidad. Siguiendo dicho principio es como debemos enfrentarnos a las *Memorias* del artista florentino Benvenuto Cellini. En este sentido,

“el autor de una autobiografía se impone como tarea el contar su propia historia; se trata, para él, de reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto” (Gusdorf, 1991: 12).

Al desplazar al sujeto como objeto, y, al mismo tiempo, centrarse en la esfera de lo privado, de lo íntimo, estamos proyectando a ese sujeto ante una imagen de sí mismo pero que es otro, y que, en virtud de tal condición (paradójica) de mismidad-otredad, nos resulta atrayente y terrible. Es una revisitación del mito de Narciso. Pero esa contemplación fascinada de nuestro otro yo ha estado asociada, tradicionalmente, a la fatalidad: en las diferentes mitologías, Narciso acaba trágicamente por llevar esa contemplación hasta las últimas consecuencias, y, con la llegada de la religión cristiana como paradigma de la moralidad en occidente, la vanidad, la soberbia o la egolatría quedan desterradas al ámbito de lo pecaminoso.

Habrá que esperar, por tanto, a que el psicoanálisis enuncie la importancia en los niños de esa imagen en el espejo para tomar conciencia de sí mismos; imagen que sirve para ir descubriendo la oposición interior/exterior que conforma nuestra identidad. La

búsqueda constante y perseverante de su ser propio es la razón de ser del autobiógrafo, tal y como sostiene Gusdorf.

No obstante, la aparición del género es anterior al desarrollo material de los espejos en los que reflejarnos y tomar conciencia de nuestro yo individual. Hay que remontarse a la aparición del cristianismo, que promueve la idea de que cada vida se desarrolla como una suerte de diálogo divino con el creador, y ha de ser examinada en cada acto y pensamiento. Este concepto cristiano de la individualidad nos sitúa como responsables de nuestra propia existencia, y equipara en importancia no solo los actos que cometemos, sino también las intenciones que presentamos. De ahí deviene el nuevo interés por la vida íntima, secreta, personal, por la esfera de lo privado, que es donde se producen dichos pensamientos. Aquí se inserta el género de la confesión, que obliga al creyente a presentar con humildad su vida y pensamiento, y a hacerlo además sospechando de cualquier debilidad moral, pues bajo ella se esconde el pecado perseguido por el acto de la confesión.

Para Karl J. Weintraub, el inicio del género como tal debe fecharse a partir de 1800, asociado a determinadas condiciones culturales, así como algunos factores relevantes ligados a la occidentalidad moderna, como pueden ser la relación entre retórica y conciencia pública, la desmitificación de la tragedia para el pensamiento cristiano imperante, la desaparición progresiva de la épica y el ascenso de la novela como género predilecto de la burguesía, también a su vez en ascenso. Si bien es cierto que pueden rastrearse antecedentes del género bajo gran diversidad terminológica (“hypomnemata”, “comentarii”, “vita”, “confesiones” o “memorias”, por citar algunos), todos ellos pueden englobarse bajo el epígrafe genérico de “autobiografía”. El hecho fundamental que justifica la datación que propone Weintraub es una profunda toma de conciencia del individuo de sí mismo, de manera que la autobiografía sería parte de un proceso revolucionario más amplio, el historicismo.

A propósito de esto, J. C. Davis e Isabel Burdiel señalan también, en el estudio introductorio a su compilación de artículos en torno a la biografía y la autobiografía, que resultaron fundamentales dos circunstancias que influyeron enormemente en que la autobiografía europea se viera impulsada en el período comprendido entre las *Confesiones* de Rousseau (1782) y *Poesía y verdad* de Johann W. Goethe (1831), a saber,

que el pensamiento ilustrado tuviese como objetivo convertir a la historia en una ciencia, y que, como ya recogía Rousseau,

“la narrativa de la biografía y la autobiografía debería ser el relato de la creación del yo y de la re-creación artística de ese yo” (2005: 17).

Finalmente, Georg Misch manifestaba que “la historia de la autobiografía es la historia de la conciencia que los seres humanos tienen de sí mismos”. Para el filósofo alemán, lo que caracteriza a los seres humanos, una ley universal, es la necesidad que tenemos de entendernos a nosotros mismos, de comprendernos y mostrarnos a los demás en una forma en la cual uno puede reconocerse.

Nora Catelli se ha referido con acierto al “espacio autobiográfico”, pues el género se ha prestado como campo de experimentación de la contemporaneidad filosófica y, más concretamente, la epistemología: la autodefinición, el psicoanálisis, la relación lenguaje-identidad, la narración como constructo ficcional,... De ahí que podamos encontrar diferencias sustanciales en las primeras formulaciones del género hasta que, en los siglos XIX y XX, haya tomado un estatuto más o menos formal. La autobiografía toma su estatuto de ficcionalidad en consonancia con la contemporaneidad, *ergo*, la autobiografía es, esencialmente, un género contemporáneo.

### **2.1.1. La autobiografía en España hasta la mitad del siglo XX**

Diversos autores (Anna Caballé, José Romera Castillo) han venido señalando con acierto en sus tesis sobre la autobiografía en España la falsedad del tópico sobre la falta de textos autorreferenciales en la literatura española. Más bien habría que precisar que, en el caso de la literatura española, nos hallamos ante cierta torpeza para la verdadera autobiografía. Las posibles causas que se esconden tras dicha torpeza pueden rastrearse, a partir de los siglos XVI y XVII, en el espíritu contrarreformista y reaccionario que se impone frente a la escisión del cristianismo:

“tal vez haya que considerar las repercusiones, en España, de una severa moral católica antierasmista e inquisitorial impuesta del siglo XVI en adelante, y que convirtió la indagación libre en torno al yo, tal como se venía practicando, en un acto colmado de peligros” (Caballé, 1995: 134).

Es decir, en el momento en el que se está produciendo el alumbramiento de la nueva individualidad del sujeto moderno, en España se reacciona persiguiendo esa individualidad que se sale de la norma católica. Y aun con todo eso, podemos citar el paradigmático caso de la novela picaresca, género con numerosas afinidades con respecto a la autobiografía, que vive su momento de apogeo en nuestras letras barrocas. De manera análoga, a lo largo del siglo XVIII vamos a observar el contraste entre el florecimiento de la autobiografía europea, ya plenamente como tal (Goethe, Rousseau, Boswell,...) frente a la escasa producción española, aunque también con notables excepciones, como es el caso de la *Vida* de Diego de Torres y Villarroel.

Durante el siglo XIX es cuando se vive una explosión de la literatura autobiográfica tanto en España como en el resto de Europa y América. En el caso español, nos hallamos en un periodo convulso, complejo, con una sociedad que experimenta cambios en todos los niveles: la inestabilidad política decimonónica, la acelerada y escasa industrialización, la aparición y consolidación de nuevas clases sociales como la burguesía y el proletariado (y las tensas y antagónicas relaciones que se establecen entre ellas) van a ser el caldo de cultivo idóneo para que numerosos personajes de relevancia social se animen a anotar sucesos y reflexiones. Nos encontramos con que la autobiografía en este caso no es un fenómeno exclusivamente literario, sino que esta es cultivada por políticos, militares, científicos, artistas, eclesiásticos,... Además, esta proliferación autobiográfica también se da en Europa y América: Lamartine, Chateaubriand, Stendhal, Berlioz, Darwin, John Stuart Mill, Félix Domingo Sarmiento, Trollope,...

En todos ellos confluyen, de un lado, la confusión de los términos con los que designar sus escritos: memorias, recuerdos, manifiestos...; y del otro lado, la intención de contar de manera externa los sucesos más importantes de la vida. En este sentido, “el objeto inmediato de su empresa es la reconstrucción de la vida pasada que se quiere revivir (veremos debido a qué motivaciones) mediante el recuerdo” (Caballé, 1995:139).



La diferencia con respecto a las memorias modernas estriba en que dichos recuerdos se refieren a sucesos recientes compartidos por el lector y que además pueden ser atractivos para este, pero no ahondan en la esfera de lo íntimo ni lo privado, como sí sucederá en la memorialística del siglo XX. Esta falta de referencias a la intimidad, a lo personal, nos permite clasificar los relatos como escritos de superficialidad emocional:

Son relatos, pues, frecuentemente auto-justificativos, complacientes y escritos desde una perspectiva acartonada y teatral de la propia subjetividad, cuya revelación se convierte en una auténtica pesadilla para los autobiógrafos españoles (Caballé, 1995: 140)

Gran parte de los textos memorialísticos escritos durante la primera mitad del siglo XIX tiene un carácter justificativo, una intención de explicar la conducta seguida, especialmente en lo relativo a la guerra de la independencia y a la caída del Antiguo Régimen. Motivados, como hemos indicado, por el descargo de culpas en su persona, y la acusación y sospecha en sus contrarios ideológicos, todas estas memorias adolecen de una falta de claridad, de una sensación de faltar a la verdad de manera objetiva que asegure la veracidad de la narración. Tómense como ejemplo las *Memorias críticas y apologéticas* de Manuel Godoy, publicadas en 1836. No obstante, el libro más significativo, si atendemos a su calidad literaria, es la *Vida* de José María Blanco White, escrita en forma de larga epístola personal dirigida al arzobispo Whatley, y publicada en 1841. Su calidad literaria queda justificada porque el tema principal que aborda blanco White es la búsqueda continua de una verdad a pesar de la desconversión religiosa.

A partir de la década de 1870 observa Caballé un desplazamiento de la intención autojustificativa al “testimonio de sí y del entorno”. Son estos escritos de mayor calidad literaria, y más próximos al concepto actual de autobiografía. Nos referimos a las obras de Alcalá Galiano, Patricio de la Escosura, Emilia Pardo Bazán, Echegaray, Pérez Galdós, Ramón y Cajal,...

Todos los textos autobiográficos tienen que ver, desde luego, con la pervivencia de un determinado de una determinada imagen de sí con la que el sujeto se muestra, en cierto modo, disconforme y pretende modificar, corregir, afinar... Pero la escritura autobiográfica del último

tercio del siglo XIX parte de una auto-consciencia estimativa que, de hecho, la convierte en una especie de reduplicación de la personalidad de su autor (1995: 146)

Un hito importante van a ser los *Apuntes autobiográficos* que Emilia pardo Bazán escribe a modo de prólogo de la primera edición de *Los pazos de Ulloa*. Su valor estriba, de un lado, en la escasez de testimonios femeninos de la época; y del otro, en la intención manifiesta de mostrar aspectos desconocidos de la vida literaria de Pardo Bazán bajo la forma de los primeros recuerdos literarios, las lecturas y críticas de madurez y los obstáculos con los que se encuentra por su condición de mujer escritora en un ambiente claramente masculino. En definitiva, estos apuntes responden a la intención justificativa de demostrar la capacidad intelectual de la autora gallega, lo cual sabemos que fue una de sus obsesiones.

Sigue siendo igualmente imposible rastrear la presencia de lo íntimo en cualquiera de los textos memorialísticos del siglo XIX. La gran mayoría de estos textos se construyen siguiendo el modelo de discurso-historia, donde predomina la esfera de lo público y la autojustificación respondiendo a exigencias éticas y estéticas, y utilizando el relato en primera persona para dichos fines:

El principio del siglo XX viene a confirmar la tendencia autobiográfica con numerosas obras, donde sigue primando más esa esfera pública que la individualidad íntima. Encontramos un leitmotiv recurrente en el Desastre del 98, en autores como Felipe Trigo o Manuel Ciges Aparicio, entre otros. De la nómina de los escritores modernistas, hay que citar los textos de Alejandro Sawa (en la revista *Alma española*, a modo de autorretrato columnístico), Julio Nombela (*Impresiones y recuerdos*) o Armando Palacio Valdés (*La novela de un novelista*).

También en los integrantes de la Generación del 98 es fácil rastrear la escritura autorreferencial, normalmente bajo la forma de novela intelectual. En este caso, es conveniente recordar que el uso de un *alter ego* es una característica recurrente en diferentes autores pertenecientes a esta generación: Antonio Azorín (José Martínez Ruiz), Pío Cid (Ángel Ganivet), el marqués de Bradomín (Ramón M. Valle Inclán), Juan de Mairena (Antonio Machado),... Todos ellos no escriben, no obstante, memorias o

autobiografías propiamente dichas, sino que utilizan algunos de los mecanismos narrativos propios del género autobiográfico, convirtiendo dicho uso de personalidades apócrifas o de formas cercanas a la literatura autorreferencial en una cuestión de estilo que les sirve para expresar su propia personalidad mediante la escritura ficcional. Honrosa excepción son las *Memorias* de Pío Baroja único autor del 98 que escribe un texto autobiográfico como tal (excluimos las *Memorias inmemoriales* de Azorín, pese al título que le da el de Monóvar). Aunque carecen de homogeneidad, Caballé las califica de *textorio*, una suerte de textos acumulados a lo largo de siete volúmenes, de carácter misceláneo (Baroja mezcla las digresiones, opiniones, anécdotas, críticas literarias,...) e intertextual con su propia producción novelística. Para finalizar con este período, y aunque se trata de un texto de reciente publicación, y aún inconcluso, no queremos dejar de citar *Vida. Volumen I: Días de mi vida*, del magistral Juan Ramón Jiménez.

Tras la guerra civil, es imposible no hablar de dos líneas claramente diferenciadas: la de aquellos que, de una forma u otra, permanecieron en España, y la de quienes marcharon al exilio. Los textos autorreferenciales tras la contienda son escasos. En ocasiones, enmascaran libelos ideológicos que justifican o tratan de justificar la contienda (Felipe Sassone). En otras ocasiones sí que tienen verdadero valor documental, tanto por la relevancia de los personajes como por la aportación personal que ofrecen en su visión. Este es el caso de los *Diarios* de Manuel Azaña, escritos ya en el exilio, o del proyecto *La gallina ciega*, de Max Aub. En cualquier caso, la norma general y predominante es la de esquivar esas dolorosas memorias.

Otro ejemplo interesante sería *Mis memorias* (1948), de Miguel Mihura, escritas en el tono humorístico, jocosos y disparatados del autor teatral. Esa ambigüedad nos obliga a tomar con mucho cuidado lo que leemos en ellas, pues la sátira y la ironía sobrevuelan todo el texto. Apenas al final se percibe un tono de desilusión que contrasta con la frivolidad del principio. También José Moreno Villa publica *Vida en claro* (1944) en el exilio mexicano, obra que sí presenta marcas autobiográficas reconocibles, como el orden cronológico o la revisitación del pasado con la intención de dotar de sentido a una existencia ampliamente condicionada por el exilio.

De los años 50 hay que destacar la figura del periodista César González Ruano, y sus numerosos trabajos autobiográficos, desde novelas (*Imitación del amor*) hasta

memorias propiamente dichas, como *Mi medio siglo se confiesa a medias* y los diarios que escribió hasta poco antes de su muerte. Tal y como señala Caballé, toda la obra del periodista está traspasada por su yo, aprovechando todos los recursos que esta primera persona le ofrece. De esta manera, en González Ruano encontramos un claro ejemplo del *espacio autobiográfico*, concretado en la omnipresencia de un yo perpetuo y ambiguo, móvil, que ofrece una imagen indefinida pero nítida del autor. También de éxito fueron las obras memorialísticas de Alberto Insúa (*Mi tiempo y yo*, 1950; *Horas felices, tiempos crueles*, 1953; y *Amor, viajes y literatura*, 1959). En ellas da cuenta de su regreso a España tras la guerra, pero el periodo recreado no excede más allá del 27, imponiéndose un silencio conveniente sobre la todavía tensa cuestión del conflicto civil. Otros autores reseñables que escriben sus obras autobiográficas en esta década son Jacinto Benavente (*Recuerdos y olvidos*), Camilo José Cela (escribe una primera entrega titulada *La rosa*, y una segunda, *Memorias, entendimiento y voluntades*, quedando el proyecto inconcluso), o Rafael Alberti (*La arboleda perdida*, de gran interés al poder contrastarse con las memorias de su esposa, M<sup>a</sup> Teresa León).

En los años 60 podemos señalar algunos hitos como las memorias de Rafael Cansinos Assens, *La novela de un literato*, que, si bien no conforman propiamente una autobiografía, sí que presenta varios puntos de concomitancia con esta. Redactada a partir de sus diarios, se trata de una crónica bastante precisa de la España comprendida entre los finales del XIX y el estallido del 36, que gira en torno a un eje biográfico y muestra un crisol del panorama literario español de principios del XX. Otros autores que publican sus obras autobiográficas en esta década son Eugenio Noel (*La novela de la vida de un hombre, Diario íntimo* en dos volúmenes) o Eduardo Zamacois (*Un hombre que se va...*)

Durante los años 70, el final del franquismo se percibe también en el campo de la autobiografía, lo que dará lugar a un mayor número de obras. No nos referimos solo a la presencia del yo en la novela, sino en la literatura autobiográfica propiamente dicha. Se da además la circunstancia de que estas nuevas obras parecen recuperar esa elipsis, ese silencio autoimpuesto de lo sucedido en España a partir de los años 30. En todas ellas es posible percibir la diferencia política, intelectual, frente al inmovilismo de los años anteriores, y están escritas, además, tanto por autores posicionados ideológicamente en los bandos de la contienda, como por autores de la posguerra: Dionisio Ridruejo (*Con fuego y con raíces*, 1976), María Teresa León (*Memoria de la melancolía*, 1970), Manuel

Vázquez Montalbán (*Crónica sentimental de España*, 1971), Francisco Umbral (*Memorias de un niño de derechas*, 1972), Julio Caro Baroja (*Los Baroja*, 1978), Rosa Chacel (*La confesión*, 1970, *Desde el amanecer*, 1972). Especialmente prolijo es el año 1974, con la publicación de obras de carácter autobiográfico de Jaime Gil de Biedma (*Diario de un artista seriamente enfermo*), Ignacio Agustí (*Ganas de hablar*) Salvador de Madariaga (*Amanecer sin mediodía*) y la edición española de *Automoribundia* de Ramón Gómez de la Serna (aunque se publicó en Argentina en 1948).

### 2.1.2. Los textos autobiográficos en España a partir de 1975

Pero fue sin duda la llegada de la democracia la que marcó un antes y un después en la producción y publicación de textos autobiográficos. Entre los posibles factores que favorecieron este incremento, Romera Castillo (2006) señala el derecho a la libertad de expresión, la auto justificación de una época pasada pero reciente todavía en la conciencia general (es decir, contar su propia versión de la historia), la moda del *destape* (en este caso nos referimos, obviamente, a un destape literario), el impulso y creación de nuevas editoriales y la necesidad de diversificar las publicaciones de estas, la pérdida de relevancia de la ficción y una estética que vira hacia una literatura del ego. A estas razones Enrique Gil Casado añade un nuevo concepto del individualismo que se opone tanto a la inmovilidad de la época franquista, la sociedad-masa posmoderna, una progresiva feminización del público lector, fenómeno este que se ha venido prolongando y aumentando hasta nuestros días; y el autoconcepto de ejemplaridad, es decir, el sentimiento de que la vida contada constituye un modelo de vida a seguir y que por tanto merece ser escrito y leído, una especie de *hagiografía laica*, en palabras de Gil Casado (*apud* Romera Castillo, 2006).

De este *boom* autobiográfico de la Transición, debemos señalar tres focos principales: los autores del exilio, que, o bien publican sus memorias en España, o pueden editarlas ya en nuestro país una vez eliminada la censura (tal sería el caso de Alberti, Max Aub, Rosa Chacel, M<sup>a</sup> Teresa León o Francisco Ayala); los autores enmarcados dentro de la llamada generación del 50, que no comparten los códigos sociales y morales del conflicto, y pretenden precisamente rebelarse contra el régimen anquilosado, pues han ido participando de un modo u otro en la lucha antifranquista desde dentro de España

(Barral, Goytisolo, Gil de Biedma, Caballero Bonald); y por último una serie de autores posteriores a estos, que gozan de cierto intelectualismo que les posibilita conocer otras literaturas, y que recogen enseguida el testigo de esta nueva literatura del yo y las posibilidades estilísticas que esta ofrece (Trapiello, Gimferrer, Luis Antonio de Villena, Martínez Sarrión,...)

Indicamos, a continuación, una relación no completa de obras publicadas en España a partir de 1975, que constituyen un buen botón de muestra del *boom* autobiográfico al que nos hemos referido antes. Hemos agrupado dicha relación en torno a diferentes ejes temáticos y cronológicos, de los que daremos debida cuenta.

En torno a ese primer foco que indicábamos anteriormente, de **escritores exiliados o censurados** por el régimen, han ido apareciendo algunas obras cuyos autores no llegaron a verlas publicadas en España debido al férreo control franquista. Hemos destacado ya *La gallina ciega*, de Max Aub, pero debemos mencionar otros títulos como *Confesiones profesionales*, de José Gaos; *Memorias habladas, memorias armadas*, de Concha Méndez; *Dietaris*, de Joan Estelrich, *Recuerdos y olvidos*, de Francisco Ayala; *La arboleda perdida* de Alberti y su envés, *Memoria de la melancolía*, de M<sup>a</sup> Teresa León, los diarios de Juan Gil-Albert, *Casi unas memorias*, de Dionisio Ridruejo,...

Del **grupo del 50** y sus aledaños, podemos citar obras referenciales como: *Tiempo de guerras perdidas*, *La costumbre de vivir* y *Examen de ingenios*, de Caballero Bonald; *El gran dolor del mundo. Diarios 1944-1975*, de Francisco Candel; *La pobreza y Un armario lleno de sombras*, de Antonio Gamoneda; *Dietario*, Pere Gimferrer; la producción autobiográfica de Juan Goytisolo (*Autobiografía*, *Coto vedado*, *En los reinos de taifa*), y la “contestación” de su hermano Luis en clave novelada, con *Estatua con palomas*; *Ahora que me acuerdo*, de José Esteban; *Desde mi celda. Memorias*, de Juan Antonio Masoliver Ródenas; *Corredor de fondo*, de José Corredor-Matheos; *Cavilaciones y melancolías*, de José Jiménez Lozano; Luis Antonio de Villena ha publicado también varios títulos de carácter autobiográfico: *Dorados días de sol y noche*, *El fin de los palacios de invierno*, *Las caídas de Alejandría*; *Nosotros, los de entonces*, de Rafael Sarró; los dos libros de Jorge Semprún y su *alter ego*, Federico Sánchez: *Autobiografía de Federico Sánchez* y *Federico Sánchez se despide de ustedes*; *Recuerdos de vida*, de Juan Eduardo Zúñiga, ...

Si nos fijamos en escritores que comenzaron su carrera literaria dentro de la **democracia**, podemos destacar las obras: *El arte de quedarse solo* y *Nada personal*, de José Luis García Martín; *El balcón en invierno*, de Luis Landero; *Noches sin dormir*, de Elvira Lindo; *Para tener casa hay que ganar la guerra*, de Joan Margarit; *Diario 1944-2000*; de Carlos Edmundo de Ory; *Volver a dónde*, de Antonio Muñoz Molina; *Herido leve. Treinta años de memoria lectora*, de Eloy Tizón; *El árbol de la vida*, del lúcido Eugenio Trías; *La peor parte*, de Fernando Savater, Fernando

O incluso, terminando con el criterio cronológico, algunos títulos recentísimos, ya en pleno **siglo XXI**, como *Cambiar de idea*, de Aixa de la Cruz; *Reina*, de Elizabeth Duval; *Tiempo de vida*, de Marcos Giralt Torrente; *Aquí y ahora*, de Miguel Ángel Hernández; *El amor del revés*, de Luisgé Martín; *Al día*, de Jesús Ruiz Mantilla; *Una cierta edad*, de Marcos Ordóñez; *Parte de mí*, de Marta Sanz;...

Además, hay que señalar también el creciente interés por las **voces femeninas**. A partir del año 75, se publican en nuestro país numerosos textos de diferente índole autobiográfica escritos por mujeres. Por su interés teórico, comenzaremos reiterando de nuevo dos escritos dedicados al fenómeno confesional: *La confesión como género literario*, de María Zambrano, y *La confesión* de Rosa Chacel (1971). Ambas autoras también escriben otros textos autorreferenciales: *Delirio y destino*, de María Zambrano (1989) es una suerte de novela autobiográfica, mientras que Rosa Chacel publica su diario novelado en tres volúmenes bajo el título *Alcancía* a partir de 1982. María Martínez Sierra publica en 1989 *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, una biografía de su marido pero con evidentes matices autobiográfico. Otras voces femeninas que publican en España textos autobiográficos son: María Teresa León, Concha Méndez Carmen Conde, Mercedes Salisachs, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Monserrat Roig, María Aurelia Capmany, Clara Janés, Zenobia Camprubí, Ernestina de Chapurcín, Pilar Valderrama... Y también voces femeninas pertenecientes a otros ámbitos: actrices como María Asquerino Mary Carrillo, Jeanne Rucar..., políticas como Dolores Ibárruri *Pasionaria*, Federica Montseny, Victoria Kent, Pilar Primo de Rivera, Lidia Falcón O'Neill... En muchos casos, son textos de carácter autobiográfico (pero no autobiografías, tal y como entendemos la modalidad de escritura) que han sido escritos con anterioridad

a 1975, pero que es a partir de esa fecha cuando, gracias a la libertad de prensa y al interés suscitado en este tipo de literatura, se editan en nuestro país.

No podemos obviar tampoco aquellas autobiografías, memorias, diarios,... pertenecientes al ámbito **hispanoamericano**. Entre los textos más reseñables podemos destacar *Autobiografía: el oro de Mallorca* de Rubén Darío; *Confieso que he vivido*, de Pablo Neruda (que se complementa con las memorias de Matilde Urrutia, *Mi vida junto a Pablo Neruda*); *Memorias. Infancia y adolescencia* y *Cómo se hace el escritor*, de Adolfo Bioy Casares; *Autobiografía*, de Victoria Ocampo; *El pez en el agua*, de Mario Vargas Llosa; *Crónicas personales* y *Permiso para vivir (Antimemorias)*, de Alfredo Bryce Echenique; *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu, Diarios tempranos. Donoso in progress, 1950-1965*, e *Historia personal del boom*, de José Donoso (que además pueden ser contrastados con las memorias publicadas por su hija María Pilar Donoso *Los de entonces* y *Correr el tupido velo*); *Donde mejor canta un pájaro*, de Jodorowsky; *La letra e. Fragmentos de un diario* y *Los buscadores de oro*, de Augusto Monterroso; *Antes del fin*, de Ernesto Sábato; *Vivir para contarla*, de Gabriel García Márquez; *El olvido que seremos* y *Lo que fue presente (Diarios 1985-2006)*, de Héctor Abad Faciolince; *Diario de Manhattan*, de Néstor Sánchez; *Memorias de un hijueputa*, de Fernando Vallejo; *Shakespeare palace*, de Ida Vitale; los *Diarios íntimos*, de Teresa Wilms Montt; *El país bajo mi piel: memorias de amor y de guerra*, de Gioconda Belli; *Esclavos de la consigna* y *Los círculos morados*, de Jorge Edwards; los *Diarios* de Alejandra Pizarnik; el proyecto de Ricardo Piglia de *Los diarios de Emilio Renzi* (del que se han publicado los tres volúmenes: *Años de formación*, *Los años felices* y *Un día en la vida*),...

Mención especial merece también el caso del **diario**. En este subgénero se da la circunstancia de que no suele presentarse como una única pieza, sino que los diaristas suelen publicar varios volúmenes en los que recogen anotaciones con una periodicidad más o menos regular. Sin tener una tradición propia demasiado llamativa (los grandes diaristas de referencia pertenecen al mundo francófono y anglosajón), sí que podemos afirmar que en los últimos cincuenta años una serie de autores españoles ha venido cultivando una notable obra diarística. Tal vez el caso más conocido sea el del leonés Andrés Trapiello, y su proyecto *Salón de pasos perdidos*, al que, con gran acierto, ha subtítuloado “Una novela en marcha”. Se trata, según el propio Trapiello ha manifestado, de “libros en los que sería absurdo quedarse, pero sin los cuales no podríamos llegar a



esos otros lugares donde nos espera el espejismo de que hemos encontrado algo. A ese espejismo lo llamamos novela, y a ese algo lo llamamos vida”<sup>1</sup>. El monumental proyecto de Trapiello lleva, hasta el momento, 23 títulos que recogen sus diarios entre 1987 y 2009 (*El gato encerrado*, *Locuras sin fundamento*, *El tejado de vidrio*, *Las nubes por dentro*, *Los caballeros del punto fijo*, *Las cosas más extrañas*, *Una caña que piensa*, *Los hemisferios de Magdeburgo*, *Do fuir*, *Las inclemencias del tiempo*, *El fanal hialino*, *Siete moderno*, *El jardín de la pólvora*, *La cosa en sí*, *La manía*, *Troppo vero*, *Apenas sensitivo*, *Miseria y compañía*, *Seré duda*, *Sólo hechos*, *Mundo es*, *Diligencias*, *Quasi una fantasía*), y cuyo interés se muestra, además de ser un testimonio increíble de la literatura española actual, por nacer con clara voluntad de ser publicados.

Otro diarista importante es el navarro Miguel Sánchez-Ostiz, con un proyecto diarista bastante ingente también: *La negra provincia de Flaubert*, *Mundinovi*, *Gaceta de pasos perdidos*, *Correo de otra parte*, *El árbol del cuco*, *La casa del rojo*, *Liquidación por derribo*, *Sin tiempo que perder*, *Vivir de buena gana*, *Idas y venidas*, *El asco indecible*, *Con las cartas marcadas*, *La sombra del Escarmiento 1936-2014*, *A trancas y barrancas*, *Rumbo a no sé dónde*, *Diario volátil* y *Ahora o nunca*.

Para completar la nómina de relevantes diaristas españoles, hemos de citar a José Carlos Llop (*Arsenal*, *Champán y sapos*, *Diarios, 1986-1995*, *El Japón en Los Ángeles*, *La estación inmóvil*, *Solsticio*), el novísimo Antonio Martínez Sarrión (*Cargar la suerte* (*Diarios 1968-1992*), *Escaramuzas* (2000-2010) y *Esquirlas* (*Dietario, 1993-1999*); Laura Freixas (*A mí no me iba a pasar*, *Todos llevan máscara. Diario 1995-1996* y *Una vida subterránea. Diario 1991-1994*), Jordi Doce (*La vibración del hielo. Diarios 1998*, *La vida en suspenso*), Ignacio Gómez de Liaño (*Diario personal*), Concha García (*Lejanía: diario de la ciudad en movimiento*, *Los antiguos domicilios*), Beatriz Navas Valdés (*Y ahora lo importante*), Salvador Pániker (*Adiós a casi todo*), Manuel Rico (*Escritor a la espera* (*Diarios de los 80*)), Andrés Sánchez Robayna (*Mundo, año, hombre* (*Diarios 2001-2007*)), Iñaki Uriarte (*Diarios*), Matilde Ras (*Diario*), Sergio Suárez Blanco (*Todavía. Apuntes de diario* (2011-2015)),...

---

<sup>1</sup> [Salón de pasos perdidos. Una novela en marcha](#), en la web del autor, consultada el 13 de septiembre de 2020.

Aunque no se trata de un repaso exhaustivo, sí que pretendemos que sirva como justificación al periodo estudiado en esta tesis. Sin embargo, esta masiva producción de textos autobiográficos implica que muchos de ellos carezcan de una voluntad estilística que nos permita acercarnos a ellos con criterio literario. Según Romera Castillo, la escritura de la memoria debe llevar aparejada una finalidad literaria, una intención artística.

Luego si, como hemos visto, algunos de los rasgos que, presumiblemente, podrían atribuirse a un texto para suponer su naturaleza autobiográfica están presentes a lo largo de la historia de la literatura, pero esos textos no han sido catalogados nunca como propiamente autobiográficos, y además en la literatura española hemos vivido un desmedido interés coincidiendo con el período de transición democrática hasta nuestros días en lo relativo a la producción de textos que presentan esos rasgos aledaños a la escritura autobiográfica, entonces cabe suponer que se dan una serie de cuestiones formales en torno al fenómeno de la escritura del yo que han de ser analizados con detenimiento. Entre estos, vamos a destacar especialmente dos procesos que, a nuestro juicio, confieren el estatuto actual a la cuestión autobiográfica: por un lado, la cuestión del **estatuto de la autobiografía como género**, con especial atención a la heterogeneidad genérico-literaria que se manifiesta en ella; y por el otro lo que Lejeune denomina el “**pacto autobiográfico**”.

## **2.2. En torno al concepto de género autobiográfico**

Como podemos ver, se da la paradójica situación de que la autobiografía –o, más propiamente, los elementos autobiográficos- ha sido consustancial a la propia creación literaria, y por tanto puede rastrearse desde el origen de la misma, y, al mismo tiempo, no es posible hablar de autobiografía como tal antes del siglo XVIII. La explicación a dicha contradicción se halla, a nuestro juicio, en la evolución del concepto de género literario, aspecto fundamental a la hora de abordar el estudio de la autobiografía española encuadrada en un marco de referencia espacial y temporal determinado como el que hemos planteado en nuestro trabajo. Por ello, consideramos necesario un repaso por los

antecedentes del género, con el propósito de aseverar que la escritura del yo aparece indisociable del propio fenómeno literario, pese a que la llamada autobiografía es un género relativamente moderno. Partimos de la idea formulada por Pozuelo Yvancos, de que

Todo género es una concepción del mundo y sus categorías no pueden ser abstraídas sino desde el origen de su epistemología categorial (2006: 22)

Dicho de otra forma, no podemos únicamente teorizar sobre el género autobiográfico, sino que hay que estudiar sus manifestaciones concretas, como haremos en la última parte de este trabajo. Al mismo tiempo, el estudio del género se da sincrónicamente, en un momento determinado de la historia, pero en relación diacrónica con las fuentes de las que procede.

Ángel G. Loureiro recoge en *La autobiografía y sus problemas teóricos* los trabajos más significativos que diferentes críticos literarios han dedicado a la cuestión autobiográfica. Ya en la introducción, Loureiro indica que parte de la problemática del género autobiográfico se debe a que participa de diversos campos de estudio, como pueden ser la Teoría Literaria, la Filosofía, la Historia o la Sociología.

En primera instancia, como veremos, el propio estatuto del género autobiográfico no ha aparecido siempre reconocido a lo largo de la historia de la literatura, si bien es cierto que han existido diversos géneros que han acogido bajo en sus manifestaciones algunas de las formas que podemos citar como antecedentes de la escritura autobiográfica.

Para entender dicha ausencia hay que hacer referencia, además, al propio concepto de género literario, cuestión que ha ido cambiando, lógicamente, con el paso del tiempo. El teórico de la literatura Claudio Guillén, en su manual *Entre lo uno y lo diverso*, analiza la mutabilidad del término “género literario”, mencionando seis aspectos que determinan la configuración del género literario. En primer lugar, señala la percepción **histórica** y **dinámica** de los géneros. El formalismo ruso, en el siglo XX, postula la idea de que, en cada época, los modelos literarios principales se agotan y dan paso a otros géneros secundarios, periféricos. Guillén puntualiza que los modelos agotados no eran

eliminados, sino que pasaban a conformar nuevos sistemas. Otro autor como Bajtin establece una dualidad conflictiva entre los grandes géneros literarios y aquellos géneros denostados que representarían el cambio. A todo ello lo llamó novela.

Si nos posicionamos desde una perspectiva **sociológica**, podemos entender la literatura como una institución y, por lo tanto, los géneros también conforman dicha institución. En este sentido, destaca Guillén la continuidad de los géneros a lo largo de la historia, gracias a un movimiento de influencia y superposición entre los mismos. Para Lázaro Carreter, en el género se dan la permanencia y la alteración a la vez que hacen que el modelo estructural se mantenga. Añade Guillén que el género “funciona como modelo conceptual, y entonces lo que evoluciona es el paradigma mental” (Guillén, 1985: 146).

Bajo el punto de vista **pragmático**, el género responde a unas expectativas del lector, es decir, el género es un contrato, en el cual el receptor tiene ciertas esperanzas individuales y previas con las que el escritor puede jugar para sorprender.

El género ha de entenderse también como una **estructura**, como parte de un sistema que, como tal, ofrece diferentes opciones. A esto habría que añadir las interrelaciones que se generan entre los elementos constituyentes del sistema genérico literario. Este conjunto que forman géneros, interrelaciones entre los mismos y las posibilidades combinatorias es lo que permite a los autores situarse en uno u otro género, e, incluso, crear nuevos géneros surgidos como contragéneros. Para J. Tyniánov

“el estudio de los géneros es imposible fuera del sistema, dentro del cual y con el cual están en correlación” (1973: 127).

Al conjunto de relaciones y opciones que mencionábamos anteriormente añade Bajtin la noción de función, desempeñada esta por los componentes. T. S. Eliot y F. Rico van un paso más allá, al aseverar que todo escritor se ve necesariamente condicionado por la tradición anterior, lo que potencia intertextualmente el nuevo texto. Para finalizar este apartado, apunta Guillén, que el concepto de función se relaciona con la idea de género en su conjunto, esto es, entendido tanto sincrónica como diacrónicamente.

Atendiendo al punto de vista **lógico**, el género es un modelo mental tanto para el escritor como para el crítico. Así, el género no es tanto una verdad absoluta cuanto una guía que recoge características predominantes en un grupo amplio de textos canónicos.

Por último, **comparativamente**, el concepto de género se somete por fuerza a los límites del espacio y el tiempo. ¿Son los géneros universales, o, por el contrario, se inscriben en un marco referencial determinado? Según Guillén, “sólo el tiempo histórico puede demostrarnos que un modelo ha llegado efectivamente a erigirse en género. El transcurso de los años y los siglos es, para el comparatista, lo que manifiesta y despliega plenamente las riquezas y opciones estructurales de determinado género” (Guillén, 1985: 150).

Para finalizar, analiza la cuestión de la supranacionalidad del género. Tras algunos ejemplos que no rebasan el límite europeo en torno a la cuestión genológica, cifra en dos vías principales las aportaciones que, en esta cuestión de la supranacionalidad de los géneros, puedan revelarse. Por un lado, aplicar los términos de la Poética europea a otras culturas, con el riesgo de obviar las características intrínsecas de cada cultura o de parcelar en exclusiva cada literatura sin tener en cuenta el terreno común que pueda tener con otras manifestaciones. Por el otro lado, partir de esa Poética y de sus conceptos para, a partir de otras literaturas, matizarlos, ampliarlos, cotejarlos; en definitiva, poner a prueba su fiabilidad cuando los sometemos al campo de la supranacionalidad.

Por último, habla de cuatro conceptos básicos para referirnos a los géneros:

1. Los **cauces de comunicación**, que se corresponden con los tres cauces naturales, tal y como los señalaba Goethe: la narración, el poema cantado y la representación o simulación (“Epos, Lyrik und Drama”). No obstante, Guillén extraña, por ejemplo, la oratoria, que, si bien pertenece al discurso de la oralidad, por su función se sitúa como enlace entre el arte hablado y el escrito, es decir, la llamada Retórica. En cualquier caso, no hay que entender estos tres cauces (o cuatro, o los que sean) como inmutables:

las condiciones de comunicación modernas, como la imprenta antes de Cervantes o la prensa desde el setecientos, facilitarán el

desarrollo de unos géneros nuevos, como la novela, el ensayo y el artículo periodístico. (Guillén, 1985: 164).

2. Los **géneros**, en sí –tragedia, poema épico, ensayo, égloga- relativamente especializados tanto en la forma como en los temas, pero que no sirven para caracterizar totalmente una obra. Es decir, no podemos aseverar que tal obra es una tragedia, ya que no es sólo una tragedia.

3. Las **modalidades literarias**, entendidas como modos de contar. Aquí entrarían la ironía, la sátira, lo grotesco, la alegoría o la parodia.

4. Las **formas**, que serían “los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, la disposición de la cronología, el uso de escenas o de sumarios en una narración, la intercalación, la repetición, las estructuras dinámicas o las circulares” (Guillén, 1985: 165-166).

La interrelación de estos cuatro conceptos, (por ejemplo, el paso de la forma al género o al revés, como ocurrió en el Renacimiento con el soneto; o entre una forma y una modalidad temática, como la epístola moral), provoca deslizamientos que dan lugar a nuevos géneros.

Por otra parte, Pozuelo Yvancos, en el ensayo *Del Formalismo a la Neorretórica*, también apunta a la cada vez más extendida separación entre teoría literaria y literatura, la cual, en el caso de la cuestión del género, se manifestaba en una distinción entre la Poética de géneros y Literatura que, sumada a la frecuente confusión de ópticas desde la que la cuestión de los géneros literarios habían sido estudiados (modal, temática, discursiva, histórica...), daban como resultado una problemática cada vez más confusa sobre qué y cuáles son los géneros literarios. En palabras de Pozuelo:

La poética de géneros viene siendo desde el siglo XVIII impermeable a las evoluciones propias de la creación literaria y esta alarmante realidad contrasta con la sensibilidad mostrada por la denostada poética normativa clasicista que, cuando menos, veía

removidos sus cimientos por la aparición de géneros nuevos o de realizaciones revolucionarias. (1988: 71).

A ello añade que la diferenciación entre géneros teóricos y géneros históricos (diferenciación que aparece en el Renacimiento, pero que tiene su punto culminante durante el Romanticismo) ha dado lugar a cierta inmutabilidad de la Poética, la cual puede observarse en el empleo perpetuo de la tríada aristotélica que se ha justificado desde diversas perspectivas. A esa perpetuidad hay que añadirle el cada vez mayor grado de abstracción de la propia Poética, que ha ido derivando de la teoría hacia la metateoría debida a que, como apuntan P. Hernadi o M. L. Ryan,

el objetivo de una Poética de Géneros no puede ser la obra literaria, sino la literatura como conjunto o como institución. (Pozuelo, 1988: 72).

Por último, como consecuencia de esa diferenciación a la que aludíamos,

la noción misma de género literario pierde su sentido porque desde el punto de vista teórico se acaba disolviendo en una semiótica discursiva. (Pozuelo, 1988: 72-73)

Es decir, que se centre en el discurso más allá del terreno literario. El problema es que en este caso no podríamos sistematizar las manifestaciones genéricas pues todas acabarían respondiendo a una indagación individual en busca de lo colectivo.

Por todo ello, Pozuelo propone la creación de una Poética de los Géneros que no caiga en la abstracción, y que se una a la Literatura y sus manifestaciones concretas, no tanto histórico-descriptiva como histórico-literaria. Para ello, a las dos dimensiones tradicionalmente presente en las diferentes teorías, exterior (estructura específica del género) e interior (actitud, tono, tema, universo representado) habría que añadir una tercera dimensión, aquella que, en palabras de Guillén, se define como una “invitación a la forma”, en la cual la propia Literatura se contempla a sí misma, con lo que aparece la noción del autor como unidad superior donde se unen formas y temas junto a otros dos elementos: la jerarquía social de los géneros y la dialéctica tradición-innovación. Es decir,

a la hora de teorizar sobre los géneros, no podemos obviar la presencia de ese tercer elemento en la operación que sería el autor, quien está supeditado por una serie de lecturas que han forjado, de una forma o de otra, su propia Poética, y de esa tensión individual e interior, que nos remite a la Estética.

Hay que hacer referencia, en este sentido, al concepto de *mimesis* que empleó Horacio en su *Arte poética*, y que definía la relación de la literatura con la realidad. Para Horacio, recordemos, cada género poseía un tono, unas formas y unos temas, que venían instaurados por la tradición literaria. Dice Pozuelo, al respecto, que escribir cualquier manifestación literaria

no es solamente acoger un universo de realidad y un público, sino al mismo tiempo también un sistema verbal-literario con sus realizaciones previas de carácter concreto. (Pozuelo, 1988: 75).

El género literario viene entonces a desempeñar un papel regulador con respecto a la referencialidad. El escritor adopta una forma determinada como un “conjunto indivisible de elementos composicionales de naturaleza temática, modal, tonal, métrica, público lector, valoración social” que operan a la vez sobre la obra escrita. Esta simultaneidad es señalada por Pozuelo en tres esferas de relación, a saber: forma-realidad pragmática, establecida entre el autor y el público; forma-realidad referencial; y forma-realidad elocutiva. Todas ellas, conjuntamente, vendrían a posibilitar la construcción de una norma histórico-literaria sobre la que sustentan una Poética de los Géneros, de modo que el género no sería la elección de un modelo dentro de un paradigma determinado, sino

una proyección de la Literatura misma sobre la relación artista-realidad y tal proyección acaba imponiendo su carácter simultáneo e histórico (Pozuelo, 1988: 76).

Entendemos, por tanto, ese concepto de género desde un prisma postmoderno como “**invitación a la forma**”, forma que se concreta en tres ámbitos o esferas: desde la complejidad que revelan los componentes temáticos, formales, pragmáticos y sociales implicados; desde la historicidad que precisa la producción literaria al actualizar dichos



componentes simultáneamente; y desde la normatividad que necesariamente implica la literatura en la relación consigo misma.

En oposición, nos vamos a encontrar con un problema reiterativo que ha impedido una definición precisa del término autobiografía a lo largo de la historia, problema que se fundamenta en dos factores principalmente: a) la diversidad terminológica en torno a las escrituras del yo; y b) el hecho de que este tipo de escritura ha sido practicado de forma común por la sociedad relevante, no quedando restringido únicamente al ámbito literario.

### **2.2.1. La heterogeneidad genérico-literaria**

Como señalábamos, uno de los factores que han entorpecido la constitución de la autobiografía como tal género literario es la enorme diversidad de términos literarios autorreferenciales, a saber: autobiografía, memorias, recuerdos, confidencias, diario, dietario, epístola, autorretrato, novela autobiográfica, ensayo autobiográfico,... Anna Caballé (1995), autora de uno de los libros de referencia en el estudio de la literatura del yo en español, opta precisamente por ese marbete de *literatura del yo* que engloba los diversos subgéneros mencionados. La crítica catalana se fija en cinco subgéneros que pueden incluirse dentro de esa *literatura del yo*: autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios. En todos ellos encontramos tres ejes en los que se sustentan: temporal o histórico, individual y literario o creativo. Dependiendo de la importancia que se le conceda a cada uno de ellos, podemos hablar de los diversos subgéneros del yo citados anteriormente.

A ello podemos sumarle otro punto de vista más, y es plantearnos dónde queda el límite entre literatura autobiográfica y cualquier otra literatura, pues esta siempre parte de un yo, de la experiencia de un yo. Aunque lo estudiaremos más detenidamente en otro apartado de este trabajo, para resolver la cuestión de si toda literatura es en realidad autobiográfica puesto que toda literatura parte de ese yo, citaremos a Romera Castillo (1981), quien distingue los términos de *potencia autobiográfica* y *acto de autobiografía*. El primero se refiere a la realidad explícita, externa (aunque traspasada de la subjetividad del narrador/protagonista), mientras que la potencia alude a la capacidad humana para

producir otras realidades a partir de la experiencia personal, sean estas ficticias o verosímiles.

Weintraub ya señalaba también este problema que encontramos a la hora de desligar cualquier género literario de la presencia de un yo. Toda literatura parte siempre de elementos autobiográficos, pero en el caso de la autobiografía el referente es la vida entera traspasada por la experiencia de haberla vivido. Para Weintraub, el tema del que se nutre cualquier obra autobiográfica no puede ser otro que realidades experimentadas de una manera concreta. Lo que diferencia a la autobiografía de, por ejemplo, las **memorias**, es la reflexión que el propio sujeto hace de su vida interior:

En las “memorias”, el hecho externo se traduce en experiencia consciente, la mirada del escritor se dirige más hacia el ámbito de los hechos externos que al de los interiores. Así, el interés del escritor de memorias se sitúa en el mundo de los acontecimientos externos y busca dejar constancia de los recuerdos más significativos. (1991: 19)

Señala Caballé que, curiosamente, existe una tendencia clara entre los autores por subtítular con el término memorias a sus escritos frente al de autobiografía. También es cierto que esta tendencia enmascara a su vez una confusión bastante habitual en el uso del término adecuado para referirse al género: los autores intitulan *memorias* a sus escritos aunque estos sean en puridad unos diarios o una autobiografía. Esta es una de las características de la autobiografía española. Para Caballé, la razón de este frecuente uso estriba en la falta de expectativas de los lectores así como el bajo nivel de exigencia y compromiso de los autores:

Las memorias (en plural) 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 es tanto el mundo exterior como la propia vida que se quiere revivir mediante el recuerdo. El memorialista suele evocar acontecimientos o personas de alguna trascendencia que influyeron en su presente o que ocasionaron consecuencias de interés en su futuro en el de sus contemporáneos. Y él ha sido testigo de ellos. (1995: 40-41)

Mientras que, a diferencia de las memorias, en el caso de la **autobiografía**:

(...) los recuerdos están sometidos a la tentativa del individuo de interpretarse asimismo. La recapitulación implica una ordenación del pasado llevada a cabo por el yo reflexivo: se trata de clarificar oscuridades, unificar contradicciones, reagrupar los hechos, deseos y creencias en una simultaneidad plenaria. El desafío es doble pues, por una parte, el auto biógrafo se descubre entregado asimismo como problema al que solo él puede dar solución. El relato, la crónica de los sucesos y los personajes conocidos, o de las obras llevadas a cabo, son los objetos superficiales, primerizos, y una experiencia más profunda que, si bien aparentemente pueden seguir el entramado del currículum vitae, recorre un camino distinto, paralelo o inverso, impulsado por la búsqueda de un sentido, de un centro. (1995: 44-45).

Por ello, el antecedente más importante del género es San Agustín, porque se centra en la reflexión interna de su propia vida, y haciendo que los hechos externos tengan relevancia sólo a la luz de una significación interior. No obstante, advierte Weintraub que esta diferenciación (siguiendo la teoría de los tipos ideales de Max Weber) no ha de entenderse como rígida, pues en la naturaleza literaria está el hibridismo y la mezcla, lo que sitúa a muchas obras en terrenos intermedios. Teniendo en cuenta el carácter transitorio de toda clasificación genérica, Weintraub afirma:

El objetivo de la autobiografía es dejar constancia de toda una vida y no simplemente de aquellas cosas que han marcado su existencia. Si la vida es una interacción entre el “yo y sus circunstancias”, entonces su historia debería ser algo más que el mero relato de unas circunstancias. De esta forma, parece que la autobiografía se acerca más al verdadero potencial del género cuanto más sea su tema real un personaje, una personalidad, o la concepción de uno mismo. (1991: 19)

Por tanto, esa consciencia de uno mismo, y que pretende explicarse interiormente a partir de los hechos fundamentales experimentados, es la que da lugar a lo que

Weintraub considera verdadera autobiografía. De esta señala diversas funciones que pueden darse combinadas: la autoexplicación, la autopresentación, la autoclarificación, el autodescubrimiento, la autoformación o la autojustificación. En todo caso, si la intención de un autor a la hora de escribir su autobiografía es darle un sentido a su vida, dicho sentido está mediatizado por lo que Weintraub llama “el punto de vista necesario”, esto es, el eje espaciotemporal en el que el autor se relata a sí mismo: un autor de cierta edad, maduro, reflexivo, comprende con posterioridad, gracias a la introspección, el significado que un episodio determinado ha tenido en su vida, dándole así un sentido a la misma. La “interpretación retrospectiva” permite que el presente desde el que se escribe dote de coherencia al pasado, convierte un hecho pretérito en inteligible y significativo. En este sentido, la autobiografía se aproxima a la Historia, pues esta disciplina también intenta comprender los sucesos desde el presente.

Esto nos lleva a la gran cuestión del género autobiográfico, la relación entre la verdad y lo narrado. Weintraub utiliza como ejemplo el episodio del puente levadizo de Rousseau, recogido en el Libro I de sus *Confesiones*, que el suizo señala como fundamental en su vida. Realmente, no es el Rousseau que vivió ese hecho quien nos hace tal afirmación, sino el Rousseau que escribe las *Confesiones*, que escoge qué sucesos cuenta porque ahora pueden ser interpretados, por ese Rousseau del presente, con un sentido determinado.

En cuanto al **diario íntimo**, este tiene como característica fundamental la inmediatez de la escritura que supone una menor elaboración del yo, en el sentido en que este se muestra más espontáneo, más auténtico, menos elaborado. Sin embargo, en su origen el diario está concebido como “escritura endogámica”, es decir, no está pensado para ser publicado ni leído por nadie ajeno al propio diarista. Hans Rudolf Picard (1981) lo denominó “a-literatura” dado que no participa de uno de los rasgos esenciales de la literatura, que es la voluntad de establecer un acto de comunicación entre escritor y lector. Para Caballé, la diferencia entre diarios y memorias-autobiografías está en el tratamiento temporal que se da a los hechos vividos y narrados. Mientras que en las memorias y autobiografías el autor realiza una visión introspectiva sobre su pasado desde un presente, en el caso de los diarios dicha visión se realiza sobre un presente reciente. Tal y como dice la crítica catalana, “el diarista no maneja recuerdos sino impresiones, huellas que conservan todavía el aliento de los vivos y mantienen una conexión inmediata con la

realidad descrita” (1995: 52). Algunos rasgos de la escritura diarística serían la importancia del entorno físico, muy presente en la escritura, la inserción de pensamientos que se alejan de las impresiones iniciales, el punto de vista múltiple e incluso contradictorio, de acuerdo al carácter espontáneo de la escritura que hemos señalado anteriormente, la falta de perspectiva histórica para poder interpretar los hechos y, por último, el tratamiento igualitario de los hechos narrados (no se le da más importancia a unos hechos sobre otros).

Esta búsqueda de sentido desde el presente hacia el pasado es lo que también señala Weintraub como diferencia entre la autobiografía y el diario. En la escritura diarística, cada anotación es producto de ese día, es un reflejo inmediato de lo vivido, una interpretación adjunta de la vida, al igual que ocurre con la carta, la crónica o los anales. “Traen” el pasado al presente, pero no lo reinterpretan desde ese presente. La autobiografía, por contra, tiene como atalaya el presente, desde donde se observa el pasado.

Para finalizar con esta heterogeneidad genérica, hay que especificar también las disimilitudes entre autobiografía y **autorretrato** literario. La autobiografía, ya lo hemos señalado, es “una forma literaria en la que un yo rememora su vida” (Weintraub, 1991: 22), por lo que, si entendemos esa vida como un proceso, la escritura autobiográfica serviría para comprender dicho proceso. El autorretrato literario, en cambio, muestra una imagen estática, general. Es común verlo en relatos donde el escritor disecciona su obra como un todo, no como un proceso, no como evolución. La tendencia hacia el autorretrato se manifiesta en el autoanálisis, en el deseo de desvelar la naturaleza y la estructura misma de la personalidad; mientras que la autobiografía supedita la presencia de esos elementos autorreferenciales a la comprensión de la vida como proceso. Dicho proceso nos lleva a asimilar el concepto de vida como “un equilibrio apropiado entre la naturaleza y la historia del hombre”, en palabras del propio Weintraub. En función de qué elemento de dicho equilibrio incline la balanza, hallaremos la concepción de la autobiografía como “revelación” (“La vida es el proceso por el cual los seres exponen o revelan su naturaleza” (1991: 23)); o como “evolución” (“Cada persona se convierte, entonces, en una fusión excepcional de lo que le fue dado al principio, lo que su mundo le otorga, lo que selecciona de ese mundo, cómo crea su carácter, y cómo esta persona, a su vez, influye en el mundo” (1991: 25)).

Para definir el **autorretrato**, Caballé se apoya en Michel Beajour y su *Miroirs d'encre*. Para el francés, el autorretrato es un género heterogéneo híbrido, cuya principal característica es la falta de un relato continuado que subordine lo narrado a una interpretación lógica y coherente del yo narrado:

el discurso de un yo sobre ello se convierte en microcosmos del discurso colectivo sobre el universo de las cosas (1995: 47).

El término nos remite en demasía a su carácter pictórico, lo que lleva a crear “falsas dependencias estéticas”. Tal vez lo más característico del autorretrato sea su estatismo. Dice Beajour:

La fórmula operativa del autorretrato es pues: ‘yo no voy a contaros lo que he hecho, voy a deciros quién soy (1980: 9).

Se da además la paradoja de que, si bien se produce la identidad, no podemos decir lo mismo de la coincidencia entre autor y personaje puesto que en el caso del autorretrato aparece siempre un distanciamiento que suele de venir en sarcasmo o crueldad para con uno mismo.

El problema de la heterogeneidad terminológica está no tanto en trazar los límites del género que hemos admitido en el apartado anterior como difusos y cambiantes, sino en hallar un centro que le conceda autonomía, es decir, no fijarse tanto en lo periférico, sino en lo endocéntrico. Esta falta de autonomía contrasta con la autonomía de su nombre, con la multitud de referencias teóricas en torno a la cuestión autobiográfica, que ha sido muy estudiada (especialmente en la teoría literaria francesa y anglosajona) en los últimos decenios.

### **2.2.2. Escritores y escribidores de memorias**

Por otro lado, en la autobiografía se da además una característica no compartida apenas en otros géneros literarios y es que se presta a ser escrita por cualquier tipo de

persona, no exclusivamente literatos. Así, tenemos diarios, memorias o autobiografías de escritores, políticos, científicos, músicos, cineastas, deportistas, artistas, famosos... Muy a menudo, estos textos se instalan en clichés predeterminados que restan valor literario a la obra en sí. En otras ocasiones, su escritura, aunque lleve la firma del personaje relevante en cuestión, está escrito por un *negro* literario, por lo que se rompen los pactos de lectura autobiográfica propuestos por Lejeune, y que analizaremos más adelante. En estos casos, no estamos ante verdaderas autobiografías, sino ante libros de carácter testimonial, cuya principal motivación oscila entre la adulación y justificación del protagonista y el ajuste de cuentas. De cualquier manera, resulta innegable que la literatura autobiográfica seduce a un variado número de personalidades públicas, especialmente a raíz de la llegada del régimen democrático a nuestro país:

Hombres públicos-sobre todo-y alguna que otra mujer pública-en el mejor sentido de la expresión (...)- sacaron del armario (e incluso alguno salió del mismo) sus vivencias y las plasmaron el libro. Artistas (pintores, cineastas, arquitectos, músicos de todo tipo, incluidos cantantes e ídolos de la música popular, etc.), políticos, científicos y médicos, religiosos y gente de diversas profesiones se lanzaron, con un intenso frenesí, a fijar en los escritos las estelas de sus huellas vitales. (Romera Castillo, 2006: 23)

De estos autores, destacan especialmente algunos ámbitos laborales que muestran cierta tendencia a la publicación de textos memorialísticos. Así, por ejemplo, del mundo del periodismo y la edición se han publicado en los últimos años títulos como: *Primera página. Vida de un periodista*, de Juan Luis Cebrián; *Un golpe de vida*, de Juan Cruz; *Ni para el amor ni para el olvido: Memorias I*, de Juan José Armas Marcelo; *De mal asiento y Por el mundo*, del crítico Carlos Blanco Aguinaga; diversos libros de recuerdos del editor Mario Muchnik, como *Ajuste de cuentas*, *Lo peor no son los autores. Autobiografía editorial 1966-1997* u *Oficio Editor*; *Pasado imperfecto*, del también crítico literario Rafael Conte; los dos volúmenes de las memorias del periodista Jesús Pardo, con los epígrafes *Autorretrato sin retoques* y *La intimidad*; *Black out*, de la periodista María Moreno; *Ya sentarás cabeza*, de Ignacio Peyró; *Una infancia feliz en una España feroz*, de Jorge M. Reverte; y también *Queridos camaradas. Una vida*, del hermano de aquel, Javier Reverte; *Territorio*, del traductor Miguel Sáenz,...

Otro grupo proclive también a la redacción de estos textos es el de los artistas y cineastas: *Cartas a sus amigos*, de Ramón Gaya; *La casa de los pintores*, del también artista Rodrigo Muñoz Avia; *El tiempo amarillo: memorias (1921-1997)*, de nuestro ínclito Fernando Fernán-Gómez; *Los días grises. Memorias de un niño de la guerra* y *Memorias tras la cámara*, del director Antonio Isasi-Isasmendi; *'Pa'habernos matao'*. *Memorias de un calvo*, de Antonio Resines; *Sentada en un rincón*, de Josefina Molina; *Diario*, de Raúl Ruiz,...

Sin embargo, el grupo que más destaca en este sentido es el de la política, en la gran mayoría de los casos persiguiendo una intención autojustificatoria de su trayectoria política. En este grupo encontramos títulos como *Años de soledad*; de Soledad Becerril; *Memoria viva de la transición*, del expresidente Leopoldo Calvo Sotelo; *Transeúnte de la política*, obra del filósofo y senador Manuel Cruz; *En el punto de mira*, de Baltasar Garzón; *En la red del tiempo. 1972-1977*; *Ni pena ni miedo*, del también juez Fernando Grande Marlaska; *España amenazada* de Luis de Guindos; *Una historia para compartir*; de Landelino Lavilla Alsina; las *Memorias de luz y niebla*, de Gregorio Marañón Bertrán de Lis; los *Diarios españoles vol. I. 1928-1936*; del diplomático chileno Carlos Morla Lynch; *Los años que todo lo cambiaron*, de Alberto Oliart; *Memorial de transiciones (1939-1978)* y *Las transiciones de UCD*, de Juan Antonio Ortega Díaz-Ambrona; *Memories de l'exili*, del catalanista Carles Pi Sunyer; *Nadie es más que nadie*, del presidente cántabro Miguel Ángel Revilla; *El final de la dictadura* y *La manipulación del lenguaje*, del sindicalista Nicolás Sartorius; *Memorias de un ministro comunista de la República*, de Vicente Uribe; *El valor de la memoria*, de Mercedes Núñez Targa; *Manual de resistencia*, de Pedro Sánchez; *La conquista de la transición*, de Óscar Alzaga,...

Debido al auge del género en relación a la modernidad o a la postmodernidad, hay que señalar también que la aparición de textos de carácter autobiográfico escritos por gente anónima lo que de alguna manera nos lleva a plantearnos la relevancia de contar la propia vida. La era digital ha impulsado, a través de diversos mecanismos, la escritura del yo en un ámbito íntimo que, si bien existía también antes en la historia, no solía trascender más allá de esa esfera de lo íntimo.



Pese a toda esta heterogeneidad que se reúne en cuantos textos puedan ser tildados de autobiográficos, hay dos elementos que, a nuestro juicio, están siempre presentes en la caracterización del género, y que responden a las dos principales tesis que se han sostenido en torno a la cuestión autobiográfica: el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune; y la interpretación de la autobiografía como tropo lingüístico que realizara Paul De Man. A continuación, comentaremos ambas teorías para proponer nuestro propio modelo.

### **2.3. El pacto autobiográfico**

Uno de los elementos verdaderamente definitorios de la escritura autorreferencial es lo que el crítico francés Philippe Lejeune denominó “el pacto autobiográfico”, sobre el que han girado gran parte de los trabajos que la crítica literaria ha dedicado a la cuestión.

Philippe Lejeune, partiendo de los trabajos anteriores, es el primer autor que acierta a dar una definición de la autobiografía que, si bien ha sido trascendida hoy en día (pues ya sabemos que no hay nada como acotar un género para que los escritores intenten romper esas barreras), sí que supone un acercamiento bastante certero a lo que entendemos como autobiografía moderna. Precisa el teórico francés que esa propuesta de definición solo puede aplicarse a la autobiografía europea comprendida entre finales del siglo XVIII y la actualidad (finales del siglo XX). Además, para esta definición parte de la posición del lector, dada que es esa perspectiva desde la que él, como lector, puede acercarse al género. Dicho de otra forma, Lejeune va a aproximarse a la autobiografía desde una perspectiva pragmática, que cobra aquí especial relevancia porque el autor del texto asevera que lo que cuenta en él es verdad, pero para que tal condición de verdad se cumpla necesita de un receptor que crea en ella. Teniendo, por tanto, en cuenta estas apreciaciones, define la autobiografía como sigue:

Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia experiencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad (1991: 48).

Para Lejeune, en su definición de autobiografía entran en conjunción diversos elementos que encuadra en cuatro categorías: la forma del lenguaje (la autobiografía debe ser una narración en prosa), el tema tratado (una vida individual, o la historia de una personalidad), el autor (la identificación entre el autor y el narrador, cuyo referente en el mundo real es contrastable) y la posición del narrador (el cual se identifica con el protagonista de la narración y asume, a su vez, una perspectiva retrospectiva). De la conjunción de estas categorías, entendemos que una autobiografía debe ser *fundamentalmente* una narración retrospectiva que tiene por tema la vida individual. Lejeune remarca el adverbio *fundamentalmente* puesto que las fronteras entre este y otros géneros quedan a menudo desdibujadas (volvemos a insistir, de nuevo, en esa pulsión creadora que tiende a romper las fronteras cada vez que estas son trazadas. Pensemos, por ejemplo, en zonas de transición, como las denomina el francés, tales como las memorias, los diarios, el ensayo o la correspondencia. Del mismo modo, estas características ni son presentadas como exclusivas de la autobiografía, ni son condiciones *sine qua non* para poder hablar de género autobiográfico. No obstante, Lejeune sí que refleja dos de esas características para determinar si estamos o no ante una autobiografía:

Para que haya autobiografía es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje (1991:48).

Esta doble condición que afecta tanto al autor como a la posición del narrador trae consigo una serie de problemas de difícil resolución, puesto que no es suficiente con que el personaje de una novela se llame como el autor o presente las mismas coordenadas vitales para que podamos aseverar con seguridad que se trata de una autobiografía.

Esta identidad entre narrador y personaje principal comienza a construirse a partir de la autodiégesis, esto es, de la narración en primera persona. Sin embargo, Lejeune pone el foco en la identidad entre autor y personaje principal, dado que las excepciones a esa voz autodiegética nos obligan a repensar las definiciones. De esta forma, podemos encontrarnos la identidad entre el personaje principal y el narrador en la 3ª persona, produciendo efectos diversos, desde el orgullo hasta la humildad. En cualquier caso, el narrador asimila la distancia de la mirada con respecto a su propia persona.

Para clarificar un poco las diversas opciones, Lejeune propone el siguiente esquema:

Persona gramatical \ Identidad	Yo	Tú	Él
Narrador = personaje principal	autobiografía clásica (autodiegética)	autobiografía en 2ª persona	autobiografía en 3ª persona
Narrador ≠ personaje principal	biografía en 1ª persona (narración de un testigo) (homodiegética)	biografía dirigida al modelo	biografía clásica (heterodiegética)

Cuadro 1. (1991: 49)

Al separar el problema de la persona gramatical del de identidad, veremos que tenemos diversos modelos posibles de autobiografía, pero dificulta enormemente una definición “textual” del fenómeno.

En torno a la cuestión de la identidad, Lejeune le dedica un apartado con el epígrafe “El abajo firmante”. Para resolver la pregunta de quién es ese *yo* que habla, acude a los análisis de Benveniste para concluir que:

La «primera persona» se define por la articulación de dos niveles:

1. Referencia: los pronombres personales (yo/tú) solo tienen referencia real en el interior del discurso, en el acto mismo de la enunciación. Benveniste señala que no hay concepto de yo. El yo envía, cada vez, al que habla y al que identificamos por el hecho mismo de que habla.

2. Enunciado: los pronombres personales de primera persona señalan la identidad del sujeto de la enunciación y del sujeto del enunciado. (1991: 50).

A partir de aquí, podemos plantear otra serie de cuestiones que afectan especialmente a la esfera del enunciado, pues es ahí donde se da el salto de lo intradiscursivo hacia lo extradiscursivo, es decir, en el momento en que identificamos a quien habla dentro del discurso, el narrador, con quien lo hace fuera del discurso, el enunciador. Además, Benveniste parte del discurso oral en sus análisis, pudiendo darse, como señala Lejeune, algunos casos (la *cita* y lo *oral a distancia*) en los que *yo* no es quien realmente habla.

Si bien es cierto que el *yo* envía a la enunciación, pese a las objeciones anteriormente manifestadas, también lo es que la enunciación no implica convertirse en el término último de referencia, dado que podemos plantearnos a la vez un problema de *identidad*, problema que se resuelve mediante datos extralingüísticos cuando la comunicación se produce de forma oral directa, pero que, lógicamente, resulta más complicado cuando estamos ante la lectura de un texto escrito. Para Benveniste, el pronombre no remite a un concepto, sino que se limita a *enviar* a un nombre o a una entidad susceptible de ser designada por un nombre. El *yo* cumple una función económica, sirve para que todos podamos expresarnos dentro de nuestra subjetividad; pero sí que existe una categoría léxica que nos individualiza y permite identificarnos, que es la del nombre propio. Según Lejeune, es en el nombre propio donde persona y discurso se conjugan, antes incluso de hacerlo en la primera persona.

Benveniste se refiere casi en exclusividad a situaciones de carácter oral, donde es posible volver al nombre propio en caso de necesidad, pues la presencialidad de emisor y receptor es casi obligatoria, al mismo tiempo que el sujeto de lo enunciado también puede estar o no presente. Digamos que, en el caso de la oralidad, la referencialidad de los pronombres no queda comprometida por la ausencia de sus referentes. No sucede igual en el caso de los textos escritos: aquí debemos acudir al elemento de la *firma* para saber quién es el enunciador, lo que, a juicio de Lejeune, sitúa el problema en el *nombre propio* al que remite esa firma. Es ahí donde podemos identificar al *autor* como realidad extratextual indudable dentro del propio texto, y le otorgamos la responsabilidad sobre la enunciación de todo el texto escrito. Establecemos una relación entre el concepto de *autor* y la persona real a quien nos remite dicho concepto, y, además, no dudamos de la existencia real de dicha persona. Dice Lejeune:

Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso. Para el lector, que no conoce a la persona real, pero cree en su existencia el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce. (1991: 51).

No obstante, esta identificación de autor y persona real presenta varios inconvenientes, sobre los que Lejeune va disertando. Por ejemplo, en el caso de los seudónimos, ya que no existe esa correspondencia entre autor y nombre real en sentido estricto, pero sí que puede categorizarse como un segundo nombre, más que un nombre falso.

Otra objeción es con la llamada novela autobiográfica, entendida como un texto de ficción en el que creemos intuir una identidad entre autor y personaje, pero que aparece aparentemente negada, o no afirmada, por el autor. Lejeune se pregunta por el criterio para distinguir esta novela autobiográfica de la propia autobiografía, dado que la primera puede imitar cualquier procedimiento empleado por la autobiografía para aseverar su condición de veracidad, de autenticidad. Para el crítico francés, la clave está en la página del título, dado que el nombre del autor aparece inscrita en ella, y procediendo a la identificación entre autor, narrador y personaje: el pacto autobiográfico vendría a confirmar esta identidad, remitiéndonos en última instancia al nombre del *autor*.

Para el caso de la llamada autoficción, este problema queda resuelto, a juicio de Lejeune, al considerar que, cuando se da el pacto autobiográfico, automáticamente se excluye la ficción, lo que no sucede con la posibilidad de que la narración sea falsa, en cuyo caso nos situamos en la categoría autobiográfica de la *mentira*.

En cualquier caso, aunque las formas de ese pacto autobiográfico puedan ser variadas, en todas ellas se da la intención, por parte del autor, de hacer honor a su firma. Podemos dudar del parecido entre autor y firma, pero no de su identidad.

La importancia del pacto se cifra en que el lector adoptará una determinada actitud ante el texto, bien buscando semejanzas entre el autor y el personaje, aunque el propio autor haya negado esa identidad, como sucede en la ficción; bien buscando diferencias entre ambas entidades, aunque el propio autor haya establecido esa identidad, como sucede en la autobiografía. El problema de la fidelidad es un problema de autenticidad, la cual gira en torno al eje del nombre propio.

Este pacto autobiográfico lleva al lector a establecer una identidad entre autor, narrador y personaje en dos estadios: de manera implícita, mediante el empleo de *títulos* que establecen esa identidad (como por ejemplo, *Historia de mi vida*), o mediante el compromiso, en lo que Lejeune llama *sección inicial*, entre el narrador y el lector por medio del cual el primero asegura comportarse como el autor, de forma que el *yo* remite al nombre de la portada. El otro estadio al que aludíamos se da de manera explícita cuando el nombre del narrador-personaje coincide con el del autor de la portada. Por otra parte, el pacto autobiográfico obliga al autor a presentar los hechos como reales, y que además estos se sometan a la prueba de verificación. En este sentido, cobran relevancia algunos paratextos que se insertan en los textos autorreferenciales (fotografías, documentos oficiales, testimonios ajenos, índices onomásticos), que tendrían por fin reafirmar la veracidad de ese pacto. Es lo que Castilla del Pino denomina “el eco autobiográfico”. A partir de este pacto autobiográfico, Lejeune también postula un *pacto novelesco* (que estaría caracterizado por la práctica patente de la no-identidad y por la atestación de la ficción), y que resume en el siguiente cuadro:

Nombre del personaje Pacto	Distinto al nombre del autor	No tiene nombre	Tiene el mismo nombre que el autor
Novelesco	1a novela	2a novela	
No hay pacto	1b novela	2b indeterminado	3a autobiografía
Autobiográfico		2c autobiografía	2b autobiografía

Cuadro 2. (1991: 53)

Nos interesan los casos que Lejeune considera como autobiografías. En este ámbito, se proponen tres realizaciones: que no exista pacto, es decir, que no se manifieste en el título la intención autobiográfica, pero el lector identifique la identidad entre autor, narrador y personaje (3a); que sí se dé el pacto autobiográfico, esto es, que bien en el título o bien a lo largo del texto podamos aseverar que existe esa identidad (2b); o que, aunque el personaje carezca de nombre en la narración, autor y narrador coinciden de manera inequívoca (por ejemplo, porque el autor lo declara explícitamente), y, además, el carácter autodiegético hace que suceda otro tanto con el personaje (2c).

Evidentemente, esta categorización no admite unívocamente todas las obras susceptibles de ser consideradas autobiográficas, y algunas de ellas quedan en un terreno limítrofe. Lejeune atiende particularmente a dos casos: en primer lugar, los espacios vacíos del esquema, correspondientes a una novela donde el nombre del personaje y el del autor coincidan (Lejeune afirma no haber encontrado ningún caso), o a una autobiografía donde el personaje y el autor sean distintos, entendemos que por motivos estéticos elegidos por el autor, y que haría que el texto no pudiese ser leído ni como autobiografía ni como novela. La segunda particularidad estudiada es la de los autores anónimos, bien porque el propio autor ha elegido dicho anonimato (lo que genera una “legítima desconfianza” en el lector), bien porque se ha extraviado accidentalmente el nombre del autor (y, en caso de que no se nombrase en todo el texto quién es el autor del mismo, encajaría en la categoría indeterminada 2b).

Lo que define la autobiografía para quien la lee es, ante todo, un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio. Y eso es verdad también para quien escribe el texto. Si yo escribo la historia de mi vida sin decir mi nombre, ¿cómo sabría el lector que se trata de mí? Resulta imposible que la vocación autobiográfica y la pasión de anonimato coexistan en el mismo ser. (1991: 55).

Parte de la problemática se orienta, pues, hacia el nombre propio. Señala Lejeune una confusión establecida desde la literatura del siglo XVIII entre autor y persona.

Cuando, para distinguir la ficción de la autobiografía, se trata de determinar a qué remite el yo de las narraciones personales, no hay

necesidad de referirse a una imposible referencialidad extratextual: el mismo texto ofrece a fin de cuentas ese último término, el nombre propio del autor, a la vez textual e indudablemente referencial. Si esta referencia es indudable es por estar fundada en dos instituciones: el estado civil y el contrato de publicación; no tenemos, por tanto, razón alguna para dudar de la identidad. (1991: 56)

A partir de aquí Lejeune establece la diferenciación entre *identidad* y *parecido*. La identidad, como hecho aceptado o rechazado al nivel de la enunciación, se basa en los elementos autor (a quien nos remite el sujeto de la enunciación), narrador (sujeto de la enunciación) y personaje (sujeto del enunciado). En el caso del parecido, habría que incluir también el elemento que denomina el *modelo*. Frente a las denominadas formas de ficción, la biografía y la autobiografía se presentan como textos *referenciales* que pueden (y deben) ser sometidos a *verificación*. Esa referencialidad conlleva un pacto referencial (que se añade al pacto autobiográfico), por el cual el autor se compromete a decir la verdad en su texto. Ese compromiso se circunscribe a lo posible, esto es, la verdad tal y como la entiende el autor, lo que permite albergar olvidos, deformaciones,... Además, se añade un cuarto elemento, el de *modelo*, que el francés define como “lo real al que el enunciado quiere parecerse”, y que puede darse en modo negativo (criterio de exactitud) o en modo positivo (criterio de fidelidad):

Vemos ya que, fundamentalmente, lo que va oponer la biografía y la autobiografía es la jerarquización de relaciones de parecido y de identidad: en la biografía, el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía la identidad sostiene el parecido. La identidad es el punto de partida real de la autobiografía; el parecido, el horizonte imposible de la biografía. La función diferente que cumple el parecido en los dos sistemas se explica por esa razón. (1991: 58)

Los diferentes pactos y contratos analizados por Philippe Lejeune nos llevan a concluir que la autobiografía es un género contractual, que no puede analizarse extratextualmente (ya que sólo atendería a la cuestión del parecido que hemos mencionado antes), ni intratextualmente; sino atendiendo ambos planos a la vez, analizando la relación *publicación/publicado*, que establece una analogía con la relación



*enunciación/enunciado*. De este modo, la autobiografía se convierte no solo en un género de escritura, sino también en un modo de lectura a consecuencia de ese carácter contractual. Concluye Lejeune:

Si la autobiografía se define por algo exterior al texto, no es por un parecido inverificable con la persona real, sino por el tipo de lectura que engendra, la creencia que origina y que se da a leer en el texto crítico. (1991: 61).

## **2.4. La des-figuración tropológica de Paul de Man**

Paul de Man (1991: 113-118) se plantea si tal vez asumir que la autobiografía constituye un género, entendiendo este con una función estética e histórica, no sea tal vez un error. Algunas cuestiones candentes en el debate en torno al estatuto de género demuestran que no está tan clara la categorización. Así, por ejemplo, cabe cuestionarse si, tal y como hemos venido señalando, no existe autobiografía antes del siglo XVIII, tal vez esta sea un fenómeno específicamente prerromántico y romántico, como defienden la mayoría de autores, aunque existen textos que inequívocamente nos remiten con anterioridad a la escritura autobiográfica (las *Confesiones* de San Agustín, por ejemplo).

Otro de los interrogantes es en torno al modo de escribir: ¿es posible escribir una autobiografía en verso? ¿Y hacerlo en segunda o en tercera persona? ¿O utilizar tiempos de futuro o de condicional no solamente la narración en pasado? Y por último, una de las cuestiones más controvertidas en torno a la autobiografía, como es la relación que esta guarda entre la ficción y la verdad. En apariencia, a la autobiografía le corresponden hechos potencialmente reales y verificables, lo que implicaría una diéresis más simple que la ficción. Dice De Man:

asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero (...) ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción,

la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (1991: 113)

Dado que sabemos que existen textos autobiográficos que incumplen algunas de estas normas generales, cabe también plantearse, como hace De Man, que tal vez la autobiografía no sea un género en sí sino un modo de lectura presente en todo el texto. Así, por ejemplo, para el teórico francés la oposición absoluta entre ficción y autobiografía no solo es falsa sino también indecible. De este modo, cualquier texto es autobiográfico en el sentido de que está construido por un sujeto, y leído por otro sujeto, y entre ambos se produce una sustitución reflexiva mutua (autor ideal/lector ideal). Pero, al mismo tiempo, ningún texto es propiamente autobiográfico:

el interés de la autobiografía, por lo tanto, no radica en que ofrezca un conocimiento veraz de uno mismo -no lo hace-, sino en que demuestra de manera sorprendente la imposibilidad de totalización paréntesis es decir, de llegar a ser paréntesis de todo sistema textual conformado por sustituciones tropológicas.

Las autobiografías, a través de su insistencia temática en el sujeto, el nombre propio, la memoria, el nacimiento, el eros y la muerte, y en la doblez de la especularidad, declaran abiertamente su constitución cognitiva y tropológica, pero se muestran también ansiosas de escapar a las correcciones impuestas por ese sistema. (1991: 114)

La crítica que hace De Man al contrato de Lejeune es que este último entiende dicho contrato basado en los actos de habla y no como un tropo. Además, el nombre del autor que hemos impreso en una página no nos remite a ese autor, sino a la firma del autor, que le otorga autoridad legal pero no epistemológica. En este sentido, el lector se convierte en autoridad encargada de verificar o falsear la autenticidad de la firma así como el comportamiento del firmante. En un primer momento, esta autoridad tendría que compartirse entre el autor y el lector, lo que demandan llama el autor del texto y el autor en el texto pero esta autoridad dual es sustituida por la firma de un solo sujeto.

El estudio de la autobiografía está aprisionado en este doble desplazamiento, en la necesidad de escapar de la topología del sujeto y

la igualmente inevitable reinscripción de esta necesidad en un modelo especular de conocimiento. (1991: 114).

Por ello, para De Man la prosopopeya es el tropo de la autografía y a través de ella el nombre, la firma, resulta inteligible como el rostro. Nos corresponde a nosotros desenmascarar esos rostros, esas figuras, para averiguar cuánto hay de figuración y de desfiguración. De Man asevera que el lenguaje no es sino un acto de representación que, bajo diferentes formas (figura, metáfora, prosopopeya) nos devuelve una imagen que no es la cosa en sí real. Dicha imagen es, además, silenciosa, en el sentido de que la interpretación que hagamos de ella, además de subjetiva, vuelve de nuevo a remitirnos al problema de la representación. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador.

La muerte es un nombre quedamos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía paréntesis en la prosopopeya del nombre y de la voz paréntesis despose y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada. (1991: 118)

Aunque la tesis de De Man nos resulta fascinante y seductora, por cuanto resolvería muchos de los interrogantes que hemos ido planteando, no podemos asimilarla completamente pues existen grietas que es necesario completar.

## **2.5. Autobiografía como realidad contada en una ficción**

Pozuelo ha señalado que toda autobiografía presenta un doble estatuto: por un lado, el lingüístico-referencial (que hace referencia al tropo del que habla De Man), en el que se produce esa figuración; pero al mismo tiempo asistimos a un acto del lenguaje performativo, extratextual, que, siguiendo el ejemplo que utiliza De Man con Rousseau, es una petición pública de excusa. En el apartado que hemos dedicado al análisis del corpus autobiográfico español observaremos la presencia de ese acto performativo, aunque las intenciones puedan variar.

La especificidad del acto narrativo autobiográfico radica en que no es posible delimitar en él fácilmente la metáfora espacial dentro/fuera, ni, por consiguiente el doble estatuto epistemológico de lo asertivo (lo declarado) y lo performativo (excusa) (Pozuelo, 2006: 97)

Bajtin (1982) ya había expresado que cuando la vida (el alma) es representada estéticamente, se da lo que denomina un *ritmo*, esto es, lo característico de la representación estética, que significa al ser recibido por el otro, de tal forma que es la lectura la que determina la aparición de un autor: el autor, a través del *ritmo* (la pauta, o la cesura, o la secuencia) es quien organiza la categoría de lo *otro* (la alteridad) como algo separado, representando estéticamente las categorías de *ser* y de *acto*. Bajtin ha sido leído e interpretado en clave postestructuralista al relacionar su dialogismo y la otredad con la ambivalencia y la pluralidad, la escisión del objeto. Como señala Pozuelo (1993: 209), las conclusiones de Bajtin sobre la autobiografía grecolatina no se pueden extrapolar totalmente a todas las concreciones de la autobiografía en posteriores contextos históricos, sino parcialmente. En el caso de la autobiografía antigua, esta surge en el cronotopo público de la plaza o ágora, lo que le lleva a distinguir en la autobiografía un cronotopo tanto interno (el tiempo-espacio de la vida representada) como externo (su representación pública).

En realidad la autobiografía, toda autobiografía, tiene este carácter bifronte: por una parte es un acto de conciencia que ‘inventa’ y ‘construye’ una identidad, un ‘yo’. Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros (los lectores, el público). Es en la convergencia de ambos donde nace el género autobiográfico. Porque ese ‘yo’ autobiográfico solamente existe en la nueva ágora, la nueva forma de publicidad que es el libro publicado, la escritura que se hace pública y que se inventa un ‘yo’, pero lo presenta como verdadero a los otros, propone a los receptores un pacto de autenticidad. Esa doble faceta –que es un cronotopo doble– es consustancial al género autobiográfico” (1993: 210-211).

La doble dirección que asume la escritura autobiográfica, que quiere

autorrepresentarse, pero también representarse para otro, tiene como fin dar como real una imagen que es ilusoria, en tanto que es o puede verse como una imagen construida en la escritura. Y en ese presentarse como verdadera, como género no ficcional, a pesar de estos reparos, radica la dualidad bifronte del cronotopo interno y externo. A ello añadimos la ausencia durante siglos en la autobiografía de lo privado-íntimo, ya apuntada por Bajtin y subrayada por Gusdorf, a la que se unía la incapacidad de separar la biografía del hombre público e ilustre de la propia autobiografía.

El problema, a la hora de conceptualizar la escritura autobiográfica, está en tratar de conciliar las dos líneas que hemos presentado: la que se resiste a considerar la autobiografía como una ficción, aunque reconozca concomitancias con las técnicas novelísticas (cuyo principal valedor es Lejeune, aunque habría que sumar también a Gusdorf, Starobinski, E. Bruss...); y la que defiende que cualquier narración de un yo es una forma de ficcionalización (que arranca en Nietzsche, y reúne a Derrida, de Man, Barthes y la deconstrucción en general). Considerar ambas posturas como contrarias e incompatibles es lo que nos lleva al error cuando aplicamos el modelo a los textos autobiográficos. Tal y como explica Pozuelo, el yo autobiográfico puede ser ficcional, lo que no obsta para que la autobiografía se proponga y se lea, como así ha sido muchas veces, como discurso con atributos de verdad (1993: 202). El propio Lejeune admitía la ficcionalidad que *de facto* se da en todo discurso autobiográfico, que separaba de la *hipótesis de autenticidad* que se establece pragmáticamente. De hecho, quienes como Catelli han hablado de impostura a propósito de la autobiografía lo han podido hacer por ese fondo de verdad que se le presupone. Así, sería un despropósito hablar de impostura en relación a la novela autobiográfica, dado que esta conforma una entidad ficcional y la ficción no se aborda desde el binomio verdad/mentira. Pero el espacio autobiográfico sí admite plantearse conceptos como el de impostura o mentira. La autobiografía, por tanto, es ficcional desde un punto de vista semántico y ontológico, pero se sitúa en su funcionamiento pragmático como discurso de *verdad*:

el espacio de la ficción se define pragmáticamente y afecta a su estatuto convencional –pacto– (o casamiento decía Cervantes), con el entendimiento de los que lo leen. Pacto que, por cierto, se origina en un contexto social e histórico que rige también las consecuencias de tal convención (1993: 204).

Siguiendo las tesis planteadas por Pozuelo Yvancos, entendemos que la autobiografía no puede ser interpretada como ficcional ni, en consecuencia, como literaria. Es un género no literario, discursivo, en el que el yo que escribe diverge del yo que existe, pues se trata de otro yo, que se ha desdoblado mediante el proceso de la memoria en un yo que recuerda, y que además se construye narrativamente siguiendo procesos propios de la ficción. Que sea la memoria la que vertebral la narración es lo que le confiere ese carácter equívoco, pues se desarrolla en la distancia que media entre lo vivido y lo evocado, presentando elipsis (silencios) y falsedades. Que lo narrado no coincida con la verdad se debe a que, como decía Hobbes, aquella es un atributo del lenguaje, y que las cosas no son por sí mismas ciertas o falsas.

## 2.6. Cuestiones formales

¿Cómo es posible que la autobiografía sea, a la vez, una y muchas? La intención de definir el género autobiográfico corre el peligro de tornarse inútil y pernicioso, ya que puede ocultar “toda huella de lo que significa”, como nos recuerda Virginia Woolf. Cualquier definición genérica no es más que una ficción nominalística. Para Elizabeth Bruss, la clave para explicar el escrito autobiográfico se basa en dos aspectos: de un lado la *forma*, esto es, “las propiedades materiales inmanentes del texto” (1991: 62), y de otro lado las *funciones* que asignamos a dicho escrito. Conviene recordar que no existe una correspondencia isomórfica entre formas y funciones, pues a una misma forma pueden corresponder varias funciones, del mismo modo que una misma función puede desempeñarse en más de una forma.

La idea de género comporta un modo de lectura (o escritura) de un texto, entendiendo por modo la fuerza que ese texto debería tener para nosotros. Aquí, en los modos en que un texto puede ser leído e interpretado, nos situamos en terreno de la denominada fuerza elocucionaria (en terminología de Austin y Searle), que establece una relación entre el lenguaje empleado y la situación pragmática en que se produce ese acto de habla, con especial atención a la intención del hablante. Bruss señala:

para convertirse en género, un acto literario debe ser también identificable; los papeles y propósitos que lo componen deben ser relativamente estables dentro de una comunidad particular de lectores y escritores (1991: 64)

Para ello debe darse lo que Merleau-Ponty denomina *institución*. Es decir, la autobiografía existe en función de determinadas convenciones sociales y literarias que la crean y la mantienen en el orden de la literatura; pero no existe fuera de estas. Tampoco cabe hablar de autobiografía hasta que la distinguimos, elocucionariamente, de otros actos de habla. Por tanto, para Bruss el valor de la autobiografía es *diacrítico*, tal y como lo entendía Saussure, pues se constituye en parte por oposición a lo que no es. Así, el término *autobiografía* no comportaba un valor estético hasta finales del siglo XVIII. Hasta ese momento, el término más empleado, *memorias*, presentaba connotaciones de casualidad, de anécdota. Es en 1809 cuando Robert Southey inventa o traduce en *Quarterly Review* el término *autobiografía* para referirse a determinados escritos, iniciando un cambio en el paradigma de estos textos hacia ciertos valores estéticos y estilísticos.

Por tanto, para poder entender esa gran variabilidad en cuanto a los textos autobiográficos, pero que al mismo tiempo presentan dicho carácter autobiográfico innegable, Bruss señala cuatro ejes de variabilidad: la variabilidad en el tipo de características textuales que señalan la función genérica de un texto; la variabilidad en el tipo de integración entre la función genérica y otros aspectos funcionales del texto, la variabilidad en el valor literario otorgado al género; y la variabilidad en el valor elocucionario del género.

Continúa más adelante la crítica norteamericana:

La autobiografía como nosotros la conocemos depende de las distinciones entre la ficción y la no ficción, entre la narración empírica o retórica en primera persona. Pero estas distinciones son artefactos culturales y podrían ser tomadas de forma diferente, como ciertamente lo fueron una vez y podría ser que lo volvieran a ser, causando la caída en desuso de la autobiografía o al menos, su reformulación total. (1991: 66)

Bruss se refiere específicamente a tres reglas. La primera de ellas responde a la doble condición del autobiógrafo como origen de la temática y la fuente para la estructura que se encontrará en su texto. Así, se establece, por una parte, que el autor exige responsabilidad individual para la creación y ordenación de su texto; mientras que el individuo que se ejemplifica en la organización del texto pretende compartir la identidad de un individuo al cual se hace referencia a través de la temática del texto; y de la existencia de este individuo, independiente del texto en sí mismo, se presupone que es susceptible de apropiarse de procedimientos de verificación pública.

En la segunda regla se afirma que la información y hechos relatados en conexión con el autobiógrafo han sido, son, o tienen el potencial para ser veraces y verificables. En el caso del autor, bajo convenciones existentes, se hace un llamamiento al valor de la verdad de lo que el autobiógrafo relata, a pesar de la dificultad que ese valor de la verdad pueda entrañar para averiguar si el relato trata experiencias privadas u ocasiones públicamente observables. Pero al mismo tiempo, del receptor se espera que acepte estos relatos como verdaderos, y es libre de «comprobarlos» o intentar desacreditarlos.

Por último, la tercera de las normas advierte que, si bien lo que se relata puede desacreditarse o no, volverse a formular o no de algún otro modo más aceptable o desde otro punto de vista, el autobiógrafo da a entender que cree en lo que afirma.

### **2.6.1. El problema de la referencialidad**

La individualidad es, como hemos señalado antes, uno de los principios que rigen la nueva concepción humanista a partir del Renacimiento, y que se sitúa, por tanto, como factor fundamental en el alumbramiento del género autobiográfico. Existe una voluntad de agrupar y cohesionar los fragmentos de la propia historia, de darles un sentido unitario para que nos devuelvan el reflejo de quiénes somos realmente. Es importante, discernir que en la autobiografía no se da una yuxtaposición de imágenes y recuerdos (tal sería, más bien, el caso del diario íntimo), sino una sintaxis completa y profunda, un montaje, utilizando la terminología audiovisual, en la que el autor ha de tomar distancia con respecto a sí mismo para poder reconstruirse como ser unitario a lo largo del tiempo.



Otro eje de investigación autobiográfica es el que se refiere a la unión del género autobiográfico con la concepción del yo. En este escenario, Weintraub diferencia entre quienes entienden la naturaleza humana como globalidad, en cuyo caso la autobiografía tendría una capacidad limitada en la concepción del yo; y quienes caracterizan a la naturaleza humana como proteica y cambiante, en donde la autobiografía sería un proceso continuo por explicar las diversas concepciones del yo. Weintraub recorre esa multiplicidad en la concepción del individuo, comenzando por la cultura clásica, donde existen dos prototipos de personajes dignos de autobiografiarse: el hombre de estado (*vita activa*) y el filósofo (*vita contemplativa*), que se manifiestan en dos tipos de autobiografía antigua, la *res gestae* y la vida de filósofo. La llegada del cristianismo vuelve la mirada hacia el interior del yo, y transforma la humildad en principal virtud, siguiendo el modelo agustiniano de raíz neoplatónica. Con el Renacimiento se pone de manifiesto el ideal de la individualidad: no existen modelos válidos para los individuos, pues todos y cada uno de los miembros de una sociedad son individualmente distintos. En palabras de Weintraub:

El individuo es inefable. El fenómeno “Hombre” solo puede ser considerado como una potencialidad proteica. Cada existencia individual no es sino una de las realizaciones concretas de ese potencial humano que es indefinidamente variable. Para conocer a la humanidad es necesario conocer al hombre en todas sus posibles variaciones, Erst alle Menschen machen die Menschheit aus. Cada vida, como una única realización de ese potencial, se encuentra marcada por un valor irremplazable. (1991: 28)

Defiende, de esta manera, el crítico que la autobiografía vendría a ser una forma cultural necesaria para enunciar nuestra individualidad. Advierte, eso sí, no caer en el error de confundir individualidad e individualismo, que nos pueda llevar a intentar definir al individuo por sí solo, sin tener en cuenta el contexto en el que surge. Es evidente, y así lo manifiesta Weintraub, que los seres humanos compartimos necesidades y anhelos, además de una época y una cultura que nos mediatiza. Jacob Burckhardt afirma que el hombre moderno encuentra su coherencia en su propia visión mental. El debilitamiento continuado de los modelos cristianos, que habían servido como ideal durante la Edad

Media, llevan al hombre moderno a cuestionarse quién es, a mirarse hacia dentro, proceso introspectivo que irá complicándose paulatinamente con la llegada de otras culturas que actúan diversificando el modelo europeo, secularizando el pensamiento y empujando a los individuos a ver sus actos como fines en sí mismos, más que peregrinaje hacia otra vida. Esta actitud universalizadora se mantuvo entre los siglos XVII y XIX; pero, al mismo tiempo, fue tomando forma una nueva postura, más relativizadora (representada en Johann Gottfried von Herder), que entendía que la visión proteica del ser humano, su variable y rico potencial, llevaba también implícito que cada hombre individual fuese incapaz de formular lo que podía representar. En este sentido,

la historia es necesaria para que los hombres puedan sucesivamente seguirse unos a otros para dar lugar a formulaciones totalmente nuevas de su humanidad, revelando así, el panorama de la riqueza humana en expansión (1991: 32).

La historia como comprensión de la individualidad sin intentar modificarla. Siguiendo a Herder, Goethe es el primer autor en cuya autobiografía, *Poesía y verdad*, se muestra el resultado de la interacción de su yo con el mundo. En el libro de Goethe se muestra la historia de su propia individualidad como la historia de su época. La comprensión del yo moderno como individualidad y la inserción de la dimensión histórica en toda realidad humana son los dos factores que convierten a la autobiografía en el género literario ideal para expresar nuestra individualidad.

A esa pulsión por la expresión de nuestra individualidad se le une la práctica confesional, íntimamente ligada a la religión cristiana que ha sido una de las patas fundamentales sobre las que se ha sostenido la civilización occidental. Por eso, el fenómeno autobiográfico es occidental (aunque es posible encontrarlo en otras culturas, se debe a la influencia de esa occidentalidad en dichas sociedades). Y, ante la necesidad de expresar nuestro yo, se sitúan dos problemas de enorme calado: quién es ese yo que habla y cómo reproducirlo mediante el lenguaje.

Una cultura en la que la confesión como práctica tiene vigencia entenderá mejor la autoexhibición de la individualidad y lo que toda autobiografía tiene de autojustificación. (POZUELO, 2006: 21)

Sin ser exclusivamente un fenómeno posmoderno, sí que es cierto que en la actualidad asistimos a una problematización en torno a la referencialidad del yo, a una crisis del sujeto.

hay una práctica actual de ficcionalización de toda ocurrencia del yo, con la crisis de la idea de sujeto del discurso, que ha alimentado la modernidad y acentuado la posmodernidad estética (Pozuelo, 2006: 21)

Eakin, partiendo de la obra de Sartre, se plantea si la naturaleza del yo es autónoma e independiente o, por el contrario, se trata de una construcción provisional y contingente que depende de, entre otros factores, el lenguaje para poder existir. Esta cuestión de la ontología del yo ha devenido en central en los últimos años para los críticos literarios encargados de estudiar la escritura autobiográfica. James Olney (*The Autobiography and the Cultural Moment*) criticaba que el estructuralismo, el postestructuralismo y el deconstructivismo habían conseguido “disolver el yo en un texto, y luego el texto en aire diáfano”, convirtiendo el discurso autobiográfico en un “mero tartamudeo” (*apud* Eakin, 1991: 80). También Michael Sprinker va a criticar esa descomposición del yo, característico de la escritura moderna, al analizar el juego de ficciones que se establece entre el yo autor y el yo narrador. Para Janet Varner Gunn, el yo que habla es el que vive en el tiempo concreto, y busca manifestarse a través del lenguaje. Este lenguaje no distorsionaría al yo, sino que le proveería de la capacidad de ser de nuevo en el tiempo en que es reproducido. Según Eakin, resulta fundamental el concepto de referencia para poder clasificar un texto como autobiográfico, entendiendo como tal la

identidad explícitamente postulada entre el personaje principal y el narrador en el texto, por una parte, y el autor del texto, por la otra. (1991: 81).

En la epistemología de De Man, resultaba primordial la inestabilidad producida por la estructura retórica del lenguaje, que afecta a la base referencial de la autobiografía. En la línea deconstructivista con que analiza el fenómeno autobiográfico, prima el lenguaje como motor de construcción del yo (y no al revés), por lo que el escritor en

realidad es como fue escrito por el discurso que lo narra, y el yo queda suplantado por el tropo de la autorreferencia y su función estructural dentro de un sistema de retoricidad. Olney no entiende el lenguaje como un “modo de privación”, sino como una herramienta que puede servir para la autodefinición. El yo es una metáfora del ser (constituida mediante el lenguaje), pero admite a ese ser como gran creador de forma que busca el orden y la coherencia en sí mismo.

Eakin celebra la capacidad del lenguaje de crear ese tipo de ilusiones tan perdurables:

si el discurso autobiográfico nos alienta a situar el yo antes que el lenguaje, el carro antes que el caballo, el hecho de nuestra resolución a hacerlo así sugiere que el poder del lenguaje para forjar el yo no solo es eficaz, sino que incluso sustenta la vida, y es necesario para desarrollar la vida humana tal como la conocemos. (1991: 83)

Además, critica la excesiva polarización que se ha dado a la cuestión de la subordinación del yo al lenguaje o viceversa. Ambos elementos mantienen una relación de interdependencia dentro de un sistema de comportamiento simbólico. De igual manera que es un error intentar definir el yo por oposición, frente a *lo otro*, esto es, la sociedad, pues la ontología del yo debe aunar ambos términos y relacionarlos para poder así aprehender la base lingüística de la subjetividad. Siguiendo a Popper, el lenguaje, y la capacidad de imaginación que obtenemos a partir de la facultad del lenguaje, es lo que posibilita al ser humano ser consciente de sí mismo, adquirir la dimensión autorreflexiva que le diferencia de otros animales. Y es a través del lenguaje por donde llegamos al yo:

No es cuestión de que el lenguaje esté dotando ahora al mudo yo con la capacidad para la autoexpresión, sino, posiblemente, de que el lenguaje constituye el yo en su mismísima estructura (1991: 84).

Popper añade que para tomar conciencia de ese yo es condición indispensable la participación de otras personas, que actúan como un espejo que le devuelve la conciencia que otros tienen de él. Lacan también habla de esa fase del espejo (*le stade du miroir*) como punto de partida en la ontogénesis del yo, el momento en el que el niño toma

conciencia de sí mismo. Por tanto, continúa Eakin, el origen del yo como centro de la subjetividad humana está irremediadamente unido al lenguaje. Cabe entonces preguntarse si existe una historia del yo universal, que estaría en concordancia con la historia del discurso humano, o si existen un yo como entidad y un yo como concepto o idea, que nos remitiría a una historia culturalmente específica. Gusdorf parece apostar por esta última posibilidad al afirmar que la autobiografía no es un fenómeno universal, y que la autoconciencia es específica de una cultura determinada. Es decir, el fenómeno autobiográfico es específicamente occidental, y aunque pueda haber manifestaciones en otras culturas, escasas, lo hacen desde una perspectiva occidentalizada.

Por otro lado, Helen Keller defiende que el acto autobiográfico se da en una triple dirección: es un acto de la memoria, es un acto del lenguaje que transforma en símbolo a la experiencia, y es un acto de constitución del yo. De esta manera, la escritura autobiográfica es la unión simbólica entre el individuo y el lenguaje, que se juntan en la tarea de autoconocerse y autodecirse:

En el diseño del desarrollo que he estado esbozando, a partir de la adquisición del lenguaje y la experiencia del “yo-soy-yo”, el acto autobiográfico (si sucede) surgiría como un tercer y culminante momento en la historia de la autodefinición. Como en el primer momento, se trata de un caminar juntos del yo y el lenguaje; como en el segundo, se caracteriza por una doble reflexión, una autoconciencia autoconsciente. Es probable que el texto de una autobiografía recapitule el segundo momento como un contenido, mientras el hacer el texto represente el primer momento como una estructura. Estos tres momentos generan una constitución del yo, y el lenguaje, si no me equivoco, no es meramente un conducto para tal autoconocimiento, sino una determinación integrante de este. (1991: 89).

En definitiva, se trata de entender la autobiografía no como un yo terminado, sino como una fase integral y decisiva de la autodefinición. Por ello, concluye Eakin, que la autobiografía presenta una doble identidad: tanto el acto autobiográfico como el texto que produce serían, siguiendo esta idea, metáforas del yo.

En este sentido, Michael Sprinker (1991) indica que una de las características de la cultura moderna ha sido la de construcción del individuo, que poseía una identidad unívoca, en un signo, una imagen que no es identificable como la de una persona concreta. A partir de esta idea, se cuestiona el concepto de autor, partiendo de las teorías de Foucault, para quien el concepto de autor, entendido como sujeto de autoridad responsable de un texto, es un fenómeno reciente que puede llegar a ser insostenible. El nombre del autor no se refiere a una persona real, sino que es extratextual, en el sentido de que excede los límites del texto y sirve para organizar este y caracterizarlo. También marca la posición del texto dentro de la sociedad y de una cultura determinadas. El concepto de autor nos revela entonces un modo de existencia, de circulación y operación de determinados discursos dentro de una sociedad concreta. Para la mayoría de los lectores esta idea del autor simplemente es la firma que figura en la portada del libro, pero Foucault defiende su presencia subjetiva y responsable de la obra. Otros deconstruccionistas, como Roland Barthes o Jacques Derrida, han defendido también la importancia del yo textual, como productor de un discurso.

Según Lacan, el sujeto no puede ser soberano de sí mismo, sino que depende de un discurso intersubjetivo con el otro. De aquí se desprende que un yo puede no llegar a ser autor de su propio discurso, si atendemos a que cada productor de un texto puede ser considerado su autor, es decir, el originador de su propia obra. En línea con las ideas de Barthes, todo texto es la consecuencia de una intertextualidad, un texto que se ha forjado por las conexiones que mantiene de manera discontinua con otros textos: cada sujeto, cada autor, cada ello es también producto de esa articulación intersubjetiva que se fundamenta en y alrededor de los discursos disponibles diacrónicamente.

En otras palabras, cuando yo leo una autobiografía me convierto en productor de la misma (y por tanto el autor) ha de imaginar quién ha producido ese texto, quien me está contando esa historia desde mis presupuestos socioculturales, que se estructuran a su vez en mi formación y experiencia vitales. Esta idea vendría a coincidir con la identificación que establece Foucault entre el origen de la autobiografía (recordemos, que la palabra está datada en 1809) y lo que llama el “sueño antropológico de la cultura occidental”. Según se desprende de aquí, ya a finales del XVIII existirían obras autobiográficas pero catalogadas como confesiones, memorias o diarios íntimos.

Recordemos también que los teóricos de la autobiografía han señalado a menudo la obra de Roseau como génesis moderna del género.

Sprinker analiza también la autografía de Giambattista Vico desde esta perspectiva, como un texto originado a partir de otros discursos (de hecho Vico se refiere a sí mismo en tercera persona para distanciarse con respecto al protagonista de su narración) desde una triple vertiente: las obras de aquellos autores contrarios a Vico (Descartes, Lucrecio), las obras en las que él mismo afirma haberse inspirado o basado (Bacon, Platón), y aquellas que el propio Giambattista había escrito (*Sobre el método de estudio nuestro tiempo*, *La sabiduría más antigua de los italianos*, *Nueva ciencia*). Lo que manifiesta Vico en su autobiografía es que su vida es un conjunto de revisiones de textos previamente escritos y leídos. Conviene recordar que, para Vico, la historia es repetición, fluctuación sin fin. Según esta concepción platónica cada época no es sino una misma vuelta, un mismo patrón repetido que va del barbarismo a la civilización Y de ahí a la decadencia pero con diferencias individuales. De ahí que la idea de repetición y la de memoria, tan propias de la autobiografía, sean en realidad el mismo movimiento aunque en direcciones opuestas, dado que, como dice Kierkegaard, el recuerdo es una repetición hacia atrás mientras que la repetición propiamente dicha es un recuerdo hacia delante. El pensador noruego pone en duda categorías fundamentales como autor, texto yo y discurso. El sujeto que escribe su obra es repetición de un sujeto diferente, un alter ego.

También Nietzsche se va a ocupar de esta idea del sujeto: “el sujeto no es algo dado, es algo añadido inventado y proyectado tras lo que hay” (*Ecce homo*, *apud* Sprinker, 1991: 123). Para Nietzsche la diferenciación entre las categorías de sujeto, objeto y atributo responde a una invención falaz según la cual es uno el mismo el que hace algo, el que no sufre, el que posee o tiene una cualidad determinada. Para Nietzsche el peligro de que el sujeto reflexione sobre sí mismo, de que trate de auto referenciarse está en que se interprete de forma falaz, falsa asimismo.

Por último, conceptos fundamentales en la psicología de Freud, como son la represión, el inconsciente, el narcisismo, la transferencia también están en la esencia de estas ficciones del yo que venimos comentando, y que ponen en tela de juicio el estatus ontológico del sujeto. Dice Sprinker:

De la misma forma que Freud establece un límite más allá del cual la interpretación no puede llegar y al cual la interpretación vuelve siempre para confirmar si así misma, la autobiografía, la indagación del yo en su propio origen historia, se encuentra circunscrita siempre a las limitaciones impuestas por la escritura, por la producción de un texto. (1991: 127)

Para justificar la forma lingüístico-literaria de la escritura autobiográfica, Romera Castillo (2006) acude a Genette, quien en *Ficción y dicción* recogía dos formas básicas de literaridad: por un lado el *relato ficcional* que depende de un criterio temático, esto es, lo que se cuenta es imaginario, lo inventa el autor; y por otro lado el *relato factual*, que se rige por un criterio formal basado en el mensaje verbal. Dicho de otro modo los relatos autobiográficos, que quedarían insertos en la literaridad factual, dependen del receptor, de su juicio como lector, para ser interpretados literariamente como verdad. Esto le lleva a aseverar que la escritura autobiográfica presenta unas marcas significativas de entre las que destaca: a) la *identidad autor-narrador-personaje* (sobre la que se asienta el pacto autobiográfico), y b) el *contrato de lectura* entre emisor y receptor, de carácter pragmático, por el cual el autor es al mismo tiempo emisor y destinatario de su propio texto dado que está reconstruyendo e interpretando su propia memoria, mientras que el receptor, al leer, adopta el papel del autor que se re-escibe a sí mismo, pero a través del que es en el presente de la escritura.

Sin embargo, esta masiva producción de textos autobiográficos implica que muchos de ellos carezcan de una voluntad estilística que nos permita acercarnos a ellos con criterio literario. Según Romera Castillo, la escritura de la memoria debe llevar aparejada una finalidad literaria, una intención artística, mediante dos procedimientos: ficcionalizar lo autobiográfico y autobiografiar lo ficticio.

Dentro del primer procedimiento entiende Romera Castillo que al material memorialístico se le suma la finalidad artística a la hora de elaborar el texto. Como más claro ejemplo cita a Caballero Bonald y sus dos volúmenes de memorias, acertadamente subtituladas *La novela de la memoria*. De ellas dice Romera que



su objetivo no es otro que el de cultivar lo autobiográfico desde los parámetros literarios (sin perder de vista los aspectos documentales, testimoniales, históricos) (2006: 31).

Caballero Bonald es consciente de lo engañoso de la memoria y no pretende una reconstrucción fiel y verdadera del pasado, sino que admite que

todo el que recuerda miente, porque el presente modifica el curso del pasado y el tiempo diluye las fronteras entre lo fidedigno y lo ilusorio (apud ROMERA CASTILLO, 2004: 31)

Caballero, en *La costumbre de vivir*, sabe que el memorialista es, en mayor o menor grado de conciencia, un fingidor, un artista que optado por un modelo de escritura específico. De hecho, llega a manifestar explícitamente su intención de no escribir una autobiografía. En el caso del segundo procedimiento (autobiografiar lo ficcional) nos situamos en lo que en otros apartados hemos denominado la autoficción, que a diferencia del procedimiento anterior, muestra una voluntad clara de tomar hechos ficcionales bajo la apariencia de realidad.

La presencia de la ficción en ambos procedimientos es lo que acerca la novela a la autobiografía. Entre las causas, Romera Castillo indica dos: el carácter fragmentario y disperso de la posmodernidad, que en el caso de los géneros literarios se muestra a través de la heterogeneidad; y el cambio de rumbo que experimentamos actualmente en lo que se refiere a los géneros literarios: el concepto de novela decimonónica, y especialmente su capacidad de influencia social, es radicalmente diferente al de la novela actual, que ha perdido esa capacidad de influencia social, y se ha convertido en una forma de expresión intimista.

### **2.6.2. Las razones del autobiógrafo**

En cuanto a la motivación que lleva a un personaje con cierta relevancia histórica a afrontar este examen de conciencia con respecto a su propio pasado, señala Georges Gusdorf que:

el hombre de Estado, el político, el jefe militar cuando les llega el ocio del retiro o del exilio, escriben para celebrar su obra, siempre más o menos incomprendida, para hacerse un tipo de propaganda póstuma en la posteridad (1991: 12).

Este tipo de autobiografías, donde se prodigan los términos de *Memorias* y *Recuerdos*, y que clasificamos como **autobiografía política**, tienen como intención última la justificación de las acciones cometidas por su redactor, y esquivan, en mayor o menor medida, uno de los aspectos fundamentales de la **autobiografía literaria**, a saber, la presencia de esa esfera de lo privado, el acceso a la intimidad, que va a llevar aparejada una serie de condiciones (posicionamiento del autor-narrador, construcción del yo-personaje, coherencia del relato,...) que nos hacen focalizar el interés de nuestro trabajo.

En cuanto a la(s) motivación(es) que pueden llevar a cualquier autobiógrafo a escribirse a sí mismo, Gusdorf señala el carácter programático de la autobiografía como reconstitución de “la unidad de una vida a lo largo del tiempo” (1991: 13). De este modo, el género permite tanto el autoconocimiento como el desciframiento de la vida en su conjunto, obligando al autor a entender quién es tomando como referencia lo que ha sido. De este modo, la autobiografía permite re-vivir, permitiendo una interpretación de uno mismo más compleja, en tanto que ha de ser tomada en el contexto en que fue vivido, pero más verdadera, por cuanto contamos con la experiencia de lo vivido, y lo hacemos como toma de conciencia de nuestros actos y recuerdos.

Gusdorf acierta al señalar que no se trata simplemente de una reconstrucción pretérita de lo que fue, sino que “la recapitulación de lo vivido pretende valer por lo vivido en sí, y, sin embargo, no revela más que una figura imaginada, lejana ya y sin duda incompleta, desnaturalizada además por el hecho de que el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era en ese pasado.” (p. 13). Se busca la justificación personal, poniendo en la balanza la vida vivida para comprobar si esta ha sido o no un fracaso, y convirtiendo a la autobiografía en una tabla de salvación a la que asirse para poder ganar de nuevo el tiempo ya pasado. La confesión, indica Gusdorf, es un proceso de búsqueda de la redención final: se ha puesto en duda todo lo vivido, para comprobar si realmente mereció o no la pena, a ojos de las generaciones venideras.

El hombre maduro o ya envejecido que convierte su vida en narración, cree ofrecer testimonio de que no ha vivido en balde; no elige la revuelta, sino la reconciliación, y la lleva a cabo en el acto mismo de reunir los elementos dispersos de un destino que le parece que ha valido la pena vivir. (1991: 14)

Sin embargo, esa reconstrucción del espejo para contemplar el hombre pretérito no es -no puede serlo- objetiva. El pasado es pasado, y, al revivirlo desde el presente, se inicia una lucha entre la imagen de lo que fuimos y quienes somos ahora. Al igual que el historiador que acomete una obra sabiendo ya el resultado de un determinado suceso histórico, así el autobiógrafo interpreta su propia narración desde la consciencia de haber vivido, a través de la ilusión de creer que esa consciencia ha guiado su vida. La ilusión da sentido al acontecimiento, y, al hacerlo, selecciona qué quiere contar y qué omitir. Elige, en cierto modo, los recuerdos y los silencios.

Los olvidos, las lagunas y las deformaciones de la memoria se originan ahí, (...) provienen de una opción del escritor, que recuerda y quiere hacer prevalecer determinada versión revisada y corregida de su pasado, de su realidad personal. (1991: 15)

Antes bien, la autobiografía queda fijada en un momento determinado de la historia en que se decide dar un sentido a la vida, se intenta aproximar la imagen del yo actual con la del yo pretérito, para hacer que entre ambos pueda establecerse una relación de parecido, pero nunca podrá ser de semejanza total. La escritura no busca una mera recapitulación de lo acaecido, sino que nos muestra a un yo que, en un momento determinado de su vida, intenta esa aproximación al yo que fue.

De esta forma, en el género autobiográfico confluyen dos perspectivas: la del historiador de sí mismo, que busca documentar su vida siguiendo el principio de verdad, de contrastabilidad con la propia realidad pasada; y el literato, quien ejerce una estética en su creación, la manipula en busca de un sentido artístico. La conjunción de ambos, el sentido histórico y el sentido artístico, nos llevan a dirimir cuestiones como la presencia de la ficción en una narración con apariencia de realidad. De hecho, para Gusdorf la

función literaria tiene preponderancia sobre la función histórica, y aun ambas quedan supeditadas a una función antropológica. Esta se explica mediante la acción del sujeto evocador. En palabras del propio Gusdorf,

la autobiografía evoca el pasado para el presente y en el presente, reactualiza lo que del pasado conserva sentido y valor hoy (1991: 16).

Gusdorf concluye acerca de la voluntad de un escritor a la hora de afrontar la escritura de sí mismo que la intención última del autobiógrafo se sitúa en “dotar de sentido su propia leyenda” (1991: 17), es decir, existe una voluntad de conferir coherencia a la reconstrucción del yo personaje. Dicha coherencia va a depender de la interpretación que haga el receptor del texto: el autobiógrafo no escribe exclusivamente para sí mismo, sino que hay una intención de publicitar, de exhibirse. Y aquí interviene el fenómeno de la intimidad, la concepción de la autobiografía como expresión del ser íntimo.

Anna Caballé señala la relación existente entre el deseo de mostrar la individualidad, de mostrarse, lo que denomina “narcisismo”, y el contexto histórico en que se realiza.

...la obsesión (post) moderna del individuo por revelar su ser íntimo, el auge del narcisismo (consecuencia y manifestación del proceso de personalización a que nos referíamos) y el culto a la personalidad como rasgos esenciales del “homo psicológicus” contemporáneo que ha determinado una vuelta a las preocupaciones puramente personales (1995: 60).

En cuanto a ese narcisismo, cuestión de indudable postmodernidad, Freud lo justifica atribuyéndolo a un comportamiento sexual que identifica nuestro propio cuerpo como el único objeto sexual satisfactorio. Según las teorías psicoanalíticas, este narcisismo, bien sea considerado de forma individual, bien como fenómeno social, cautiva especialmente a quienes desisten, consciente o inconscientemente, de su propio narcisismo. La atracción que sentimos por la vida de los otros, en tanto esta puede ser un

modo indirecto de conocer la nuestra propia, da pie a la autora barcelonesa para justificar la abundancia de textos autobiográficos hoy en día.

Y de esa dialéctica que se establece entre la fascinación por lo ajeno y la insatisfacción por lo propio arranca una producción biográfica industrializada, perfectamente inserta en un sistema de promoción y consumo. La cantidad prevalece tanto sobre la calidad que podría hablarse de un *overbooking* biográfico. (p. 64)

Sigue, entonces, vigente el aforismo que enmarcaba el templo de Apolo en el oráculo de Delfos (*gnóthi seautón*). Pero ese conocimiento, del que daremos cuenta en el apartado que hemos dedicado al análisis de diversas obras, viene acompañado de otros elementos intrínsecos. Así, López Aranguren negaba la posibilidad de reconstrucción (y por tanto de conocimiento) de uno mismo, pues daba a la autobiografía un carácter heterobiográfico, en tanto se trataba de un acto de escritura perpetrado por un yo reflexivo sobre un yo ejecutivo (1981:54). En esta misma línea, se planteaba Caballé en *Narcisos de tinta*:

¿Es posible conocerse uno mismo y comunicar a otros esa experiencia? La respuesta es compleja, en primer lugar porque el hombre, encerrado en los estrechos límites de la subjetividad, no puede salir de sí mismo para juzgarse: es juez y parte interesada, objeto y al mismo tiempo sujeto, y ello pese a los esfuerzos de desdoblamiento patentes en muchas autobiografías. De ese modo, ningún hombre puede concentrar sobre sí la mirada fría que es capaz de dirigir a los otros; ningún hombre resulta adecuado para ofrecer una imagen ajustada de sí mismo puesto que los motivos que 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 dejar en la sombra rasgos, circunstancias que ciertamente afearían su retrato ante la posteridad. (1995: 27)

Uno de los más destacados cultivadores del género en nuestro país, Carlos Castilla del Pino (1987), al reflexionar sobre las motivaciones que llevaban al escritor a contar su

vida, consideraba que estas respondían a un acto de autoordenación en el que el autor lleva a cabo un proceso de selección, que implica descartar algunos elementos en detrimento de otros. La presencia irremediable de esos silencios no impiden que se dé lo que denomina autodefinición del narrador-protagonista, esto es, mostrarse ante otros como cree que realmente es pero otros no le vieron. Se da, así, una reivindicación de una imagen, constituyéndose en objeto para ser visto por los demás. Pero la interpretación que hacen los demás de esa figura nunca será tomada completamente como verdad, dado que existen elementos que pertenecen al ámbito de la intimidad (y son, por tanto, imposibles de someter a un contraste), así como reflexiones propias, reinterpretaciones que resignifican determinados hechos y que habrán de chocar, a la fuerza, con otras personas que fueron testigos de esos hechos. Por tanto, para Castilla del Pino, la autobiografía tiene una condición de autoengaño, porque es autocensura y porque se escribe para la exhibición de sí mismo.

Para Caballé, uno de los motores que impulsan a los autores a escribir textos autobiográficos serían las metamorfosis que se operan en ellos: los cambios que se dan en el sujeto narrado y narrante. Esta evolución aparece también en la propia historia de la autobiografía: pues pasamos de una voluntad confesional con carácter de ejemplaridad en el caso de los textos de San Agustín o Santa Teresa hasta un carácter egótico, narcisista, introspectivo, que comienza a desvelarse en los textos de Montaigne y Rousseau.

La autobiografía desborda los límites convencionales de la Literatura al tratarse de una práctica de escritura al alcance de la gente corriente que quiere contar su vida, dejar huella de su historia particular, sobrevivirse. Espejo, máscara, búsqueda, deseo, ausencia...: metáforas habituales de un discurso necesario para dar forma al sujeto, no al universal –masculino- sino al sujeto en su diversidad sexuada, lingüística, temporal y social, en su identidad descentrada, múltiple e indeterminada (AMÍCOLA, J. y FERNÁNDEZ PRIETO, C., 2005: 7)

### 2.6.3. Contar la memoria

Olney señala a los conceptos críticos de *memoria* y *bios* como claves en la comprensión del género autobiográfico, tanto desde una perspectiva ontológica (a saber, “ese orden espacial de la realidad que la autobiografía exige”, (1991: 33), como en el de las interrelaciones entre la vida relatada y la memoria que reconstruye dicha vida. *Bios* significa “vida”, “tiempo de vida”. Pero, si esta ya ha tenido lugar, cabe preguntarse tanto por los mecanismos que se van a emplear para revivirla, como el momento en que el presente se ha deslizado hacia el insondable abismo del pasado. Por tanto, en la autobiografía se ponen siempre en conjunción dos realidades distintas, la del presente de la enunciación y el pasado de lo enunciado, aunque en relación a esta última Olney duda de que realmente pueda considerarse una realidad. No obstante, tal vez el *bios* también deba ser considerado desde otras perspectivas. “Vida”, dice Olney, tiene el significado de principio vital, de acto de conciencia trascendente que comporta un determinado modo de vida, o una determinada personalidad y carácter. Si ampliamos, pues, el concepto de vida, también podemos hacer lo propio con el de autobiografía, más allá de historia y narrativa individual. Como propone el crítico, la autobiografía podría entenderse como:

un impulso vital, el impulso de la vida, que al ser vivido es transformado por el único medio característico y peculiar de todo individuo, su propia configuración psíquica; o sea, se podría entender como conciencia (1991: 35).

Si damos validez a este planteamiento, entonces la vida, el *bios*, se entiende como fluir histórico, como transformación constante de quien la vive, por lo que no cabe hablar de un “era” o un “será”, sino de un eterno y constante “es”. Olney hace referencia a la filosofía de Heráclito para justificar que la existencia es ese presente formado esencialmente por el pasado, pero que se separa de este en el acto de enunciación. De ahí que el autobiógrafo aspire a recuperar el tiempo a través de la propia escritura de su vida. Y que a ese proceso de ser, de “es” constante, se le una la memoria como proyección hacia el pasado que se emplea para interpretar el presente:

si el tiempo nos va alejando de los primeros estados del ser, la memoria recupera esos estados pero lo hace sólo como una función de

la conciencia presente de tal forma que podamos recuperar lo que éramos solo desde la perspectiva compleja de lo que somos ahora (1991: 35-36).

Los recuerdos transitan aquí un doble camino, pues quedan configurados por el momento presente en que son recordados (además de la individualidad que confiere especificidad al recuerdo), y, al mismo tiempo, configuran el tiempo presente. Y a este determinismo recíproco entre recuerdo y presente hay que añadirle que la memoria es, por definición, imprecisa e inexacta, traidora. No es una facultad unívoca, puesto que, como señalan W. B. Yeats y Plotino, en la memoria se dan dos facultades antitéticas, la de recordar pero también la de olvidar. Olney:

La memoria deforma y transforma. Mientras que a algunos les causa dolor y a otros felicidad, a otros muchos les provoca simultáneamente el dolor y la felicidad. La memoria pide perdón y se justifica, acusa y excusa. También falla al recordar algo y luego recuerda mucho más de lo que había. En realidad, la memoria hace virtualmente de todo menos lo que se supone que debe hacer, esto es, mirar hacia los hechos del pasado y verlos tal y como ocurrieron. (1991: 41).

Un último aspecto al que hace referencia para justificar ese carácter impostado de la autobiografía es la coherencia que presentan los personajes, fruto de la interpretación que el escritor hace de ellos *a posteriori*, puesto que, como afirma Olney, nadie es totalmente en sus acciones a lo largo de su vida.

José María Ruiz Vargas ha analizado los mecanismos de la memoria desde una perspectiva psicológica, atendiendo a los procesos de recuperación de los recuerdos, así como a los mecanismos de codificación de estos. Para Ruiz Vargas (1997, 2004) la memoria autobiográfica se relaciona con los recuerdos que una persona tiene de las experiencias de su vida, lo que implica un sentido del yo dado que es a través de los recuerdos como percibimos ese yo. Esto hace que en la memoria autobiográfica confluyan sentimientos, anhelos, valores, motivaciones,... De esta manera, la autobiografía se resuelve como la historia de nuestra interacción con el mundo.



Gracias a la memoria autobiográfica los seres humanos podemos organizar y combinar armónicamente nuestro conocimiento sobre el mundo y nuestro conocimiento sobre nosotros mismos. Y el resultado esencial de todo ello es la conciencia de identidad personal y la capacidad de toda persona para revivir su pasado, interpretar el presente y planificar su futuro. (2004: 183)

Ruiz Vargas señala como características de los recuerdos autobiográficos son la relación con el yo, la estructura narrativa (que hace que se evite el carácter fragmentario y, al mismo tiempo, dota de coherencia a los recuerdos), el papel de las imágenes mentales (la evocación del pasado se realiza recreando, imágenes mentales, viendo literalmente el pasado y reviviéndolo), y el componente emocional (que plantea dos problemas, a saber: el efecto de las emociones sobre la memoria, y el uso de mecanismos especiales - neuroquímicos y de consolidación- que codifiquen algunos recuerdos con una mayor emotividad de manera divergente, actuando como inhibidores o activadores en situaciones emocionales fuertes). También la neurociencia ha puesto de manifiesto que el acceso a esos recuerdos no se distribuye mediante una temporalización uniforme.

La edad de los recuerdos autobiográficos-salvo excepciones-no se establece sobre criterios intrínsecos a los mismos, sino a partir de inferencias derivadas de elementos externos e internos al propio recuerdo (2004: 206)

Por último, sobre la exactitud de los recuerdos autobiográficos, nunca se da una relación de completa exactitud, sino que responde más bien a una compatibilidad con el esquema del yo, con las creencias y modelos del mundo del sujeto que está recordando. Por esto, concluye Ruiz Vargas que la falta de exactitud de la memoria autobiográfica es irrelevante, dado que se trata de recuerdos periódicos para el sujeto, si este acepta sinceramente la falibilidad de la memoria.

## 2.7. Cuestiones pragmáticas

### 2.7.1. La lucha entre ficción y verdad

Tomamos de nuevo como punto de partida a Georges Gusdorf, quien plantea la cuestión acerca del límite entre ficción y verdad. Para él, toda novela o poema parte de la premisa de haber sido vivida por el artista, no tal y como aparece reflejada en la obra, pero sí a partir de una experiencia vital. Es, por tanto, posible discernir en toda obra literaria una verdad que es anterior a la propia obra, y que aparece reflejada en esta, con mayor nitidez en el caso de la autobiografía, difuminada en lo relativo a la novela o el poema. A ello le añade la perspectiva psicoanalítica, por la cual modificamos nuestra autopercepción al examinar el pasado, cambiamos quienes somos al examinar lo que fuimos. En este sentido, la autobiografía no pretende ofrecer una imagen acabada, final, sino que responde a la voluntad de aproximarse al sentido último de su propio destino. Por eso toda obra es, en mayor o menor grado, autobiográfica, pues queda inscrita en la propia vida del autor modificando la vida futura. El estilo pasa a convertirse en una estética vital; mientras que vida, obra y autobiografía conforman la trinidad de un mismo concepto.

En el caso de la autobiografía, cualquier autor busca (al menos en principio) ordenar y dotar de sentido y significado a sus propios recuerdos, es decir, no aparece el fragmentarismo con que estos tienden almacenarse en nuestra memoria sino que se da un proceso de elaboración, de novelización, que va a determinar por tanto el carácter ficcional de la autobiografía, aunque esta parte de una verdad subjetiva.

Kate Hamburger (1986: 274-298) distingue entre “enunciados de realidad” y “enunciados ficcionales”, y además sitúa la narración en 1ª persona dentro de la primera categoría, ya que en esta el sujeto de la enunciación es al mismo tiempo objeto de la misma, predicado, lo que garantiza su ocurrencia. Pero, evidentemente, existen narraciones en 1ª persona que son ficcionales, que Hamburger clasifica como “formas mixtas” constituidas por “enunciados de realidad fingida”, esto es, una “mímesis de un acto del lenguaje”. La clave interpretativa para discernir si lo que cuenta ese yo es real o fingido se halla en factores contextuales y extratextuales.

Sobre la sinceridad, Caballé distingue la sinceridad real de la sinceridad literaria, que es la que cabe esperar en un texto autobiográfico. Ambos tipos se corresponden con los conceptos de veracidad y verosimilitud que aparecen cuando analizamos la relación del lector con la obra:

La condición ética de la sinceridad es, en mi opinión, una exigencia ineludible de la obra autobiográfica y, tal vez, su mayor atractivo puesto que en ella todavía es tolerable la distinción entre falso y verdadero, impostura y rigor. (1995: 36)

Para Caballé, el autor de la autobiografía escribe desde una posición privilegiada que le permite elegir el contenido y el modo de la obra, es decir: qué cuenta, cómo lo cuenta, cuánto cuenta, etc. Por otro lado, Catherine Viollet pone el énfasis en la voluntad del autor de manifestar la verdad, más que en la posibilidad de verificar dicha verdad:

Lo que garantiza el carácter autobiográfico de un texto no es tanto el hecho de decir la verdad como el de afirmar que uno se expresa, de enunciar que “yo digo que yo digo la verdad sobre mi vida”. Y si ciertos elementos del relato autobiográfico son verificables gracias a documentos o testimonios –lo que concierne en primera instancia al geneticista-, aquí nos importa antes que nada la “verdad” de la escritura, de los trazos de tinta sobre el papel. (2005: 24)

### **2.7.2. El problema de la autoficción**

Uno de los aspectos más polémicos en lo relativo a ese enfrentamiento entre verdad y ficción está en las concomitancias con lo que se ha denominado autoficción, que aparece como modelo genérico también característico de la posmodernidad.

Ana Casas, sitúa el origen del término “autoficción” en 1977, obra del escritor y profesor francés Serge Doubrovsky, que califica como tal a su novela *Fils*:

la memoria de un narrador llamado Serge Doubrovsky se inserta en una trama imaginada: una sesión de psicoanálisis que nunca ha tenido lugar pero que sirve de marco desde el que fluyen los deseos, los temores y los recuerdos del personaje, que sí son reales. (2012: 9).

El propio Doubrovsky es quien afirma en la contracubierta del libro la posibilidad de una novela donde el protagonista coincida con el nombre del autor sin que se trate de una autobiografía, es decir rompiendo el pacto de ficción, según el cual no podían coincidir autor, narrador y personaje, tal y como postulaba Lejeune en *El pacto autobiográfico*. Se trata, dice Doubrovsky, de una “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere [una] autoficción”. (2012: 10)

En cualquier caso, es innegable que el término se ha popularizado desde entonces para designar obras de difícil clasificación genérica. Casas señala, en este sentido, desde novelas donde reina la ambigüedad en cuanto a la identificación entre autor y narrador como es el caso de *Todas las almas*, de Javier Marías (1989), hasta autobiografías con formas poco canónicas, como *Infancia y Juventud* de J. M. Coetzee, o *Los hechos* de Philip Roth. También incluye en esta clasificación textos autobiográficos donde no se da la identificación expresa entre autor y personaje (caso de Proust o Céline), aquellas obras donde el autor no tiene la presencia protagónica (Javier Cercas en *Soldados de Salamina*), otras donde prima la digresión del autor (las novelas de Enrique Vila-Matas *El mal de Montano* y *Doctor Pasavento*), y otras con la presencia del autor ficcionalizado, que incluyen rupturas claras con la verosimilitud (“El Aleph” de Borges sería un claro ejemplo).

Tenemos, pues, una mezcla de diversas formas cuya única semejanza, tal y como señala la autora, es la presencia de un autor dentro de la obra como ente de ficción, independientemente de que dicha presencia sea como personaje de la diégesis o como figura de la ficción que irrumpe en la historia.

A finales de los años 70, cuando Doubrovsky acuña el término, se está produciendo en Francia una nueva literatura del yo bajo los auspicios del *Nouveau Roman*. En un artículo del año 1984, Jacques Lecarme critica el postulado de Lejeune, y propone el término “ficción novelesca y autobiográfica” para estos nuevos textos del yo.

El propio Lejeune va a corregir su teoría del pacto autobiográfico incluyendo la categoría de la autoficción, a la que define como “lo irreal del pasado”, ya que permite al autor reelaborar otras posibilidades vitales. Resulta obvio que el auge de esta literatura del yo, desde el Romanticismo hasta la Posmodernidad, ha puesto en juego otros conceptos (autenticidad, sinceridad) atravesados de un escepticismo ante la verdad individual. Es importante mencionar también la importancia del psicoanálisis a la hora de interpretar ese yo como un ser “disgregado y múltiple, incapaz de mantenerse fiel a su pasado o de mantener una identidad única.” (2012: 13).

A ello hay que añadirle lo que Lacan llamaba “línea de ficción” según la cual

el individuo, que trata de comprenderse a sí mismo, selecciona determinadas facetas de su experiencia haciendo que estas desemboquen en el tiempo presente y contribuyan a dar una imagen coherente de la historia de su vida. (2012: 13).

Es decir, que cada individuo se explica desde el presente e intentando mostrar una coherencia a sus propios hechos vitales.

También Castilla del Pino afirmaba que la escritura respondía a un plan predeterminado, a un orden, donde seleccionamos aquello que consideramos relevante para explicarnos a nosotros mismos. La autobiografía es un intento de “ponerse en orden uno mismo”. Ana María Barrenechea, en “La crisis del contrato mimético en los textos contemporáneos”, configura dicha crisis como “la suspensión del proceso de reconocimiento y de lectura en el que el texto remite al mundo y el mundo al texto” (2012: 14), o sea, que la obra se entiende no como un resultado del sujeto sino como un objeto verbal autónomo, idea que también recoge Pozuelo. Ambos parten de la noción de Paul de Man de la autobiografía como desfiguración. Además, el deconstructivismo y el psicoanálisis han puesto en jaque el principio de identidad del yo como origen de verdad para el discurso autobiográfico. La autoficción, a diferencia de la autobiografía, sería consciente de que la escritura referencial es ficcional en cuanto que es escritura. Dice Casas:

el principio de sinceridad lo sustituye la expresión de la subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equivoca y contradictoria es la identidad del individuo (2012: 17).

Importa no el *qué* se cuenta sino *cómo* se cuenta.

Vincent Colonna (*L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, 1989) propone, en la primera tesis doctoral dedicada a autoficción, como definición del género el siguiente: “ficcionalización de la experiencia vivida”. A partir de dicha definición, Colonna establece cuatro categorías para el género. Una primera es lo que él denomina “autoficción fantástica” que se caracterizaría por presentar al autor en el centro de la obra y que, al mismo tiempo, la trama narrada sea irreal e inverosímil; en segundo lugar, la “autoficción biográfica” presenta a un autor y una trama verosímiles pero existen elementos (que Colonna denomina “mentira-verdadera”) que permiten al lector entender que no se encuentra ante una autobiografía; a continuación, la “autoficción especular”, en la que el autor no ocupa la posición protagónica de la obra, y que se resuelve a menudo como reflexión meta literaria; finalmente, la “autoficción autorial”, donde el autor no se representa en un personaje sino que lo hace directamente a través de digresiones, en un plano paralelo al de la trama principal.

Posteriormente, en un congreso organizado por la Universidad de Nanterre en 1994 en torno a la autoficción, Jacques Lecarme propuso una definición del género como “relato donde autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y donde el título genérico indica que se trata de una novela” (2012: 21). La definición, aunque sencilla, pone sobre la mesa las dos cuestiones fundamentales en torno a la autoficción: la ambigüedad (que se da al concluir el pacto autobiográfico y el pacto novelesco de forma simultánea), y el híbrido ismo (al combinarse enunciados de realidad y enunciados de ficción).

Para arrojar algo de luz, Philippe Gasparini propone acudir a los elementos paratextuales, que pueden servirnos a los lectores para identificar o no al autor y el personaje. No obstante, advierte Gasparini, hay que tener en cuenta juegos metatextuales e intertextuales empleados para borrar los límites genéricos. Pozuelo propone el término

“figuración del yo” para aquellas novelas autoficcionales en las que identificamos a autor, narrador y personaje, pero también detectamos algunos dispositivos irónicos que nos permiten no categorizar el texto como autobiográfico.

Entre las estrategias de la escritura autoficcional, señala Ana Casas lo que llama el “(des)orden cronológico”, que tendría como características la heterogeneidad y el fragmentarismo. De la heterogeneidad, la escritura autoficcional toma cierta apariencia referencial que es inmediatamente puesta en duda cuando el lector aprecia elementos narrativos provenientes de la realidad junto con otros de la ficción. Aquí podemos citar por ejemplo la novela *Estatua con palomas* de Luis Goytisolo, donde tenemos una doble narración: autobiográfica (nos cuenta la vida del escritor en forma de entrevista) y ficcional (relato histórico ambientado en la Roma imperial). Otros ejemplos autoficcionales serían *Retiro lo escrito* (Juan Antonio Masoliver Ródenas), *Sefarad* (Antonio Muñoz Molina), *Negra espalda del tiempo* (Javier Marías) o *Soldados de Salamina* (Javier Cercas). El fragmentarismo se basa en la digresión, concediendo mayor espacio a esta que la propia acción narrativa. Así sucede en *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. Una segunda estrategia sería la multiplicación de voces y perspectivas narrativas. Las variaciones en la focalización subvertirían la unidad del sujeto propia de los textos autobiográficos. Así ocurre en el empleo de estructuras dialógicas donde el yo se fragmenta en narrador y narratario (*El cuarto de atrás*, Carmen Martín Gaité), o que el narrador presente una identidad importada (*París no se acaba nunca*, Enrique Vila Matas), o que la focalización adoptada por el narrador transgreda la perspectiva narrativa (*Negra espalda del tiempo*, Javier Marías). La tercera estrategia de escritura tiene que ver con la reflexividad y metadiscursividad. Esta puede manifestarse bien en la imposibilidad de construir un yo autobiográficamente, bien en la infidelidad de la memoria. En cualquier caso, se nos invita a desconfiar de la capacidad referencial del lenguaje.

Como conclusiones, señala Anna Casas que la narrativa autoficcional se basa en el código autobiográfico conocido por el lector cuyo marca más evidente es la identificación entre autor y narrador. Aunque en la enunciación planteemos esta identidad, en los enunciados se pone de manifiesto el artificio ficcional, lo que Paul de Man denomina “su naturaleza antropológica”. El desorden cronológico, las digresiones, la multiplicidad de puntos de vista, o las variaciones en la focalización sirven como asideros a los que agarrarnos dentro de ese territorio ambiguo que es la autoficción.

Manuel Alberca, a propósito de una polémica entre Proust y Sainte-Beuve en torno a la identificación, en mayor o menor grado, de un autor en su obra literaria, defiende que ni es posible separar completamente la vida de un autor de su obra, ni es posible una identificación total entre autor y obra. En otras palabras, toda la literatura es una literatura del yo, y siempre existe un grado -aunque sea mínimo- de ficcionalización. Cuando Manuel Alberca advierte que es al lector a quien corresponde establecer la identificación entre narrador, personaje y autor, también señala que

el lector debe comprender que los elementos biográficos y las alusiones directas o indirectas al mundo del autor se han convertido en signos literarios (2012: 125).

Alberca analiza el pacto autobiográfico y el pacto novelesco para establecer la confluencia de ambos en lo que denomina “pacto ambiguo” que es donde se inserta la autoficción. Este terreno –”tierra de nadie” lo denomina Manuel Alberca–, fronterizo e inestable, es territorio de ciertos textos amalgamados (autobiografías con forma de novela, y novelas con forma de autobiografía). No obstante, sigue siendo importante establecer los límites al género autoficcional (y, por lo tanto, también al género autobiográfico), así como analizar las convergencias y divergencias que se producen en esa “tierra de nadie”. Para ello, propone Alberca el siguiente esquema, que permita dilucidar el género textual al que se adscribe un texto:

CUADRO 1

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias, autobiografías	Novelas del yo	Novelas, cuentos
1. $A = N = P$ ☞ (Identidad)	1. $A = N = P / A \neq N / A \neq P$	☞ 1. $A \neq N / A \neq P$ (No identidad)
2. <i>Factualidad</i> ☞ Veracidad (-Invención)	2. <i>Ficción/Factualidad</i>	☞ 2. <i>Ficción</i> Verosimilitud (+Invención)

A, autor; N, narrador; P, personaje; = idéntico;  $\neq$  distinto;  
- menos; + más; / y-o

Cuadro 3. (2012: 127)



En lo concerniente al “pacto autobiográfico”, Alberca sigue el postulado por Lejeune, que articula dicho pacto en torno a los principios de identidad (“el compromiso o el esfuerzo del autor para convencer al lector de que quien dice “yo” en un texto explícitamente autobiográfico es la misma persona que firma en la portada”) y veracidad (“autor, narrador y protagonista son la misma persona, puesto que comparten y responden al mismo nombre propio, que cobra el valor de signo textual y paratextual y de clave de lectura”). La cuestión del nombre propio emerge como solución para resolver la problemática del yo, mientras que el principio de veracidad se resuelve mediante el pacto de “referencialidad”, que admite que el autor pueda equivocarse por omisión, e incluso mentir, pero que genera en el lector una expectativa de verdad que no presenta la novela.

Frente a este, el “pacto novelesco” no propone leer una novela en clave de verdad. Para empezar, se produce un distanciamiento entre autor y narrador, que implícitamente significa una renuncia a la responsabilidad de lo enunciado. Puede existir una relación de parecido entre autor y narrador, pero no se da la identidad. Además, en este pacto el novelista está implícitamente solicitando del lector que “imagine como verdadero o posible lo que sabe que no lo es” (2012: 132); la verosimilitud narrativa exige romper con el principio de incredulidad. Por otra parte, los elementos paratextuales juegan un papel determinante a la hora de que el lector juzgue un texto como ficcional o no. A través de esas referencias (portada, cubierta,...), el lector prefigura una imagen del autor, y se atiene a la recepción del texto en función de esa prefiguración. Cabe advertir que el carácter ficcional de la novela, si bien exime al mundo novelado de guardar una relación con el mundo real, no excluye dicha posibilidad, pues de otro modo la comprensión del mundo ficticio sería prácticamente imposible. Por tanto, concluye Alberca, admitiendo que novela y autobiografía parten de presupuestos diferentes, y proponen lecturas diferentes, que algunos textos se sitúen conscientemente en la frontera entre algunos de esos géneros, en el límite, implica que “dichos desvíos de las reglas funcionan y pueden ser interpretados gracias a ellas” (2012: 135). A partir de aquí, centra el ensayo en el estudio pormenorizado de tres formas narrativas concretas y cercanas entre sí: autobiografía ficticia, novela autobiográfica y autoficción. Para poder establecer una mejor concreción de los diferentes términos, propone el siguiente cuadro, que tiene como criterios tanto la identidad nominal como la mezcla de pactos:

CUADRO 2

PACTO AMBIGUO LAS NOVELAS DEL YO		
<i>Novela autobiográfica</i> (próx. a la autobiografía)	<i>Autoficción</i> (equidistancia de ambos pactos)	<i>Autobiografía ficticia</i> (próx. a la novela)
1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identidad nominal ficticia o anonimato: N = P // N ≠ P	1. <i>Principio de identidad</i> A = N = P Identidad nominal expresa	1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identificación nominal ficticia: N = P // A = editor
2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo escondido (falso/verdadero)	2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo transparente	2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factualidad</i> Autobiografismo simulado

A, autor; N, narrador; P, personaje; = idéntico; ≠ distinto

Cuadro 4. (2012: 136)

a) En el caso de la *autobiografía ficticia*, esta toma la apariencia de una verdadera autobiografía. Incluso puede aparecer un nombre falso como el del verdadero autor del relato (textos apócrifos). Pero esta ilusión se rompe cuando vemos en la portada – elemento paratextual– que no está firmada por autor alguno, o incluso que aparece la etiqueta de novela o novelesco. Este tipo de relatos proponen una forma autobiográfica bajo un pacto de ficción, con lo que el parecido con una autobiografía o unas memorias reales es meramente formal. Tal sería el caso de gran parte de la picaresca española, con el *Lazarillo de Tormes* a la cabeza, u otros casos como *La familia de Pascual Duarte*, *Memorias de Adriano*,...

b) Para la *novela autobiográfica*, advierte Manuel Alberca que esta forma narrativa es más amplia e imprecisa que las memorias ficticias, a lo que se une la polifonía de voces, con lo que el criterio formal no resulta suficiente. Si estamos ante una novela autodiegética, con un narrador-protagonista anónimo, debemos

hacer valer el principio pragmático, según el cual, para reconocer una obra como autobiografía, antes que la intención tácita del autor o la sospecha del lector, debe manifestarse una promesa de veracidad explícita del autor. (2012: 140).

Si, por otro lado, el protagonista de la novela presenta un nombre distinto al del autor, se aumenta la distancia entre ambos y el carácter ficticio se reafirma. En cualquier caso, como elementos estructurales de la novela autobiográfica podemos citar la disociación autor-narrador junto con la percepción, por parte del lector, de elementos autobiográficos pero no suficientemente constitutivos como para aseverar el género autobiográfico. La definición que propone Alberca es:

un relato que esconde primero, para mostrar disimuladamente después, la relación entre la verdadera biografía y personalidad del autor empírico y la biografía y personalidad del narrador o del protagonista ficticio. (2012: 143).

El ejemplo más llamativo de este subgénero es el *Lazarillo de Tormes*.

Conviene indagar en las causas que pueden llevar a un escritor a optar por este tipo de máscara, el de la novela autobiográfica. Según Philippe Gasparini, de esta forma:

el novelista autobiográfico (...) escapa de la reprobación moral y de la acusación de narcisismo autocomplaciente. [...] El primer desarrollo de la novela autobiográfica se inscribe en un contexto histórico, social y moral que, de manera contradictoria, estimula y culpabiliza al mismo tiempo la literatura del yo. (2012: 141).

Además, Alberca señala dos elementos: la urgencia de expresión y la necesidad de ocultación. Aunque teóricamente contradictorios, realmente ambos movimientos surgen por el interés de contar lo que no puede ser contado (“verbalizar el tabú”, que dice Manuel Alberca) y de hacerlo desde la máscara, desde el secreto, para evitar posibles represalias. Con la aceptación moral del concepto de libertad, ya en el siglo XXI, se posibilita hablar de cualquier asunto, pero siguen vigentes razones de tipo social (personales, jurídicas, cívicas,...) que permiten que sigamos encontrando novela autobiográfica en la actualidad.

c) Por último, en lo referente a la *autoficción*, término que ya hemos datado a finales del siglo XX, nos movemos en un terreno más resbaladizo. Se trata de una novela

que simula ser, de forma extremadamente transparente, una autobiografía. Esta transparencia extrema es la que nos ha de llevar a sospechar. Su principal característica es la identificación entre personaje y autor, pero sin llegar a cumplir la expectativa del lector, que sospecha del “aura de verdad”. En otras palabras, el autor se contradice al representarse en un contexto de ficción. En todo caso, la autoficción resulta ser el subgénero más transgresor y de difícil etiquetado por cuanto toma de elementos limítrofes tanto de la novela como de la autobiografía, al mostrarnos una “apariencia de transparencia”. De la misma forma que la novela autobiográfica surgía en un contexto paradójico de expresión y ocultación, en el caso de la autoficción también podemos encontrar esa paradoja, pues nos presenta un sujeto de manera profusa, casi exhibicionista, pero estamos ante un sujeto débil y fragmentado. Algunos ejemplos reseñados por Manuel Alberca como autoficción son: *La tía Julia y el escribidor* (Mario Vargas Llosa, 1977), *Paisajes después de la batalla* (Juan Goytisolo, 1982), *Penúltimos castigos* (Carlos Barral, 1983), *Todas las almas* (Javier Marías, 1989), *El mal de Montano* (Enrique Vila-Matas, 2002).

Para Philippe Gasparini (2012), el concepto de autoficción supuso, en el siglo XX, un intento serio de revolucionar la literatura, y, al igual que otros movimientos de vanguardia, esa revolución estaba basada en la ruptura con los elementos clásicos que hasta ese momento habían servido a la crítica para establecer los límites genéricos. Por ello, Gasparini confiere al término una “viscosidad semántica” que conviene aclarar. El sentido original del término quedaba fijado como “ficcionalización del yo” (en Lejeune, Genette y Colonna), que en el nivel pragmático excluía cualquier verosimilitud. Esta caracterización se refiere más a un modo de narrar que a un género en sí, por lo que Gasparini prefiere usar el término *autofabulación* para referirse a esta literatura en que el autor se proyecta en una situación imaginaria.

El primer elemento en el que debemos fijarnos es el espacio autobiográfico. Partiendo de la idea del mismo planteada por Lejeune en *Le pacte autobiographique*, quien lo entiende como un supragénero opuesto al espacio novelesco, el problema surge cuando aceptamos que en el espacio autobiográfico confluyen dos políticas pragmáticas diferentes: el pacto de verdad y la estrategia de ambigüedad:

No es menos cierto que la autoficción, como tal, apareció en un contexto post-años sesenta y postfreudiano, de liberación de la palabra y de las costumbres. Hay que insistir en el hecho de que estas dos aspiraciones, la expresión individual y la libertad sexual, estaban íntimamente relacionadas para esta generación: el individuo se reapropiaba del lenguaje a través de la verbalización, la desculpabilización y la revalorización de la sexualidad. En la medida en que se beneficiaba de la nueva validez reconocida a la palabra individual, en particular al relato de iniciación sexual, la autoficción resultaba un producto derivado (con retraso) de esta doble revolución cultural. (2012: 186)

Y también:

Los temas relativos a la filiación, la memoria colectiva y el duelo caracterizan especialmente la escritura del yo contemporánea antes que la representación de la sexualidad (2012: 187)

Gasparini analiza los diversos elementos que, a su juicio, pueden conformar la *autoficción*, a saber: la identificación sugerida entre autor y protagonista (y basada en una estrategia de ambigüedad), el estilo y la literariedad (exige a la autoficción un mínimo de intencionalidad estética), la temática (señala, sin ser los únicos, tres temas recurrentes en este tipo de textos: el cuerpo, los vínculos afectivos familiares y el propio oficio de escritor), y el tratamiento del tiempo narrativo (se tiende a romper la linealidad cronológica, a introducir digresiones y metadiscursos, a actuar intertextualmente con otras obras:

Estas últimas décadas, la literatura autobiográfica ha desarrollado otras técnicas anti-cronológicas: monólogo interior como resultado de la asociación de ideas, yuxtaposición de secuencias según un orden arbitrario, interpolación de visiones imaginarias, inserción de fotografías, utilización de rúbricas, clasificación alfabética (como una variante de la anterior), listas de inventarios, retratos y biografías de

terceros, sin que nada impida combinar los distintos procedimientos.  
(2012: 190)

El segundo elemento que configura la autoficción es lo que Gasparini denomina *autocomentario*. Mientras que en el texto autobiográfico es frecuente encontrar unas palabras iniciales del autor que sirven para rubricar el pacto autobiográfico, en la novela autobiográfica ese *incipit* se encamina hacia la indeterminación que propone la estrategia de ambigüedad. Que la autobiografía ponga en duda la transcripción de un hecho mediante la palabra, acerca a esta a la novela autobiográfica, puesto que este es un procedimiento ficcional. Dicho de otro modo, ante la dificultad de contar una vida en estricto orden cronológico, se opta por la fragmentación, la secuenciación, aunque ello dificulte luego la recomposición y la interpretación profunda de su sentido. Por esto, la frontera entre ambos géneros queda difuminada y es en este terreno de indeterminación donde aparece un tercer género que aglutina -en parte- ambas categorías: la autoficción.

Gasparini propone la siguiente definición:

texto autobiográfico y literario que presenta numerosos rasgos de oralidad, innovación formal, complejidad narrativa, fragmentación, alteridad, heterogeneidad y autocomentario, cuyo objetivo es problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia. (2012: 193)

Las características enunciadas, según el crítico francés, constituyen indicios, es decir no son indispensables, pero cuanto mayor sea su presencia, más fácil será determinar la frontera genérica. También considera más preciso el término *autonarración*, al que califica de “forma” de ese archigénero que es el espacio autobiográfico. Las diversas opciones quedan condensadas en el esquema que propone Gasparini, bajo una perspectiva pragmática:

	FICCIÓN		ESTRATEGIA DE AMBIGÜEDAD	REFERENCIALIDAD	
	FANTÁSTICA	REALISTA		NARRATIVA	ESPECULATIVA
<b>TRADICIÓN</b>					
AUTOR ≠ HÉROE	novela fantástica	novela naturalista	novela histórica	biografía	ensayo
AUTOR = HÉROE	autofabulación		novela autobiográfica	- autobiografía	diario
<b>(POST)MODERNIDAD</b>					
AUTOR ≠ HÉROE	realismo mágico metaficción	monólogo interior Nouveau Roman novela moderna	docu-ficción		
AUTOR = HÉROE	mitologías personales (artes plásticas)		AUTONARRACIÓN		auto-ensayo diario
			autoficción	relato autobiográfico	

Cuadro 5. (2012: 198)

Pese a la complejidad de formas y enfoques, sí es cierto que, como dice Gasparini,

el discurso del yo siempre será leído en función del compromiso del autor con respecto a su enunciado, y la crítica no puede ignorar esta dimensión ética. (2012: 199).

Lejos de tratarse de un fenómeno puntual, y que incluso pueda tener visos de agotamiento, para Gasparini la escritura del yo es el resultado de una tradición literaria que arranca con los movimientos de vanguardia y el intento de revolucionar la literatura, una búsqueda de nuevas formas de narración que se acompañó de una reflexión teórica:

el surrealismo, el existencialismo, el Oulipo, la Nouvelle Critique, el Nouveau Roman, la metaficción,... En los años 70, esta escritura del yo se manifiesta principalmente en grupos tradicionalmente oprimidos de entre los que destacan sobre todo tres: los supervivientes del holocausto, las feministas y los homosexuales. En la actualidad, “la autonarración aparece cada vez más como una respuesta artística a los procesos de desobjetivización engendrados por la dictadura de la economía, como una forma de resistencia. (...) La autonarración del siglo XXI se inscribe, a mi modo de ver, en esta

aspiración a una palabra singular, libre, desconectada de los circuitos político-económicos, autónoma. Frente a la conducta formateada que exige el mercado, opone una búsqueda individual, obstinada, sinuosa, insegura, interminable. En la cacofonía del falso debate público, abre espacios interiores de retrospectión, reflexión, comunicación e incluso silencio. (2012: 208-209).

Para terminar con este apartado de la autoficción, reseñaremos el estudio de José María Pozuelo Yvancos “Figuración del yo frente a autoficción”. Como casi todos los autores, Pozuelo parte de la definición que Doubrovsky da del término “autoficción” en su novela *Fils*:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencias rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo. (2012: 152).

Pozuelo llama a la atención sobre el hecho de que se utilice el término “autoficción” como si se tratase de un concepto posmoderno, cuando realmente aparece ya en los años 70, bajo el abrigo del *Nouveau Roman*, y que manifiestan su voluntad de ruptura con la tradición narrativa tanto en la crisis del personaje narrativo como la de construcción del yo autobiográfico. Lo que hace Doubrovsky es romper el concepto de narración “como elemento constitutivo de la historia unitaria y unificante” extendiéndose dicha quiebra al caso de personaje y persona representada. De esta forma, la autoficción, en cuanto que es una narración, no se presenta como un todo, sino como diversos fragmentos disjuntos. En este sentido, las novelas de Javier Marías o de Enrique Vila-Matas, pese a presentar “figuraciones de un yo narrativo personal” (2012: 156), no pueden considerarse como tales autoficciones. Siguiendo a Lecarme:

la autoficción es en primer lugar un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela. (2012: 156)



Dicho de otro modo, se produce una conjunción de autor narrador y personaje en el terreno de la *identidad*, pero esto será en una novela que es, por definición, ficcional. V. Colonna plantea que este problema de identidad puede deberse al caso de una *personalidad inventada*. Este problema de identidad es el que ha llevado a la crítica a identificar a interpretar el yo personal con un trasfondo autobiográfico, esto es,

que el problema de la figuración del yo se resuelve principalmente en la relación entre el texto y la vida (2012: 160).

Por otro lado, añade Pozuelo, la búsqueda de una referencialidad biográfica en el caso de la ficción omite que la identidad de la voz narrativa ficcional no puede basarse en la referencialidad. Lo que Pozuelo denomina *figuraciones del yo* son formas de representación distintas a la referencialidad biográfica o existencial incluso aunque esta pueda presentarse retóricamente como presencia del autor.

Este concepto de figuración posee gran riqueza y carga semántica, al asociarse a la imaginación, la fantasía, la representación o la suplantación. Pozuelo acude a la definición que Platón da de fantasía, especialmente en lo relativo a tres aspectos: por un lado, la fantasía es provocada por la visión (de manera preponderante) o por cualquiera de los otros sentidos, y deriva, consecuentemente, de las sensaciones (y no del intelecto); por otro lado, la noción de figuración emana de una representación construida a partir de esas sensaciones; finalmente, nace de la memoria de esas sensaciones, si tenemos en cuenta la importancia que en Platón adquiere la unión entre las imágenes (*phantasmata*) y la memoria, dado que ambas operan dentro del hombre “como una facultad del alma” (2012: 164).

Para Aristóteles, la *fantasía* (traducida en castellano como “imaginación”) no puede identificarse con la percepción sensitiva ni tampoco con el pensamiento, pues a partir de ella se forma en nosotros una *imagen*, lo que otorga a la fantasía, según la concepción aristotélica, el rango de *anticipatoria*, dado que puede presentarse con

antelación como deseado antes que como representado. Cervantes asimila al concepto de imaginación el de *ficción*, entendida como

historias inventadas por todos para sostener el propio poder de la literatura, para defender su verdad y dibujar el difícil tránsito entre la realidad y fantasía que vive en sus héroes (2012: 166).

Finalmente, para catalogar las obras de Javier Marías y Enrique Vila-Matas como *figuraciones del yo*, esgrime por un lado el uso de los mecanismos irónicos que operan en quien escribe distanciándolo de lo que escribe; y, por otro lado, lo que denomina *voz reflexiva*, esto es, una voz personal pero que no es biográfica:

Tal voz reflexiva realiza esa figuración personal, pero, eso sí, a diferencia de la del ensayo resulta enajenada de ellos en cuanto a responsabilidad testimonial, y se propone como acto de lenguaje ficticio vinculado por sus narradores. (2012: 168)

Es decir, que es posible la existencia de una narración en primera persona que, siendo personal, no sea autobiográfica y son numerosos los ejemplos contemporáneos que dan buena muestra (W. G. Sebald, Coetzee, Claudio Magris,...) Esta voz reflexiva posibilita la construcción de un lugar discursivo que pertenece al autor pero de forma distinta a la referencial, como *voz figurada*, desplegando “la solidaridad de un yo pensante y un yo narrante” (2012: 168). La figuración del yo se da narrativa y discursivamente al mismo tiempo.

Concluye Pozuelo:

Ese yo narrativo reflexivo figurado marcaría, eso sí, una diferencia que lo separaría de la particularidad del Ensayo como forma de Discurso ejecutivo. El Ensayo sería aquella escritura del yo no susceptible de ser ficcionalizada, es decir, que impone su resistencia a que se separen las categorías de la Enunciación y la del Autor, lo que sí permite el yo personal figurado como voz narrativa en las novelas, que

son ficcionalizaciones o figuraciones de un yo necesariamente imaginario (2012: 173).

### **2.7.3. Recepción de la autobiografía**

En cuanto a los receptores del texto autobiográfico, Caballé (1995) distingue dos tipos de público: uno “intelectual, minoritario” cuya principal motivación sería conocer a fondo las circunstancias contextuales de un determinado autor, hasta un público mayoritario, he inclinado hacia textos cuyo valor literario ha de ponerse en duda, movidos por la humana curiosidad que produce lo ajeno. A este propósito, Caballé también marca los dos puntos entre los que oscila cualquier autor que se enfrenta a escribir su autobiografía, a saber, o “diferir un destino inaplazable “o simplemente tratar de sacar un rédito económico a la necesidad humana del satisfacer la curiosidad.

Para analizar el interés del mercado literario por esta literatura de la intimidad, Caballé acude a Gianni Vattimo y Gilles Lipovetsky. Del primero toma la idea de la sociedad transparente, que se define como proteica, fragmentaria, multiperspectiva y además sujeta a un capitalismo salvaje donde todo es mercancía susceptible de ser comprada y vendida lo que degenera en un sentimiento de pérdida del principio de realidad. Lipovetsky ahonda en el individualismo y el consumismo como marcas de la sociedad posmoderna actual. En cualquier caso, resulta innegable que nos encontramos ante una superproducción de textos autorreferenciales que pueden dar lugar, de acuerdo con Caballé, a dos orientaciones: o bien un hartazgo social en torno a la confesión, o bien una insatisfacción permanente que mantenga la curiosidad por las vidas ajenas siempre en auge. Sobre este último punto, recogían Fernández Prieto y Amícola que:

La autobiografía ha ido creando una nueva estética. Un arte de decir la propia vida, la memoria, la intimidad. Por eso la autobiografía nunca se rinde a una única perspectiva crítica, ni se reduce a fórmulas ya ensayadas, ni nos deja tranquilos como receptores.” (2005: 7)

Uno de los elementos caracterizadores de la recepción de la autobiografía ha sido que, a menudo, se han generado problemas legales derivados de la práctica

autobiográfica. S. Molloy señala el caso de la autobiografía del poeta inglés Stephen Spender, *World Within World*, publicada en 1951, que fue el punto de partida de David Leavitt para construir una “novela”, *While England Sleeps* (1993), que fue recibida como plagio por Spender, lo que supuso una confrontación mediante cartas en el *New York Times* y la amenaza judicial, que supuso que la editorial retirara y corrigiera la edición del libro de Leavitt. Lo interesante, como señala Molloy, es que lo que realmente molestó a Spender es que se reconoce a sí mismo en las páginas de Leavitt, pero no se identifica con ese yo que aparece. Una polémica similar es la que recoge con el ensayo autobiográfico de Terry Castle “Desperately Seeking Susan”, en la que retrata a Susan Sontag como mujer altiva y dominante. La demanda, en este caso, le corresponde al hijo de Sontag, David Rieff, quien sostuvo que el ensayo estaba basado en una visión deformada de la realidad, en un *chisme*, aspecto que se relaciona con lo que Molloy llama el *mal decir* (*médisance*), el chisme infundado, la calumnia.

Precisamente en Francia hemos asistido, en los últimos años, a diversos casos en los que los hechos relatados en un libro, de carácter más o menos autobiográfico, han acabado levantando un escándalo social e incluso derivando en demandas penales. El caso más sonado tal vez haya sido el de la novela *El consentimiento*, de Vanessa Springora, quien, en pleno fenómeno *#MeToo*, acusaba al escritor Gabriel Matzneff de haber mantenido relaciones con ella cuando contaba con tan solo 14 años. La polémica llevó a la cancelación de toda la obra escrita de Matzneff y su escarnio público, a falta de tramitarse el juicio a instancias de la fiscalía francesa. Lo curioso del caso es que Matzneff, que ha escrito una cantidad importante de diarios, no ocultó jamás en ellos sus prácticas pedófilas, sin que ello generase demasiada polémica, y ha sido a raíz de la publicación de la novela de Springora, que es de carácter autoficticio, cuando la sociedad ha reaccionado contra Matzneff. Obviamente, resulta fundamental en este sentido el movimiento de denuncia hacia las agresiones sexuales del *#MeToo*, que ha servido para concienciar a la sociedad de la importancia de denunciar este tipo de prácticas que antes eran, de alguna manera, “consentidas” socialmente. Pero además subyace bajo todo ello lo que la directora del sello Grasset, Juliette Joste (responsables de la publicación de *El*

*consentimiento*) denomina “liberación de la palabra”<sup>2</sup>, que sitúa el texto como lugar excepcional de expresión, es decir, que la validez que los receptores de un texto que presente marcas de autobiografismo se sitúa ahora en la esfera de lo público, de lo social.

En España, el caso más reciente es el del homenaje que el Instituto Cervantes propuso en enero de 2021 para Jaime Gil de Biedma, cuya ejemplaridad literaria parece incontestable, no así su altura moral. Los artículos y columnas posicionándose a favor o en contra de dicho homenaje, a cuenta de la confesión que hace en sus diarios sobre las relaciones sexuales con un menor filipino que se prostituye, han sido abundantes. Algo parecido ha sucedido con Pablo Neruda, y sus infidelidades constantes. No pretendemos entrar en el debate siempre abierto de las relaciones entre literatura y moral, pero sí dejar constancia de la importancia que la recepción de los textos autobiográficos tiene en este tipo de cuestiones.

#### **2.7.4. Intimidad, privacidad, extimidad y silencios**

Anna Caballé defiende que, al convertirse en materia de la novela, el sujeto no solo ordena recuerdos y les da una coherencia que permite interpretarlos, sino que los juzga e interpreta de una manera concreta:

Si pensamos en el esfuerzo que conlleva el reflexionar sobre uno mismo (...), podemos calificarlos a todos ellos (a los llamados géneros introvertidos) de confesiones, tomando la palabra en su sentido más general (como declaración de lo que se sabe), no en sentido estricto o religioso (aunque su origen cristiano sea indudable), ni tampoco entendiendo el vocablo como afín a “confidencia”. Al contrario de lo que ocurre en la confidencia, la confesión suele carecer de destinatario personalizado. Es erga omnes, pero, como ella, significa también contar lo que socialmente no puede no debe contarse impone, acaso, un acto psíquico de mayor envergadura, puesto que conlleva el esfuerzo

---

<sup>2</sup> “Novelas que van a juicio”, en *El País*, 20/02/2021

de otros actos: el que se confiesa no solo vierte su intimidad, también suele juzgar, apreciar, referir la intimidad de otros. Y se expone a ser referido, juzgado... convirtiéndose de ese modo en objeto de otros discursos, igualmente legítimos. (1995: 24)

Es más, se da la circunstancia de que en esa interpretación aparecen otros personajes que remiten a personas reales que han sido manipulados por el autor de una manera determinada, lo que a veces da lugar a discusiones, disputas, rectificaciones etc. Es lo que hemos llamado concomitancias. Queda pues aquí recogido que la autobiografía es un género hermenéutico<sup>3</sup>, siendo este un rasgo esencial de la misma. Dicho de otro modo, toda autobiografía es una perspectiva sobre una vida (y, por tanto, resultaría erróneo intentar que dicha perspectiva recogiese toda la verdad, por eso, consideramos que resulta espúreo la cuestión en torno a si lo que se cuenta en unas memorias es o no cierto, dado que lo que se cuenta, que ha sido sometido a un proceso de ficcionalización, de interpretación, es una perspectiva de la verdad.

Lejeune tratará este asunto en torno a lo que denomina acto de veracidad.

Celia Fernández-Prieto también se ha ocupado de este fenómeno de la intimidad, aunque abordándolo desde la perspectiva del diario íntimo. No obstante, las correspondencias de este con la autobiografía nos permiten emplear varios de las consideraciones que tiene en cuenta. Así, Fernández Prieto se refiere a que el espacio privado –la habitación, la soledad, el refugio,...- transfiere por contagio metonímico sus topografías al espacio imaginario de lo íntimo, confundiendo frecuentemente. Pero privado e íntimo no son sinónimos: lo que a menudo se exhibe como intimidad no es más que privacidad, secretos que se subastan en el periodismo dedicado al sensacionalismo íntimo.

---

<sup>3</sup> A propósito de este asunto, remitimos de nuevo a la concepción de E. Bruss del “acto autobiográfico de habla”.

Diferenciar las categorías de lo público, lo privado y lo íntimo remite a una teoría acerca del sujeto y de su relación con el mundo. El psiquiatra Castilla del Pino (1999) partió de un modelo de sujeto como un sistema del organismo de carácter mental que construye yoes para cada actuación, procurando el sistema-sujeto la adaptación del organismo al entorno psicosocial o simbólico del que forma parte. El sujeto surge como exigencia del organismo para adaptarse al entorno psicosocial, y que se concretará en actuaciones públicas, privadas e íntimas según el escenario en que se realicen. De las públicas y las privadas destaca su visibilidad, aunque esta se dé en condiciones distintas. El escenario público se refiere a los espacios habituales de la interacción social, laboral o política, sometida a normas comunes, en donde todo lo que se hace, se ve o se oye es sometido a juicio ajeno. El escenario privado remite a espacios de la interacción familiar, de pareja, de amigos, o con uno mismo en soledad (también aquí funcionan normas que pueden ser más o menos laxas, dependiendo del contexto, de la confianza que uno tenga). La privacidad quedó regulada legalmente, recogándose el derecho al secreto y a la protección de determinados actos cuando estos se producen en espacios cuya visibilidad y observabilidad queda explícitamente restringida a unos pocos, o incluso a nadie. Por eso la intrusión ilegítima en la vida privada pueda acarrear consecuencias penales. Lo privado y lo público obtienen estatuto de esferas institucionales, cuyos límites, resultado de convenciones sociales y políticas, son inestables, difusos, borrosos y siempre problemáticos. ¿Dónde empieza lo público y dónde termina lo privado? A la imprecisión de los límites hay que añadirle la irrupción de Internet, que ha puesto en cuestión el límite de lo privado.

El escenario íntimo, en cambio, no es visible. Esa es la gran diferencia. Porque es mental, es virtual, y en él tienen lugar y tienen su lugar actuaciones de yoes íntimos: pensamientos, sentimientos, recuerdos, emociones, fantasías, deseos, sueños,... Solo son accesibles (y no del todo) para el propio sujeto en la medida en que este posee la capacidad de volverse sobre sí mismo, esta idea del repliegue ya la habíamos visto antes al hablar de cómo el espacio privado contagia por metonimia al espacio íntimo: el hombre puede, de cuando en cuando, suspender su ocupación directa con las cosas, desasirse de su derredor, desentenderse de él, y volverse de espaldas al mundo metiéndose en sí

mismo, atendiendo a su propia intimidad, o, lo que es igual, ocuparse de sí mismo y no de las cosas. (2017)

La importancia, pues, de la visibilidad para discernir entre lo público, lo privado y lo íntimo es una propuesta de carácter fenomenológico que enfatiza esa separación entre lo que podemos observar (la vida pública y la privada) y lo que solo podemos inferir (la vida íntima). La intimidad ajena, y por supuesto la propia, se convierte así en conjetura paradójica, pues es tan inevitable como imposible de confirmar. Cada uno somos otro para los demás, pero también para uno mismo. La intimidad está hecha, además, de lo que desconocemos de nosotros. Y el otro es secreto porque es otro. De ahí, todos los pactos de sinceridad, veracidad y confianza, la promesa y la deuda, la responsabilidad y la culpa, la verdad y la mentira. A la intimidad no le basta, por tanto, tan solo con esa perspectiva fenomenológica, sino que requiere una perspectiva más psicodinámica que ponga de relieve su papel en la construcción de la subjetividad.

La intimidad tiene que ver con la inestabilidad del yo. Para José Luis Pardo (1996), que el sujeto pueda acceder a su intimidad no es garantía ni del autoconocimiento ni de la ilusoria transparencia del ser. No podemos considerar a la intimidad como el lugar en que reside la auténtica identidad del yo. Esa naturaleza profunda que se reprime en público, e incluso en privado, porque si se exhibiese nos expondríamos a la burla, la enemistad o la pérdida de aquellos a quienes estimamos. Según Pardo, el sujeto, como la cebolla, estaría compuesto de sucesivas capas, todas falsas, máscaras, disfraces, hasta llegar al meollo donde radicaría la verdad íntima; Verdad con mayúsculas. Semejante falacia, dice, se sustenta en la vieja oposición entre el ser y el parecer, lo inmutable y lo profundo frente a lo variable y lo superficial, en la creencia de que el sujeto es, o sea, de que tiene un núcleo duro, esencial, garante de su identidad. Sin embargo, tal imagen de la identidad es una ilusión, o un error lingüístico, como dice Nietzsche. El sujeto es plural, y diseminado en yoes, en actuaciones y discursos, sin consistencia ontológica, y necesitado de sujeción. El sujeto lo es porque está sujeto a un cuerpo, a un nombre, a un lugar, a un lenguaje. La intimidad es, por tanto, un producto de esa inestabilidad radical del sujeto consigo mismo.

No tengo intimidad porque yo sepa quién soy, ni porque tenga esa identidad fija, sino justo porque soy aquel para quien nunca se agota



el sentido de la pregunta ¿quién soy?, la pregunta menos fundamental del menos fundamental de los saberes (...): el saber de sí mismo, el saber acerca de la falta de saber, acerca de la falta de fundamento de la propia existencia, el saber (sabor) de la intimidad. (1996: 51)

La intimidad es necesaria precisamente por esta precariedad del sujeto consigo mismo, porque no hay una única verdad, sino que somos múltiples verdades y múltiples mentiras que juegan en muchas dimensiones.

Otros autores provenientes de la psicología han planteado la intimidad como un sentimiento que se manifiesta bajo dos formas indisociables y complementarias: como deseo de conocer y proteger lo íntimo en su singularidad y su precariedad; y como deseo de establecer un vínculo bajo el cual esa singularidad y esa precariedad sean reconocidas en su valor y en su verdad. El francés Serge Tisseron (2001) señala la existencia de un deseo de “extimidad”, al que define como el movimiento que empuja a cada uno a poner ante el otro una parte de su vida íntima, tanto física como psíquica. Lo íntimo se vuelve así éxtimo en busca de un interlocutor con quien sea posible compartir lo más personal; el mismo espacio emocional o psicológico. Este movimiento no se limita a exteriorizar aspectos del mundo interior mediante el gesto o el contacto, sino que pretende apropiárselo, interiorizarlos de otro modo gracias a las reacciones que provocan en nosotros. Para Tisseron, la extimidad está al servicio de la creación de una intimidad mágica. La necesidad de mostrarse a un interlocutor no tiene como finalidad únicamente enseñar, sino darnos representaciones mágicas de nosotros mismos y de nuestros procesos mentales. No basta con vivir experiencias, con pensar y sentir en y sobre ellas; hay que hallar interlocutores que permitan hacernos representaciones de ellas. La escritura, ya desde antiguo, sirvió para la introspección.

El hecho de que el que lo íntimo sea mental no implica que sea inefable: pensar, sentir, recordar o desear no son actuaciones ajenas al lenguaje social que conforma y atraviesa al sujeto. Al nacer, nos insertamos en un lenguaje que nos preexiste, cargado de memoria, pensamiento y sentimiento. En él nos hacemos en una constante tensión dialógica entre la palabra propia y la palabra ajena, la palabra neutra es una ficción del diccionario. El lenguaje es siempre otro, nos revela y nos oculta, nos existe, opone su autonomía, su naturaleza diseminada a nuestra voluntad de dominarlo y de volverlo

transparente. Esta alteridad del lenguaje con respecto al hablante es, a menudo, interpretada como una insuficiencia. El pensamiento o el sentimiento se consideran tan únicos y tan íntimos que no hay palabras para decirlos.

Desde luego, no es lo mismo pensar o sentir interiormente que su verbalización, porque no se verbaliza lo pensado, o lo sentido, o lo recordado, sino otra cosa, puesto que el lenguaje ordena, regula y otorga inteligibilidad a ese flujo sentimental e intelectual interno. En ese sentido, solo al manifestarse lo íntimo adquiere realidad, adquiere presencia. El lenguaje produce la intimidad en virtud de su energía figurativa y performativa, esa es su única consistencia: las palabras o las figuras que la rigen. Por eso, el secreto interior no se satura; decir lo que pienso o lo que siento a uno mismo o a otros es elaborar lo que siento y lo que pienso, abrir tramos en el espacio informe de lo íntimo. (Fernández Prieto, 2017)

Finalmente, sobre el papel de la intimidad en la autobiografía, en esta tenemos una escritura de exhibición: es la construcción de cómo he llegado a ser el que soy. En ese trayecto lo importante no es tanto lo que pasó, sino cómo se ha elaborado ese recuerdo. Ese juicio sobre la memoria, sobre el pasado, tiene que ver con lo íntimo, cómo se recuerda y se reconstruye el yo que fue, qué relación mantiene con el yo que escribe (puede aceptarlo o puede rechazarlo, puede crear tensiones o no). La autobiografía es un género donde la intimidad está muchas veces en los huecos, en lo que no se dice. La autobiografía es el único género literario respecto del cual cabe preguntarse por lo que no está, mientras que en la ficción no se hace. Esto se da porque hay un texto con el cual dialoga, que es el texto de la vida. Así, por ejemplo, en la autobiografía de Caballero Bonald no habla de ninguna de sus cuatro hijos, lo cual es indiciario de que nosotros, como lectores, nos preguntemos por ese silencio.

Por último, Fernández Prieto señala la importancia del relato de infancia, entendido este como aquel en el que el sujeto han postulado más su yo íntimo, con el cual él encuentra la necesidad de un yo que es el yo no público, porque en los otros yoes hay alguien que puede dar testimonio. Por eso, en muchas de las autobiografías se dan dos volúmenes, porque el primero es una autobiografía de infancia: en *Coto vedado*, de Juan

Goytisolo, o en *Pretérito imperfecto*, de Carlos Castilla del Pino, hasta que este llega a Córdoba y comienza su dimensión pública, Caballero Bonald, Terenci Moix,... Una diferenciación entre la formación, que suele corresponder al primer volumen, y la vida pública que aparece en el segundo.

### **3. METODOLOGÍA**

En cuanto a la metodología que hemos empleado para nuestra investigación en torno a la escritura autobiográfica, hemos procurado combinar los aspectos teóricos y prácticos más relevantes, ofreciendo de un lado la perspectiva rigurosa del marco teórico, en el que hemos desarrollado las principales teorías que han venido sustentando en los últimos años el debate en torno a la cuestión autobiográfica; como del otro lado, una perspectiva pragmática y analítica, mediante el estudio de un corpus representativo de obras autobiográficas dentro de un marco de referencia espacial y temporal.

Pretendemos, por tanto, a lo largo de este capítulo trazar las bases metodológicas que nos han permitido examinar el fenómeno desde un enfoque crítico, interpretando los textos dentro del contexto cultural y social en que han sido producidos, y abordando las relaciones de semejanzas y diferencias entre el modo de lectura autobiográfico dentro de la literatura española. Por tanto, hemos considerado necesario abordar una terminología eficiente, que en primer lugar, nos permita fundamentar los conceptos básicos que caracterizan al género, dotando de un marco teórico válido el estudio y análisis de las obras propuestas. Dado que es un campo de estudio relativamente nuevo, la bibliografía sobre él no es demasiado abundante, aunque sí suficiente para poder basarnos en ella.

El enfoque planteado en torno al estudio de las escrituras del yo en el ámbito hispánico en el marco temporal entre 1975 y 2010 es global. Este nos permite realizar un análisis completo del género literario, en el que hemos dado cuenta tanto de su historia, especialmente en el caso de la literatura española, como hemos hecho en los apartados anteriores, como del análisis de sus principales marcas literarias. Para ello, hemos partido de las principales aportaciones que la Teoría de la Literatura ofrece sobre los aspectos que vamos a tratar. De manera concreta, hemos analizado distintos temas: la noción de género literario, los rasgos estilísticos, los temas, las similitudes y diferencias, etc.

Del mismo modo, si atendemos al tipo de método general empleado en la elaboración de esta tesis, debemos hablar del método analítico-inductivo, según el cual, por un lado, se distinguen los elementos de un fenómeno y se procede a revisar ordenadamente cada uno de ellos por separado; al tiempo que de casos particulares se

obtienen conclusiones universales que explican o relacionan los fenómenos estudiados, a través de la observación directa. En cuanto al método específico empleado, este ha sido el hermenéutico o interpretativo, que nos ha servido para interpretar y comprender las características de la escritura autobiográfica, especialmente a partir de los textos. El método hermenéutico, a su vez, nos ha posibilitado explicar las relaciones existentes entre un hecho y el contexto en el cual acontece. Para ello, ha sido necesario desprendernos de nuestro tiempo y nuestros juicios personales.

El nivel de investigación queda demarcado por el grado de profundidad de la investigación, que en nuestro caso entendemos de tipo expositiva, al pretender no solo medir variables, en nuestro caso concreto la producción de literatura autobiográfica en el ámbito hispánico, sino estudiar las relaciones de influencia entre ellas; con un alcance temporal tanto sincrónico, al buscar conocer cómo es el fenómeno autobiográfico en un momento determinado, que se extiende entre 1975 y 2010, como diacrónico, al haber también tenido en cuenta la evolución de un fenómeno a lo largo del tiempo.

Junto al análisis e interpretación de las principales aportaciones teóricas, también hemos considerado las distintas reflexiones que los especialistas en el estudio de la escritura autorreferencial han ido aportando sobre cada uno de estos temas. El hecho de que la bibliografía al respecto no sea aún muy abundante nos ha permitido una mayor exhaustividad en cuanto a la revisión de esa bibliografía. No obstante, tampoco se puede hablar de escasez propiamente en cuanto al género, pues existe una clara consolidación de líneas de investigación en torno a la cuestión, tanto en nuestro país como más allá de nuestras fronteras, lo que, a nuestro juicio, indica de un lado la absoluta modernidad del tema de la tesis, así como su relevancia y pertinencia.

Aunque, como ya hemos indicado, hemos tenido presentes las principales aportaciones teóricas generales, nuestra voluntad no es la de elaborar un mero resumen de lo ya dicho hasta ahora. Queremos proponer nuestra propia teoría en torno al fenómeno autobiográfico, siempre a partir del análisis concreto de los textos que hemos manejado tanto en el corpus como en la lista de referencias, de manera que queden justificadas siempre nuestras aportaciones desde la propia producción textual. Entendemos que la Teoría de la Literatura no debe alejarse de los textos, sino iniciarse a partir de estos. Esta doble configuración será la que dirija nuestro trabajo: aunando tanto la teoría literaria, como

nuestro propio estudio del género y de sus textos, para establecer así una aproximación certera y clara en torno a la autobiografía.

Finalmente, queremos especificar que, si bien en nuestro trabajo hemos focalizado el suceso en el ámbito de la literatura española y en un marco de referencia temporal concreto, con la intención de acotar nuestro campo de estudio para que este sea eficaz, ello no impide que hayamos tenido en cuenta obras que exceden la acotación marcada, los cuales, aunque quedan obviamente fuera del corpus propuesto, sirven para establecer un proceso comparativo esencial en las conclusiones extraídas a partir de nuestra investigación.

Como principal foco de atención de nuestra tesis, hemos fijado el estudio de un **corpus de obras autobiográficas y memorialísticas** que consideramos suficiente, y que nos va a permitir establecer aquellos rasgos comunes e individuales presentes en la escritura del yo.

Hemos delimitado nuestro corpus a la literatura en lengua castellana, aunque no necesariamente de autores nacidos en España, por considerar, como hemos afirmado anteriormente, que es un terreno todavía inexplorado, sobre el que podemos aportar nuevos conocimientos. Así mismo, hemos establecido un período de tiempo concreto, el que va entre 1975 y 2010, pues es lo suficientemente amplio como para poder afirmar que se trata de un género asentado, y no una moda literaria pasajera. De igual modo, y tal y como ya han estudiado algunos de los estudiosos indicados (Romera Castillo, Caballé) se dan circunstancias históricas, sociales y culturales idóneas que propician esta explosión en cuanto a la producción autobiográfica. Nos referimos, por ejemplo, a la transición democrática, la participación en la vida pública y política, la incorporación de España a la Unión Europea, la posmodernidad y la crisis de identidad del sujeto y la individualidad, la revolución tecnológica y la construcción de la identidad digital,... Todas ellas están íntimamente ligadas al desarrollo del fenómeno objeto de estudio, y justifican, en parte, su relevancia en el marco de la crítica literaria actual.

En cuanto a la selección de los textos, lógicamente hemos tenido en cuenta el criterio cronológico ya expuesto. No obstante, cabe precisar que, aunque los autores pertenecen a una generación homogénea, lo que nos ha permitido rastrear marcas

comunes en todos ellos, se da también la circunstancia de que todas ellas están publicadas en años de madurez de sus autores. Otro aspecto que hay que aclarar también, para evitar malentendidos, es la presencia de formas aledañas a la propia autobiografía. Ya hemos hablado en el marco teórico de la diversidad de términos para referirse a lo que venimos llamando la escritura autorreferencial (memorias, diarios, vida, autobiografía,...), aspecto este que ha supuesto algunos quebraderos de cabeza a la hora de establecer una taxonomía clara. Nuestro corpus, en este sentido, ha quedado acotado exclusivamente a autobiografías y memorias, dejando fuera los diarios íntimos, entre otras manifestaciones. Sin embargo, sí que hemos estudiado esas otras manifestaciones autorreferenciales, como los diarios íntimos o los dietarios, para establecer, mediante la confrontación, los límites del género.

El número de autores que hemos propuesto para nuestro corpus es de siete, cuya obra autobiográfica abarca los dieciséis títulos en total, sin incluir los diarios ni correspondencias. Entendemos que es un número lo suficientemente amplio como para ser representativo, y al mismo tiempo resulta manejable. La selección de los autores ha sido más complicada; aunque, como hemos indicado, hemos tenido como criterios, por un lado, que la obra autobiográfica en cuestión estuviese publicada en el período comprendido entre 1975 y 2010; y del otro, que fuesen escritos con una clara vocación literaria y estética, lo que ha excluido memorias de personalidades ajenas al mundo literario, por razones ya reseñadas. En aras de dotar de coherencia y homogeneidad al corpus, todos los autores seleccionados pertenecen a la generación del 50 y a los Novísimos.

Evidentemente, no pretendemos plantear un canon completo de la autobiografía española contemporánea, pues todo canon nace incompleto por definición. Sí que nos ha movido poseer un material de estudio representativo y variado, aunque ello haya supuesto ausencias en el corpus. Otra dificultad añadida ha sido la selección, en el caso de algunos autores, de parte de su producción autobiográfica, por ser esta demasiado amplia. Hemos procurado, no obstante, seleccionar las obras más representativas que se ajustan a los criterios expuestos.

Reproducimos a continuación la lista propuesta que hemos considerado para analizar el género autobiográfico. Hemos indicado el nombre del autor, el título de la obra

y el año de publicación. Precisamente, hemos tenido en cuenta como criterio el año de publicación de la primera obra autobiográfica de cada autor a la hora de ordenar el corpus. En el apartado de la bibliografía pueden consultarse las referencias completas a las ediciones que hemos manejado.

1. Carlos Barral. *Años de penitencia, Las horas sin excusa y Cuando las horas veloces* (1975, 1978 y 1988)

2. Pedro Laín Entralgo. *Descargo de conciencia* (1976)

3. Juan Goytisolo: *Coto vedado y En los reinos de taifas* (1985 y 1986)

4. Terenci Moix: *El peso de la paja. Memorias: el cine de los sábados, El beso de Peter Pan. Memorias: el peso de la paja 2 y Extraño en el paraíso. Memorias. El Peso de la Paja 3.* (1990, 1993 y 1998).

5. Antonio Martínez Sarrión: *Infancia y corrupciones, Una juventud y Jazz y días de lluvia* (1993, 1996 y 2002)

6. Jesús Pardo: *Autorretrato sin retoques, Memorias de memoria (1974-1988) y Borrón y cuenta vieja* (1996, 2001 y 2009)

7. Medardo Fraile. *El cuento de siempre acabar* (2009)

Para completar esta relación de autores propuestos para conformar el canon de la autobiografía española entre 1975 y 2010, hemos creído conveniente realizar un breve repaso por su trayectoria biográfica y literaria, con el fin de poder contextualizar mejor las circunstancias en que se producen sus textos autobiográficos.

**Carlos Barral** (1928-1989) nació en Barcelona, en el seno de una familia burguesa acomodada. Desde niño mantuvo una estrecha relación con Calafell, el paraíso de su infancia, y su cuartel de invierno. Matriculado en la Facultad de Derecho, donde conocería a algunos compañeros importantes de generación como Gil de Biedma o Alfonso Costafreda, Barral se incorporaría en 1950 a la empresa familiar Seix Barral. A partir de ese año, iría impulsando la creación literaria renovador del panorama literario español, en revistas como *Laye* o con la creación de la colección Biblioteca Breve. Casado en 1954 con Yvonne Hortet, también de la burguesía barcelonesa, destaca sobre todo por la creación poética, con libros como *Las aguas reiteradas* (1952), *Metropolitano* (1957), en la editorial Cantalapiedra por medio de Vicente Aleixandre, *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), *Usuras* (1965), *Figuración y fuga* (1966), *Informe personal sobre*



*el alba* (1970), *Usuras y figuraciones* (1973) y *Lecciones de cosas: Veinte poemas para el nieto Malcolm* (1986). Su obra memorialística comienza en 1975 con la publicación del primer volumen, *Años de penitencia*. Tres años después, en 1978, lanzaría *Los años sin excusa*. Tras haber abandonado Seix Barral y Barral Editores, inicia su última experiencia en el mundo editorial en Argos Vergara. Un año más tarde, en 1982, publicará su primera obra escrita en catalán, *Pel car de fora. Catalunya des del mar*, un libro de viajes a bordo del “Capitán Argüello”, que ampliaría después con *Catalunya a vol d’ocell*. También se incorpora a la actividad política, siendo elegido senador y parlamentario europeo por el PSC-PSOE. Por esta época se aventura también en el género de la novela, con *Penúltimos castigos* (1983), de carácter autobiográfico. Más adelante recibirá Creu de Sant Jordi. El último volumen de sus memorias, que le valió el Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias otorgado por Tusquets editores, es de 1988: *Cuando las horas veloces*. Muere en Barcelona el 12 de diciembre de 1989. Póstumamente, se editaron sus *Diarios / 1957-1989* (1993), una colección de entrevistas bajo el título *Almanaque* (1999) y la edición completa sus *Memorias* en 2001 en la editorial Península.

**Pedro Laín Entralgo** (1908-2001) es oriundo de Urrea de Gaén (Teruel). Hijo de un médico, decidió seguir los pasos de su padre estudiando Ciencias Químicas y Medicina en Zaragoza y Valencia. Tras especializarse en Psiquiatría, el inicio de la Guerra Civil le sorprendería en Santander con el catedrático de anatomía de Valencia Juan José Barcia Goyanes. Ambos decidieron pasar a la zona nacional a través de Francia. Una vez en Pamplona, Laín se afilia a Falange y empieza a colaborar en algunas publicaciones afines al movimiento (*Arriba España, Jerarquía*). En 1938, en Burgos, trabaja como director de la Sección de Ediciones del Servicio Nacional de Propaganda, junto a intelectuales como Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, Luis Rosales, Rodrigo Uría, Joaquín Garrigues, Gonzalo Torrente Ballester o Luis Felipe Vivanco, en lo que denomina en sus memorias el “ghetto al revés”, que pretendía un renacimiento cultural español asuntista, esto es, donde cupieran todas las ideologías. Acabada la guerra, se trasladó a Madrid para desempeñar diferentes cargos políticos: consejero Nacional de Movimiento, director de la Editora Nacional, subdirector de la revista *Escorial*, director de la Residencia de Estudiantes “Jiménez de Cisneros”; rector de la Universidad de Madrid (1951-1956). Su salida del rectorado supuso también el abandono de la actividad política. Entre sus méritos académicos destaca la Cátedra de Historia de la Medicina en la Universidad Complutense, que ganó en 1942; su ingreso y pertenencia a las Reales Academias Nacionales de

Medicina, de Historia, y la Española de la Lengua (con un discurso sobre *La memoria y la esperanza: San Agustín, San Juan de la Cruz, Antonio Machado, Miguel de Unamuno*); sus diversos nombramientos como doctor *honoris causa*; y algunos premios, como el Nacional de Teatro, el premio Montaigne, el premio Aznar de periodismo, el premio Príncipe de Asturias de Comunicación y Humanidades y la Gran Cruz de Alfonso X el Sabio. Su vasta obra escrita se ocupó no solo del campo de la Medicina, sino de la Historia (muy influido por las tesis de Ortega) y la Literatura. Sus preocupaciones existenciales le llevaron a investigar y publicar en torno a cuatro grandes programas: la reconstrucción histórica de la cultura española entre la segunda mitad del siglo XIX y la primera mitad del XX; (*España como problema*, 1956; *A qué llamamos España*, 1971; *Una y diversa España*, 1968; *Españoles de tres generaciones*, 1998); la historia de la medicina, (su tesis doctoral, *Medicina e historia, de 1941*; *La historia clínica*, 1950; *Historia de la medicina: Medicina moderna y contemporánea*, 1954; *La relación médico-enfermo*, 1964; *Historia Universal de la Medicina*, 1972-1975); la antropología general y médica (*Mysterium doloris: Hacia una teología cristiana de la enfermedad*, 1955, *Enfermedad y pecado*, 1961; *Marañón y el enfermo*, 1962; *El médico y el enfermo*, 1969); y, finalmente, la comprensión histórica y teórica del hombre como ser corpóreo (*Teoría y realidad del otro*, 1961; *Sobre la amistad*, 1972; *Cuerpo y alma: Estructura dinámica del cuerpo humano*, 1991). A esta relación parcial de títulos hay que añadirle su faceta ensayística (*Vestigios: Ensayos de crítica y amistad*, 1948; *Palabras menores*, 1952; *Ejercicios de comprensión*, 1959; *Ciencia y vida*, 1970; *La empresa de envejecer*, 2001); así como sus varias obras teatrales (*Cuando se espera*, 1967; *Entre nosotros*, 1967; *Teatro y vida*, 1995). Su autobiografía, publicada en Barcelona por la editorial Barral, vio la luz con el título de *Descargo de conciencia (1930-1960)* en el año 1976, con la recién estrenada democracia, y constituyó un hito literario por el ajuste de cuentas con su pasado franquista que realizaba una figura intelectual significativa como la de Laín Entralgo.

El novelista **Juan Goytisolo** (1931-2017) vino al mundo en Barcelona, dentro de una familia burguesa catalana, en la que tanto él como sus hermanos José Agustín y Luis se dedicaron con éxito a la literatura. Goytisolo realizó estudios de Derecho en la Universidad de Barcelona, tras los cuales marchó a París a trabajar en la editorial Gallimard, donde conocería a la traductora Monique Lange. Junto a la escritura, también impartió clases de literatura en universidades norteamericanas y colaboró en diversos medios escritos. Su obra narrativa y ensayística (reportajes, literatura de viajes,

memorias...) fue prohibida en España por el régimen franquista. Inicialmente, se adscribió al realismo social de los años 50 con sus primeras novelas: *Juegos de manos* (1954), *Duelo en el paraíso* (1955), o su trilogía antiburguesa formada por *El circo* (1947), *Fiestas* (1958) y *La resaca* (1958). Esta actitud se mantiene en sus siguientes trabajos, *Problemas de la novela* (1959) y *Campos de Níjar* (1960). A partir de la publicación de *Señas de identidad* (1966), abre una nueva etapa abandonando el realismo precedente en pos de una experimentación en cuanto a las técnicas de la novela. Fruto de ello son las novelas *Reivindicación del conde don Julián* (1970) y *Juan sin tierra* (1975), que suponen su ruptura con España, y su giro hacia la cultura árabe (*El problema del Sahara*, 1979; *Makbara*, 1979; *Crónicas sarracinas*, 1981; *Paisaje después de la batalla*, 1982). El primer volumen de su autobiografía, *Coto vedado*, se publicó en 1985, y un año después lo haría el segundo, *En los reinos de taifas*. Su obra se completa con otras novelas de madurez (*Las virtudes del pájaro solitario*, 1988; *La cuarentena*, 1991; *Carajicomedia*, 2000; *El exiliado de aquí y de allá*, 2008); libros de reportajes (*Cuaderno de Sarajevo*, 1993; *Argelia en el vendaval*, 1994) y artículos periodísticos (*Disidencias*, 1977; *Contracorrientes*, 1986), y ensayos (*Contra las sagradas formas*, 2007; *Genet en el Raval*, 2009). En 2012 renunció a seguir escribiendo narrativa (publicaría un breve poemario, *Ardores, cenizas, desmemoria*, ese año). Durante los últimos años de su vida recibió diversos reconocimientos, como el Premio de Ensayo y Poesía Octavio Paz, el Premio Juan Rulfo, el Premio Formentor o el Cervantes.

**Terenci Moix** (1942-2003), nacido como Ramon Moix Messeguer en el Raval barcelonés, tuvo al antiguo Egipto, la mitomanía y la homosexualidad masculina como principales ejes de su obra narrativa y ensayística. Autodidacta de formación, antes de dedicarse a la literatura desempeñó múltiples trabajos. Su estancia en Londres entre 1964 y 1966, le sumergió en la contracultura *pop*, influencia que puede apreciarse en sus primeras novelas: *El desorden* (1965) *La torre de los vicios capitales* (1968), *Olas sobre una roca desierta* (1969), *El día que murió Marilyn* (1969, revisada y reeditada definitivamente en 1998) o *Mundo macho* (1971). Su producción narrativa aumentó con algunos libros de cuentos (*Lilí Barcelona i altres travestís: tots els contes*, de 1978; o *Tots els contes*, de 1979), que lo colocaron como una de las figuras fundamentales de la nueva literatura en catalán. Sin embargo, su condición de "enfant terrible" lo llevó a elegir el castellano para publicar una serie de novelas históricas pobladas de las referencias y mitos particulares extraídos de su cultura cinematográfica y literaria: *No digas que fue un sueño*

(1986), *El sueño de Alejandría* (1988), *La herida de la esfinge* (1991) y *Venus Bonaparte* (1994). En los años 90, inició la publicación de sus memorias con el título de *El peso de la paja* (1990), que continuó con *El beso de Peter Pan* (1993) y *Extraño en el paraíso* (1998). Su trilogía “Esperpentos de la España fin de milenio” (*Garras de astracán*, 1991; *Mujercísimas*, 1995; y *Chulas y famosas*, 2000), ofrecen un cruel retrato de la sociedad española oficial; al igual que el polémico *El sexe dels angels* (1992) lo hacía con la intelectualidad catalana. Sus últimas novelas datan del final del milenio: *El demonio* (1999) y *El arpista ciego* (2002). Moix falleció en 2003 por una enfermedad derivada de su tabaquismo. Sus cenizas fueron repartidas entre el faro de Alejandría y la plaza del Peso de la Paja.

**Antonio Martínez Sarrión** (1939-2021) nació en el seno de una familia burguesa albaceteña, dos meses antes del final del conflicto civil. El trabajo de su padre como secretario municipal en diversos pueblos manchegos le llevó a pasar sus veranos por toda la provincia, aunque vivió principalmente en Albacete. Tras el bachillerato, marchó a Murcia para estudiar Derecho, instalándose en el Colegio Mayor Cardenal Belluga. Tras su licenciatura y formación académica e intelectual, se establece, a partir de 1963, en Madrid, donde consigue una plaza como funcionario público en diversos puestos de la Administración hasta 1992. En 1967 publica su primer libro de poemas, *Teatro de operaciones*, en el que mezcla el experimentalismo y el testimonio social. Junto a Jesús Munárriz y José Esteban funda la revista de poesía *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana* (1974-1976), que se convirtió en plataforma de divulgación poética para autores contemporáneos. Su inclusión en la conocida antología de Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), supuso ocupar un espacio en el primer canon de la poética sesentayochista. Del 70 es también *Pautas para conjurados*, acaso su libro más generacional, y que sigue el camino de la poesía experimental, junto a *Una tromba mortal para los balleneros* (1975). En 1980 recopiló su poesía completa en *El centro inaccesible*, y a partir de entonces modula el experimentalismo y las actitudes sesentayochistas (la presencia de elementos de la cultura popular, como el cine, las drogas o el jazz; el influjo del surrealismo y la poesía *beat*,...), en poemarios como *Horizonte desde la rada* (1983), *De acedía* (1986) o *Ejercicio sobre Rilke* (1988). Su labor poética a finales de los años 80 y principios de los 90 no excluye el cultivo de otros géneros, como el ensayo (*La cera que arde*, 1990), los diarios (*Diario austral*, 1987; *Cargar la suerte* (*Diarios 1968-1992*), 1994; *Esquirlas* (*Dietario 1993-1999*), 2000; y *Escaramuzas* (*Dietario 2000-*

2010), 2011) y la obra autobiográfica que hemos analizado en nuestra tesis, formada por los libros *Infancia y corrupciones* (1993), *Una juventud* (1996) y *Jazz y días de lluvia* (2002). También destacó como traductor (Hugo, Musset, Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Genet) y contertulio cinematográfico, junto a José Luis Garci en *Qué grande es el cine* (La 2). Entre sus últimos libros publicados, antes de su reciente fallecimiento en 2021, debemos nombrar *Cantil* (1995, y revisado y reeditado en 2005), *Cordura* (1999), *Poeta en Diwan* (2004), y *Farol de Saturno* (2011). Ángel Luis Prieto de Paula editó una antología poética en 2005 con el título de *Última fe (Antología poética 1965-1999)*, que, sin recoger su poesía completa, ha sido el último intento de sintetizar la poética del “Moderno”.

**Jesús Pardo** (1927-2020) tuvo una infancia atípica, al criarse bajo la tutela de sus tíos Curra y Rafael en un palacete de la zona noble del Sardinero santanderino. Pese a su carácter difícil, su interés y facilidad para los idiomas le permitieron trasladarse hacia 1948 a Madrid, donde comenzó a trabajar como traductor e intérprete. Allí comienza a estudiar Periodismo en la Escuela Oficial y a frecuentar las tertulias de los cafés Roma y Gijón. Su amistad con Juan Aparicio, responsable de prensa del régimen, le procuró un puesto como corresponsal de los diarios *Pueblo* y *Madrid* en Londres. Su estancia en la capital británica, con un estilo de vida liviano y desordenado, le llevó a aborrecer el franquismo, y a contraer matrimonio con Pauline Knibbs, con quien tuvo dos hijos antes de separarse. De vuelta a España, se integra en la Agencia EFE y en el grupo editorial *Cambio 16*, donde dirigiría la revista *Historia 16* en los años clave de la transición democrática, entre 1975 y 1978. También consiguió la anulación de su matrimonio inglés para casarse en segundas nupcias con Paloma Ceballos. Su labor literaria más destacable es la de memorialista, con la trilogía: *Autorretrato sin retoques* (1999), *Memorias de memoria (1974-1988)* (2001) y *Borrón y cuenta vieja* (2009). Junto a la traducción de diversos autores (Henrik Ibsen, Charles Dickens, Ezra Pound, Isak Dinesen, Mark Twain,...) publicó también cuatro novelas de corte autobiográfico: *Ahora es preciso morir* (1982), *Ramas secas del pasado* (1984), *Cantidades discretas* (1986) y *Eclipses* (1993), y la novela histórica a través de una trilogía ambientada en la Roma clásica: *Yo, Marco Ulpio Trajano* (1991), *Aureliano. El emperador que se hizo llamar Dios* (2001) y *La gran derrota de Diocleciano: el emperador que persiguió a los cristianos* (2004).

En los madrileños barrios de Delicias y Argüelles pasó sus primeros años **Medardo Fraile** (1925-2013). Su formación secundaria se vio interrumpida por la Guerra Civil, retomándola en la Academia Menéndez Pelayo a partir de 1940. Allí conocería a Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Carlos José Costas y Enrique Cerro, con los que fundaría, junto a José Gordón, “Arte Nuevo”, un grupo experimental de teatro. Su primer estreno fue en el teatro Infanta Beatriz de Madrid, con la obra *Ha sonado la muerte* (1946), escrita en colaboración con Alfonso Sastre, y *Un día más*, con Alfonso Paso. Producto de estos inicios en la escritura dramática fueron diversas obras de un solo acto: *El hermano*, *Los de enfrente* y *Capítulo de sucesos*. Posteriormente se centraría en el cuento como género predilecto. Inicialmente, esos relatos fueron publicados en diversas revistas de la época (*La Hora*, *Ateneo*, *Clavileño*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Cuadernos de Ágora*, *Papeles de Son Armadans...*), y recopilados a partir de su primera colección de relatos, *Cuentos con algún amor* (1954), a la que sucedieron *A la luz cambian las cosas* (1959), *Cuentos de verdad* (1964), *Descubridor de nada y otros cuentos*, (1970), *Ejemplario* (1979), *El gallo puesto en hora* (1987), y *Santa Engracia, número dos o tres* (1989). A la par que su producción narrativa, su obra literaria también se ha visto enriquecida por otros géneros, como la novela (*Autobiografía*, 1986), el ensayo periodístico (*La penúltima Inglaterra*, 1973; *Entre paréntesis*, 1988; *Documento Nacional*, 1997), los estudios críticos (*La letra con sangre. Estudios literarios*, 2001; *Samuel Ros. Antología*, 2002) o las antologías (*Cuento Español de Posguerra*, 1986; *Teatro español en un acto (1940-1952)*, 1989). En 1991 Alianza editó sus *Cuentos completos*, que después se verían ampliados por sus siguientes colecciones de cuentos: *A la luz cambian las cosas* (1993), *Los brazos invisibles* (1994), *Contrasombras* (1998) y *Ladrones del Paraíso* (1999). También participó en diversas antologías narrativas, como *Descontar y Contar* (2000) o *Años de aprendizaje* (2001). Ya en 2004, Ángel Zapata publicó *Escritura y verdad, Cuentos completos*, en la editorial Páginas de Espuma. Sus últimas obras fueron nuevas colecciones narrativas: *Entradas de cine* (2008) y *Antes del futuro imperfecto* (2010); además de su autobiografía *El cuento de siempre acabar: autobiografía y memorias*, publicada por Pre-Textos en el año 2009. Es igualmente reseñable su trayectoria como docente: tras su doctorado por la Universidad Complutense, realizó diversos lectorados en varias universidades norteamericanas y europeas, hasta que logró la cátedra de Literatura Española en la Universidad de Strathclyde, en Glasgow, donde se asentaría hasta su jubilación en 1985. A ello podemos sumarle diversos reconocimientos de la crítica (Premio Sésamo en 1956, Premio Nacional de la Crítica en 1965, Premio de La

Estafeta Literaria en 1970, y Premio Hucha de Oro en 1971), que muestran claramente que la obra de Fraile, si bien no ha gozado de un gran reconocimiento por parte del público, sí que ha sido elogiada y distinguida por la crítica.

Nuestra pretensión dentro de esta sección ha sido la de fijar los mecanismos de estudio del género autobiográfico con los que hemos abordado nuestro trabajo, por una parte, al tiempo que hemos justificado la selección de los autores que han conformado la propuesta de corpus. La inclusión de las breves notas biográficas de cada uno de esos escritores tenía como finalidad poner de manifiesto que, en todos los casos, la producción autobiográfica correspondía a una etapa de madurez de su producción literaria, e incluso en muchos casos cerca ya de su propia muerte. Del mismo modo, las coordenadas que hemos manejado para acotar nuestro estudio nos han permitido extraer similitudes y discrepancias en torno a ese canon analizado, para constatar que existe un predominio de las primeras, por lo que creemos justificado hablar de la escritura autobiográfica española como un modelo fijado que puede ser objeto de estudio.

A partir del análisis, hemos podido establecer las derivaciones extrapoladas de la obra memorialística hispánica publicada en el intervalo que comprende los años 1975 y 2010, y que hemos consignado en el apartado “Conclusiones”.

## 4. CANON DE LA LITERATURA AUTOBIOGRÁFICA ESPAÑOLA

(1975-2010)



## **I. Vida pública y vida privada: el doble personaje en las *Memorias* de Carlos Barral**

La importancia de la obra memorialística del poeta y editor Carlos Barral viene determinada, de una parte, por constituir uno de los primeros textos autorreferenciales de la literatura española publicados en democracia y en él pueden adivinarse la convulsión que auguraba el inevitable cambio), y del otro, por mostrarnos plenamente la sociedad española bajo el franquismo, especialmente aquellos estratos culturales y literarios cuya posición ideológica al borde del sistema era ya mayoritaria aunque no oficial, si tenemos en cuenta la importancia del Barral editor como difusor de una nueva forma de entender la cultura, en contraste con el vacío cultural de la España en los años 50 y 60. José Manuel Caballero Bonald, a propósito de las memorias de Barral, observará:

El muy brillante trabajo de Carlos Barral dentro de la literatura memorialística le convierte de hecho en el escritor de su generación –y aun de otras colindantes– que más aguda y profusamente indagó en su propia intimidad y, de paso, en la conducta moral y cultural de su tiempo. (2010: 13)

La edición que hemos manejado se tituló, precisamente, *Memorias*, y en ella se recogían los tres libros de tal carácter escritos por el poeta catalán: *Años de penitencia* (1975), *Las horas sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988). Hemos excluido del análisis tanto su novela *Penúltimos castigos*, que, aunque con un evidente trasfondo autobiográfico, era considerada por el propio Barral como una novela de carácter ficcional, por más que en ella puedan adivinarse muchos de los temas y las preocupaciones presentes también en sus *Memorias*.

En el caso de los *Diarios*, estos presentan un carácter inmediato al momento de la escritura; mientras que en las *Memorias*, el tamiz del tiempo ha permitido que el recuerdo descansa y se pose, que la intervención del autor sea mayor, y que, de esta manera, haya un grado mayor de ficcionalización y de omisiones, carácter que hemos señalado como fundamental para el género autobiográfico español en estudio.

Por otra parte, cabe señalar que en los tres títulos que componen la obra memorialística encontramos un eje semántico de carácter expiatorio (“penitencia-“excusa”-“horas veloces”) que nos remite a la idea negativa del paso del tiempo y la autorreflexión como castigo. Posiblemente, como indica Caballero Bonald:

La salud, las crisis personales, la “difícil tarea de envejecer”, menudean en todo ese material autobiográfico hasta el punto de constituir una de sus más perseverantes vertientes reflexivas. (Caballero Bonald, 2010: 11-12)

### *Años de penitencia*

Al tratarse de una edición posterior, hallamos en la primera parte de *Años de penitencia*, bajo el subtítulo de “Memoria de infancia”, dos capítulos inéditos. Se trata del inicio de un cuarto volumen memorialístico que Barral estaba preparando en el momento de su muerte. En el primero de estos dos capítulos añadidos, Barral toma distancia con su yo-niño, pues se asoma mediante el uso de la 3ª persona desde el presente hacia esa infancia fragmentaria, a un suceso transcendental que cobra su importancia desde la perspectiva del autor adulto, la muerte de su tío Luis:

La desaparición del tío Luis alteró el sistema de costumbres y de convivencia en aquella casa, hasta tal punto que es posible que el niño se hubiese dado cuenta. (2001: 36).

En este primer volumen de las memorias, el tema central va a ser la formación del personaje, hasta llegar a la persona en que se ha convertido. Es decir, el Carlos Barral desde el presente en que escribe echa la vista hacia atrás para tratar de justificar, de interpretar, qué sucesos relevantes han determinado su configuración. Dicha formación se va a sustentar en torno a dos ejes: las relaciones familiares, de un lado, y la educación personal (entendida desde diferentes ámbitos: académico, afectivo, literario,...), por otro. Así, podemos observar algunos ejemplos sobre ambas cuestiones, como la situación de bilingüismo y diglosia en la que se movía el niño:

Así es que el castellano era la lengua oficial de la casa de la ciudad y de sus entornos sociales y el niño debía de pensar en ella habitualmente. Pero el catalán era la lengua de la mar y de la playa, la de los amigos ribereños y la de la pesca científica. En el fondo la lengua habitual de las vacaciones y de sus muchos regalos. (2001: 39)

También en las primeras lecturas, y en la manera en que estas influyen o no el infante Barral. Recordemos que, dada la posición laboral del padre, poseedor junto a Víctor Seix de la editorial, el joven Carlos Barral tenía acceso a un gran catálogo de lecturas, lo que va a determinar parte de su carácter:

No tengo la impresión de que aquel hojear libros ilustrados y leer saltitos las páginas frontales tuviera mucha relación en aquella etapa, en esos años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil, con la fundación de la personalidad cultural del niño (2001: 47)

Parece que a Barral sí le preocupa la formación de su yo-niño, dado que dejará diversas muestras a lo largo de este primer capítulo: “Otro segmento dudoso de la memoria es el de la educación religiosa” (2001: 47); “Lo único que el niño era, y no por su culpa, era niño afrancesado” (2001: 48); “En la memoria, la presencia del niño en este mundo, el estar en el mundo en su ámbito urbano y familiar, está repleta de objetos y es pobre en gestos y actitudes” (2001: 48)

O la reconstrucción de sus antecedentes, extendiendo por tanto la escritura no solo a los hechos recordados, sino a un tiempo bastante anterior, en que ni siquiera el narrador-protagonista existía aún:

El poder matriarcal de la abuela había envuelto el mundo privado y familiar de tío Luis, el de su matrimonio y la infancia y adolescencia de sus hijos, un mundo en el que su padre había sido honradísimo huésped durante su prolongada juventud de artista bohemio y de artista industrial. Cuando murió la abuela esa sociedad fraternal continuó existiendo tal como había sido, voluntariamente administrada por la prima Adelina adolescente, pero era una sociedad

de varones y con una legalidad masculina. Y así fue hasta que el padre se casó con una veraneante sudamericana, Tota, a la que había conocido y tratado en repetidas vacaciones en la costa del Ampurdán. Tota, la madre del niño, practicaba con sus hermanos, los Medina, aquellas vacaciones argentinas, a veces incluso semestrales en Europa, que en su caso solían terminar en la Costa Brava, y en esos fines de verano había conocido a los Barral que, a su vez, practicaban también allí, en la costa de los cabos, entonces virginal y lejanísima, sus aficiones de ciencia recreativa (2001: 42-43)

Este recuerdo se data en 1926, como menciona más adelante el propio Carlos Barral. En las autobiografías suele haber presencia indirecta de los recuerdos familiares, pues ayudan a insertar al personaje protagonista en su contexto de una manera más “objetiva” (más subjetivamente objetiva, habría que puntualizar, por tratarse de los recuerdos de otros, no de los propios del autobiógrafo). Por tanto, como característica básica del género, habría que indicar que, en rigor, la autobiografía no se construye únicamente sobre los propios recuerdos, sino que estos se complementan con el recuerdo de a quienes rodearon al protagonista.

Tiene aquí especial relevancia señalar que se produce una separación entre dos espacios, la ciudad y el mar, que van a representar, a lo largo de todas las memorias, dos mundos opuestos, el de la realidad editorial, y el del ideal marino. A estos dos ejes espaciales, sobre los que ahondaremos más adelante, se le añade un uso concreto de tiempo, de la duración, al lograr el narrador que el tiempo se ralentice, evocado en el recuerdo:

Es improbable que el niño esté pensando en algo concreto, y es seguro que no padece ninguna impaciencia. Yo creo que sin darse mucha cuenta está pensando en cómo era el mundo hace algún tiempo. ¿Este mismo mundo? ¿Hace cuánto tiempo? (2001: 49)

El segundo capítulo se inicia con un significativo cambio a narrador en 2ª persona, con el fin de mantener un diálogo consigo mismo:

No es sólo un efecto de la desmemoria reciente; en realidad no puedes recordar espontáneamente casi nada de ti mismo y del mundo de alrededor en un período anterior al de aquel cambio de casa (2001: 50)

Habrá un momento a partir del cual el recuerdo se aprende, se sabe, en que uno sabe que se acuerda de sí mismo. Pero es un momento indefinible. Y tú, por supuesto, no sabes cuándo empezó eso (2001: 60)

Llama la atención ese uso que hace del término *desmemoria*, que puede resultar paradójico al contrastarlo con el objeto memorialístico del propio libro. Sin embargo, Barral, inteligentemente, admite que la memoria es tramposa, es un constructo aprendido socialmente, y tiende a falsear recuerdos y experiencias, por lo que no puede considerarse con precisión aquello que recordamos.

En este sentido, el de la exactitud del recuerdo, comenta un poco más adelante:

(...) Te resultaría difícil explicar qué hacías tú allí en la tarde del 14 de abril de 1931, montado en un gran perro de peluche con ruedas, como cuentas en un poema que sigues convencido que se basa en un recuerdo verdadero (p. 51).

Al insertar un acontecimiento histórico comprobable y reconocible, como es la proclamación de la II República en España, Barral nos introduce en la esfera íntima de su recuerdo, mediante una suerte de *identificación autobiográfica*.

De nuevo, vuelve a aparecer el tópico de la construcción del yo, bajo esa pátina difusa del recuerdo lejano, no sabemos hasta qué punto evocado por lo que otros -los adultos- fueron recordando después:

Caminabas descalzo y usabas zaragüelles de sarga de los pescadores, y a veces faja y camisa sin botones, e imitabas esos gestos de ambigüedad y de desconfianza de los acechadores de peces y salarios. Aquellos otros adultos exóticos eran más próximos que los

familiares y es probable que hayas crecido y envejecido con parte de la gestualidad que de ellos pudiste aprender entonces. (2001: 57-58)

Junto a esa construcción, es fundamental la presencia de la pulsión sexual. El primer recuerdo erótico aparece asociado al Thánatos, cuando ve desnuda por primera vez a una joven muchacha, criada de la casa, que es también quien le explica al yo-niño la inexorabilidad de la muerte. Un poco más adelante, evocando los paseos de su madre y los amigos por la playa:

Iban muy elegantes, eso lo dicen los testimonios fotográficos. Pero no dicen que aquella señora rubia, de ojos azules y cara redonda, olía, de un modo tierno y atractivo, a un olor casi infantil pero más fuerte, que correspondía a una voz muy modulada y tranquila, como si fuese la voz la que oliese (2001: 60-61)

Finaliza estos dos capítulos agregados posteriormente evocando la primera comunión, que califica como “el cerrojazo a la primera etapa de la infancia”. Supone el ingreso en otra esfera de la vida, todavía no adulta, pero sí como final de la “infancia verdadera” y “desmemoriada” que señala el propio Barral. Coincide ese ingreso en la preadolescencia con la visión del mundo adulto como algo inexplicable e inaccesible, con códigos que le son totalmente ajenos. Analiza las figuras del padre y de la madre. De él, percibe cierto descreimiento, disfrazado de falsas justificaciones, cuando el niño va a realizar la primera comunión; de ella, la sensación de un mundo mucho más pequeño y prestado, en su condición de argentina residente en España.

*Años de penitencia* se inicia con una “Nota previa”, fechada en Calafell en 1981, donde da cuenta de que la edición de *Años de penitencia* (1974) se vio sujeta a algunos cambios obligados por la censura, pero que dichos cambios no alteran en su esencia al original, y de ahí que no los haya restituido posteriormente. En el prólogo nos informa de que el título está tomado de un poema del propio Barral, “Prosa para un fin de capítulo”, del libro *Usuras*, y que hace referencia a la dictadura (“años de penitencia nacional”).

Hemos señalado en la parte teórica de nuestro trabajo como hito fundamental de la escritura autobiográfica la inserción, más o menos explícita, de los motivos del autor,

es decir, qué es lo que le ha movido a poner por escrito su vida, a realizar ese examen de conciencia y a hacerlo, además, de forma pública y notoria, exponiendo así su yo íntimo. A este respecto, indica Barral su intención a la hora de redactar la obra: en un principio, le mueve el deseo de dar cuenta de ese tránsito de la infancia a la juventud, de una adolescencia que considera “en sus rasgos esenciales, como representativa de una etapa biográfica común a buen número de gentes” (2001: 71). Sin embargo, pese a la intención de evitar que lo personal y anecdótico invadan el relato, el autor admite que su alma ha ido invadiendo el relato, llenándolo de digresiones y subjetivizándolo, dando lugar a “otro libro, un libro distinto del previsto (2001: 71). En resumidas cuentas creando una autobiografía (“tal vez más semejante a unas memorias”), superando ese deseo inicial de evocar la adolescencia para “dar testimonio de una humillación colectiva” (2001: 72). Finalmente, dedica el libro a algunos de esos personajes que también forman parte de él (Gil de Biedma, Alberto Oliart, José María Castellet,...) y se excusa ante el posible malestar que pueda generar en otros:

También debiera excusarme aquí ante aquellas personas citadas que puedan sentirse irritadas ante mis posibles indiscreciones, sobre todo si inexactas. Pero no serviría de nada. (2001: 73)

Es decir, para resaltar la importancia de los paratextos, de aquello que no es propiamente el texto autobiográfico, en el caso de Carlos Barral observamos cómo ya plantea, inicialmente, la suposición de que su libro levantará ciertas ampollas, puesto que al final, como dice, no se trata únicamente de una memoria individual, subjetiva (aunque sea la óptica que predomina en el relato), sino que afecta a toda una generación, quienes vivieron la “humillación colectiva” de criarse en la posguerra española, quienes tuvieron que pasar por los “años de penitencia” a los que alude el título para poder alcanzar la autonomía personal de una España en democracia.

Tras el análisis de estos dos capítulos añadidos posteriormente, *Años de penitencia* se estructura en diez capítulos epigrafiados. El primero de ellos, “La calle redimida”, lo dedica Barral a situar la infancia de la posguerra española: habla del colegio de jesuitas al que acudió, de cómo se organizan las clases sociales tras la guerra, y se fija en el curioso dato de la vestimenta: dependiendo de la adscripción (fascista, falangista, obrera, burguesa,...), cada niño utiliza un tipo de vestimenta u otra (bombachos, capotes,...). Aquí

utiliza ya la 1ª persona, alternando los tiempos de pretérito con los de presente. También hay referencias temporales: 1939, 1940, 1941. El cronotopo, la ubicación espacial y temporal, son marcas fundamentales en cualquier obra narrativa, cuanto más en el caso de las memorias. Estas referencias cumplen una doble función: sirven para articular el relato, para vertebrarlo y mejorar la recepción del mismo por parte de cualquier lector, y además aportan veracidad a lo narrado.

Como ya hemos señalado al principio, los primeros recuerdos conscientes gravitan en torno a dos ausencias, la de su padre y la de su tío Luis. Ambas muertes, transcurridas en un período de tiempo breve, van a ser decisivas en la formación del yo, tal y como lo interpreta el Carlos Barral adulto que redacta las memorias:

Mi tío Luis murió en 1935, de cáncer. Mi padre, en agosto de 1936, en el patio de ingreso de los talleres gráficos, de un infarto. Los personajes principales, por tanto, los que habían dado una fisonomía, una particular identidad a la casa y a la vida doméstica, habían desaparecido cuando empezó la nueva era (2001: 85)

En el segundo capítulo, “Retrato de familia”, establece los antecedentes paternos. Incluye un pequeño árbol genealógico y anotaciones a pie de página con indicaciones hechas por familiares cercanos sobre los motivos del traslado de Valladolid a Cataluña por parte de los abuelos. También los antecedentes maternos, que comienzan en el País Vasco, y se extienden por Sudamérica, a donde la abuela materna emigró. De nuevo, la profusión de datos contrastables servirá para aumentar el grado de veracidad en la obra, estableciéndose así el pacto autobiográfico entre autor y receptor.

Sin embargo, dicho pacto tiene algunas alteraciones: ya hemos indicado la selección y la deformación al que somete al recuerdo la memoria; pero existe otro mecanismo que Barral va a sacar en algunos pasajes: el de la omisión. En este capítulo, por ejemplo, nombra a una familia, los “Rr.”, emparentados con su prima Adelina, de los que tan solo nos da las iniciales del apellido. Este silencio parcial plantea dudas al lector: ¿por qué no da el nombre completo, como sí hace en otros casos?; ¿por qué cuenta, parcialmente, la experiencia sexual?; ¿se trata, acaso, de una muestra de pudor?:



Unas y otras [se refiere a las primas y a la madre, su tía Adelina, casada con un médico, Alfredo Rr.] tienen un papel, aunque discreto, en mi despertar al erotismo y mi aprendizaje de la ternura (2001: 98)

Contrasta esa omisión parcial con la diatriba que le dedica a otro familiar, su primo Gerardo. Aunque cambie el asunto tratado, nos inclina a pensar que el silencio al que nos acabamos de referir no tiene que ver con el pudor:

El primo Gerardo y lo que representaba adquieren valor simbólico y polarizaron casi todos los odios sanos y algunos maniáticos que han intervenido siempre en mi conducta (2001: 101)

Recordemos que la de Barral es la memoria de la burguesía catalana en la España franquista, y parte de su formación cultural y moral se debe a la búsqueda de su yo en esa tesitura. El indolente e irascible primo, hijo de su tío Luis, representa un antagonismo crónico en Barral. Como menciona en una nota a pie de página, el apoyo de su primo en la posterior lucha con la familia Seix por el control de la industria los reconcilió en parte.

En el tercer capítulo va a desarrollar dos *leitmotiv* recurrentes en su obra, que aparecen ya enunciados en el epígrafe, “Calafell y la cuestión del lenguaje”. En torno al pueblo costero, donde ubicará la residencia de verano, el lugar de retiro y el refugio espiritual, admitirá Barral: “Calafell es el mito de la infancia feliz (2001: 107). Para alguien vinculado al mar, Calafell se va a convertir en la Ítaca a la que volver siempre para resguardarse de los temporales. La importancia de ese cronotopo quedará fijada si atendemos a la presencia que va a tener, tanto en este volumen de las memorias como en los dos posteriores.

El otro motivo es el de la construcción del yo, al que ya hemos aludido con anterioridad, que aquí se va a concretar con dos referencias. En primer lugar, la presencia silenciada del reciente conflicto civil, que será omnipresente en España hasta la muerte del dictador, pero que al mismo tiempo, dado lo ominoso de la represión franquista, será también un tema tabú en todas las casas, y por supuesto también en la memoria colectiva:

La herencia de la guerra: aquel feo cemento, bastantes muertos, una veintena de exiliados y unos cuantos excarcelados, algunos de los cuales no había de volver más. Así es que el pueblo había cambiado un poco físicamente y mucho moralmente (2001: 109)

En segundo lugar, la importancia del lenguaje como herramienta de comprensión del mundo que le rodea, y de construcción del yo que es, procesos en los que el joven Barral parece fijarse, a tenor de lo que refleja en las memorias:

Quiero referirme a algo más ambiguo, menos fronterizo con la ciencia, pero es algo que importa fundamentalmente a todo aquel que se piensa como escritor: el proceso de formulación y de acumulación verbal del conocimiento que progresivamente se adquiere del mundo, de las cosas y, sobre todo, de sí mismo (2001: 125)

El capítulo 4, “Clases de literatura”, le brinda la oportunidad de criticar el sistema jesuita, y, por extensión, la escuela española, anclada en el pasado y jerarquizada, que trata de anular cualquier atisbo hacia las artes. En ese sentido, Carlos Barral es una isla en medio del océano, un *rara avis* interesado en la lectura:

Lamentablemente, no conservo ni una sola de las estrofas que las impuestas tareas escolares me obligaron a inventar, Pero si he de dar crédito a los recuerdos extremadamente vagos que guardo de ellas, me atrevería a decir que anunciaban ya una enfermedad literaria que he venido padeciendo por largos años y de la que no me siento aún definitivamente curado; un cierto formulismo perspectivista. (2001: 134)

Los primeros poemas conservados están fechados en 1942, un año trágico, y dedicados a una Tonia, que constituyen el albor poético de Barral:

La expresión estética es una necesidad natural de todo ser humano que no tiene otra cosa obligada y urgente que hacer y, por otro

lado, un medio de descarga del acumulado erotismo de la primera adolescencia (2001: 138)

También es significativo que mencione al jefe del grupo de estudios del colegio, el padre Noguera, y al jefe provincial de Falange, Correa Weglison, a través de un altercado durante una parada militar. En este caso, asistimos a otro de los lugares comunes en la autobiografía española, el del ajuste de cuentas, sin que en este caso omita o silencie los nombres.

“Las humedades del sueño” está dedicado a otro de los espacios fundamentales del relato autobiográfico, el de la sexualidad. La confesión de algunas de estas experiencias reafirma el pacto autobiográfico, además de resultar trascendentales en la construcción del personaje, aunque pueda suponer un incordio para el narrador describir este tipo de experiencias:

Viene muy cuesta arriba el intento de ordenar los datos en el recuerdo de la prehistoria sexual de uno, esos datos tan borrosos y tan deformados por causa del arrepentimiento y del miedo, y ni siquiera es mucho más fácil, por iguales razones, ponerse a meditar sobre los períodos arcaicos de nuestra vida de relación erótica (2001: 149)

Deformación, arrepentimiento, miedo... todo ello nos remite a cierta idea de pudor en Carlos Barral, que algunos autores han identificado con la educación represora cristiana. En contraste con esa turbación, la libertad que representa el espacio de Calafell, lugar propicio (junto a la época del verano) para la experimentación sexual:

Porque Calafell era la libertad corporal, el espacio salutífero y, sobre todo, un campo de experiencias estéticas directas y, si bien modestas, de reales experiencias eróticas (2001: 157)

De la importancia de ese despertar sexual en la formación de la conciencia del escritor, el propio Barral dará cuenta un poco después:

Mi vida erótica actual y mi vocación literaria me parecen directamente entroncadas con aquella etapa del onanismo ritual de la adolescencia y no diría que, en cambio, se hayan contaminando intensamente, quiero decir el erotismo u lo que de él pasa directamente a todo ejercicio artístico, de etapas y experiencias posteriores más asentadas en la realidad, hasta los tiempos recientes (2001: 164)

Otro círculo fundamental en la construcción del “yo-que-fue” y la reconstrucción del “yo-que-soy” es el de las amistades. En el siguiente capítulo, “Camaraderías”, se muestra cómo para el adolescente burgués que fue Barral, las amistades cultivadas fuera del propio colegio se insertan en la Vía Layetana y “entre semana”. Tiene amistad con los Bofill (Eugeni y José María), y con una casa de chilenos cuyas hijas, Montse y Águeda, se convertirán en objeto de deseo y suspiros por parte del poeta. La presencia – verbalizada- de personajes más o menos conocidos sirve para ratificar la veracidad de lo narrado, y para proseguir con algún ajuste de cuentas:

El último recuerdo del Bofill de la infancia, como si el que he visto después en otras ocasiones fuera otro, es el del petulante oficialillo, instructor voluntario, que daba voces en los comedores rompiéndose la garganta y agitando una fusta. Es una imagen más bien penosa. Parecía un batracio calzando botas enterizas de cuero crudo. (2001: 172)

Toda autobiografía ha de presentar estos ajustes de cuentas para hacerla verosímil, para ratificar el pacto autobiográfico.

De igual modo que suele ser otro lugar común en el espacio autobiográfico la convivencia con la muerte. En el caso de Barral, el deceso de su amigo Jorge Folch, extravagante personaje con quien comparte adolescencia e intereses literarios, supone el fin de la inconsciencia e ingenuidad adolescentes, un giro en el desarrollo argumental, ese despertar a la vida adulta que, de manera previa, apenas había tenido fognazos:

Aquella muerte, la más cercana y entrañable desde los años de la infancia, me afectó muchísimo y marca quizás el final de una etapa

de estilo en mi vida personal. Con Folch terminaba definitivamente la confusión entre texto y vida cotidiana en una existencia formulada principalmente como literatura o una forma particular y conscientemente cultivada de inmadurez. O casualmente terminaba la adolescencia. (2001: 181)

Los cuatro últimos capítulos de *Años de penitencia* (“Moradas breves”, “La universidad: *coin de table*”, “Un lagarto en cada encina” y “Velada de armas”) están dedicados al Barral joven, cuya formación personal parece terminar de completarse. Por ello, casi todos los recuerdos giran en torno a esa formación cultural (menciona la atención obsesiva que dedica a la obra de Mallarmé, por ejemplo) o a los primeros acercamientos sexuales, mediante fiestas o guateques que se convierten en el único contacto permitido entre hombres y mujeres jóvenes, pero dirigidos por un rígido código social que había de desembocar en la búsqueda del novio/a formal de los años venideros y en un futuro matrimonio, muy del gusto del régimen:

[los guateques] Eran fiestas de la sexualidad reprimida, ritos de compensación de la incomunicabilidad intersexual. Se trataba de intentar, al nivel del mimo, una relación por parejas durante unas horas, de hacer como si esa relación existiera o hubiera debido existir y tuviera contenido. (2001: 201)

Llama poderosamente la atención, por un lado, que Barral dialogue consigo mismo a lo largo del capítulo 7, para preguntarse, de modo retórico, si ha de incluir o no algunos recuerdos de esos escarceos sexuales de juventud.

¿Debería contar mi bautismo de adulterio con la puerta de la habitación entornada y la radio del comedor sonando para aislar el sueño de los niños? ¿O las noches de borrachera de a gollete, a la orilla del mar, bajo los toldos, con baños en pelota de los más marcados y chillidos de tata de las chicas? (2001: 211)

Y llama la atención, decimos, porque se trata de un nuevo ejemplo de silencios autobiográficos, de una censura autoimpuesta que, no obstante, deja caer de manera

impostada. Dicho de otra forma, sabemos que Barral ha revisado la edición, y podría haber omitido directamente la alusión a estos episodios, pero no lo hace, dejando caer la sospecha de lo que fue.

El otro pasaje significativo tiene que ver con la construcción del sujeto autobiográfico. El barcelonés es consciente de que el yo es proteico y multiforme, y, precisamente, lo que mueve en parte sus memorias es la necesidad de retratar esos yoes que él ha sido. Hasta ahora, apenas se había mencionado, pero Barral, en un arranque de confesionalidad, deja reflejado que, al menos, existen dos Barrales: el personaje público, editor progresista y poeta culturalista, que se mueve en el círculo de la Escuela Poética de Barcelona y, muy a menudo, en fiestas de excesiva alcoholización; y el yo íntimo, marinero, que se retira del mundanal ruido a Casteldefells, y que se reconoce como auténtico, verdadero, frente al otro:

Venir de la mar, y sobre todo venir de esa mar emotiva, casi religiosa, me otorgaba una distancia insalvable con respecto a las gentes. El personaje secreto me absolvía, el personaje cotidiano podía permitírsele todo sin riesgo de degenerar. Y el personaje secreto era el solitario patrón del Fisis. (2001: 213)

El ingreso en la universidad va a abrir un nuevo mundo de posibilidades, de amistades afines con quienes va a compartir un proyecto de vida. Así, por ejemplo, aparece su amistad con Alberto Oliart, autor del prólogo, lo que provoca en el lector la sensación de veracidad. El autor va desgranando sus amistades en la etapa universitaria, motivadas por el reconocimiento intelectual, de una serie de personajes cuya fama posterior le otorga veracidad al discurso: Jaime Gil de Biedma (con referencia velada a la homosexualidad de éste), los hermanos Gabriel y Juan Ferrate(r), Alfonso Costafreda, Joan Brossa, Antoni Tàpies, Castellet,... De este último cuenta el recuerdo de cuando empezaron a frecuentarse, y la supuesta filiación falangista del crítico, desmentida por el propio Castellet en una nota a pie de página (2001: 222), lo que denota, por un lado, que Barral ha ido contrastando sus recuerdos a la hora de escribir las memorias con aquellos con los que convivió; y por otro lado que, pese a ello, no dejan de ser sus recuerdos, sus memorias, pues, aunque admite que Castellet pueda tener razón, no corrige la redacción.

A esa formación humana se le añade una formación intelectual, poética, que queda patente en numerosas referencias que reflejan la preocupación estética de Barral:

No sé si he conseguido sugerir la naturaleza del grupo, del grumoso grupo que formábamos, y que, considerado a distancia, parece, en definitiva, algo así como una fratra de pensionado. Pero dos hechos notables lo particularizan. Por una parte, el que no sustituíamos a un grupo parecido que nos hubiese precedido ni fuimos sustituidos por otros más jóvenes. Por otro lado, el que hayamos mantenido una cierta cohesión a lo largo de los años y hayamos intentado, sin perder la relación unos con otros, serpentear la vida intelectual del país desde posiciones que siempre acababan repercutiendo unos en otros. Por lo demás, en otros aspectos, éramos en todo semejantes a aquella multitud de mansos universitarios de cuello y corbata que acabaría en las compañías de seguros después de haber pensado seriamente lo de la notaría, o en la faena editorial después de haber renunciado a la oposición a cátedra de instituto. Pero las fiebres literarias, como las tuberculosis de antaño, marcan una vida. Y entretanto preservan, relativamente, de las formas generalizas de abyección. (2001: 235)

Para cerrar el capítulo 8, Barral traza una poética descripción de la Barcelona de sus años universitarios, una ciudad envejecida, física y mentalmente, y cuyos figurantes y espacios (putas, jugadores de dominó, prostíbulos, tabernas y cafés) conforman el segundo paisaje sentimental de las memorias de Barral, después del Calafell de la infancia.

También la religión, la espiritualidad, ha de ocupar un lugar importante en las memorias. Se presenta esta espiritualidad como hecho contradictorio, pues se oponen, por un lado, la religión ultracatólica presente en el sistema franquista, de la que Castellet y los suyos reniegan ideológicamente, y del otro la sensibilidad del poeta, que indaga, cuestiona, duda de cuanto le rodea desde una óptica sensitiva. Así:

¿Qué extraño cortocircuito en la corriente de tradición cultural  
había desorientado nuestras conciencias de tal modo que habíamos

varado en la inconcebible actitud de considerar la religión y las ideologías, con absoluta naturalidad, como hechos culturales a los que prestábamos más o menos el mismo tipo de adhesión que a la literatura? (201: 241)

La religión, analizada en el grupo de componentes anteriormente citado, como un asunto individual y “paraliterario”, sobre el que, no obstante, vuelven insistentemente, según Barral, influidos por el romanticismo rilkeano que les configura cierto deísmo alejado de los dogmas católico-nacionalistas de la España de los 40-50 (2001: 242-244)

El servicio militar realizado durante la época universitaria, es también otra experiencia fundamental que ha de quedar reflejada en memorias y autobiografías. En el caso de Barral sirve, además, para mostrar sus reticencias a la disciplina castrense, ilustradas con la anécdota vergonzosa de la botella de manzanilla rellena de orines. Precisamente, la presencia de este tipo de anécdotas vergonzantes, junto con las experiencias sexuales, son las que refuerzan la veracidad del pacto autobiográfico. Su segundo verano de instrucción militar lo realiza en Ronda, mezclado con estudiantes de otros distritos universitarios, y pasando el tiempo como buenamente podían. En los recuerdos se adivina la visión del poeta de cuanto le rodea.

La situación de regocijada pasividad sobre la que incidían las experiencias cotidianas, la repetición de acontecimientos, sólo analizados por el capricho intelectual de cada momento, que determinaba una forma invariada de empleo del tiempo y, sobre todo, la continuada presencia ulterior en mi vida de los mismos personajes hacen que, en mi memoria, este período centrado en la vacación universitaria parezca mucho más extenso que los cinco años que duró, tan largo casi como la infancia o como toda otra vida vivida independientemente. Y las mismas causas, seguramente, que hacen tan elástica su huella, la simplifican, han ido borrando de ella todo lo que no estaba directamente entroncado con la impresión principal. Porque no todo podía ser ocio parlanchín y literario, ilustrativos paseos, tardes de fingido estudio de los mamotréticos textos obligatorios, visitas con el pretexto de trabajar en grupo. Pero, ¿qué era lo demás? De lo demás



no guardo más que sensaciones sin sujeto que configuren un mundo exterior del que yo, la memoria de mí mismo, ha desaparecido (2001: 262-263)

Barral salva dos recuerdos que considera importantes en la configuración de su yo: “el encuentro con Yvonne, con todo lo que desde el principio significó, y la primera exclaustación, la primera excursión a Europa en el verano de 1950” (2001: 264). Llama la atención tanto la prolepsis narrativa (“todo lo que significó”), que puede ser analizada bajo el foco del concepto autor-narrador autobiográfico; como la selección del sustantivo “exclaustación” para referirse a la primera toma de contacto con el continente europeo. Yvonne termina de perfilarse como el gran amor de su vida, pese a las reticencias iniciales mostradas por ésta, acentuadas por la trágica muerte de un sobrino suyo, que se relata en el último capítulo.

El encuentro con Yvonne había movido mi centro de gravedad, modificado mi prisión de equilibrio con respecto al mundo que me rodeaba o, mejor, había como desplazado la idea que me venía haciendo de mí mismo

(...)Desde el principio, desde los primeros inocentes y verbosos paseos, caí en la cuenta de que aquella relación, si conseguía hacerla prosperar, estaba destinada a determinar el proyecto definitivo de mi vida, a sosegar las ensoñaciones aventurescas de la última adolescencia y a enraizarme. Sin el acuerdo de la otra parte, comencé a admitirme como poeta de oficina, encadenado a una vida regular en la que la literatura ocuparía un lugar principal sólo de cejas para dentro. Y esa asunción de un personaje a largo plazo me prestaba una gran seguridad. (2001: 265).

Resulta curioso cómo nos definimos también en relación a otros, en especial en lo tocante al amor.

Para finalizar con el primer volumen de sus memorias, y en relación al asunto de la construcción del yo, anotamos un par de citas en las que se ve, nuevamente, la idea de que el Barral que aparece reflejado es un personaje, una construcción, consciente de que

se asoma desde diferentes perspectivas al conjunto biográfico de su vida, y que esas perspectivas ofrecen diversas interpretaciones del yo-que-es-ahora:

Sabía que ingresar en la industria familiar era aceptar como propio el mundo que en la infancia identificaba con el primo G. el mundo sórdido de los valores pequeñoburgueses particularmente catalanes, el universo tenderil en cuyo antagonismo se fundaba en gran parte mi personaje hasta aquel momento (2001: 289-90)

El volumen se cierra, voluntariamente, dentro del límite cronológico de 1951, al hilo de una huelga de los usuarios de tranvía que viven Oliart y Barral en primera persona.

### *Los años sin excusa*

El prólogo, aunque breve, es de reveladora naturaleza al declarar Barral cuestiones que afectan a la índole autobiográfica. Así, por ejemplo, sobre la simetría en cuanto a tiempo contado en *Años de penitencia*, dado que *Los años sin excusa* también se extienden durante una década. Barral confiesa que el criterio adoptado para establecer dicho segmento de tiempo no es otro que

la dificultad de seguir contando en el tono ya establecido con perspectiva menor de veinte años, la casi imposibilidad de hacerlo con una distancia de tiempo de quince, que sería, con exactitud, el caso (2001: 297)

El prólogo está fechado en Calafell en diciembre de 1977. Esto lleva a Barral a desechar, en el caso de *Años de penitencia* anécdotas varias que, en cambio, aparecen en *Los años sin excusa*, y que empujan “la narración hacia la crónica”.

Esta década de los 50 que reflejan *Los años sin excusa* es puesta en perspectiva con los siniestros años 40, y con la década por venir, y ya se anuncian cambios significativos para la década de los 60, desde la perspectiva que adopta Barral, que no es otra que la de un ciudadano burgués e intelectual. De igual manera que se da cierta transición hacia el aperturismo del régimen franquista,

la vida del autor-personaje, a lo largo de ellos, atraviesa también un período de transición, el de la fundación de los proyectos de madurez, en conflicto o en continua componenda, al menos, con la idea juvenil del destino. (2001: 297-98).

Barral advierte que este es un libro mucho más subjetivo, por más que la historia personal del autor pueda coincidir con la historia general, y que ambos límites puedan difuminarse.

Así mismo, confiesa que los recuerdos están trasladados al papel de manera casi literal, sin trastocar o corroborar, tal y como los recuerda:

Fiel a una forma de contar basada en la espontaneidad de la memoria, el compromiso de respetar sus lagunas e imprecisiones, tampoco, como en el libro anterior, para la redacción de estas páginas me he valido sistemáticamente de consultas y de resucitados documentos.

(...) Me creo en la obligación de aludir al probable enojo de algunos personajes, perjudicados quizá por mi inexactitud o por la ligereza de mis opiniones. O simplemente irritados por la inesperada comparecencia en estas páginas. En mi descargo diré que no he pretendido ofender en ningún caso ni revelar secreto alguno, y que todos estamos expuestos a permanecer largo tiempo en la memoria de otros y a sufrir en ella las erosiones parciales del olvido. (2001: 298-99)

Por último, en una nota posterior a la segunda edición, fechada en Barcelona en diciembre de 1981, afirma Barral haberse resistido a la posibilidad de revisar y corregir el texto, especialmente en lo tocante a sustituir y suprimir.

En general, el tono de este segundo volumen está marcado por el ajuste de cuentas, más o menos encubierto, motivado por los inicios laborales como editor de Carlos Barral. Sus ideas progresistas van a chocar con la línea editorial que quieren mantener los Seix, más próxima al signo de los tiempos franquistas, donde había que andarse con cautela

para no perder el favor de los autócratas. Así, por ejemplo, en el primer capítulo (“El cuarto de los sabios”):

El saldo de la famosa ‘historia de la cultura española’ dejó a Bagué sin empleo. En realidad, pudo y debió de seguir colaborando con nosotros, pero su cesantía formaba parte de la decisión de don Juan Seix, que me obligó a comunicársela, cosa que no le perdoné nunca. Fue el acto del patrón un arreglo de cuentas consigo mismo, porque era él quien había inventado aquella idea editorial

(...) Y conseguí imitar decentemente el estilo y sortear, creía yo, los escollos ideológicos. Pero Víctor Seix no lo creyó así, quizá con razón, y un par de frases sobre el pensamiento trotskista, totalmente objetivas y distantes, me crearon una situación violenta y desagradable. Fue censurada una página entera relativa a la Unión Soviética. Censurada por Víctor, prudentemente, ya que yo no me hacía cargo de que era un libro propuesto a la docencia (2001: 315)

Como vemos, el tema de la censura, principal escollo al que se puede enfrentar un editor o un autor (doble condición que ostenta el autobiógrafo Barral) va a estar también presente en la memoria de estos años. No obstante, pese a las cada vez más crecientes dificultades del oficio, y a que Barral se acaba autoexiliando, dentro de la editorial, al llamado “cuarto de los sabios”, con una labor más intelectual que administrativa, el recuerdo de aquellos primeros años como editor profesional son evocados con nostalgia y cierto esplendor, especialmente si se tiene en cuenta la “degenerante industrialización” que ha ido sufriendo la profesión, en opinión del memorialista.

Junto con el ajuste de cuentas, que irá siendo cada vez más marcado, otro de los temas principales es el establecimiento de un proyecto vital junto a su mujer, Yvonne. La memoria oscila, por tanto, entre la acritud del feroz mundo empresarial y editorial, y el afecto de los recuerdos familiares, como un verano en compañía de Yvonne, entre Alemania y Francia, en una convivencia organizada por un movimiento cristiano, Pax Christi

Repetidas veces he intentado organizar mis recuerdos más personales de los primeros años cincuenta, buscando a la sombra de referencias importantes, intentando rescatar la imagen de mi inmediato alrededor en momentos que la historia común ha declarado significativos. Los resultados han sido más bien muy escasos y no demasiado estimulantes. Como en la mar del navegante costanero, en la memoria hay tramos no sólo grises, sino impacientes, tramos que quieren ser recorridos de prisa, reducidos a una sola imagen rodeada de fatiga (2001: 320)

Frente a esos recuerdos positivos, como decimos, las inquietudes e intereses personales del mundo literario barcelonés, con los que Barral va arreglando cuentas. Por ejemplo, a cuenta de cierto premio literario que tenía apalabrado para un amigo suyo, Barral sufre en el último momento el desplante de José María Castellet, con quien se enemista, lo que otorga el halo de confesión a la siguiente cita:

Castellet y yo sabíamos muy bien, en ese momento final de la convocatoria, qué era lo que había en concurso, es decir, que al aceptar, tras consulta, la tardía concurrencia de Jaime, entrábamos en complicidad con él. Nuestra misión, en adelante, consistía en defender su manuscrito, en convencer de sus excelencias a los demás miembros del jurado y en rebatir las argumentaciones favorables a otros candidatos (...) A mitad de las votaciones, cuando el triunfo de Ferrán era ya cosa conseguida, Castellet se puso en pie y se lanzó a una improvisada autocrítica. Se acusó de complicidad conmigo y con Ferrán y confesó su convencimiento de que entre los concursantes figuraba un gran libro (...) Hubiese querido apuñalar a Castellet. Yvonne, que había acudido a las copas de la proclamación, decidió, ante mi estado de furia sedienta, abandonarme a los maternales cuidados del filósofo Sacristán, quien acabó confiándome a la ternura no menos maternal de una puta de su confianza (2001: 336-337)

Las gentes del mundo literario barcelonés, en los años 50 en que se ubica esta parte de las memorias, desfilan por el tercer capítulo (“Profeta Elías”) a través de

reuniones, convenciones y anécdotas: Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Dionisio Ridruejo, Blas de Otero, los hermanos Ferrater, los Goytisolo,... Todo ello cumple la función de fijar el contrato de veracidad que la autobiografía, en cualquiera de sus manifestaciones, suscribe con sus lectores.

Los sucesos se siguen encadenando, subordinados a la re-construcción del yo bajo el cristal de la memoria. En “Los ocios litorales” Barral indaga en ellos, fijándose especialmente en la sensación de perennidad, de rutina, de repetición.

Los tramos episódicos de una vida regularmente sedentaria, cíclica y repetitiva, en lugar de jalonar la crónica personal, como fuera de esperar, aparecen como desprendidos, apenas vinculados a la imagen intemporal que uno se hace de sí mismo cuando se pone a recordar; aparecen esquinados, en una perspectiva extraña.

(...) la impresión de perennidad que esta evocación conlleva, diluye la casi totalidad del recuerdo. ¿Qué diferencias hay en el sujeto de estas escenas hace veinte años, unos años antes y casi ahora mismo hace poco, en estos últimos tiempos? ¿Y en el escenario? ¿Cuándo empezó a cambiar rápida e inexorablemente? ¿Desde cuándo no es ya el mismo? (2001: 364)

No sé por qué a la memoria le da por resucitar precisamente a estos fantasmas entre muchos otros que no tengan relación con la muy esporádica vocación de confidente de dolidos. Quizá porque, por debajo de la anécdota, estoy pensando en que uno de los caracteres de la década de los cincuenta era muy específicamente el sentimiento de inseguridad, de cerrazón de los horizontes del futuro, la sensación de que los papeles que se habían de representar en la vida estaban irrevocablemente repartidos y de que la comedia había empezado y no tendría pausas. (2001: 367)

Hasta ahora, Barral ha dedicado abundantes líneas a establecer algunos retratos de quienes le han rodeado durante su vida. En el capítulo “Coronel de carmín entre las flores” le corresponde ese espacio a Jaime Salinas, colaborador en la editorial. Llama la atención

que Salinas aparezca retratado con sus luces y alguna sombra, dado que se presupone la amistad entre Carlos y Jaime<sup>4</sup>. Puede que ese retrato de claroscuros contribuya a reforzar el pacto de veracidad autobiográfica. Seleccione y recojo una cita en la que, precisamente, Jaime Salinas no sale tan bien parado como cabría esperar:

Confesaba a las gentes en trances de desesperación o en momentáneos estados de desamparo. Le vi lucir varias veces esa habilidad con atribuladas secretarías de la editorial, que derramaron en esas ocasiones abundantes lágrimas y que desde entonces le quedaron vinculadas por una especie de admiración dolorida y suplicante, que bien poco debía interesarle más allá del poder, del dominio personal que le otorgaba (2001: 390)

Mi relación con Jaime en los primeros tiempos, no estuvo ausente de irritaciones y recelos. En mis esporádicos o interrumpidos diarios aparecen con cierta frecuencia juicios y comentarios que ahora me parecen injustos. (2001: 391)

- No, Jaime, yo no soy exactamente un niño de la República. Eso, tú. Yo, a lo sumo, me contagio (2001: 403)

El capítulo 6, “Hijos del humo”, va a redundar en la construcción del yo. Barral se ha autoafirmado no como niño de la República, sino como niño de la guerra, con las limitaciones que esta había impuesto a la toma de conciencia de la propia personalidad y de constitución de la propia identidad. Da un salto hacia atrás en el tiempo, hacia esa infancia semiinconsciente, para visitar la muerte del padre, ausencia fundamental en su vida, que siente como quiebra:

Lo curioso es que conservo infinitos recuerdos de esa época, no del todo descoordinados, y que constituyen una densa textura (...) La

---

<sup>4</sup> De las difíciles relaciones entre ambos también, remitimos al testimonio de Jaime Salinas en sus memorias, *Cuando editar era una fiesta*.

dominante absoluta de las referencias de la memoria en la preguerra es el sentimiento de seguridad, de fortificado claustro materno, de algo que está a punto de quebrarse para siempre con la inminente desaparición del padre. (2001: 405)

¿Por qué da, en este capítulo, ese salto hacia atrás, hacia los recuerdos de guerra y la ausencia del padre? Porque se alcanza un nuevo hito en el desarrollo de la trama, que es el de la comprensión del Barral adulto de su yo joven que ha terminado de configurarse, que ha optado por el camino de la escritura poética, además de transitar el mundo de la empresa editorial... El tiempo, que va modelando todo a su paso, ha terminado de transformar también a un Barral en otro, mediante la experiencia. Por ello, termina el capítulo con una cita de Mallarmé: “Tel qu’en lui même, en fin...”, correspondiente al soneto *Le tombeau d’Edgar Poe*, y que puede traducirse como “Tal como al fin el tiempo lo transforma en sí mismo...”

El siguiente capítulo (“Osar poder”) sigue transitando esa senda autojustificadora del Barral poeta y editor fuera del sistema. Rechaza la poesía oficial, las últimas antologías, los cerrados círculos literarios de la capital,... Carlos Barral parece alumbrarse en este momento, situado en el homenaje a Machado que se llevó a cabo en Colliure en el año 59. No es una autoconcepción de sí mismo como personaje, sino más bien como personaje literario, como hombre de letras que, hasta ese momento, ha vivido de literatura y que, de repente, pasa a vivir en la literatura. Descubre que su afinidad poética con autores como los Goytisolo o Gil de Biedma, y su posición en la editorial Seix Barral lo convierten en el candidato perfecto para difundir esta nueva poesía, que más tarde daría en llamarse *los novísimos*:

(...) éramos extraños, ajenos a la jerarquización de la literatura que la resaca del balbuceo en las provincias depositaba en Madrid. La distancia y, principalmente, la independencia y la extranjería de nuestros orígenes, nos impedían aceptar las complicidades y connivencias que en la capital manchega (sic) hacían la ley en las revistas y los cafés. No estábamos dispuestos a respetar los galones de antólogo mayor de José Luis Cano ni a reverenciar la moda del estro cantábrico de los Hidalgo, Hierro, Salomón, Maruri o Bousoño y aún



menos a figurar en nóminas contaminadas por la presencia de los poetas del grupo de Burgos y su descendencia. No queríamos dejar de ser la excepción catalana, forjada en una encrucijada de lenguas e influencias que nos hacía diferentes y, en cierta medida, nos eximía de la monosemia de una cultura totalitaria, secuestrada por el involucionismo y el aislamiento de la dictadura y de las ambivalencias de su dirigismo. (2001: 437)

Se lanza a formular las claves que devinieron en esa concienciación poética de su generación barcelonesa. En su crítica a otros grupos o tendencias poéticas coetáneas, ajusta cuentas con la entonces de moda poesía cántabra, con Hierro o Bousoño a la cabeza, que no sale malparada, o con el grupo de Burgos, de quienes afirma que “contaminan” con su presencia cualquier antología. En cualquier caso, el principal perjudicado en esta parte es José Luis Cano, responsable de la colección Adonais de poesía, y editada por el Opus.

Hablando de sus continuas visitas a Madrid, fruto de la intensificación de su actividad editorial, Barral refiere listados de nombres de autores y diversas reuniones, en las que el alcohol y las teorías literarias corren sin recato. A propósito de estas rutinas madrileñas, normalmente con el mismo grupo de escritores, tomamos como ejemplo este ajuste de cuentas con el autor de *El Jarama*:

El novelista Rafael Sánchez Ferlosio, que nunca quiso acudir, contaba, me referían sus amigos, así aquellas cuchipandas:

«Llega el editor catalán (y agitaba cuatro dedos de la mano bajo la mandíbula, imitando mis despeinadas barbas), llama displicentemente por teléfono desde un sillón del hotel Suecia. Inmediatamente suenan en cadena los teléfonos desde el viejo Madrid hasta Vallecas y corre como 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 gabardina y chaquetita 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, gin-tonic para todos...» (2001: 441)

A lo largo del capítulo 8 (“Él y nosotros (*De nobis ipse silemus*)”) continúa indagando en la construcción del personaje, de su personaje, el Carlos Barral editor y bebedor. Lo hace distanciándose de sí mismo, utilizando una 3ª persona que parece contener cierta amargura al recordar aquella época:

Consciente de los inconvenientes que en todo relato -y con más razón en éste, de naturaleza autobiográfica- comporta la reducción de la distancia narrativa, del espacio de enfoque que separa el texto de lo contado, creo llegado, sin embargo, el momento de acercar al lector los poros de la piel del personaje, del personaje que fue ese yo pasado y casi pretérito, que comenzaba a asumir su madurez, recién rebasada la treintena, a partir de aquel, para él tan decisivo, año de 1959. Por muy sin quiebras que haya sido después la continuidad de la historia entre el protagonista y el autor de estas páginas, ha cambiado tanto el pequeño mundo en que se producía y quizá en gran parte se sigue produciendo la representación de su existencia, que un alto para la fijación de imagen no me parece superfluo.

(...) El personaje había rebasado la treintena y había tomado conciencia de ello. había aprendido sin mucha resistencia el significado de la primera de las crisis que anuncian la decadencia, aquella en que se averigua, por fin, que no somos la congruencia del universo, que lo más probable es que el mundo siga teniendo sentido, posibilidad de lectura después de que lo hayamos dejado, después de que, definitivamente, hayamos sido nadie (2001: 445)

En las autobiografías leídas hasta la fecha, la presencia de los hijos es casi residual, no tienen apenas cabida en el relato. Esto contrasta con lo que podríamos denominar “formación amorosa”, una descripción que, pudiendo ser más o menos minuciosa, sí que aparece frecuentemente en el relato autobiográfico, como huella fundamental de la

formación del personaje. No ocurre, al parecer, lo mismo con los hijos, o, cuanto menos, estos son silenciados de manera notable.

La confesión, manifestada en la submodalidad de la culpa, ocupa también un lugar predominante, característico en la escritura autobiográfica. En este caso, Barral admite el revés que supuso la pérdida de cierta casa, perteneciente al pintor José *Pin* Amat, en la calle Felipe Gil. La que debía haber sido operación sencilla, dado el acuerdo entre el editor y el pintor, se torció y dio lugar a cierto enfrentamiento en el que salieron malparados en lo moral y en lo económico. Barral admite una cuota de culpa en el negocio, pero no exculpa a otros, sin mencionarlos, que fueron, a su entender, quienes confundieron al cándido Amat con oscuras intenciones.

Por otra parte, la presencia de los objetos se inserta en la construcción de la cotidianeidad (los objetos que vemos a menudo, su posición en nuestra vida como anclas de recuerdo, forjan esa rutina de la que hablamos). Los objetos, a menudo, retrotraen relaciones personales, son símbolos de nuestra propio devenir vital. En Barral, esa presencia de los objetos está íntimamente relacionada con la temprana muerte del padre, y la consiguiente sensación de desarraigo y desamparo sufrida, sensación que habría de verse agravada por el conflicto bélico.

Barral toma de nuevo ese distanciamiento, refiriéndose a su propio yo como “el personaje”. Lo hace para poder tomar una perspectiva más completa de sí mismo, buscando las causas del ser. Barral, en esa distanciación que toma de su propio yo, refiriéndose a sí mismo como el “personaje”, lo hace aquí caracterizado como “el capitán”, vestido de hábito marino, y plegado a ciertos tópicos marinos. Confiesa que ese “disfraz”, que él mismo exporta del Calafell original a otros determinados lugares (como el literario Formentor), no sólo el fruto de su especial relación con el mar, sino que, de alguna forma, lo prepara y acondiciona para la inevitable decadencia física que el tiempo habrá de operar. No se niega a hacerse viejo, pero elige hacerse viejo al modo de un marino. Y, además, comenzamos a observar dudas, resquicios donde se resquebraja su intención autobiográfica. La sinceridad se muestra en forma de ambigüedad, de contradicción, al enfrentarse al personaje que fue:

La descarada investigación de uno mismo, la vocación autobiográfica, es en literatura, con independencia de cuál sea la altura de los resultados, una dimisión frente a una parte considerable del proyecto de interpretación del mundo en que uno se siente existir, en todo caso un repliegue al ángulo más fácil. (2001: 460)

Más adelante, comenta:

La aparente eternidad del franquismo no nos había adormecido, nos había puesto fuera de combate (...) Odiar, despreciar y manifestarlo dentro de los límites de seguridad de nuestros pequeños e inconfesados privilegios era una vía mediocre de exculpación, una representación constante de nuestra marginalidad, insuficiente, sin embargo, para eximirnos de la sensación de estar también pringados. (2001: 461)

El “homo politicus” aparece aquí al tiempo que el golpe de madurez del que da cuenta en este capítulo, mediada la treintena. Observamos a un Barral crítico, consciente de que es un “cachorro” que no osa morder a su amo, por más que a veces se atreva a ladrarle. Esta crítica admite también cierto escepticismo, tal vez porque la connivencia con el régimen franquista de la intelectualidad española, aunque ha sido negada en su mayor parte, sí que llegó a existir realmente. En ese sentido, el tono confesional se ve reforzado al admitir que estaban más pendientes de la realidad exterior, “la comedia de Suez o la crisis de Hungría”, que del propio interior, “los primeros intentos de huelga general en Asturias”. Y admite, finalmente, la superficialidad del compromiso político, aunque mitigado por la disposición a colaborar en la excarcelación de la cultura literaria, como uno de sus puntos débiles de aquella época.

“La encrucijada de Formentor” se sitúa en la época de creación del prestigioso premio, y es una colección de anécdotas más o menos morbosas en torno al jurado y sus presiones durante los años en que Barral participó en la organización del mismo, así como las etílicas veladas en torno a este. Aparece, por ejemplo, un bochornoso encuentro sexual

con una estatua y consiguiente justificación por la hermosura escultora, de índole pigmalionana. Pese a la justificación, calla bastante en esta anécdota<sup>5</sup>.

También desfilan por las páginas algunos de los escritores españoles más destacados de la época. Realiza un retrato psicológico de J. A. Goytisolo. En el género autobiográfico, tan importantes han de ser los recuerdos y sensaciones, como la presencia de otros que puedan ser reconocidos, y que habrán de dar testimonio de la veracidad (o no) de lo narrado<sup>6</sup>.

La génesis del Premio Internacional Seix Barral pretendía poner en común autores poco conocidos, con gran trayectoria aún por delante, de diferentes literaturas europeas. Expone sus ideas literarias al respecto, Carlos Barral:

A mí me interesaba romper el cerco de aislamiento de la edición española, una de las murallas de confinamiento, desde el interior, de una literatura. Lo intentaba desde una empresa pequeña que reclamaría alguna forma de rentabilidad, aunque fuera aparente, de cualquier idea de colaboración internacional.

(...) pero Einaudi lo soportó muy bien y me dio, no sé hasta qué punto a sabiendas, un empujón decisivo hacia un espacio nuevo y vastísimo de lo que yo quería que fuese sólo un aspecto del trabajo, de la vida cotidiana. Hizo crecer de pronto al personaje que yo venía luchando por mantener fuera de la posibilidad de la persona. Un personaje absorbente y peligroso que se ha ido poniendo, hasta ahora, casi todas mis camisas. (2001: 476-478)

---

<sup>5</sup> Jaime Gil de Biedma recoge este episodio en el poema “Conversaciones poéticas (Formentor, mayo de 1959)”, dedicado precisamente a Carlos Barral. La evocación de Gil de Biedma es lírica, intentando retener el instante de felicidad juvenil, ante el invierno del presente: “Quedábamos los jóvenes / No sé si la bebida / sola nos exaltó, puede que el aire, / la suavidad de la naturaleza / que hacía más lejanas / nuestras voces, / menos reales, cuando rompimos a cantar. / Fue entonces ese instante de la noche / que se confunde casi con la vida. / Alguien bajó a besar los labios de la estatua / blanca, dentro en el mar, / mientras que vacilábamos / contra la madrugada. Y yo pedí, / grité que por favor que no volviéramos / nunca, nunca jamás a casa.” (Gil de Biedma, 2010: 164)

<sup>6</sup> En este sentido, remito a las notas tomadas del prólogo, al respecto de lo que le comentan Alberto Oliart y J. M. Castellet

Pero, poco a poco, el Barral editor, azuzado por el éxito internacional del Prix Formentor y el Prix International de Littérature, por la alianza cultural forjada en el ámbito balear; se va imponiendo sobre el Barral poeta, que se sabe arrinconado. El “yo” muta, pese a las advertencias del propio Barral sobre la sinceridad, en este caso deshonesto, de ese “personaje” editor en que se ha convertido.

Sería ‘el editor’ veinticuatro horas al día y para todos y a donde quiera que fuese y hasta cuando me encerrase, abrumado por lecturas obligadas y sin gusto, condenado a la hipocresía del comercio intelectual, a la relación política, a la manifestación oportuna, con un ‘yo mismo’ relegado a las copas de evasión y a algunos fines de semana. Pésima situación para el presunto poeta lírico. Mi oficio había dejado de ser una honrada artesanía solamente un poco más compleja que la del honesto tipógrafo de las zarzuelas. La impostación profesional me devoraba, ocultaba la persona, incluso a las gentes más próximas y, frecuentemente, incluso a mí mismo, haciéndome difícilmente creíble. Ya sé que eso ocurre en muchas dedicaciones, pero hay a quien le place y a la mayoría no duele. (2001: 490)

El último capítulo de *Los años sin excusa* está dedicado, casi exclusivamente, a lo sucedido en torno al Premio Formentor de Literatura. Barral va desmenuzando los tejemanejes de las distintas delegaciones del jurado, así como el choque, casi caricaturesco, con el Ministerio de Información y la temida censura, y cómo, sin quererlo prácticamente, el editor acabó convirtiéndose en adalid del aperturismo cultural y de la eliminación de la censura. Sin embargo, Barral se muestra cansado: ha cedido el yo poético frente al yo editor, y necesita volver a puerto, en este caso –lo hemos señalado– al espacio seguro de Calafell

Calafell –creo haberlo repetido a lo largo de estas páginas– me ha ido enseñando mucho acerca de mí mismo. En el verano de 1962 (la datación puede ser inexacta), y eso es seguramente lo que andaba buscando mientras divagaba sobre el sujeto de la decadencia, me enseñó el miedo adulto, ese miedo que en forma de toda clase de terrores, a

partir de un cierto momento, puebla las soledades de la madurez. Miedo a la locura, a la incapacidad, a la debilidad, a la cobardía. En mi recuerdo concreto se trata e esta última.” (2001: 516-517)

Barral se asoma humilde y confesional al recuerdo de una mañana de final de verano tormentosa, en la que observa que su barco, el *Capitán Argüello*, debido al temporal está en peligro de zozobrar en el lugar en el que está fondeado. El escritor se lanza a nado a alcanzarlo, y precisa la ayuda del pintor Juan Guillermo, a quien, en un momento dado, pierde de vista en el oleaje. Barral decide, egoístamente, continuar nadando hasta el barco en lugar de comprobar que el compañero está bien. Horas más tarde, atormentado por la culpa que provoca la posibilidad de haber dejado morir ahogado al compañero, lo visita y le confiesa ese remordimiento, que genera en él el miedo de madurez.

Dije que Calafell me había descubierto el miedo adulto, los miedos de la madurez, y cuento una historia que hubiera podido ocurrir en cualquier parte. Pero no es una asociación gratuita. Es en Calafell, desde ese personaje disfrazado de viejo marino ahora, de simple marinero y de viejo prematura hace quince años, que tiene el tiempo de juzgar al escritor escaso y premioso, al editor institucional de la izquierda literaria, al padre de familia abrumado, es en Calafell donde he ido identificando los temores que tienen que sortear las artes de ser maduro. El miedo físico, a la falta de respuesta del cuerpo, tantas veces presente en los ejercicios de la mar, el miedo a volverse tonto, a perder imaginación y memoria, tan frecuente en el paseo solitario mascando los versos de un poema inacabado que no quiere continuar, el miedo a la inseguridad, el miedo a enfermarse, a verse disminuido y en definitiva el miedo a uno mismo. , a no saberse soportar más. El acarreo del miedo, de toda clase de vagos temores confesables pero que no interesan a nadie, y sobre todo el miedo al desacuerdo definitivo con la propia imagen, es una constante de la conciencia de madurez. Terminada la juventud se está a merced del miedo. Y es natural que el miedo nos asalte principalmente en los paisajes del ocio, en el secreto de las pausas en las que somos nuestro propio interlocutor. (2001: 518-519)

El cierre de *Los años sin excusa* cobra una hondura de sinceridad destacable. Aparece aquí la confesión, cruda, desgarrada. Es el miedo de la madurez, en las distintas versiones que va desgranando Barral, lo que le empuja a la confesión autobiográfica; ese

ajuste de cuentas consigo mismo, la comprobación del que fue y el que es, el posible “desacuerdo definitivo con la propia imagen”. Además, el propio Barral admite que tal vez estas confesiones “no interesen a nadie”, pero es que el lector implícito del género autobiográfico no es otro que uno mismo, o, al menos, el uno mismo que somos en confrontación con el uno mismo que fuimos.

### *Cuando las horas veloces*

Publicado inicialmente en 1988, el libro fue premiado en el I Premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias, creado por Antonio López Lamadrid. Se inicia con una cita en latín, perteneciente al Libro II de las *Metamorfosis* de Ovidio:

*“Quem petere ut terras mundumque rubescere vidit  
cornuaque extremae velut evanescere lunae,  
iungere equos Titan velocibus imperat Horis.  
iussa deae celeres peragunt ignemque vomentes,  
ambrosiae suco saturos, praesepibus altis  
quadripedes ducunt adduntque sonantia frena”*  
(versos 116-121)<sup>7</sup>

Se trata de unos versos correspondientes al mito de Faetón, que pueden guardar relación con el ansia de gloria literaria y cómo la ambición resulta peligrosa para los espíritus. Precisamente de esta cita es de donde toma el título de libro. Además, al principio de cada capítulo ya no hay un epígrafe, como sucedía en los tomos anteriores de las memorias, sino que simplemente aparecen numerados en romano, junto a una cita en latín de las *Metamorfosis* ovidianas.

---

<sup>7</sup> “al cual cuando buscar las tierras, y que el cosmos enrojecía, vio, / y los cuernos como desvanecerse de la extrema luna, / uncir los caballos el Titán impera a las veloces Horas./ Sus órdenes las diosas rápidas cumplen y, fuego vomitando / y de jugo de ambrosia saciados, de sus pesebres altos / a los cuadrípedes sacan, y les añaden sus sonantes frenos.” La traducción está tomada de: *Metamorfosis*, OVIDIO. Trad. Ana Pérez Vega; ed. digital.



En el paratexto inicial del primer capítulo, se repite nuevamente el verso 118 del Libro II de las *Metamorfosis*: “iungere equos Titan velocibus imperat Horis”, de donde se toma el título de este tercer volumen de las memorias, *Cuando las horas veloces*.

El capítulo comienza con una digresión del propio Barral sobre la cuestión de la memoria y de la identidad del sujeto. A este respecto, dice el propio poeta catalán:

Hacer memoria de la historia personal relativamente reciente, de un período de la propia experiencia por el que no se puede sentir ningún tipo de nostalgia y cuyas heridas en la conciencia no han cicatrizado aún del todo o brillan, todavía, como melladuras sin herrumbre en las corazas de los propios personajes, resulta muy cuesta arriba, es empeño difícil. La experiencia se va adelgazando y haciendo borrosa y desfigurada según se acerca al presente, que naturalmente es sordo y ciego desde el punto de vista de la memoria. Se suele tener la impresión, totalmente engañosa, de que lo cercano al presente es más real y verdadero precisamente porque aún no lo hemos modificado lo bastante y así no puede ser integrado en la fantasía del recuerdo. Y eso ocurrirá sin duda ahora, con este período de la experiencia, de la observación de mí mismo y del mundo alrededor de los cuatro lustros de historia personal que pretenden reflejar estas páginas. (2001: 525)

Vemos aquí claramente expuesta la concepción de Barral en torno al proceso de creación autobiográfica, cómo el punto de vista del sujeto autobiográfico tiene que ser filtrado a través del tiempo, para que la memoria asiente el recuerdo, y la experiencia y la reflexión lo procesen.

Continúa Barral:

Hay, ante todo, una cuestión de identidad del sujeto. Puedo imaginar con cierta verosimilitud, al menos para mí mismo, una jornada cualquiera de aquel relativamente lejano mil novecientos sesenta y dos y me parece que reconozco el timbre de la voz de las personas con quienes pude estar reunido e incluso resucitar el olor de su bulto, de

sus vestidos y del lugar donde nos encontrábamos. Y las reflexiones que pueda hacerme acerca de aquella situación en esa ocasión concreta me parecen menos metafóricas que las de tiempos cercanos. Una jornada parecida en mil novecientos ochenta u ochenta y uno, donde quisiera abandonar el hilo de estos recuerdos, me parece en cambio casi vacía de sensaciones y de verdadero recuerdo, cargado de agudezas de la percepción. No ha pasado bastante tiempo hasta el momento en que me pongo a la redacción de estas páginas. (2001: 525)

En la autobiografía, el concepto de memoria se reduce a la impresión individual, lo que la opone al sentimiento colectivo que aparece en el campo de la historia. No obstante, existen concomitancias en los sucesos históricos generales, que afectan de forma particular a las gentes que los vivieron. En este sentido, resulta significativo que Barral incluya aquí tres referencias cronológicas, ya que apenas hay muestras en el resto del libro. Es más, esas referencias, esos “tres vértices del triángulo” aparecen planteados como fechas importantes para el común de los españoles, no de manera significativa para el autor. Las tres referencias se corresponden con sucesos destacados en España: 1968 (año de revoluciones estudiantiles en Francia y México, además de la Primavera de Praga), 1975 (muerte de Franco e inicio de la Transición) y 1981 (golpe de estado militar).

Como cita inicial del capítulo II, dos versos (75 y 76) correspondientes al Libro II de las *Metamorfosis*, que hacen referencia al omnipotente paso del tiempo: *Finge datus currus: quid ages? Poterisne potatis / obvius in polis, ne te citus auferat axis?*<sup>8</sup> En general, el capítulo está dedicado a un repaso personal por los editores europeos con los que compartió el proyecto de Formentor, así como el fin de dicha asociación:

Lo pasamos bien esos días, a pesar del augurio de naufragio de aquella organización tan singular y a la que debíamos tanto. Era una alegría final, a pocas semanas de la ruptura de Jaime Salinas con Seix y su dimisión como secretario general de la editorial, y también a pocos

---

<sup>8</sup> “Figúrate que se te han dado los carros. ¿Qué harás? ¿Podrías/en contra ir de los rotantes polos para que no te arrebatase el veloz eje?”

meses de la muerte de Víctor, que acabaría con el equilibrio de la casa editora y provocaría una seria declinación en mi vida profesional. Por eso creo que esos días de francachela africana, de ferocidad dialéctica ferrateriana, de negociaciones nerviosas en la cúpula de Formentor y de fiesta tunecina, constituyen un fin de capítulo en la memoria de mí mismo. (2001: 562)

La autobiografía es un género cuyo final siempre es interrumpido. Nunca termina donde debería, pues, en su misma esencia, se muestra la imposibilidad de poner por escrito toda la vida, incluido el capítulo final de la muerte. De ahí que haya resaltado esta cita, por la consideración que hace Barral de fin de capítulo, y por el tono nostálgico, pese a que el recuerdo a veces se muestre fatigoso acerca de su actividad editorial, que se aprecia en este capítulo.

Hacia el final de este capítulo se cuenta también la muerte, atropellado por un tranvía en el transcurso de la Feria de Fráncfort, de Víctor Seix. Hasta el momento, dos muertes cobran especial relevancia en el relato vivencial de Barral: la de su padre, y la de Seix. No son las únicas, pues también se hace mención a las de Jorge Folch y la madre del poeta, pero parece poner mayor énfasis en estas. En el caso de la muerte del socio, el vacío que produce la pena se entremezcla con los trámites para la repatriación del cadáver. Algo parece haberse roto en Carlos Barral:

Recuerdo en lo alto de una escalinata a una hermosa mujer de negro que nunca he sabido quién era, modelada por el viento en una actitud de figura clásica. Me quité la capa. Nunca en aquellos años había sentido tan punzantemente la advertencia de la teatralidad de mi personaje. (2001: 565)

El capítulo III lo dedica a la estructura del grupo editorial un poco antes de la muerte de Víctor Seix; así como a la creación de nuevos premios literarios que supusieron el descubrimiento de nuevos autores y un gran éxito para la editorial, como fue el caso del Premio Biblioteca Breve. Barral confiesa sin tapujos los tejemanes para otorgar el premio a un autor determinado, aunque siempre en función de su calidad literaria, y sus intentos por influir en el jurado cambiante cada año, del que él formaba parte.

En un momento determinado, hablando de una de esas reuniones finales del jurado, Barral confiesa:

García Márquez no concurrió nunca, y debiera saberse que yo no publiqué Cien años de soledad a causa de un malentendido, a la falta de respuesta puntual de un telegrama, y no por un error editorial ni a consecuencia de una torpe lectura del manuscrito –que nunca vi-, como maliciosamente se ha pretendido. Otra cosa es que a mí no me parezca ésa la mejor novela de su tiempo. García Márquez no concurrió nunca al premio ni propuso manuscritos a la editorial, pero fue jurado del mismo y sus criterios y recomendaciones, mucho más sutiles y exigentes de lo que él quisiera aparentar, fueron muy tenidos en cuenta. (2001: 576)

Las tensas relaciones con aquel ministerio de Información y Turismo -qué nombre tan poco apropiado- en el que el arrogante Manuel Fraga -a quien Camilo José Cela me había descrito cuando su nombramiento como un político de talante británico, naturalmente conciliador- había sustituido al santurrón de Arias Salgado o Sánchez Bella -quien aún me seguiría persiguiendo desde la embajada de Roma, ¿o eso era antes?, a propósito, pongo por caso, de una conferencia desenfadada a la que había enviado a soplones- o con la cadena adelgazante, teóricamente de más a menos fascista, de directores generales de Cultura Popular -curioso nombre también para la censura de libros- repercutían contra mí constantemente en la casa oscura. (2001: 579)

En general, este capítulo es un ajuste de cuentas con la otra parte inversora en Seix Barral, con la que al final acabó enfrentándose por el control de la editorial. Los sonados pronunciamientos de Barral a favor de la intelectualidad antifranquista fueron utilizados por los aliados de Seix para excluirlo del negocio.

Por supuesto el sistema del muerto<sup>9</sup> y el de sus herederos no tenían adjetivos políticos, pero no era otra cosa que un pronunciamiento político predemocrático, cristianísimo y burgués, en el peor sentido de la palabra. Yo y mis gentes éramos dentro e aquél, aunque no se supiera bien por qué, una incrustación molesta y una constante e irritante extravagancia. Éramos ya la inminencia del sesenta y ocho, premonitoriamente subversivos. (2001: 587)

El final de este capítulo ahonda en el tono confesional del relato. Barral admite haber creído, como le sucedió a muchos intelectuales de la época, que el espíritu del 68 iba a instalarse y a perdurar en las democracias occidentales y que, en el caso de España, iba a ser el principio del fin de la dictadura. Se adivina cierto tono melancólico en torno al recuerdo, con algún trazo de escepticismo por esa ingenuidad que se le ha colado al adulto.

La madurez y el cansancio van asomando cada vez más en el narrador. Este paso del tiempo se caracteriza por la pérdida del territorio conocido. El *topos* se transforma velozmente, el mundo sigue girando vertiginosamente mientras el escritor, que contempla su vida, debe detenerse a tomar aliento. Así, por ejemplo, en el capítulo V describe Barral la degradación del pueblecito pesquero de Calafell en destino turístico de masas, hecho que es extrapolable a la gran mayoría de poblaciones del levante español. A ello se une el desencanto por el estancamiento de la sociedad española, con un Franco envejecido que, no obstante, no da muestras de continuar con la senda aperturista iniciada antes.

Sin embargo, dos hechos fundamentales van a coincidir en el tiempo, afectando de manera desigual al poeta. Por un lado, el asesinato de Carrero Blanco, cuyo alcance no podía preverse, aunque sí se intuía como estertor agónico del régimen:

Sí, aquel año de entrada en agonía del franquismo marca en mi vida una declinación que no sabría establecer, que corrige mi rumbo imperceptiblemente y tiende a complicar al personaje respetando a la

---

<sup>9</sup> Se refiere a Víctor Seix.

persona. A complicarlo y –ya lo dije- a sosegarlo y a abandonarlo a la opinión ajena. (2001: 643)

La historia general se superpone a la microhistoria particular. El segundo suceso al que aludíamos es la muerte de la madre:

Mi madre murió en otoño de mil novecientos setenta y dos, inesperadamente. Estaba muy delicada pero no enferma, y la muerte la sorprendió en cualquier momento de sus hábitos cotidianos. Recibí la noticia en Calafell, mientras celebrábamos la anual fiesta del mero.

(...) No asumí el horror y el desamparo hasta el encuentro con el cuerpo. Como casi siempre ocurre, parecía mucho más joven y había asumido el pasado, el suyo y el mío. La desesperación estalló de pronto y se fue ahondando lentamente. El final de aquel día fue terrible. Costaba entrar el ataúd y el sepulturero tuvo que machacar los huesos de mi padre. Aun así la caja se resistía a resbalar por la arista del columbario. Finalmente un fémur del viejo esqueleto sirvió de rodillo y así quedaron, juntos en la húmeda sombra, todos mis antepasados, o los únicos que yo había conocido. En ese momento me embargó la sensación de ser el último en la frontera de la nada. (2001: 662-663)

Contrasta la enorme hondura del final de la cita, esa conciencia de la propia mortalidad, tan cercana ya, con el detalle escabroso que relata relativo al entierro. Es más, tras anunciar, al principio del capítulo, la muerte de la madre, Barral dedica casi toda la página a comentar la ceremonia de la fiesta del mero, en la que, de nuevo, omite el nombre del submarinista encargado de pescar el animal, un tal R., oficial del ejército. No retoma hasta la página siguiente la muerte de la madre, de la que apenas da detalles, en contraste con la muerte paterna, cuyo recuerdo debió de grabarse en un joven Barral.

La muerte agónica de Franco es descrita con cierto sadismo, fruto de la represión a la que el editor se había visto sometido por parte del régimen. No obstante, la fecha de escritura de estas memorias, en 1982, todavía aventura que era tal vez pronto para posicionarse tan claramente por escrito en contra del régimen franquista. En los últimos capítulos del libro se observa una mayor preocupación por las cuestiones políticas: habla

de la sucesión de Franco, el acceso a la jefatura de Estado de Juan Carlos I, su compromiso político con el Partido Socialista, el golpe de estado del 23-F...

Mi recuerdo de ese período es muy confuso, sobre todo en lo relativo a la historia política. Ni siquiera podría establecer si a él pertenecen algunas reuniones y jubileos de la liberación, fiestas socialistas, manifestaciones catalanistas o encuentros conspiratorios que en su mayoría debieron de celebrarse en el período constituyente. En el setenta y siete, sin embargo, entre las experiencias hospitalarias, yo era militante de la federación catalana del partido socialista y mi punto de vista había cambiado. (2001: 676)

La del 23-F debía de ser una de esas noches, pues me recuerdo allí, en medio de la excitación general, con los que la pasaron intentando sacar una edición de madrugada al cabo de aquellas largas horas de guiñol tan peligrosas. (2001: 704)

No obstante, José Luis Morante (2007) señala la sorpresa ante el silencio, el escaso contenido, a la hora de juzgar sucesos relacionados con los últimos coletazos de la dictadura.

Dos temas más quedan por abordar antes de dar fin al tercer volumen de las memorias. Por un lado, las cada vez más hostiles guerras por el control de la editorial, que suponen un quebradero de cabeza para el Barral editor, que considera la absorción por parte del grupo editorial Labor como una claudicación; y su incursión política que coincide con una mejora de su estado de salud.

El último capítulo nos muestra a un Barral confuso, aturdido, desorientado ante el desorden de la memoria, y ante la desmemoria del país. Esa memoria, que define como conciencia del presente, necesita de la distancia temporal para poder separar las experiencias auténticas de las que no lo son, para dignificarse, para (auto)justificarse, sobre qué recuerda, y cómo lo recuerda, tanto a nivel personal como a nivel colectivo.

Porque, ¿cuándo terminó realmente el pasado? ¿Cuándo dejó de ser inmemorial y empezó a ser memorable?

(...) El mundo de la memoria de los demás es esencialmente misterioso, porque los demás tampoco son otra cosa que el tejido de sus propios recuerdos y no hay ninguna otra razón para que esa otra memoria corresponda más que la propia a alguna forma exterior y consolidada de realidad o a alguna forma de certeza.

El país, este país, este litoral románico al que tanto me debo y que sustenta tanta parte de mi memoria, ha perdido la suya o ha entrado por entero en la penumbra de lo inmemorial y parece que ya no devora presente para hacerlo pretérito algún día. Es difícil que mi memoria, a partir de este futuro inmediato, mi nueva memoria, pueda sosegar aquí. ¿Y qué pasado inventaré desde aquí, contemplando atónito desde el balcón encristalado el mar esencialmente sin memoria, por definición desmemoriado?

(...) ¿Desde dónde fundaré ahora la nueva memoria? ¿O cómo haré para seguir siendo el mismo y para seguir con los viejos propósitos y los nuevos proyectos? ¿Cuándo y dónde se me ocurrirá lo que debo anotar y dónde garabatearé espaciados diarios? Aquí seguramente, pero en medio de un vacío a menudo aterrador, de un universo frío que traspa el calor de los afectos cercanos. Debe ser eso el envejecimiento y la desmemoria. Pero hay que seguir haciendo ejercicio de uno mismo e incluso inventar nuevos textos y poemas. No se puede descartar que haya de reanudarse la aventura del pasado, esa aventura cada vez más amplia y profunda, más personal, que se esclarece con la lejanía (2001: 708-710)

A este propósito, Caballero Bonald (2010) ha hablado de cierta “reinención” en la memoria de Carlos Barral, mediante lo que denomina “luces intermitentes”, permitiendo que la memoria fluya libremente, haciendo que se sedimente mediante la escritura, lo que finalmente se traduce en luces y penumbras que refieren dicha intermitencia. Las preguntas retóricas, las confusiones, las omisiones, las correcciones aclaratorias o posteriores,... refrendarían esta escritura intermitente, como el faro que guía al marinero en la noche.



Finalmente, el libro incluye un Índice Onomástico, con las personas nombradas en los tres libros de memorias, paratexto este que, de nuevo, contribuye a afianzar el pacto de lectura autobiográfica.

Hemos asistido a la constitución, a lo largo de los tres volúmenes, de una doble personalidad: el Barral editor avezado, lúcido y conspirador, de personalidad arrolladora, personaje recurrente en salones y tertulias literarias, asiduo de ambientes nocturnos, en definitiva, un Barral enmascarado; frente al Barral poeta, plurilingüe, burgués, navegante y esteta, que es el Barral desnudo. Esta doble personalidad se traslada también a la propia constitución narrativa de la memoria, pues el Barral que recuerda al Barral que ha sido nos muestra el desdoblamiento de yoes. Tal y como afirmara Castilla del Pino (1999), el sujeto es un sistema asentado en la producción y reproducción de diferentes yoes en función de un contexto determinado, una suerte de “módulos del sujeto”, y que utiliza como herramienta el cuerpo, que es donde determinado yo opera. Lo primordial no son esas capas de yoes que hemos ido desgranando a lo largo de la lectura de la autobiografía de Barral, sino el sujeto que los engloba.

## II. Pedro Laín Entralgo y el descargo de conciencia

La inclusión de Pedro Laín Entralgo en nuestra propuesta de canon obedece a dos razones de carácter paradigmático: por un lado, la relevancia que el aragonés tuvo como intelectual destacado durante el franquismo y figura referente de apoyo erudito al régimen dictatorial, aunque con sus altibajos, como veremos en la obra analizada; al tiempo que en el propio y acertado título que da a sus memorias vemos reflejado el carácter y voluntad de las mismas, esto es, la justificación, la autoexculpación, el descargo de conciencia.

A modo de exordio, bajo el título de “La confesión histórica” se insertan dos textos del filósofo Julián Marías a propósito de la publicación del libro en 1976, y de la segunda edición en 1989. En este sentido, hay que incidir en la distinción entre *testimonio* y *confesión*, géneros ambos de clara raigambre católica. *Descargo de conciencia* se inserta en la tradición confesional que ya comenzara San Agustín y que fue continuada por Rousseau. En el primer artículo, que lleva por título “La conciencia de Pedro Laín”, hace referencia al género literario de la confesión, que ha de darse, según Marías, bajo unos supuestos: “libertad, espontaneidad, sinceridad, veracidad, adecuada expresión literaria y una conciencia clara de los supuestos sobre y desde los cuales se confiesa” (2003: 13). Además, Marías, quien se muestra políticamente en las antípodas de Laín Entralgo, refiere varios sucesos en los que este actuó defendiéndolo, aun enfrentándose a los poderes fácticos de la dictadura. Es por ello que, según Marías, nadie puede exigirle cuentas al médico aragonés sin antes haber realizado minucioso examen de conciencia propio:

Pues bien, este es el hombre que acaba de escribir un largo Descargo de conciencia, a quien todo el mundo -incluidos los sinceros amigos- parece pedir cuentas. Yo me pregunto de qué. Si se toma como nivel la conciencia de Laín, ¿quién podría dejar de necesitar descargo? Errores, ¿quién no los ha cometido, los comete y los cometerá? Las rectificaciones son excelentes siempre que cumplan dos condiciones: ser justificadas y explícitas; y las de Laín se ajustan a las dos. (Quizá es eso lo que no se le perdona, porque lo que ahora está de moda es aparecer como por magia en los antípodas de donde se estaba, o

rectificar aquello en que se tenía razón y abrazar la sinrazón del antiguo enemigo.)

No estoy seguro de que haya sido un acierto la publicación de Descargo de conciencia, aunque es un libro interesantísimo y en muchos sentidos admirable. Laín he cedido a esa obsesión judicial de nuestro tiempo, a ese afán por buscar «culpabilidad» hasta en lo que nada tiene que ver con ello.

(...) Pues bien, son inequívocos los síntomas de que se está deslizándose, como por debajo de la puerta, el supuesto contrario: que se es culpable simplemente por haber estado del lado de los vencedores. El no necesitar excusarme de ello ni en el mínimo grado me da cierta autoridad para rechazar ese supuesto, que se ha manifestado al enjuiciar a Laín y su libro. ¿Quién es nadie para pedirle cuentas por eso? ¿Es que no tendría que darlas igualmente su antiguo adversario?

(...) A los jueces de afición y no de profesión habría que preguntarles, como en el cuento: Y a usted, ¿quién lo presenta? Y hay que cuidarse, al mismo tiempo, de no aceptar, como moneda válida, los supuestos injustificados sobre los que levantan su tribunal. Negar la parte de razón del otro es una injusticia; renunciar a la razón que se tiene, aunque no sea total, es otra. Resistamos, sigamos resistiendo, a toda invitación a la injusticia. (2003: 15-19)

La defensa que hace Marías se basa en un argumento de moralidad, al equiparar ese examen de conciencia que hace el propio Laín al que debieran hacer sus posibles detractores, apelando al concepto de equidad o justicia. Estén o no justificadas las posibles críticas hacia el cesado rector de la Complutense, lo cierto es que la defensa de su colega intelectual, aunque ideológicamente contrario, tiene por fin protegerse de parte de esos posibles ataques que tiene previsto recibir por haber estado, como bien señala Marías, en el bando ganador.

Aparece en primer lugar el Prólogo a la segunda edición, fechado en febrero de 1989. Resulta interesante destacar la justificación que Laín Entralgo asume para la redacción de estas memorias que abarcan treinta años:

Escribí este libro para demostrar que en cualquier vida humana, la mía, en su caso, son perfectamente compatibles la dignidad ética y la palinodia, y para lograr aquello a que la palinodia debe aspirar cuando no la mueve una tácita pretensión de granjería; a saber, el tranquilo ejercicio de la libertad en la expresión pública del propio sentir, cualquiera que sea el tema -político, religioso o intelectual- a que tal expresión y tal sentir se refieran. Doce años largos han pasado desde la primera aparición de este libro, y me atrevo a pensar que uno y otro propósito han sido decorosamente cumplidos. (2003: 23)

Justificación que parece deberse, si tenemos en cuenta los artículos de Marías y el Prólogo a la primera edición, a la recepción que tuvo el libro y a las críticas hacia la figura de Laín. Encontramos, pues, que en el caso de la escritura autorreferencial, esa retroalimentación entre autor y lectores es mucho más rica y compleja que en el caso de otros géneros. Precisamente, en ese primer prólogo, muestra ya sus intenciones con respecto a la redacción de sus memorias:

Este libro quiere ser dos cosas tan distintas entre sí como entre sí conexas: una exploración memorativa de mi propia realidad y un testimonio crítico de lo que durante los treinta años más centrales de mi vida han sido ante mí y dentro de mí la historia y la sociedad de España; años en los cuales, ahora lo veo, en el constante empeño de buscarme a mí mismo tuvo mi existencia una de sus claves más secretas. (2003: 25)

Vemos, por tanto, una doble focalización, hacia dentro, emparentándose con el género confesional, y hacia afuera, hacia la propia realidad vivida, tal y como la recuerda. En ese doble viaje pretende hacer Laín un examen de conciencia: “Exploración intelectual de mi propia realidad, reflexivo testimonio acerca de mi propia vida. ¿Ajuste de cuentas conmigo mismo? Tal vez.” (2003: 25). Pero no se limita solo a ello. Algo más adelante señala otras intenciones: la dignidad que España merece por contar el pasado desde todos los puntos de vista, la necesidad de que los jóvenes conozcan de primera mano dicho pasado, y la voluntad autobiográfica, expresada como “modo de narración autobiográfica”, e iniciada en un ensayo anterior, *Mi Soria pura*. Por último, alude al carácter de este libro como confesión-consejo, y así habrá de ser tenido en cuenta. Cabe

señalar que, como señala Sánchez García (2015), en *Descargo de conciencia* aparece el testimonio mezclado con la intención confesional, pero supeditando a aquel al servicio de esta.

La estructura de la obra se centra en torno a los años 1930-1960, que se corresponden con la llegada a Madrid del médico y su desempeño y posterior destitución como rector de la Universidad Complutense. A este período, que Laín Entralgo considera clave en el desarrollo de su persona, es a los que dedica los siete capítulos del libro, y en donde realiza ese doble ejercicio moral de la confesión o descargo de conciencia, junto con el solapado ajuste de cuentas.

No obstante, dedica una introducción al desarrollo de sus años de infancia y juventud, así como al período de formación que coincide con el conflicto civil y su destacado posicionamiento político. Posteriormente, en el epílogo, dará también cuenta de los últimos años desde su cese como rector. Pero en el caso que nos ocupa, el de la introducción, vemos que, en un primer momento, Laín Entralgo sitúa la acción en octubre de 1930, con su llegada a los 22 años como joven licenciado de Medicina a la estación de Atocha. De su vida anterior, como ya hemos señalado, apenas un par de pinceladas para dibujar a ese mozo provinciano:

Infancia en el pequeño pueblo del Bajo Aragón, Urrea de Gaén, donde mi padre era médico rural; bachillerato itinerante, Soria, Teruel, Zaragoza, Pamplona, arrimado a quienes durante el curso académico me daban techo y vida familiar, unos tíos míos, ella hermana de mi padre, médico y profesor de educación física él, siempre azacanados de un instituto a otro por la irresistible inquietud geográfica de su carácter; dos carreras universitarias, Ciencias químicas y Medicina, iniciada la primera en Zaragoza y terminadas las dos en Valencia; servicio militar como soldado de cuota, irritante resto del más intolerable clasismo, con el que sordamente había de chocar lo mejor de mi alma. Pero vayamos por partes. (2003: 32)

En esta etapa de formación a la que está consagrada la introducción, Laín Entralgo acude a los principales elementos temáticos que pueden detectarse en la mayoría de

autobiografías y memorias, así por ejemplo cuenta sus primeras impresiones sorianas, entre 1917 y 1919, donde empieza a tomar conciencia de sí mismo<sup>10</sup> pese a que esa etapa infantil se caracteriza, tal y como advierte, por darse en un mundo definido por no ser uno mismo; el primer contacto con la muerte, en este caso de su prima María; o el descubrimiento de las relaciones sexuales, ya en Teruel. Hay dos aspectos que van a resultar fundamentales en la formación del carácter de Laín Entralgo: la patria y la religión. De la primera, dice el médico:

La patria venía siendo para mí el vago ente sublime glorioso al que, sin muy precisa comprensión por mi parte, necesariamente habrían de referirse todos aquellos versos, elogios y cánticos que de su realidad me hablaban. Las cosas empezaron a hacerme más concretas y complejas durante los años de la etapa pamplonesa de mi vida, 1921 a 1923. (2003: 46)

En cuanto a la segunda, el propio Laín se sorprende al avanzar de cierto escepticismo crítico, durante sus años pamploneses, hasta lo que él mismo denomina conversión ascética:

En apretado resumen, he aquí lo sucedido: durante mi estancia en el Colegio del Beato Juan de Ribera, mi vida religiosa pasó de la indiferencia aproblemática anteriormente descrita a un cristianismo sincero, bien que nunca exento de problemas. O bien, dichas las cosas con el tecnicismo latino de la ascética tradicional: en mi persona se produjo una *conversio fidei* y, como consecuencia de ella, una *conversio morum*; un profundo cambio en lo relativo a la fe y en lo tocante a las costumbres. (2003: 63-64)

---

<sup>10</sup> Esta etapa de su vida ya quedó recogido, como menciona el propio Laín Entralgo, en el capítulo “Mi Soria pura” (en *Una y diversa España*), en donde recoge, en forma de semblanzas («La fuerza del ensueño», «La ambigüedad de la carne», «La fascinación del ritmo», «La fragilidad de la historia», «La previsión de la muerte» y «La persona que uno es»), algunas de las impresiones del niño Pedro.

Estos años de formación, en los que Laín se retrata humildemente, ni como empollón, ni como joven piadoso, se verán colmados por la vocación filosófica que se despierta en él, al par que la científica, sin estar ambas reñidas. En este sentido, señala su deuda con Ortega y Gasset, Eugenio d'Ors y el recientísimo catedrático Xavier Zubiri. También es fundamental en la imagen que de sí mismo quiere vendernos la construcción de la relación amorosa, siendo esta, como manda la moral biempensante, de castidad y pureza, pero sin dejar de mostrar cierta intimidad, con la que el autor pretende “intimar” con el receptor, aunque el pudor y el propio concepto de honra le impidan dar más detalles:

Algo más hubo en mi vida, naturalmente, durante esos años. En su zona íntima, la experiencia sentimental de mi primer noviazgo. Ella estaba en Bilbao, y en Bilbao sigue viendo progresar la firme carrera de sus hijos. La distancia geográfica anuló pronto esa temprana posibilidad matrimonial; baste aquí su escueta mención. (2003: 77)

Terminado tanto el servicio militar como la licenciatura en Medicina, en octubre de 1930, termina también esta introducción o prefacio a lo realmente esencial del relato memorialístico de Laín Entralgo. El carácter autojustificativo que está implícito en todo el libro va a quedar, además, claramente fijado a través de las llamadas epicrisis<sup>11</sup>, comentarios que el autor, ya maduro, realiza a modo de juicio (indulgente y falsamente modesto, como luego veremos) sobre los hechos vividos y las decisiones tomadas. Estas epicrisis tienen intención “autoanalítica y especulativa”, tal y como las caracteriza el propio autor.

Uno de los aspectos más significativos del libro de Laín son estos apartados finales de cada capítulo que, con el término médico de epicrisis, sirven para realizar un examen personal desde la perspectiva del yo presente que recuerda y escribe sus memorias, del joven Laín Entralgo y los sucesos que vivió y cómo actuó ante ellos. Lo hace, además,

---

<sup>11</sup> Se trata de un término clínico. En palabras del propio Laín Entralgo: “Llaman los clínicos solventes epicrisis palabra directamente tomada de la griega epíkrisis, «decisión» O «determinación al juicio razonado que el médico establece acerca de lo que en su realidad ha sido la dolencia de un enfermo, bien cuando ésta ya ha pasado, bien cuando ha transcurrido una etapa importante de ella. Dando sentido genérico a tal acepción médica del vocablo voy a emplearlo yo en lo sucesivo.” (2003:78)

desde una triple visión de sí mismo: como juez presente, como actor pasado y como autor (pensante, intelectual, reflexivo) también pasado. Se convierte, por tanto, en destinatario de su propia narración, con el fin de ejercitar ese descargo de conciencia sobre el que gravita todo el libro. Además, estas son redundantes, lo que parece indicarnos que su papel es el de influir en el lector, adelantándose a los reproches que pueda hacerle al autor.

En la epicrisis inicial, correspondiente a esta introducción, Laín, que adopta ese triple papel del que hablaremos más adelante, comienza la exculpación que late bajo la fachada del descargo de conciencia, tratando de justificar las decisiones que, ya de forma consciente, a partir de los 22 años, le han llevado a ser el personaje público que, años después, ya dentro de la Transición, va a tratar de justificar su pertenencia y adhesión al régimen franquista.

¿Qué era en su verdadera realidad propia aquel garzón de veintidós años que por la estación de Atocha venía a la conquista de Madrid ese octubre de 1930?

(...)Entre los tenaces y los versátiles, en fin, los pesquisitivos de sí mismos; aquéllos en quienes late una vocación real, pero excesivamente genérica, opera una voluntad insuficientemente firme y por obra del cambiante azar -sean familiares, socioeconómicas o históricas las razones del cambio- van hallándose en situaciones que sólo de un modo parcial e inacabado les permiten cumplir satisfactoriamente, hasta donde su talento y su aplicación lleguen, una de las posibles determinaciones específicas de aquélla. Los hombres, en suma, que tratando de realizarse a sí mismos según líneas vitales que el azar va sucesivamente interrumpiendo, como buscándose de continuo a sí mismos se ven obligados a existir. Y quienes son así y así viven, ¿no se verán también forzados a soportar una biografía cuya cifra última y constante sea el «casi»: ser «casi» tal cosa, y tal otra, y tal otra, a lo largo de su vida?

Tal vez fuese éste mi caso. Bajo su ánimo ligero y ávido, tal vez fuera esa la verdadera realidad íntima de aquel joven licenciado universitario que allá por el mes de octubre de 1930 venía de Aragón y



Valencia a Madrid. Acaso, en suma, pueda yo parafrasear a Unamuno escribiendo:

No se ha muerto el que fui; sí, si he vivido. Pero entre nieblas,  
del lejano pasado entre tinieblas,  
veo latir cien designios extraños  
en el que yo era a los veintidós años. (2003:79-83)

A partir de su llegada a Madrid como joven médico falangista, comienza realmente el aparato memorialístico de Laín Entralgo, cuya intención última (ya lo hemos adelantado), no es tanta el llamado “descargo de conciencia” como la justificación. El primer capítulo lleva por título “Madrid cambiante”. En él, comienza Laín haciendo referencia a los años de noviazgo y posterior matrimonio con su mujer, mantenedora del proyecto vital previsto por el autor:

Dentro de ese químico mundillo conocí a la que -con toda la informalidad social que durante los «felices veintes» comenzó a imperar en la vida de España- pronto había de ser, así seguía diciéndose, «novia formal» mía. Venía de Sevilla, donde su padre, nada sevillano, fue acreditado dermatólogo, y vivía en la calle de Torija, junto al Senado, en la casa de una amiga de infancia de su madre; tuvo luego el acierto de trasladarse a la Residencia de Señoritas de María de Maeztu. En torno a los mecheros de Bunsen de aquellos pobres laboratorios de Farmacia y Ciencias nos enamoramos, y sobre la marcha decidimos juntar nuestras vidas, tan pronto como económicamente nos fuese posible.

(...) Juntos, en fin, paseamos por aquel paseable Madrid. Dos hijos y cinco nietos habían de ser la más importante consecuencia visible de ese encuentro nuestro a la luz de los viejos mecheros de Bunsen que ardían en los laboratorios de Ciencias y Farmacia. (2003: 95)

Especial relevancia tienen en este capítulo dos aspectos complementarios, que vienen a marcar y justificar la ideología política de Laín Entralgo. Por una parte, tenemos la crítica literaria, también frecuente en los escritos autorreferenciales, que realiza al

teatro de la época (Benavente, los hermanos Quintero), al que califica de “vulgar y viejo”, aunque salva inicialmente el nuevo drama que propone un por entonces joven Alejandro Casona, especialmente a raíz del estreno de *La sirena varada* (1934). Sin embargo, sin dar demasiadas explicaciones (aunque puede intuirse el sesgo político enfrentado de ambos autores), Laín calificará de enorme error su inicial admiración por el asturiano, pues lo tacha posteriormente de radical y falso.

El otro aspecto reseñable es el de la agitación política que se vive en estos años previos al estallido del conflicto civil. Laín da buena cuenta de algunos sucesos históricos importantes, como la proclamación de la República y la huida de Alfonso XII a Roma. En este sentido, Laín comienza a mostrar su inclinación ideológica por una nueva forma latente, la Falange. Para el autor aragonés, la república socialista (aunque esta fuese «República con obispos», como había prometido Alcalá Zamora), no entraba en su esfera de pensamiento como joven católico y de derechas. La monarquía caída (y los nombres a ella ligada: Romanones, La Cierva, Goicoechea, Sánchez Guerra, Alfonso XII) era vista como «mundo caduco y desvaríos de la edad». No obstante, concede al exilio alfonsino el favor del mérito (“Un loable rasgo terminal, nada frívolo ya, del antes frívolo Alfonso XII: quiso y supo irse sin que la sangre corriese sobre el suelo de España” 2003: 106). Sin embargo, afirma el propio Laín, su vida transcurrió igual tras la proclamación republicana del 31.

Como ya hemos indicado, cada capítulo se cierra con la citada epicrisis, de valor retórico. En ella, Laín plantea una división tripartita en tres personajes: el Laín exterior o público del pasado, que aparece como actor de un drama o pieza teatral, dado que era actante de sus propios actos; el Laín interior, también del pasado, que es presentado como autor de dicha pieza, pues es quien va componiendo la actuación; y el Laín juez que, desde el presente, juzga y evalúa a los otros dos. Cita a un cuarto personaje, aquel que perciben los demás que uno es, pero que queda en manos de los lectores, para dar o no validez al descargo de conciencia que propone el autor:

A Unamuno le debo la noticia de un sutil descubrimiento psicológico de mi colega Oliver Wendell Holmes: que en cada Juan hay tres Juanes distintos, el Juan que él cree ser, el Juan que los demás creen que es y el Juan que él es real y verdaderamente.\* De manera análoga,

añado ahora yo, en todo hombre que con cierta exigencia recuerda su propio pasado hay, y entre sí tácitamente dialogan, tres personajes: el que antaño factualmente hizo lo que hizo, el que, por dentro de eso que hizo, él entonces pensaba y quería ser, y el que, desde el superior nivel biográfico en que tiene lugar esa faena memorativa, a sí mismo se está mirando y juzgando. En este caso: el mozo actuante que en el Madrid de 1931 se condujo como en las páginas precedentes ha quedado dicho, el mozo reflexivo que desde el interior de sí mismo entonces decidía, contemplaba e interpretaba su propia conducta, y el ya no mozo que en este momento mira, procura comprender y en definitiva juzga su propio pasado.

\*Un cuarto Juan habría que agregar, prolongando pirandelianamente esa enumeración: el imaginado Juan que el Juan real cree que los demás creen que él es. Porque, en cierta medida, también está siendo uno lo que en su opinión están creyendo y pensando de él quienes le rodean. Così sono io, se così vi pare, diría tal vez el propio Pirandello. (2003: 109)

El segundo capítulo, “No solo psiquiatra”, es una revisión de sus primeros escritos, comenzando por la tesis doctoral realizada en Viena bajo la supervisión de Pótzl. Laín continúa examinando y justificando todas las decisiones que pudieran levantar cierta polémica, como al razonar las causas de su dedicación a la docencia médica en lugar de al propio ejercicio de la medicina, o como hace, al revisar sus primeros escritos de investigación en revistas, criticando además a quienes, lejos de realizar el examen de conciencia al que Laín se está sometiendo, se presentan como jueces implacables que no han cometido error alguno, ni siquiera en los “perdonables” años de juventud:

Hechas las salvedades exigidas por la inmadurez mental y literaria de mis pobres engendros, mucho de aquello seguiría suscribiéndolo hoy; sobre todo, lo que en mi ensayo-conferencia sobre la formación intelectual dije y razoné. No poco, en cambio, me parece petulante y erróneo. Desde tres puntos de vista, el intelectual, el político y el religioso, este reverso de mi balance lo encuentro ahora excesiva e ingenua o torpemente informado por lo que de «estudioso de derechas»

seguía habiendo entonces en mí, pese a cuanto recuerdo y confieso en el capítulo precedente. Algo debió de influir en ello la grave tensión polémica que el 6 de octubre de 1934 y el «¡Atención al disco rojo!» de ese año y de 1935 crearon en la sociedad española. En todo caso - debilidad y servidumbre del converso, aunque mi accidentada conversión no haya afectado a mucho de lo que en mí mismo yo considero esencial-, qué envidia la mía ante los que pueden ver como un simple proceso de maduración perfecta el curso entero de su vida. Me consolaré pensando que en este país de jactanciosos del monolitismo yo pertenezco a una rara variedad de sus habitantes, la de los virtuosos de la palinodia. (2003: 139)

Esta idea de palinodia, de retractación, es la que Laín quiere mantener presente a lo largo de todo el texto. Recordemos que Laín ha sido uno de las principales figuras intelectuales del régimen, y tiene que rendir cuentas de su adscripción, procurando además limar los más que posibles prejuicios que el lector tiene a la hora de enfrentar su autobiografía. De hecho, un poco más adelante, en este mismo capítulo, llega a afirmar que deseaba, pese a estar lejos de su cuerda, el afianzamiento de la República, y empieza a culpar del fracaso de esta a determinados sucesos, como la revolución de octubre de 1934, promovida por socialistas, anarquistas y comunistas, que amenazaba la convivencia pacífica de los españoles, mediante el uso de la fuerza. Junto con la autojustificación, aparecen también los recuerdos vivenciales (la muerte de la madre, que Laín atribuye, con la asepsia de un médico, “a través de su hipertensión arterial, la historia de España la había matado”, 2003: 145), y el examen de conciencia, mediante el recurso retórico de la epicrisis, al que nos hemos referido anteriormente:

Desde la tabla de mi mesa de trabajo, la blancura de la cuartilla me está pidiendo que convierta en palabras una compleja y confusa experiencia íntima, esta de haber recordado con honestidad al que yo fui entre mis veinticuatro y mis veintiocho años; míos, sí, aunque a trechos los encuentre tan lejanos del hombre que ahora soy. De momento, no acierto; debo ordenar mi alma. Cierro los ojos, apoyo la frente sobre mi mano izquierda -¡ansia de lucidez, no romántico mal du siècle!-, y pronto mi conciencia se desdobra en los tres personajes que

en este momento la componen: uno hecho de pálidos y fragmentarios recuerdos sensoriales, la imagen que de mis acciones y mis escenarios de entonces queda en mí; otro más sutil y más difícil de reconstruir; porque la memoria del deseo es más evanescente y maleable que la memoria de la imagen, compuesto por la huella de mis intenciones y estimaciones de antaño que ahora descubro -creo descubrir- en el poso de mi realidad pretérita; otro, en fin, más inmediato y mejor delineado que los dos anteriores, mi yo actual, sobre el que simultánea y secretamente están operando una voluntad de autojustificación, porque humana es la pretensión de salvarse a sí mismo, y una exigencia de autocensura, porque también es humana la posesión de un fondo insobornable en el seno de la intimidad propia. Los tres personajes del memorioso de sí mismo -actor, autor y juez- que la epicrisis precedente puso sobre el pavés. (2003: 148-149)

En el tercer capítulo (“Guerra Civil: de Santander a Pamplona”) aparece ya el inevitable conflicto, y las consecuencias que este va a tener sobre Laín Entralgo, esencialmente en lo concerniente a la suspensión de las clases el día 19 de julio, con el alzamiento rebelde. Conocida la posición que ocupó Laín en el conflicto, el capítulo oscila entre el silencio y complicidad debida, entendida dentro del contexto fratricida, al bando elegido, y el ajuste de cuentas consigo mismo.

De la cuestión de los silencios, tan controvertida en el caso de las memorias, tomemos la siguiente cita:

En el elenco de los profesores sobraba mediocridad derechista, permítaseme que omita nombres, y resultaba excesiva la proporción, como tutelar o paternalista, diríamos hoy, de los clérigos. Me pareció en fin que, salvo excepciones, no era muy alto el nivel intelectual del alumnado. (2003: 157)

Mientras que en lo relativo al autoajuste de cuentas, que se pliega con mayor certeza a la verdadera intención del libro, Laín sigue aparentemente los preceptos de la contrición cristiana:

De nuevo el juez -el hombre que ahora soy- se dirige al joven actor y al joven autor que ante él comparecen, el actor que en Santander hizo lo que hizo, el autor que en una determinada, imprevista y no querida situación de su vida quiso conducirse como de hecho se condujo. He aquí las palabras de aquél:

«No habléis. Muy bien sé lo que vais a decirme. Tú, actor, te limitaste a ejecutar como mejor pudiste el papel que para ti fue inventando tu autor. Tú, autor, no pasaste de responder con suficiente y acaso holgada dignidad ética e intelectual a las no previstas situaciones en que la historia de tu país, un magno destino colectivo que arrolladoramente te envolvía y condicionaba, sucesivamente fue poniendo. Pero esto, que sin duda es verdad, ¿constituye toda vuestra verdad? (2003: 172-173)

Esa justificación va a presidir el relato del cuarto capítulo, “Guerra Civil: Navarra y otras tierras”. En él va a desgranar su inscripción en Falange Española, a finales de agosto de 1936, así como su visión particular de realización del programa joseantoniano sobre la realidad española; su participación activa en el bando sublevado durante el conflicto, cuando determina consagrar su actividad dentro del “mal inevitable” de la guerra al campo intelectual, afectivo y operativo, así como reunirse con su mujer y su hija cuanto antes. Por encargo de Serrano Suñer, Laín pasa a formar parte del recién creado servicio de Prensa y Propaganda del bando sublevado, junto a otras destacadas figuras, como José Antonio Giménez Arnau (responsable de Prensa), o Dionisio Ridruejo (jefe del Servicio Nacional de Propaganda, pese al veto de Queipo de Llano), junto a quien Laín tendría a su cargo la sección de ediciones. Su participación activa le impedirá vivir junto a su padre los últimos momentos de este último, quien fallece en Sueca, adscrito como médico al ejército republicano.

Pedro Laín se adelanta a las posibles críticas que puedan reprocharle algunos lectores desde su yo presente que escribe estas memorias:

No tengo a la vista esas prosas mías; ni siquiera sé, tan poco conservador soy en todo, si se hallarán todas entre mis papeles viejos.

Es seguro, sin embargo, que un examen atento de su contenido suscitaría hoy -hoy: visto desde mi actual conducta- tres reacciones principales. Algunos, no sé cuántos, afirmarán sin ambages que yo soy ahora un cobarde desertor, un traidor logrero o un «intelectual resentido», según el tópico dicterio. Otros, tampoco sé en qué número, pensarán o dirán: «¿Es posible que este hombre, al parecer inteligente y crítico, con tan boba ingenuidad adolescente haya creído en los tópicos ideológicos y políticos que por entonces circulaban?». Otros, en fin, probablemente los menos, tal vez se hagan cuestión del contraste entre lo que fui y lo que soy viéndolo como resultado de un proceso evolutivo: «¿Cómo puede y debe explicarse -se preguntarán- el hecho de que un hombre al parecer inteligente y honesto haya pasado de aquella actitud suya a la que hoy vemos en él? ¿Qué ha acontecido dentro de su alma y en torno a su persona para que en él se haya producido tal mutación?». Permítaseme que me sitúe al lado de estos últimos y que sinceramente por tanto, con humildad y dignidad” exponga alguna de mis razones. Sólo algunas, porque otras han de salir en el curso de esta paulatina confesión de mi vida. (2003: 192)

En la epicrisis correspondiente a este capítulo termina de configurarse la transformación de lo que debería ser *examen de conciencia* en *descargo de conciencia*, cuyas connotaciones son fundamentales para entender por qué Laín escribe su autobiografía. La religión cristiana manda como precepto el examen de conciencia, el cual ha de cumplir con la contrición para ser válido. Sin embargo, en el caso de Laín no tenemos una confesión privada, sino pública. Entre las causas de dicha publicidad, Sánchez García (2015) señala que la palinodia, que él propio Laín afirma pretender, requiere esa publicidad, así como el argumento del propio Laín de que la revisión de una vida ha de ser pública si la actividad personal pone en cuestión opiniones ajenas, tal y como sucede en el caso de políticos e intelectuales, de manera que “el cambio de las ideas o de las creencias exige la explicación pública de las razones de ese cambio” (2015: 358). Dice Laín en la epicrisis correspondiente a este cuarto capítulo:

Con dureza de hijo y de padre debo hablarte. Fuiste a Pamplona porque en conciencia creías que eso era tu deber. Bien. Sé que así era,

y nada tengo que objetar. Ya en Pamplona, entre los varios caminos que aquella España te ofrecía elegiste el que en todos los órdenes, el político, el social, el intelectual y el religioso, mejor parecía resolver el problema, viejo problema, subyacente a la guerra civil misma y determinante de ella. Esa fue tu convicción sincera, y a su luz actuaste. Tampoco por esto quiero oponerte reparos. Pero al cabo de varios meses de haber comenzado a recorrer ese camino, durante la segunda mitad de 1937, si quieres cierta precisión cronológica, tú, que ya sabías ver la realidad del mundo tal cual ella es -recuerda la desmitificada exposición que en un hotel de San Sebastián hiciste a Eugenio d'Ors- debiste haber advertido varias cosas. Deja que te recuerde algunas, entre las más importantes. En una guerra civil durante la cual, al margen de la guerra misma, tan dura había sido la represión política, ninguno de los dos bandos contendientes podía llamarse a sí mismo «cristiano», aunque uno pusiera la cruz de Cristo sobre sí; y ese atroz vicio de origen incapacitaba al vencedor para resolver adecuadamente los varios problemas que con tus propias palabras he mencionado yo. Más aún. Después del Decreto de Unificación, aun dando por bueno que dentro de ésta siguiese operando la instancia asuntiva y superadora que en torno a ti y dentro de ti creíste ves, la constitución de la sociedad española por necesidad había de impedir -porque en la dinámica de los grupos sociales lo poco no puede nunca contra lo mucho, cuando lo mucho ya ha fraguado o está fraguando en instituciones de intereses-, había de impedir, digo, esa adecuada resolución de nuestro secular problema; recuerda lo que reflexionando acerca del indumento de la Unificación tú mismo llegaste a descubrir. Más todavía. Era ya perfectamente previsible que no pocos de los hombres nominalmente al servicio de tal instancia asuntiva y superadora serían de uno u otro modo absorbidos por la sociedad que les rodeaba, y que en la entrega a dicha absorción iban a encontrar su propia granjería. ¿No es cierto, amigo, que tú debiste ver todo esto? Y si tu información era deficiente, ¿acaso no tenías sobrados indicios para cultivar en ti el deseo de ampliarla? ¿No había en tu alma, piénsalo, una cómoda y temerosa



resistencia frente al imperativo moral de conocer una verdad que había de dolerte? (2003: 218-219)

A partir del quinto capítulo (“Guerra Civil: de Burgos a Madrid”), al tono crítico que adopta consigo mismo persiguiendo el descargo de conciencia se le va a unir otro, cada vez más presente, de ajuste de cuentas. Dicho ajuste se fundamenta en que nos hallamos en el desarrollo de la Guerra Civil, en la que la moralidad va a estar en entredicho continuamente. A pesar de ello, Laín, que ha conseguido colocarse en la retaguardia operando en el servicio de Propaganda, sin tener que disparar directamente contra alguien, conforma dentro de dicho servicio, junto con Ridruejo y algunos otros (Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco, Antonio Tovar, Gonzalo Torrente,...), lo que denomina el “gueto al revés”, un grupo de jóvenes intelectuales falangistas que luchan contra el revanchismo y la ambición predominantes, que confían en un proyecto de España donde cupiesen, sin entrar en la deslealtad, figuras como Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado u Ortega. El error que Laín achaca a ese gueto con voluntad de mejorar las cosas, además de la férrea oposición que encuentran en determinados sectores cercanos al verdadero poder, e incluso en el cambio de posicionamiento de algunos de esos jóvenes por ansias de poder (cita expresamente a Ibáñez Martín), estriba en la ingenuidad y candidez que, a menudo, se manifestó en su voluntad. Es decir, Laín se está excusando, tratando de vincular al lector afectivamente a su bonhomía, que es la que ha regido todos sus actos, con su construcción constante del yo. Por eso es tan recurrente esa interrogación retórica acerca del hombre que él era:

Tres cosas era entonces yo, desde el punto de vista de esa ineludible y pronto urgente opción. Por una parte, un psiquiatra sin especial afición a la clínica e intensamente atraído, en virtud de una ineludible y mal definida vocación teórica, hacia los temas de la antropología general. Por otra, un hombre en quien el tremendo drama de su pueblo había despertado con fuerza la conciencia histórica, la viva necesidad íntima de conocer razonadamente la condición temporal de su propia persona. En virtud de un esencial imperativo de la existencia humana, yo tenía un pasado que había de comprender y un futuro que debía proyectar. La historia, por lo tanto, no era y no podía ser para mi saber adventicio, sino profunda exigencia vital. Como español y como

hombre, ¿de dónde vengo, adónde voy? Por fuerza había que responder seriamente a estas interrogaciones (...). Con la calidad que fuese, el ejercicio de dar libre expresión intelectual y literaria a mi vida y a mi experiencia del mundo se me ofrecía, se me imponía, más bien, con una suerte de íntima forzosidad. (2003: 241)

El nacimiento de su hijo, apadrinado por Pilar Primo de Rivera y Javier Conde, va a coincidir con el fin de la guerra, y España va a quedar definitivamente partida entre el grito gozoso de los victoriosos y el dolor de los vencidos, abocados al exilio o a la represión. Una vez confirmada la victoria de su bando, Laín se dedica a mostrar, como buen cristiano, caridad y clemencia hacia los represaliados, hacia los perdedores. Pero también se encarga de dejar por escrito dicha de caridad, de mostrar públicamente ese acto. En concreto, relata el episodio en el que sacan a su cuñado de España, a través de Bilbao y Pamplona por el Pirineo, con alto coste económico para la maltrecha economía familiar.

De nuevo, la epicrisis final que incluye en cada capítulo resulta esclarecedora en torno al examen y descargo de conciencia que el autor viene realizando. Advierte, en ese triple papel que interpreta (juez-actor-autor) que no se puede juzgar el pasado desde el presente, lo cual exime en cierta forma algunos errores que pudiera cometer, bien por omisión, bien por ingenuidad, pero nunca por voluntad propia o consciente:

Viajé por Alemania, observé y juzgue; y aunque a veces, no te lo oculto, experimentase la abrumadora sugestión que irradiaba el teatro de aquel enorme poderío, nunca dejé de ser un español para el cual el hombre, mejor aún, la íntima y libre realidad de cada hombre, es y no puede dejar de ser res sacra. Atendí como pude a los míos y a quienes no eran como yo... En justicia, mi juez, mi hijo-padre, ¿puedes acaso condenarme ?».

El juez: «No te condeno, pero tampoco te absuelvo; y mucho menos puedo aplaudirle, como parece ser tu deseo. Admito, por supuesto, la verdad de lo que en tu favor alegas, y no pretendo negar cierto valor a varias de tus acciones. No es lo que hiciste, sin embargo,

lo que pone estorbos a mi total absolución, sino lo que no hiciste pudiendo haberlo hecho. Pudiendo haberlo hecho, lo repito.

(...) »Ahora, amigo, respóndeme con lealtad y dime si siendo entonces tú lo que tú entonces sentías ser -cuidado: no digo siendo tú lo que yo soy ahora-, puedo en justicia declararte exento de mácula.»

El autor: «Es verdad, algo más pude hacer; y por eso que entonces no hice, deja que a través de ti -si tú no me la prestas, yo no puedo tener voz- diga ahora mea culpa. Por omisión pequé, lo reconozco sin reservas. Pero trance como aquél jamás había existido en la historia de ningún pueblo, ni tragedia colectiva semejante a la nuestra de esos años, ni dolor social que con el de aquella España pudiese compararse. Sobre la tierra de tal realidad, ¿no era lícito levantar una esperanza tan inédita como lo habían sido nuestra tragedia y nuestro dolor? Si la sangre puede a veces ser semilla, ¿por qué el río de sangre que corrió sobre España no había de engendrar todo un bosque nuevo?». (2003: 253-255)

El penúltimo capítulo, “Otro Madrid, otros caminos”, va a continuar ahondando, por un lado, en el ajuste de cuentas consigo mismo pero también con otros nombres (citados o no), que fueron a su entender tanto o más responsables que el propio Laín; del otro lado, en la imagen contrita de arrepentimiento público, de descargo de conciencia, que sigue surgiendo a menudo bajo esa retoricidad que se cuestiona por el hombre que entonces era, por las decisiones que tomó, por lo que escribió entonces, por el mundo que le rodeaba entre finales de 1939 y su nombramiento como rector universitario. Dicho repaso de conciencia va a estar compartimentado en cuatro espacios: vida política; vida intelectual y universitaria; vida familiar y amistosa; resto misceláneo, aunque advierte que en el contenido de cada uno de ellos aparecerán temas y tiempos de todos los restantes.

La muerte de Dionisio Ridruejo, figura clave en Laín por su amistad, su claridez de espíritu y su pronta oposición a ciertos aspectos del régimen, oposición que acaba expulsándolo de los círculos de poder, va a generar en la memoria de Laín un pacto de silencio, al confesar que se va a ceñir exclusivamente a lo personal de su propia experiencia, en lugar de ajustar cuentas con quienes usurparon la labor de Ridruejo.

Escribo estas líneas tres meses después de morir quien había empezado a ser o iba a seguir siendo óptimo historiador de lo que tan sumariamente acabo de apuntar: Dionisio Ridruejo. Otros continuarán su tarea, aunque no con su saber, su lucidez y su espíritu. El español actual necesita, en efecto, que le digan lo que nuestra política y nuestra sociedad han sido bajo las grandilocuentes fórmulas rituales -«Año de la Victoria», «Primer Año Triunfal», «Por Dios, por España y su Revolución Nacional sindicalista», «Por el Imperio hacia Dios», etc.- que hace años decoraban los documentos de la vida pública y la administración. En todo caso, nadie debe buscar en mis páginas pábulo para satisfacer tal necesidad. Fiel a mi propósito, yo sólo me atenderé a lo más destacado de mi propia experiencia, y sólo desde el punto de vista que el título del libro concisa y significativamente declara. (2003: 261)

Al examinar la memoria escrita, los diversos artículos que fue publicando en *Arriba*, en *Pueblo*, en *ABC*, artículos además que exponen públicamente al autor, admite su innegable condición de “falangista lector, pensativo y ambicioso”. Sin embargo, lo interesante es la revisión que hace de dichas palabras, que no son sino reflejo de su yo de entonces, desde la luz del presente. ¿Se arrepiente de ellas?

No, no me avergüenzo. Aguzo la mirada en la inspección de los desvanes y los sótanos de mis recuerdos, evito con severidad toda complacencia conmigo mismo, y no descubro una sola línea mía en la cual no sea tácita o expresamente estimada la plena dignidad humana de los vencidos, no opere como objetivo visible o adivinable, nunca como simple aderezo retórico, el bien de todos los españoles, o actúe un propósito de lisonja, o aliente el astuto gusano de la codicia personal. No, no me avergüenzo de lo que hoy quisiera no haber escrito, y mal conocedor del alma humana será el que confunda tres estados de ánimo cualitativamente distintos entre sí: el arrepentimiento por vergüenza, el arrepentimiento por error y el arrepentimiento por deficiencia.

(...) Reviso atentamente mi pasado de español, y algo encuentro en él de lo cual deba arrepentirme, bien por haber errado en mis juicios, ya por haber sido deficiente en mis acciones. Erré por ingenuidad, llámese bobo y necio, o por desconocimiento, llámese torpe o despistado; incurrí más de una vez en deficiencia, fuesen cuales fueran, la cobardía civil, la pereza, un falso sentido de la dignidad o el peso de los «respetos humanos», según la fórmula de los viejos catecismos, los motivos determinantes de ella. Las páginas subsiguientes harán patente mi manera de sentir tales errores y tales deficiencias, muy especialmente cuando examine los dos hechos que en relación con unos y otras yo juzgo principales: la publicación del librito Los valores morales del Nacional sindicalismo, el más citado y controvertido de todos mis escritos falangistas, y mi bien notoria situación al lado de la Italia fascista y de la Alemania nacionalsocialista durante la Segunda Guerra Mundial, el más flagrante y revisado de todos mis errores políticos. (2003: 264-265)

Entramos en uno de los aspectos más controvertidos de la obra, como es la presencia sincera o no del arrepentimiento de Laín. Observamos que, en adelante, el ajuste de cuentas con otros jefes del régimen va a ir en aumento, en concordancia con el descargo de conciencia propio. Su posicionamiento en un lugar de poder, como es el rectorado de la Complutense, así como determinados intentos por reactivar, desde su perspectiva, la cultura española, van a encontrar oposición en algunos sectores del nuevo sistema impuesto, por lo que Laín aprovecha su libro para criticar a estos. Así, por ejemplo, lamenta que en la creación de los nuevos órganos de gestión dependientes del Ministerio de Educación Nacional, como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, encargado de la reconstrucción intelectual de España (reconstrucción que se hace obviando lógicamente a todos aquellos abocados al exilio, y mediante la depuración de numerosos cuadros universitarios, científicos y literarios), se obviara a Dámaso Alonso, a Rafael Lapesa, o al regresado Ramón Menéndez Pidal, y se pusiera a Entrambasaguas y a Balbín. Del mismo modo que, al frente del Instituto Cajal, en lugar de a los discípulos directos de Santiago Ramón y Cajal no se coloca a Tello o a Fernando de Castro, sino a Marcilla; o que los estudios físicos no fueron encomendados a Julio Palacios y a Miguel Catalán, sino a José María Otero Navascués; y también en el ámbito

de los estudios filosóficos, donde el P. Barbado, responsable directo de la reprobación de la tesis doctoral de Julián Marías, en 1941, fue preferido a Xavier Zubiri o Juan Zaragüeta. En lo personal, también ajusta cuentas con Enríquez de Salamanca y Valentín Matilla, en connivencia con otros miembros del Opus Dei, por negarle el acceso, mediante oposición, al San Carlos. O con Rafael Calvo Serer, subalterno de Ibáñez Martín, que publica a través del Consejo Superior de Investigaciones Científicas *España sin problema*, definido como opúsculo por el propio Laín, y que parodiaba un conjunto de ensayos previos del médico aragonés, aparecido bajo el título de *España como problema*.

También la Iglesia va a ser duramente criticada por su intercesión interesada en la acción intelectual, centrada esta en atacar a Unamuno y a Ortega y en censurar ciertas afirmaciones de Zubiri. Laín lamenta que la Iglesia esté presente en la enseñanza universitaria mediante la formación religiosa como asignatura obligatoria (de carácter más bien burocrático y repetitivo antes que verdadero dogma teológico y evangélico), así como el silencio total ante la represión política de los vencedores y las carencias materiales de la posguerra.

Aún así, vuelve a insistir en que el propósito de su escrito no es quejarse, pues reconoce que él personalmente ha salido muy bien parado en su relación con España, pero sí que, con respecto a su situación dentro de la España oficial entre 1940 y 1950, cuando milita como falangista en activo y miembro del Consejo Nacional del Movimiento, pretende contar la verdad, su verdad:

En nombre de la verdad -el carácter esencialmente civil de nuestra guerra, aunque para muchos de sus agonistas existiese en ella un importante ingrediente religioso-, en nombre de la honestidad -los tan silenciados y tan injustificables crímenes de nuestra retaguardia; la nada cristiana realidad social subsiguiente a la victoria- y en nombre de la llaneza -el quijotesco mandamiento de no hinchar la garganta hablando de uno mismo-, había que poner las cosas en su sitio. Breve y anónimamente, así lo hizo Dionisio en las páginas de Escorial (1941). Poco más tarde, ya en 1942, Arriba España de Pamplona respondía con un desafortunado artículo editorial («Nuestro 68 editorial contra los intelectuales y el 98» era su significativo título) a esas sobrias y precisas

líneas. Como Dionisio no podía replicar, estaba en Rusia, yo me creí en el deber de salir en defensa de mi amigo y de lo que a tal respecto creía y sigo creyendo ser la pura verdad; lo cual determinó que el mencionado diario, id est, Fermín Yzurdiaga, lanzase contra mí toda la potencia agresiva de sus linotipias. Artero mariteniano, traidor a las palabras del Caudillo, sujeto perteneciente a una familia políticamente sospechosa...; todo esto y mucho más era mi peligrosa persona. La intención no podía ser más clara: quitarme de en medio, como por otras razones poco después iba a hacerse con Gerardo Salvador Merino. Sinceramente confieso que durante algunos días temí ser amablemente catapultado hacia algún lugar lejano y solitario. No fue así por fortuna, y acaso una espontánea gestión personal de Pilar Primo de Rivera ayudase a la inocua resolución del trance; pero entre bastidores, y en lo tocante a sus causas, éste iba a revelarme una maquiavélica y poco sospechable complicación. Informes dignos de todo crédito me hicieron saber que el instigador oculto de esa incivil reacción de Yzurdiaga hombre que poco antes me había escrito: «He vuelto a la predicación con clamor»- fue Rafael Sánchez Mazas. (2003: 283-284)

Según Laín Entralgo, no tiene como fin mostrar la expresión de un descontento personal, ni tampoco resentimiento alguno; pero sí testimoniar el hombre, que en buena parte, ya no es y en buena parte sigue siendo. En este sentido, Laín sabe que debe ajustar cuentas consigo mismo especialmente en lo relativo a su relación con el nacionalsocialismo alemán y con Falange. En la relectura que hace de su libro *Los valores morales del Nacionalsindicalismo*, refiere errores e ingenuidades que justifica como “herida” en su esperanza falangista, pero en ningún caso conformismo o adulación, pese a permanecer en Falange tras la defenestración de Gerardo Salvador Merino y la posterior de Dionisio Ridruejo, desencantado, lo que le lleva a la paradójica situación de no reconocerse y, al mismo tiempo, no mirarse como se mira a un extraño a su yo de treinta y tres años. No tiene, afirma, la gallardía de Dionisio para romper con Falange, aunque – *a posteriori*- afirma “tomar a chacota las copiosas excrecencias enfáticas o grotescas del Régimen”, manifestadas en las personas de Esteban Bilbao o Ibáñez Martín. Si no reniega de su pasado como falangista, sí que lo hace de su apoyo y simpatía hacia el régimen nazi alemán:

Quede constante la explícita confesión de este grave error mío. Error grave, sí, y hoy para mí bien ingrato, pero -así me atrevo a creerlo- no culposo. Lo hubiera sido en el caso de haber conocido yo antes de 1945 el más horrendo de los crímenes del nacionalsocialismo, la monstruosa matanza de judíos en los varios campos de concentración para tal fin creados. Bajo palabra de honor afirmo que hasta después de la derrota de Alemania yo no había oído los nombres de Auschwitz, Dachau, Buchenwald o Mauthausen. ¿Cómo pensar, cuando pasaba por la Dachauerstrasse, en Múnich, que unos kilómetros más allá acontecían los horrores que en Dachau acontecieron? (2003: 295)

Pero de mí puedo afirmar que desde 1945 una y otra vez me he dicho, metido en el fondo insobornable de mi conciencia moral: «¿Cómo he podido estar al lado de un régimen político que, aun sin yo saberlo, estaba cometiendo tan atroces delitos?» Porque al lado de los criminales que en la retaguardia «roja» o en la retaguardia «nacional» hicieron lo que hicieron, por mi honor puedo jurar que nunca estuve, como no fuese por modo topográfico, aun cuando políticamente yo perteneciera a uno de los dos bandos de la contienda. (2003: 298)

Para Sánchez García, esta es la contradicción más significativa de la obra:

Si no se sentía moralmente culpable, ¿por qué habla de doloroso arrepentimiento al referirse a su afección a la Alemania nazi, o por qué escribió esa carta en 1963 que le salió “de lo hondo del alma” y en la que expresa que su “conciencia moral ha vivido íntimamente perturbada desde aquel agosto de 1936 hasta hoy mismo?”. (2015: 359)

La autora apunta a que Laín Entralgo efectivamente esperó hasta la muerte de Franco para publicar *Descargo de conciencia*. Es cierto que ya antes, en 1971, había publicado *A qué llamamos España*, un ensayo autobiográfico, movido por la situación de cambio que se avecina, y a la que quiere adaptarse “limpiando” su pasado. En cualquier caso, se sintiera o no moralmente culpable, viviera o no en un estado de íntima



perturbación, Laín esperó hasta que los vientos de la Transición soplaban inexorablemente para confesar su desavenencia con el régimen del que había formado parte, (tal vez para evitar problemas con la censura) porque nunca llegó a romper de forma abierta y pública sus relaciones con el régimen franquista, como sí hicieron otros intelectuales.

En relación a esta cuestión, conviene anotar la siguiente nota al pie:

Hasta este punto había llegado la redacción de mí texto el día 20 de noviembre de 1975. Entre tal fecha y ésta en que reanudo mí tarea, 23 de noviembre, tres días cuyo contenido tiene muy directamente que ver con el de mi libro: han muerto Francisco Franco y Luis Felipe Vivanco. Franco: el dueño absoluto de la vida pública española desde 1937 hasta la cesión de poderes poco anterior a su larga agonía; el hombre que, pudiendo haber intentado otra cosa, deliberada y tenazmente quiso que su victoria de 1939 sólo para él y para los que como él entendieron el hecho terrible de nuestra guerra civil fuese victoria efectiva, frente a todos los que -de un modo o de otro- sólo como derrota permanente han podido verla; el titular supremo de treinta y cinco años de paz constantemente presididos por un *Vae victis!* ¿No son acaso estas dos palabras las que desde 1939 han sentido en sus almas los republicanos y los socialistas españoles, sabiendo de continuo que la proclamación pública de sus ideales sólo les sería posible pagando como precio la prisión? Para no hablar de otros modos de la segregación civil... Luis Felipe: uno de mis amigos para siempre, un gran poeta, un varón de vida ejemplarmente pobre y de alma ejemplarmente pura. Las contrapuestas emociones suscitadas en mí por ambas muertes me siguen llenando y quebrando el ánimo cuando, tras la pausa antes mencionada, ha de pasar mi bolígrafo del párrafo que precede a esta nota al que tras ella viene. (2003: 324)

Esta nota al pie da cuenta de una interrupción en la redacción de las memorias marcadas por un suceso fundamental, como lo fue la muerte del dictador, a la que se le une la pérdida personal de Vivanco. La memoria, como género literario, no suele volver

al presente en el que se escribe, sino partir de él. Esta reelaboración narrativa sirve también para justificar que el descargo de conciencia que pretende Laín tiene más de autojustificación. Además de un ajuste de cuentas consigo mismo, Laín dedica su autobiografía a ajustarlas con algunos más, como aquellos que fueron parte del bando vencedor, lo que se infiere de los continuos los reproches que les dirige por no haber denunciado lo que tampoco denunció él.

Un ejemplo más, también significativo, de ese ajuste de cuentas personal con la gran mayoría de los jerarcas del régimen se da a cuenta del episodio vivido con el regreso de Ortega y Gasset a España, y su vuelta también a la actividad cultura pública, con una charla en el Ateneo sobre el teatro. Pero el control de Ibáñez Martín de la institución del Ateneo, además del tema elegido por el filósofo, y la falta de recepción de Franco a Ortega, en calidad de jefe del Estado, como sí hizo antes con Marañón-, son señalados como errores de bulto por parte de Pedro Laín.

El final del capítulo coincide con el final de la década entre 1940 y 1950, época de miseria moral y material en la España de la posguerra. Apenas puede destacarse como positivo en la nación que España no participase en la Guerra Mundial. Durante la segunda mitad de esos diez años se produce el abandono de las ideas falangistas y la construcción -“definitiva”, anuncia el propio autor- de su yo.

De este modo, en el séptimo y último capítulo, “Rector, ma non troppo”, se va consumir esa doble vertiente que hemos venido desarrollando, el descargo de conciencia, diluido a través del concepto de culpa colectiva (*Nostra culpa*), y el ajuste de cuentas, especialmente con el catolicismo oficial, el Opus Dei y algunas facciones de la Falange, que fueron responsables a cierto intento «liberalizador» encabezado por Joaquín Ruiz-Giménez. Asistimos a un Pedro Laín Entralgo “desencantado” con la dirección que está tomando el régimen, la limpieza de determinados funcionarios considerados rojos, aun cuando su valía intelectual pudiera ser suficiente para su reintegración en la sociedad franquista, y, por el contrario, la promoción de otros personajes cuyo único mérito es ser responsables de distintas atrocidades durante el conflicto. La situación se tensa, y los disturbios en la universidad en 1956, a cuenta de las elecciones del Sindicato Español Universitario, llevan a Laín Entralgo a dimitir del cargo de rector:

Así las cosas, llegó el mes de febrero. El día seis volvía yo a Madrid desde Salamanca, en cuya Universidad acababa de dar una conferencia. y comiendo en Peñaranda de Bracamonte recibí noticia telefónica de haberse producido graves sucesos entre estudiantes de mi Universidad. A media tarde estaba en el despacho rectoral. Conocí en sus líneas generales lo ocurrido, convoqué la Junta de Gobierno para el siete y esperé con tensa calma los acontecimientos, que no se anunciaban muy rosados. No lo fueron; tanto, que ya en el curso del día ocho me vi obligado a reunir de nuevo la Junta de Gobierno, y muy poco después a dejar irrevocablemente, porque mi conciencia no me permitía otra cosa, así el Rectorado de la Universidad de Madrid, como mi residual adscripción a la Falange. (2003: 386)

Comienza así el paso de personaje ilustre a paria oficial del movimiento, renegado ante el inmovilismo y la represión, que sigue defendiendo, a través de escritos y manifiestos, su voluntad de reconciliación, de construir vida hacia un futuro en que la guerra civil no fuese posible. Apenas hay algunas alegrías en esta época de sinsabores, como el ingreso en la Real Academia Española, en 1954. Su discurso de ingreso, “Memoria y esperanza: san Agustín, san Juan de la Cruz, Miguel de Unamuno y Antonio Machado”, fue contestado por Gregorio Marañón. En un arranque de falsa modestia, Laín Entralgo se cuestiona por sus méritos para acceder a la Academia, que justifica mediante la estimación de su obra intelectual y literaria, su posible valía lexicográfica en el campo de la medicina, la estima que Menéndez Pidal –a la sazón, director de la institución- le tenía, así como (tal vez) el deseo de borrar cierta mala conciencia académica de los principales patrocinadores de su candidatura, Marañón y Sánchez Cantón. Pero, como venimos diciendo, es esta una época de decepciones, como la que relata a cuenta del traslado del cadáver de su padre a su pueblo natal, para ser enterrado junto a su madre. Como por aquel entonces era personaje ilustre, el ayuntamiento tuvo a bien la colocación de una lápida de homenaje en la fachada principal de la casa donde nació, que fue luego destruida por los falangistas del pueblo decidieron romper la lápida antes mencionada, movidos por uno de esos escritos en los que Laín participa alzando tímidamente la voz frente al régimen. De este modo, concluye esta parte central del libro, con un Laín renegado, repudiado, pero interiormente cohesionado, modelado, construido:

En las líneas generales de mi pensamiento y de mi conducta, yo, éste que yo soy ahora, idéntico a mí he venido siendo desde 1956. Pero resulta que cuando más firmemente creo haber llegado a esta conclusión, entonces es cuando más dubitativa e ineludiblemente me veo obligado a desmontar mi propia identidad, preguntándome en mis más hondos adentros: “¿Qué, quién soy yo?”. El agustiniano mihi quaestio factus sum se me hace ineludible. ¿Con qué resultado? Por el momento habré de ver mirando el curso de mi vida, cómo desde esa fecha yo he venido siendo yo mismo». (2003: 408-409)

Aunque no forma parte, como indicábamos al principio al referirnos a la introducción, de los años centrales de los que el autor quiere dejar constancia en su autobiografía, resulta también bastante interesante el epílogo fechado en Cádiz en enero de 1976. Este está escrito veinte años después de los últimos sucesos narrados en el libro, época durante la cual han sucedido numerosas contingencias, pero que no responden a la intención central del libro. En cualquier caso, de ese lapso, dice Laín: “Aunque haya vivido en el mundo, éste ya no me ha arrebatado mi yo” (2003: 413), es decir, el arrepentimiento, el descargo de conciencia, no queda ya incluido a partir de esta época silenciada. No ocurre así con el ajuste de cuentas, que se va a dilatar, hasta el punto de que el aragonés va a dividir el epílogo en tres grandes apartados donde se percibe cierto rencor: el rápido establecimiento de su condición de “paria social”, su asunción personal de tal condición y los efectos que en la vida pública ha tenido, y su continua realización intelectual y literaria desde esa conquistada mismidad. Al hilo de dicho ajuste de cuentas, señala la publicación, hacia 1965, del libelo *Los nuevos liberales*, un opúsculo concebido y editado contra Dionisio Ridruejo, Antonio Tovar, José Luis Aranguren, José Antonio Maravall, Santiago Montero Díaz y el propio Laín Entralgo. También se refiere a la expulsión de López Aranguren, Tierno Galván y García Calvo de la Universidad, acaecida en 1965. Acusados de incitar las protestas estudiantiles, la injusta expulsión provocó que José María Valverde y Antonio Tovar renunciaran a sus cátedras voluntariamente como protesta, gesto este que Laín considera gallardo pero inútil. El catedrático Laín estuvo sopesando durante días qué reacción tomar, pero:

Al fin, desistí. Créaseme o no se me crea, la consideración del caso en que varios dignísimos compañeros se encontraban –querer dejar

la cátedra por razones de carácter moral y no poder hacerlo por razones de carácter económico- fue el motivo principal de mi conducta definitiva. Un íntimo compromiso ante mí mismo: actuar dentro y fuera de la Universidad, oportune atque importune, como testigo y denunciador constante del desafuero que en el seno de ella se había cometido. En mi cátedra, en las Juntas de mi Facultad o con mi pluma, no creo haber sido infiel a esta personal versión del imperativo categórico; una larga serie de referencias podría mostrarlo. ¿Se llegará a una convivencia universitaria en que tropelías de esa índole ya no sean posibles? (2003: 430-431)

Nos hallamos de nuevo, como lectores, interpelados a un acto de buena fe, a creer en la buena voluntad de Laín. Esa ha sido la intención del autor, escribir la autobiografía de un humanista, antes que la de un político, pese a su condición de ente social, de *zôon politikón*:

una autobiografía que quiere combina la confesión con el consejo. Una introspección espiritual que además de ser un ajuste de cuentas con él mismo, sea un ejercicio de palinodia con intención didáctica. (...) Descargo de conciencia no pretende ser una narración histórica, sino un testimonio moral para el provecho de generaciones futuras. (Álvaro Romero-Marco, 2007)

El propio autor, argumenta que si estas páginas quisieran ser un manifiesto, orientaría en ellas hacia lo que deben pensar y hacer los demás, pero como la intención es una indagación de su propia conciencia, se ciñe a responder qué pensar y qué hacer en lo que personal y directamente le atañe. Convertido en “paria oficial” y no “paria social”, en su visión del mundo en el que personalmente vive se manifiesta como un yo plenamente formado y constituido, no porque no pueda cambiar, sino porque duda que en el sistema de convicciones íntimas en que se fundamenta pueda darse ese cambio. Es decir, “yo” ya soy “yo”, y no puedo arrepentirme de ello, por más que algunas de sus acciones en el pasado puedan ser sometidas a reprobabilidad:

Moralmente, de algo me sirve a mí el hecho de publicar, aunque con tanto retraso, este viejo descargo de conciencia. ¿Les servirá también a quienes ahora lo lean? (2003: 429)

Como aditamento, incluye otro apéndice, “Pedro Laín Entralgo. El autor habla de sí mismo”, que lleva como referencia Madrid, marzo de 1965. Este segundo paratexto surge como *excusatio no petita*, y cronológicamente es anterior al epílogo anteriormente citado. Vuelve de nuevo a dilucidar las intenciones del libro, tratando de exculparse, pero dejando en manos del lector el juicio final:

Vistas desde mis textos de 1940, ¿cómo serán juzgadas estas palabras mías? ¿Se verá en ellas una traición, una veleidad, un arrepentimiento, una ingenuidad ideológica o una evolución perfectiva? Diga cada cual lo que estime justo y deseable. Yo las veo como la expresión de un cambio paulatino e irreversible de mi alma.

(...) Yo pienso que la complacencia habitual en la institución o en el hecho de la guerra civil –complacencia expresa y proclamada unas veces, tácita y larvada en otras- constituye un grave pecado histórico. Y creo que solo sintiéndonos responsables de él, confesándolo adecuadamente –mediante un examen de la conciencia propia, no por la denuncia de la conciencia ajena- y procurando luego nuestra enmienda, quedaremos todos libres de su carga y de los subterfugios a que ésta obliga.

(...) Aquí tienes, lector, mis razones y mis obras. Si te interesan, trata de hacerlas tuyas. Con ello las perfeccionarás, porque sólo cuando un alma llega a hacerlas verdaderamente «suyas» gana real perfección las palabras escritas, aunque su autor sea Cervantes o Shakespeare. Si no te interesan, déjalas sin enfado, y piensa en el fracaso invisible y callado de quien –torpemente- las concibió y las escribió con ánimo de compartirlas. No te debo pedir más. No puedo pedirte menos. (2003: 488-490)

Sin embargo, como señalara Romero-Marco, el descargo de conciencia de Laín, al tener vocación de confesión íntima, usurpa al lector uno de sus grandes placeres: el de

juzgar. Ya habíamos señalado que, en las denominadas “epicrisis” con las que cerraba cada capítulo, Laín adoptaba el triple papel de acusador, de acusado y de juez, oscilando entre la declaración de inocencia y la confesión pública de culpabilidad. Laín se adelanta al posible reproche del lector mediante el uso de preguntas retóricas cuya respuesta busca desactivar tanto desactivar el reproche como autojustificarse, exponer los motivos de su actitud.

Manuela Sánchez García ha analizado la obra memorialística de Laín Entralgo desde la perspectiva ética propuesta por Loureiro (2000), quien, siguiendo a Levinas, propone una lectura autobiográfica que tiene en cuenta dos significados básicos. En primer lugar, que todo sujeto se construye en respuesta a la mirada del otro; en segundo lugar, que esa responsabilidad implica una réplica ante la petición del otro (compasión, generosidad, solidaridad,...). Para Levinas, dicha responsabilidad se produce con anterioridad a cualquier implicación o pacto pragmático o social. De ahí que Loureiro opte por defender la imbricación de las costuras discursivas, retóricas y éticas de la autobiografía. Lo ético se manifiesta en un catálogo variado de actos preformativos, así como en formas del discurso inherentes al género autobiográfico.

A este compromiso ético del autor en las autobiografías testimoniales, hay que añadir tres atributos: la capacidad cognitiva, esto es, el narrador debe comprender su vida antes de narrarla; la calidad de la memoria del testigo, que dará lugar a interpretaciones varias en función de la certeza sobre la capacidad memorística del autobiógrafo o la desconfianza en dicha capacidad; y el compromiso moral de veracidad, basado tanto en la retórica textual como en los elementos paratextuales que se añaden.

Para entender su intención última, la palabra fundamental no es *confesión* ni *palinodia* sino un término que utiliza el propio Laín, *autojustificación*. En función de esta es como debemos interpretar las epicrisis incluidas por el autor, muy valiosas desde el punto de vista crítico. Para Loureiro, la deuda en la construcción del yo con respecto al otro, la implicación ética de la que hablábamos, se manifiesta en Laín en esa participación que hace de su propio yo en actor-acusado, autor-abogado y juez. El uso de la prosopopeya como tropo fundamental, dando forma a la estructura compleja y dialógica del yo, sirve precisamente como configuración adversarial de la conciencia. Las epicrisis

de Laín Entralgo se presentan, por tanto, como un discurso dirigido al otro, que no es otro que él mismo en diferentes yoes y etapas y, a la vez, el lector.

Junto con la prosopopeya, el mecanismo del apóstrofe implica al destinatario del texto:

En Descargo de conciencia, el lector no es interpelado como simple espectador, ni como testigo o cómplice literario, sino que, con la escisión del autor no en dos sino en tres yoes, la estrategia de adelantarse a los reproches y censuras que se le pudieran hacer y sus numerosas justificaciones, explicaciones y confesiones íntimas, Laín lo apela como confidente de la confesión, buscando su comprensión, indulgencia y por último su absolución, ya que, por un lado, la confesión es inútil si no es recibida por lectores benevolentes, y por otro, en el fondo de toda confesión hay un deseo de ser absuelto. (2015: 369)

La clave está en el arrepentimiento, o en la falta del mismo. Según Castilla del Pino para darse la culpabilidad, es necesario “que los demás –los otros– sean «inocentes», cuando menos de la culpa de que me reprocho y se me reprocha” (1973: 131). La autojustificación viene de la necesidad de trasvase hacia el nuevo régimen democrático, de lavar su imagen ante la sociedad. Para Sánchez García, la actitud prevaleciente es la defensiva, y apenas hay autocrítica, el arrepentimiento es mínimo si lo comparamos con el afán de justificación y depuración de su pasado (2015: 365).

Para finalizar, la recepción que el texto de Laín ha tenido y sigue teniendo entre los lectores hispánicos presenta un fuerte contraste entre quienes, bien por tener implicaciones afectivas con el propio Laín, bien porque desde el momento de la aparición del libro glosaron sus virtudes en pro de la convivencia pacífica, sin entrar a valorar los cambios ideológicos del autor; frente a nuevas generaciones de lectores que han leído el libro bajo la luz de la memoria histórica, y que acusan a Laín de oportunista y autoindulgente. En todo caso, resulta innegable tanto la importancia del descargo de conciencia en la escritura autobiográfica como las implicaciones pragmáticas que la obra de Laín Entralgo todavía mantiene.



### III. La confesión en Juan Goytisolo

Juan Goytisolo representa también un espécimen único en la literatura autobiográfica hispánica. Sus conflictivas señas de identidad, forjadas entre la raigambre hacia una tierra y una tradición que al mismo tiempo rechaza, nómada permanente, siempre en lucha consigo mismo para sacarse la verdad, representa un tipo de escritor heroico cada vez más extinguido.

#### *Coto vedado*

En una “Nota a la presente edición”, habla Goytisolo de las razones que le llevan a escribir su autobiografía, haciendo mención a dos principales. La primera de ellas tiene que ver con el propio concepto del género que defiende el escritor barcelonés. Dice Goytisolo:

Lo que se vende entre nosotros por memorias no tiene nada que ver con lo que entiendo por texto autobiográfico. El memorialista español suele pecar de desmemoriado y si bien se muestra prolijo en el relato de episodios y anécdotas referentes a sus contemporáneos, mantiene un cauto silencio acerca de los aspectos más íntimos de su propia vida y, sobre todo, se guarda, como del diablo, de cualquier examen de conciencia y reconocimiento de errores susceptibles de ponerla en tela de juicio. Mientras unos coleccionan recuerdos y lances de interés escaso o nulo -pienso en Mis almuerzos con gente importante de José María Pemán, de los que ni siquiera refiere el menú-, otros lanzan dardos envenenados a sus enemigos supuestos o reales y proponen en cambio una imagen gloriosa y a veces pontifical de sí mismos. Cuanto daña o desmiente dicha imagen es barrido cuidadosamente bajo la alfombra. (2002: 7)

La posible causa de esa reticencia a la manipulación de la memoria, y a la creación de una imagen idealizada de uno mismo puede atribuirse, según Goytisolo, a la tradición católica española, y en particular al sacramento de la confesión, que habría fomentado ese

deseo exculpatorio que no aparece en los países de habla inglesa, cuyo reformismo religioso carece de dicha confesión y favorece el examen introspectivo. De esta forma, para el escritor barcelonés el texto autobiográfico, según lo entiende, apenas existe en España. Salva de este páramo en la literatura hispánica la obra de José María Blanco White, traducidas por el propio Goytisolo, y que constituyen un caso particular, pues el poeta sevillano se calificaba a sí mismo de *self-banished Spaniard*. Dicho de otro modo, concibe la autobiografía como la base de la memoria de la persona en cuanto persona y no como una mera colección de datos y recuerdos.

En cuanto a la segunda de las razones a las que aludíamos, Goytisolo manifiesta una intención particular, subjetiva, que no es otra que la de tratar de comprender (y comprenderse) las razones por las cuales tanto él como sus hermanos José Agustín y Luis también se han dedicado a la literatura, pero que en el caso de Juan experimenta un giro autobiográfico que queda patente en su obra novelística, y que va a orbitar en torno al tema de la traición y el exilio:

La otra razón fue más personal: la necesidad de exponer el porqué de una vocación literaria, compartida con mis dos hermanos, y del cambio operado en ella a partir de Don Julián. Creo que el trauma de la guerra civil y la desdicha familiar fueron determinantes en lo que toca al primer punto: el derrumbe de la cúpula protectora dejó a los tres huérfanos sin el calor materno y con un padre envejecido y enfermo, incapaz de ejercer una función de guía y falta de autoridad. El segundo, lo dilucida la lectura de *En los reinos de taifa*, en especial de las últimas páginas, centradas en mi estancia en Tánger, cuando germinó la idea de la «traición» de Don Julián. A partir de esta fecha, creo que mi obra novelística y de reflexión literaria o sociopolítica hablan por sí solas y no requieren ningún complemento autobiográfico. (2002: 8-9)

En los diferentes análisis que se han sucedido sobre la obra, las interpretaciones han variado desde el reproche ante la ingenuidad de querer retratar su propio ser (Loureiro, 2000), hasta la puesta en valor de la riqueza y la complejidad de su construcción autobiográfica (Pope, 2002), o la elucidación edípica como respuesta ante la muerte del padre figurado, Franco (Moreiras Menor, 1996)

Goytisolo sigue los modelos de Rousseau y Goethe, al intentar aunar la revelación de los conflictos emotivos de una persona particularmente sensible con la historia de una educación intelectual. Pero la presencia de dudas y versiones alternativas desautorizan al texto. Por otro lado, Sixto Plaza (1989) ha planteado la cuestión de la verdadera naturaleza autobiográfica del texto de Goytisolo, partiendo de la concepción de una existencia factual del yo que narra, y teniendo en cuenta que el otro rasgo característico de la autobiografía, su veracidad, es indemostrable, tal y como revela el propio Goytisolo.

El primer volumen, *Coto vedado*, se inicia con una cita de René Char: “La lucidité est la blessure la plus rapprochée du soleil”<sup>12</sup>. Esta nos da una pista sobre el tono de estas memorias, la lucidez, claridad que se manifiesta bajo la forma confesional. Esa confesión, que ya hemos señalada enraizada con la tradición católica cristiana, entronca también con el sentimiento de culpa, muy presente en la obra de Goytisolo. De hecho, en el primer capítulo, comienza desmontando parte de la mitología familiar, heredada a través del abuelo, lo que dará pie al sendero de traiciones, tal y como Goytisolo las entiende, que va a promover su construcción del yo:

El mito familiar, escrupulosamente alimentado por mi padre, se esfumó para siempre tras la cruda verdad de un universo de desmán y pillaje, desafueros revestidos de piedad, abusos y tropelías inconfesables. Una tenaz, soterrada impresión de culpa, residuo sin duda de la difunta moral católica, se sumó a mi ya aguda conciencia de la iniquidad social española e índole irremediablemente parasitaria, decadente e inane del mundo al que pertenecía. Acababa de descubrir la doctrina marxista y su descripción minuciosa de los privilegios y atropellos de la burguesía se aplicaba como anillo al dedo a la realidad evocada en aquellos fajos marchitos de cartas. (2002: 19)

Es decir, la primera de esas traiciones es afiliarse, a los veintitrés o veinticuatro años, al Partido Comunista clandestino, decisión que es debida a la lectura apresurada de

---

<sup>12</sup> Pertenece al libro *Feuillets d'Hypnos* (1946).

los folletos y libros que circulaban clandestinamente en España, y también al sentimiento de culpa que se cultiva en el propio Goytisolo a partir del descubrimiento del origen de la riqueza familiar. Sobre su participación más o menos activa en las labores de oposición al franquismo que los comunistas desarrollaron en España, y su posterior renuncia, a raíz de la expulsión de Jorge Semprún, en la que Goytisolo se vio implicado por un artículo que publicado en *L'Express*, volverá de nuevo más adelante, para ajustar cuentas con algunos responsables del partido de Santiago Carrillo.

La pronta ausencia de la madre va a marcar el carácter de los Goytisolo. Juan confiesa que, en su formación y experiencia, intervinieron de una u otra forma diversos familiares (sus tíos Leopoldo, Catalina y Luis), y va a dejar sembrada la semilla de la obsesión por la familia, especialmente la paterna, que germinará años después dando lugar, por un lado, a una nueva traición (“la noción de familia ha dejado de significar algo para mí desde hace años”, 2002: 31), y por el otro, al reflejo atávico de buscar en sus viajes a través de la guía telefónica a cualquiera con el mismo raro apellido.

A partir del capítulo dos desaparece la numeración, desconocemos si debido a error tipográfico o a voluntad del autor o el editor. Sí quedan, no obstante, separados por saltos de página los diferentes fragmentos que conforman este primer volumen de memorias.

Aquí, se produce un notable y significativo giro en el destinatario de la narración, dirigida ahora a una segunda persona, Goytisolo hablando para sí mismo, poniendo en orden sus recuerdos, e interpretando, tras el paso del tiempo, señales que en aquel entonces no significaron apenas nada. Cambiando la tipografía a cursiva, se introduce a la vez un cambio en el tono, una impostación de la voz del autor, que adivinamos como más personal, menos meditada, más íntima, virando también hacia un estilo en el que se yuxtaponen las impresiones. Asistimos a otra voz, distinta de la que había reclamado nuestra confianza al inicio del texto, y que ofrece una percepción más profunda. Goytisolo recuerda dos momentos en los que su vida peligró. Uno, al tener un accidente de coche con un camionero árabe; el otro, tras ser arrollado por un toro en los encierros de Elche de la Sierra, y socorrido por su amigo Abdelhadi. Ambos momentos actúan como resortes en la escritura, afluentes que confluyen en la creación de este libro:

Como la madre frustrada que después de un aborto involuntario busca con impaciencia, a fin de superar el trauma, la forma y ocasión apropiadas a lograr un nuevo embarazo, sentir aflorar bruscamente, en el dormitorio de la habitación en donde os reponéis del percance, la violenta pulsión de la escritura tras largos meses de esterilidad sosegada, urgencia y necesidad de escribir, expresarte, no permitir que cuanto amas, tu pasado, experiencia, emociones, lo que eres y has sido desaparezcan contigo, resolución de luchas con uñas y dientes contra el olvido, esa sima negra de fauces abiertas que acecha, lo sabes, a la vuelta de cualquier camino, don de vida precario, milagro humano, existencia y realidad avariciosamente concedidas, júbilo de confirmar con los cinco sentidos que el portento diario se prolonga, que una prórroga aleatoria te consiente aún ser tú mismo, súbita y reiterada acumulación de recuerdos, fogonazos, instantáneas, fuegos fatuos, ebriedad de ver, tocar, oír, oler, palpar, evocar lo sucedido, la Historia, las historias, el encadenamiento de hechos, imponderables, circunstancias que te han convertido en este cuerpo maltrecho tumbado bocarriba sobre la cama de la escueta habitación en que te alojas, instante revivido ahora, a vuela pluma, cuando casi dos años más tarde empiezas a ordenar tus sentimientos e impresiones, plasmarlos en la página en blanco, vueltatrás sincopado, a bandazos, sujeto a los meandros de la memoria, imperativo de dar cuenta, a los demás y a ti mismo, de lo que fuiste y no eres, de quien pudiste ser y no has sido, de precisar, corregir, completar la realidad elaborada en tus sucesivas ficciones, este único libro, el Libro que desde hace veinte años no has cesado de crear y recrear y, según adviertes invariablemente al cabo de cada uno de sus capítulos, todavía no has escrito. (2002: 36-37)

Plaza (1989), siguiendo a Wallace Martin, ya había señalado que, en el caso autobiográfico, el yo del presente que escribe difiere del yo anterior narrado. De ahí que las experiencias tempranas se interpreten de manera diferente a cuando ocurrieron. Al aceptar esto, estamos tácitamente aceptando una división de nosotros, y del que escribe, bien ejemplificado en *Coto vedado*, que puede rastrearse perfectamente en las páginas narradas por el otro yo en segunda persona.

A raíz de la reconstrucción de su línea materna, comenta Goytisolo que su tatarabuela María Mendoza llegó a escribir una novela, *Las barras de plata*, que fue extraviada tiempo después, antes de que el autor pudiese leerla. Los vestigios del pasado se clavan en el yo juvenil, lleno de silencios y olvidos: ¿sería tal vez ese antepasado la transmisora de la vocación literaria de los Goytisolo? ¿Quién fue, cómo era, por qué había escrito? Todas estas preguntas quedan sin respuesta, perdidas en el limbo del olvido.

El silencio en torno a la familia es uno de los elementos constitutivos de la infancia de Juan. Ese silencio se manifiesta en torno a la muerte de la madre, cuya ausencia sobrevuela siempre la casa. Además, se superponen también las elipsis en torno a la Guerra Civil, que Juan Goytisolo vive de niño. Un ejemplo de ese silencio es el del tío abuelo Ramón, por quien el padre profesaba una profunda antipatía debido al catalanismo y la bohemia que colisionaban con el sentimiento tradicionalista y vasco del padre de Goytisolo. A ello se añadía, la idea irracional de que el tío abuelo Ramón había sido el causante de la meningitis tuberculosa de la que falleció a los siete años un primer hermano de Juan que no llegó a conocer, Antonio. A la difícil reconstrucción del pasado, por culpa de tanto mutismo, se le suman la incertidumbre y duda que operan hasta en el pasado más reciente. Goytisolo se muestra muy cauteloso, pues resulta imposible exhumar dicho pasado para descubrir la realidad que ha sido.

Al sentimiento de desarraigo que viene incrementándose en el Goytisolo niño se le va a añadir otro elemento que fortalecerá ese distanciamiento, y que dará lugar después a la “traición” de don Julián: la situación de diglosia que se da tanto en el ámbito familiar como en el ámbito público y literario a lo largo de su vida. Goytisolo es un escritor catalán que escribe en castellano, pero que no es aceptado ni por el círculo catalanista, por el uso precisamente del español, ni por el círculo español, por su concepción castellanocéntrica de la cultura. La lengua, como vehículo del pensamiento y de la comunicación, es aquí un puente roto entre Goytisolo y otros individuos, pues no sirve para unir, sino que alimenta el desarraigo interior:

El eclipse gradual y definitivo de la rama materna tuvo una importancia especial para mí y mis hermanos a causa de nuestra futura condición de escritores. A la pregunta tantas veces repetida de unos

años acá de por qué no escribimos en catalán me veo obligado a sacar a luz las circunstancias en que se desarrolló la vida de mi familia. Mientras los abuelos Marta y Ricardo hablaban entre sí en aquel idioma, se dirigían a nosotros en castellano por expresa indicación paterna. Aunque la abuela nos había enseñado algunas canciones infantiles y mezclara a menudo expresiones y frases en ambas lenguas, tanto en casa-con mi padre y Eulalia-como en el colegio-en las aulas y entre compañeros-se empleaba exclusivamente el castellano-un castellano empobrecido y adulterado según descubriría más tarde, al extender el ámbito de mis frecuentaciones y amistades más allá de la insulsa y convencional burguesía barcelonesa.

(...) En el periodo actual de «normalización lingüística», mi situación-como la de mis hermanos y una buena docena de escritores amigos-es periférica y marginal por partida doble. En Madrid, se nos suele considerar erróneamente catalanes, como a Alberti andaluz, Bergamín vasco o Cela gallego. Pero nuestros colegas y paisanos no nos acogen, con razón, en su gremio en la medida en que la actividad fundamental nuestra-la escritura-engarza con una lengua y cultura distintas de las que los identifican a ellos.

(...) La guerra civil íntima de mi sexo y lengua, prelude quizá de mi futura oralidad fálica y literaria, se dirimió de forma subterránea a través del conflicto cultural protagonizado por mi familia. Muerta mi madre, el terreno iba a quedar despejado, pero la victoria de un castellano vuelto bumerán de sí mismo fue bastantes años posterior a mi entrega juvenil a la escritura (2002: 44-47)

Goytisolo va alterando la diégesis narrativa, de la narración en 3ª persona al monólogo interior consigo mismo, que presenta un carácter fragmentario, caótico, impulsando al escritor a cuestionarse las causas de su escritura memorialística. El tono confesional sigue siempre presente, aunque la concreción para Goytisolo no esté del todo clara:

Conciencia de la total inanidad de la empresa: amalgama de sus motivaciones e incapacidad de determinar con claridad su objetivo y

presunto destinatario: ¿sustituto laico del sacramento de la confesión?: ¿necesidad inconsciente de autojustificarse?: ¿de dar un testimonio que nadie te solicita?: ¿testimonio de quién, para quién?: ¿para ti, los demás, tus amigos, los enemigos?: ¿deseos de hacerse comprender mejor?: ¿despertar sentimientos de afecto o piedad?: ¿sentirse acompañado del futuro lector?: ¿luchar contra el olvido del tiempo?: ¿puro y simple afán de exhibicionismo?: imposibilidad de responder a estas preguntas y acometer sin embargo la tarea, el cotidiano martirio de enfrentarse a la página, de poner toda la vida en el tablero (2002: 49)

El hecho confesional al que nos venimos refiriendo se puede apreciar tanto en las dudas que va presentando el autor en cuanto al interés e intención de su escritura autobiográfica, como también a las certezas en cuanto al género. Goytisolo quiere distinguirse de otros memorialistas, esquivar los olvidos y semiverdades, la sinceridad absoluta ante todo(s) y ante sí mismo. No puede haber censura íntima. Y por eso tiene que centrarse en aquello que todavía no ha dicho a nadie todavía, el trago más amargo de su vida, según él mismo confiesa. Esa lucha contra sí mismo, contra su propia vergüenza y resistencia interior, es el *tour de force* del que tiene que partir su escritura, fusionando los planos de la intimidad y la publicidad, como un Quijote que fusiona ambos planos de la materia en el texto. De ahí que hallemos fragmentos significativos en torno al descubrimiento de la sexualidad, expresados con una mezcla del pudor infantil y de la comprensión del adulto:

Has aprendido a tocarte y, a solas, sueles deslizar los dedos a lo largo de la ingle y acariciarte el sexo. Tu madre te sorprende una vez, retira suavemente tu mano y dice que no hay que hacerlo. El ama de cría alimenta a Luis y, a menudo, si la molestáis, se aprieta el pecho riendo y os rocía con su leche. Un día, José Agustín y Marta te visten con una gran falda y entras, disfrazado, en el comedor de Pablo Alcover; la reacción de tu padre es imprevista y enérgica: te arrebató la falda y propina unas bofetadas a los culpables. Alguien ha dicho que puedes morir por falta de aire. La idea te aterriza y durante unos minutos inspiras y espiras con fuerza para no correr la misma suerte desdichada de



Antonio. Al acostarte, jadeas y rezas una oración al Santo Ángel de la Guarda pidiéndole que te proteja. (2002: 57)

Esas dudas se manifiestan también en el plano de la memoria primera, que es además el pilar sobre el que se va a construir el conocimiento. Nuestra memoria primera es impostada, puesto que partimos de los recuerdos que otros tienen de nosotros para reconstruir nuestros propios recuerdos. Así, por ejemplo, recuerda con estupefacción Goytisolo haber creído durante mucho tiempo que nació el día de Reyes de 1931, cuando en realidad lo hizo el día anterior. Esta desconfianza hacia el recuerdo, especialmente el que se ubica en la infancia, se mantiene en el yo adulto: la opacidad y negrura de los recuerdos, su plausible reelaboración posterior, la interpretación de estas evocaciones sin caer en ardides o trampas, en anacronismos acechantes, una continua revisión del palimpsesto,... todo ello debe ser extraído de la “noche esponjosa” y ser traídos a la luz del autobiógrafo. El fondo y la forma parecen fundirse, mezclando el fragmentarismo narrativo con el fragmentarismo de los recuerdos, concretado en sensaciones evocadoras, como por ejemplo:

El chalé de madera del barrio del Golf de Puigcerdá: los prados, riachuelos, vacas, inconfundible olor de boñiga y de hierba que recuperarás mucho después, en la Alta Saboya, durante el rodaje de un filme escrito por Monique. Paseos por el pueblo, el lago, la plaza Cabrineti, una excursión a la localidad fronteriza de Bourg-Madame. Una misa dominical cuyo sermón será objeto de misteriosos comentarios. El tío Ignacio ha venido a veros y oirás por primera vez de sus labios el nombre siniestro de los rabassaires y las siglas fatídicas de la FAI. (2002: 59)

La fecha de 1936 va a ser, en palabras del propio Goytisolo, una “fecha gozne”, marcada, indudablemente, por la violencia que la guerra iba a desatar en el país. A los ojos del niño, esta violencia tiene cierto morbo, pues aunque no entiende todo lo que le rodea, sí que curioseaba entre la destrucción y la muerte. Así ocurre cuando se acerca con sus hermanos a ver los destrozos causados en una iglesia y, al comprobar que la estatua de mármol de la Virgen, obra de Mariano Benlliure, había sido derribada del altar y yacía fuera con la cabeza partida a golpes de maza; y que en una fogata, ardían todavía,

amontonados, diferentes objetos litúrgicos, manifiesta su desconsuelo. Las figuras del padre y de la madre se van a terminar de perfilar en este tiempo, con resultado desigual. La relación entre ambos es percibida por el hijo autobiógrafo como comprometida, real, aunque para la madre pudiesen existir un ámbito interior en el que poder refugiarse a través de la escritura y los libros. Aunque el marido y los hijos constituyen el pilar fundamental de la vida de la madre; esta tiene también sus escondrijos, puntos de reposo y meditación, protectoras y gratas zonas de sombra. La actividad secreta de la madre como escritora, descubierta años después por Goytisolo, va a estar de alguna manera presente ya desde la infancia, cuando este confiesa íntimo placer envanecido al garabatear sus primeros versos a la edad de seis años y enseñarlos a las visitas.

Con respecto al padre, hombre prudente y de ideología derechista, existe una distancia emocional que se va a ver agrandada con el paso del tiempo. Goytisolo adelanta el recuerdo de su padre enfermo de una neumonía, postrado en la cama con una goma para drenar el pus de la pleura infectada. Durante años, el padre va a permanecer en cama encadenado a esa cánula incrustada en su pecho. Esta nueva imagen paterna en la casa de Viladrau chocará frente a la forjada en los primeros años del escritor de un hombre maduro, activo, y con una natural diferencia de edad con respecto a la madre. Confiesa Goytisolo que, a raíz de esta visión: “La admiración y respeto que probablemente sentía por él sufrieron así un daño irreparable” (2002: 67).

En cuanto a la figura materna, su muerte por culpa de un bombardeo de la aviación italiana sobre Barcelona va a marcar definitivamente al mediano de los hermanos cuando solo contaba siete años. La remembranza de ese momento resulta desgarradora, y es un elemento clarividente de esa total sinceridad que persigue el autor barcelonés:

La mañana del diecisiete de marzo de 1938, mi madre emprendió el viaje como de costumbre. Salió de casa al romper el alba y, aunque conozco las trampas de la memoria y sus reconstrucciones ficticias, conservo el vivo recuerdo de haberme asomado a la ventana de mi cuarto mientras ella, la mujer en adelante desconocida, caminaba

con su abrigo, sombrero, bolso, hacia la ausencia definitiva de nosotros y de ella misma: la abolición, el vacío, la nada. Resulta sin duda sospechoso que me hubiera despertado precisamente aquel día y prevenido de la partida de mi madre por sus pasos o el ruido de la puerta, me hubiese levantado de la cama para seguirla con la vista. Sin embargo, la imagen es real y me llenó por algún tiempo de un amargo remordimiento: no haberla llamado a gritos, exigido que renunciara al viaje. Probablemente fue fruto de un posterior mecanismo de culpa: una manera indirecta de reprocharme mi inercia, no haberle advertido del inminente peligro, no haber esbozado el gesto que, en mi imaginación, habría podido salvarla.

La evocación de la espera frustrada de su regreso, la creciente ansiedad de mi padre, nuestras idas y venidas, en busca de noticias, a casa de los tíos o la parada de autocar del pueblo es mucho más fiable. Dos días de tensión, angustia premonitoria, insoportable silencio, visitas de los tíos, sollozos de Lolita Soler, sucesivas versiones musitadas en la habitación de mi padre hasta aquella triste festividad de San José en la que, reunidos los cuatro hermanos en la escalera exterior que descargaba en el jardín, tía Rosario, interrumpida a veces, débilmente, por Lolita Soler, nos habló del bombardeo, sus víctimas, ella, sorprendida también, heridas seguramente graves, conduciéndonos poco a poco, como a ese toro recién estoqueado por el diestro al que la cuadrilla empuja hábilmente a arrodillarse para que aquel culmine su faena con un limpio y eficaz remate, al momento en que, con voz ahogada por las lágrimas, sin hacer caso de las protestas piadosas de la otra, soltó la inconcebible palabra, dejándonos aturridos menos a causa de un dolor exteriorizado inmediatamente en llanto y pucheros que por la incapacidad de asumir brutalmente la verdad, ajenos aún al significado escueto del hecho y, sobre todo, su carácter definitivo e irrevocable. (2002: 71-72)

Esa ausencia es capital para entender(se) a Goytisolo, y a va ser una constante vital. Años después, por ejemplo, confiesa la desazón sentida durante los preparativos del montaje de la película *Mourir à Madrid*, de Rossif, al visionar los bombardeos aéreos

sobre poblaciones civiles indefensas, y ver las consecuencias del sufrido por Barcelona el diecisiete de marzo, se plantea la cruda posibilidad de que la figura temida aparezca de pronto, teniendo que excusarse y salir de la sala. O la admisión, culpable, de que la madre había sido víctima de una estrategia de terror por parte de su bando, del bando elegido por su familia, aunque el padre y el resto de la familia negasen tal extremo, achacándolo a esa caterva de rojos genérica donde descargar la ira. Privada de su contexto, la muerte de la madre se transforma en una especie de abstracción que, aunque eximía de su responsabilidad a los verdaderos culpables, acentuaba en los Goytisolo su índole irreal y confusa. El silencio cómplice de la familia será puesto en evidencia ya en la universidad, al contactar con compañeros de ideas opuestas al Régimen y conocer el punto de vista opuesto. Imbuido de vivificantes principios marxistas, revisa sus recuerdos infantiles de la guerra desde una perspectiva diferente, produciéndose así el ajuste de cuentas con Franco, pero esencialmente con su propia familia.

Pero antes de esa revelación, todavía en la infancia en la que estamos situados, aunque el salto al yo presente sea continuo, Goytisolo comienza a experimentar el dolor, y la necesidad de purgarlo. Aunque tiene algún acceso enrabiado, en el que destroza muebles varios de la casa, será la escritura la que actúe de catalizador:

poseído de una inspiración alegre, absorbente que no volverías a conocer, piensas hoy, sino en el acto fundacional, el jubiloso vandalismo de la escritura adulta: placer de conjurar los signos de un mundo, convenciones de un código repentinamente captadas como un estorbo; deseo abismal de venganza contra un universo, mal hecho; impulso liminar, efusivo ligado al binomio creación-descreación. ¿Qué sentido atribuir al gesto brusco, exaltado, gozoso de dos niños comedidos de ordinario y entregados de súbito a un plan demoledor cuya razón última se les escapaba? ¿Protesta, rabia acumulada, afán de desquite? ¿O aburrimiento, pura inconsciencia, intento de imitar a los mayores? La raíz originaria de la escena, la prontitud y audacia con que fue ejecutada serán siempre un enigma de imposible resolución. Centrarás pues el recuerdo en la imagen de estos chiquillos que, a golpes de hacha, liberan, de algún modo, una misteriosa energía interna,

tal vez el ansia informada, secreta, de hacer escuchar su voz. (2002: 76-77)

Las penurias de la guerra son sobrellevadas en la finca de Viladrau, donde crían conejos y gallinas en la buhardilla, y donde eran tan habituales las castañas en sus diferentes elaboraciones -crudas, hervidas, asadas- que llegó a aborrecer. Allí, en el municipio gerundense, la enfermedad del padre influye negativamente en Juan, quien fantasea con marcharse con cualquier miembro de la familia, antes que vivir con aquel hombre triste y amargado, cuyo dolor y frustración no compartía. La dureza de esta confesión se fundamenta en la decepción experimentada por el escritor al comprobar que el personaje omnipotente y magnífico que su conciencia infantil había construido era, como cabe esperar, ser de carne y hueso, y además desvalido. El rencor emanado del desengaño, junto con las manifestaciones precoces e injustas de desapego y frialdad se muestran aquí en forma de confesión de la culpa infantil. La decisión irrevocable de encaminar sus pasos hacia la escritura, ya determinada a los quince años, chocan con los intereses del padre para su hijo mediano. La incomunicación, la ceguera, es en ambas direcciones, y con todos los hijos. La traición, la culpa, se hacen presentes en Torrentbó:

Toda revelación sobre mi agnosticismo religioso, ideas marxistas, conducta sexual habría sido para él un golpe insoportable. Llevar la conversación a algunos de estos temas era sencillamente una maldad gratuita. Condenado a disimular, permanecí afectivamente alejado de él, sin preocuparme demasiado de su vida triste y frustrada, apercebido mentalmente para la ocasión en que desaparecería de forma definitiva. Sólo después de muerto, de mi encuentro inesperado con él, vivo, real, casi de carne y hueso la noche en que deliré por la excesiva absorción de maaxún, pude juzgarlos con mayor objetividad y experimentar incluso por él un ramalazo de insospechada ternura. (2002: 112-113)

Otro episodio más refrenda la presencia de la culpa en la obra de Goytisolo, cuando la criada María es despedida de forma sorpresiva un día por el padre, acusada de “sirvienta roja, y barragana de comunistas y milicianos”, mientras terminan de comer la comida que ella misma les ha preparado y servido unos instantes antes, sin que ninguno

de los Goytisolo haga o diga algo, ninguna muestra de afecto o de protesta ante la injusticia. Esto llevara a Juan a un sentimiento de bochorno retrospectivo, no experimentado en su momento ante aquel mezquino ajuste de cuentas, uno de los episodios de la guerra más duros de digerir para el escritor.

Junto a los recuerdos más o menos culposos de la infancia vivida durante la Guerra Civil, y la pérdida de los progenitores, hay en el autobiógrafo que mira hacia el niño que fue un intento también de explicar qué le ha llevado a convertirse en el hombre que es. En este sentido, toda autobiografía tiene algo de *bildungsroman*, de novela de aprendizaje. Para Goytisolo, tan apegado en su madurez al mundo árabe, las invenciones de la sirvienta que escucha de niño ejercieron ese papel iniciático, mitológico, al que se le va a unir la creación literaria, en afán de sorprender y engrandecerse ante el prójimo, aprovechando sus veranos en Torrentbó.

A ese interés por Dar Al Islam, el otro rasgo definitorio de Juan Goytisolo que cabría añadir, el que se ha autoimpuesto para escribir esta autobiografía de tono confesional, para entrar en ese coto vedado que la intitula, es la revelación de su homosexualidad.

perfectamente encuadrado de pronto a la vista de todos : tú, tu doble, el creador de quita y pon, acompañado de un jayán desconocido, moreno, bien puesto de mostachos, abrazados los dos, sarmentosos, reptantes, en espléndida conjunción copulativa : sorpresa, asombro, incredulidad al verte en tan apurado trance, seguir siendo tú y no obstante ser otro, desdoblamiento, dualidad, agonía interior, vergüenza paulatina : vigilando de soslayo a tus vecinos por ver si te reconocen, increpan tu actitud, censuran el gozoso descaro... (2002: 93)

Pero no se trata únicamente de una salida del armario, sino que se abre de par en par ese armario familiar, el de una familia burguesa de clase media catalana, para ventilarlo, y, de paso, mostrar algunos de los cadáveres que yacen escondidos y silenciados. La confesión de los abusos sexuales del abuelo es uno de los episodios más estremecedores, tanto por la tremenda sinceridad con que lo aborda, como porque el preceptivo ajuste de cuentas autobiográfico no aparece especialmente cargado de rencor.

Una noche, cuando la casa entera estaba a oscuras, recibí una visita. El abuelo, con su largo camisón blanco, se acercó a la cabecera de la cama y se acomodó al borde del lecho. Con una voz que era casi un susurro, dijo que iba a contarme un cuento, pero empezó enseguida a besuquearme y hacerme cosquillas. Yo estaba sorprendido con esta aparición insólita y, sobre todo, del carácter furtivo de la misma. Vamos a jugar, decía el abuelo y, tras apagar la lamparilla con la que a veces leía antes de dormirme, alumbrada por mí al percibir sus pasos, se tendió a mi lado en el catre y deslizó suavemente la mano bajo mi pijama, hasta tocarme el sexo. Su contacto me resultaba desagradable, pero el temor y confusión me paralizaban. Sentía al abuelo inclinado en mi regazo, sus dedos primero y luego sus labios, el roce viscoso de su saliva. Cuando al cabo de unos minutos interminables pareció calmarse y se volvió a sentar al borde del lecho, el corazón me latía apresuradamente. ¿Qué significaba todo aquel juego? ¿Por qué, después de toquetearme, había emitido una especie de gemido? Las preguntas quedaron sin respuesta y, mientras inoportuno visitante volvía de puntillas a la habitación contigua en donde dormía la abuela, permanecí un rato despierto, sumido en un estado de inquieta perplejidad. (2002: 114)

Desde esta óptica, el tema de la traición se enriquece por el silencio opresivo que se mantiene en la familia. Dicha tensión, que ya aparece mencionada en *Antagonía* de Luis Goytisolo, tenía el aire de un matrimonio viejo entre el abuelo y el padre, lleno de rencor activo por parte de uno y de resignación derrotada por la parte del otro, lo que va a contribuir definitivamente para que Juan Goytisolo decida marcharse de casa, del barrio, de la ciudad. Al fin y al cabo, esa traición hacia la familia, especialmente hacia el padre, va a ser en cierto modo el motor que impulse los actos de Goytisolo:

La idea de seguir sus huellas, de resignarme también a una existencia miserable y deshecha fue el mejor antídoto de mis dudas y vacilaciones el día en que, de forma no enteramente imprevista, me hallé en la situación antinómica de vivir una intensa relación afectiva

con Monique y descubrir una felicidad física ignorada hasta entonces con un albañil marroquí inmigrado temporalmente en Francia. Con sabia oportunidad, la muerte salvó a mi padre de este último y cruel remate: comprobar que sus temores secretos, quizá sus sombríos presentimientos, se habían realizado finalmente conmigo. (2002: 119)

El capítulo se va a cerrar, efectivamente, con la muerte del padre, envuelto en esa falsa ignorancia hacia la naturaleza y carácter de su hijo, y consumido por la enfermedad, ya sin reconocer a nadie. A esos últimos momentos, que son también los del ocaso de los Goytisolo burgueses –la traición–, sustituidos ahora por los hijos rebeldes, poetas, comunistas, asiste la figura que se va a constituir fundamental en los siguientes años de Juan Goytisolo: la traductora francesa de la editorial Gallimard, Monique Lange.

El capítulo dos está encabezado por una cita de Montaigne: “et existe autant de différence de nous à nous mêmes que de nous à l’autrui”, de sus *Essais*, que anticipa el contenido del capítulo, en torno a la construcción del ser y la identidad. Esa identidad va a estar a menudo en disonancia con otras voces, otras posiciones, que es lo que se va a interpretar como traiciones. Así, por ejemplo, la reivindicación que hace del poeta cubano Manuel Navarro Luna, cara opuesta de Nicolás Guillén, que, aunque ambos comunistas, se encontraba ya envanecido y satisfecho de la gloria oficial y sus privilegios. De esta forma, Goytisolo comienza a situarse en los márgenes del canon oficial, de las posturas políticamente correctas. Idéntico caso ocurre cuando tiene que elegir la carrera que estudiar: Filosofía y Letras según sus preferencias, Derecho según las de su padre y su hermano mayor José Agustín, optando finalmente por la salomónica decisión de inscribirse en ambas. En la universidad barcelonesa va a coincidir con otros intelectuales notables que ya empiezan a despuntar: Castellet, Marsal, Reventós, Manuel Sacristán, Alberto Oliart, Gil de Biedma,... Del poeta y editor Carlos Barral, a quien reprende su posterior conversión en personaje caricaturesco propio de un astracán, también hay referencia, además del mencionado ajuste de cuentas.

Pero a Goytisolo le preocupa reflejar con la mayor exactitud posible el joven que fue en aquellos años. De ahí que interrumpa el relato con digresiones dirigidas en segunda persona hacia sí mismo:



(...) las cosas no ocurrieron al ritmo acelerado en que las cuentas sino con suavidad; mas lo sentido confusamente entonces se aclararía poco a poco, al cabo de unos meses, hasta imponer su cegadora evidencia : entre tú y tu personaje se había instalado el recelo, un margen creciente de extrañeza y, según verificas ahora, al evocar las consecuencias durables de la fisura, un brusco e imperioso afán de autenticidad. (2002: 152-153)

Dicha preocupación obedece al hecho de que Goytisoló sabe que el yo adulto, que está escribiendo y ordenando sus recuerdos, busca darse un sentido a sí mismo, y a menudo esa intención teleológica altera el recuerdo real para no incurrir en la incoherencia narrativa:

(...) la tarea que tan confiadamente emprendieras, aquella resolución brusca de no permitir que tu vida, experiencia, emociones, lo que eres y has sido desaparecieran contigo se ha ido transformando poco a poco en un terreno plagado de redes y asechanzas que te obligan a andar con cautela, volver atrás la cabeza, poner en tela de juicio la exactitud de tus versiones, someterlas a la prueba de una confrontación con otros testigos, recurrir a documentos escritos que de algún modo corrigen o alteran su laboriosa reconstrucción : como los sueños contados en el momento de despertarse a fin de que no se borren de la memoria se modifican en seguida y pierden su aroma, así la fidelidad de la impresión que evocas exige una dosis prudencial de recelo : tu personalidad aleatoria de aquellos años, con sus rasgos a menudo antitéticos, propicia la tentación de otorgarle una posterior coherencia que, pese a su verdad teleológica, sería una forma sutil de traición. (2002: 166)

Además de esa obsesión por la exactitud, por la fidelidad más absoluta, le remuerde el reflejo que el espejo autobiográfico le devuelve. De su yo universitario, treinta y cinco años menor, observa con estupor e incredulidad teñida de tristeza una contradicción del personaje que entonces era con lo que luego sería, una incertidumbre sobre su identidad posterior a la infancia y la existencia real de su yo adulto. Será

posteriormente en Madrid, todavía en los años de universidad, cuando el descubrimiento y aceptación del universo noctámbulo (alcohol, prostíbulos, barrios bajos, cafetines, resaca) cuando comience a transitar hacia el posterior yo adulto.

En dicha transición va a desempeñar un papel catalizador la incipiente sexualidad. Goytisolo, como ha venido haciendo hasta ahora, no ahorra detalle, sin escarbar en lo morboso, pero enfrentándose siempre consigo mismo para conseguir el grado más alto de honestidad. En la transcripción de la construcción de su identidad sexual encontramos confesiones sobre sus prácticas onanistas:

Como años atrás, continuaba masturbándome con monótona regularidad. Las imágenes mentales que me asediaban en tal trance introducían de forma inmutable ingredientes de fuerza y aun de violencia: recuerdo el día en que, frente a la puerta de mi casa, un gitano había golpeado salvajemente a su mula y aquella escena, lejos de despertar mi piedad, me excitó de tal modo que me corrí en plena calle. Los atributos externos de una virilidad exótica, avasalladora, excesiva-fotografías del entrenamiento militar de unos sijs, de dos jayanes trabados en el sinuoso, impicante abrazo de la lucha turca-provocaban asimismo un estímulo fugaz a mis fantasías. Pero estas sensaciones bruscas y reiteradas no engarzaban con el resto de mi experiencia diaria: permanecían inasimilables y aisladas, ajenas del todo a las incidencias de mi vida real. (2002: 187)

En su yo joven existen dudas y zozobras, motivadas en parte por los abusos sufridos, en parte por el mutismo sobre su propia condición sexual. Su primera experiencia sexual, torpe, con una joven llamada Mely, está marcada por la autoexigencia de querer ser como los demás, de integrarse en el círculo de amigos. Lucho actúa de cicerone, además de coaccionarlo secretamente para que Juanito cumpla con lo que se espera de él. Sea como sea, el irremediable abandono de la infancia lo sumergió en un estado de desnudez, de indefensión y vulnerabilidad, vulnerable, expuesto a la reprobación y el escarnio:

Para completar el cuadro de mis aventuras añadiré que, por estas fechas, el prurito de aclarar las cosas conmigo después del lamentable episodio con Lucho, me animó a aceptar, venciendo mi zozobra y ansiedad, la propuesta de ir a la cama con homosexuales conocidos en algún bar de la zona. Pero mi torpeza y frigidez con ellos, semejantes a las que habría experimentado, imagino, con una remilgada muchacha de familia bien, me persuadieron de la inutilidad de insistir en el empeño: con una mezcla de decepción y alivio-de un alivio que no excluía una pequeña punta de tristeza-me reafirmé por un tiempo en la idea lenitiva, analgésica de una presunta y vagarosa «normalidad».

(...) Cuando Jaime Gil de Biedma menciona en 1955 en las páginas de su Diario un bureo nuestro en compañía de un limpia o ex legionario, borracho, agitanado y siniestro subrayando mi «malditismo excesivo» prescinde de un hecho esencial: mi sexualidad-salvo muy raras excepciones del lado femenino-nunca fue burguesa o de buenas maneras. Como le dije en una ocasión en el interior del automóvil en donde permanecíamos conversando de madrugada frente a la verja de casa, no me sentía atraído en absoluto por escritores, intelectuales o, sencillamente, gente educada y con corbata. (2002: 219-220)

Pero, afirma, no quiere justificar los sucesos a la luz de una explicación ulterior, la de homosexualidad, sino exponer los hechos tal y como los percibía en el momento en que sucedieron, no ceder a las trampas de la memoria y el estilo, sino hacer que prevalezca la verdad sobre estos, y a pesar de ellos:

Conciencia de los peligros y trampas de la empresa : vana tentativa de tender un puente sobre tu discontinuidad biográfica, otorgar posterior coherencia a la simple acumulación de ruinas : buscar el canal subterráneo que alimenta de algún modo la sucesión cronológica de los hechos sin saber con certeza si se trata de la exhumación de un arqueólogo u obra flamante de ingeniería: no ya la omisión británica de recuerdos juzgados no importantes sino la elaboración y montaje de los escogidos : precisión engañosa de los detalles, anacronías inconscientes, contornos presuntamente nítidos : aspecto y figura de la

primera mujer con quien te acostaste, medio de transporte utilizado al viajar a la capital : evocaciones e imágenes inverificables, desconfianza en tu labor de rescate, ausencia inquietante de pruebas : impresión de construir con materiales precarios, transmutar la realidad incierta en argumento amañado de libro : de evacuar lo que queda de tu pasado con el efugio mendaz de salvarlo de la viscosa densidad del olvido : el impulso liminar a decirlo todo, aceptar metafóricamente la sensible cornada del toro, se diluye y pierde entidad al someterse a las leyes insidiosas del relato escrito u oral : convertir la vida en estilo sería ingenuidad o pretensión dignas de un alquimista : tu arduo, ininterrumpido forcejeo con la escritura no te ha procurado todavía el secreto de la piedra filosofal. (2002: 210)

Junto con esta progresión en el yo joven, que vive dubitativamente su sexualidad, contrasta la afirmación del joven escritor imbuido en el ambiente barcelonés, donde comienza a hacerse un nombre, aunque le rodee cierto malditismo por su carácter rebelde e inclasificable. Además de la recreación de sucesos relacionados con la creación literaria, y sus propias reflexiones estéticas en torno a la literatura y la crítica literaria, aparece como eje vertebrador de este capítulo el ajuste de cuentas.

La vocación literaria, mía y de mis hermanos, criados en un medio social y educativo muy poco propicio a priori al cultivo de las letras no puede explicarse tal vez sin la existencia de una necesidad angustiosa de resarcirse de un trauma y decepción tempranos. La primitiva «novela familiar» que nos fraguamos podría haber permanecido latente, en un mero estadio de compulsiva mitomanía: ésa fue mi primera e irresistible tentación de los años de niñez y adolescencia, de la que sólo pude desprenderme redactando con obsesiva porfía docenas y docenas de patrañas novelescas. Mi decisión veinteañera de ser escritor a secas y entrega posterior a la literatura fue en cierto modo resultado de una ardua y compleja negociación: el trato cuidadosamente cerrado entre la conciencia agobiadora de la realidad y el contrapeso nivelador de la mitomanía. Lento y difícil proceso que, de Juegos de manos a Señas de identidad, iba a purgarme paulatinamente

del segundo para conducirme a una escritura despojada de todo ropaje «novelero»: conquista penosa de mi propia voz, liquidación del Familienroman en aras de la honestidad personal y autenticidad subjetiva. (2002: 253-254)

Ese ajuste de cuentas puede verse también cuando refiere la moda y fascinación ejercida por el “realismo mágico”, el cual, si bien ha permitido la creación de ámbitos novelísticos tan seductores y atractivos como el de García Márquez, ha provocado que, bajo el amparo de la miscelánea etiqueta, se haya intentado reproducir Yoknapatawpha o Macondo en tierras tan reacias a lo maravilloso como la leonesa o la gallega.

Con la publicación de *Campos de Níjar* (1960) sufre Goytisolo un enconado ataque del aparato propagandístico franquista, incluso con conexiones más allá de las fronteras nacionales, como le sucede cuando le amenazan durante la presentación del libro en Milán, y cómo en España es víctima de una campaña feroz llena de injurias. En este sentido, reconoce Goytisolo el papel de su primo Juan, quien, pese a estar en las antípodas políticas del narrador, interviene valientemente para tratar de frenar dicha campaña, así como durante la detención de Luis Goytisolo. Con respecto a estos sucesos, rememora los presentimientos del padre sobre el riesgo de las nuevas y para él odiosas ideas que defendían sus hijos, y que se vieron tristemente confirmados antes de su muerte ante dicha campaña de los medios informativos del Régimen contra las «actividades antiespañolas» de Juan en Francia y, con la detención de Luis. El padre se ve incapaz de defender el apellido frente al aluvión de improperios, juicios, condenas, ... haciéndolo incluso frente a sus convicciones más afirmadas. Durante el encarcelamiento de su hijo Luis escribe una carta a Franco, en la que rememora su historial de hombre católico y de derechas, así como la viudez y desgracias ocasionadas por la guerra. Dicha misiva provoca en Juan, al principio, estupor y vergüenza, que se convierten, al cabo de los años, en conmiseración ante la patética situación de soledad, y el doloroso conflicto entre sus ideas y sentimientos.

Otro de los sucesos referidos es con el fallo del premio Nadal de 1953, que Goytisolo sigue junto con José María Castellet a través de la radio desde Francia, ya que su novela *Juego de manos* partía como favorita para alzarse con el galardón. Sin embargo,

por presiones políticas, esta fue eliminada en la penúltima votación<sup>13</sup>. A consecuencia del fallo del Nadal, y por consejo de Fernando Gutiérrez, Goytisolo contacta con José Manuel Lara, en aquel entonces editor de Planeta, y en buena sintonía con el aparato franquista, para conseguir que su obra sea publicada en España. Lara accede a intervenir a cambio de entregarle en prioridad el manuscrito de *Duelo en el paraíso*, publicado en Destino en 1955, con algunos cortes por parte de la censura. Por las páginas de *Coto vedado* correspondientes a esa mitad de los años 50 van a desfilar bares y amistades: su hermano Luis, Ana María Matute, Ignacio Aldecoa, María Antonia Gil (a la postre, esposa de Luis), Josefina Dalmau, Castellet,...

A la notoriedad intelectual de Juan Goytisolo se le une cierto compromiso político que le había llevado a renunciar a su origen burgués catalanista, y a oponerse al régimen bajo cierta militancia en el Partido Comunista. Sin embargo, poco a poco se irá desencantando del régimen que opera también dentro de este partido, y de las luchas intestinas de poder que se sostienen. Relata, a este efecto, su asistencia a un mitin comunista presidido por Auguste Lecoeur poco tiempo antes de que le expulsaran del Partido. Para Goytisolo, la parafernalia política (el despliegue de banderas, los himnos las consignas, el ritmo disciplinado de los aplausos,...) provocan en él ese rechazo visceral hacia lo político. Idéntica sensación experimenta en Cuba, durante las grandes festividades revolucionarias, generándose una antipatía a la par que una pérdida de su inocencia política.

Goytisolo ajusta cuentas con la izquierda cuando esta llega al poder. Critica, de este modo, que no se haya reconocido la labor periodística de Elena de la Souchère en favor de la democracia. No solo no existe el agradecimiento, sino que, muy a menudo, quienes de un modo u otro lucharon por la consecución de esa democracia y quienes cosecharon oportunamente los beneficios de esta no fueron los mismos. De un lado, cita Goytisolo a los Cerón, Amat o Porqueras; del otro quedan los antiguos tecnócratas que ocuparon los despachos y antecámaras del Gobierno.

---

<sup>13</sup> Dice Goytisolo: “La recompensa se otorgaría minutos más tarde a la obra de una desconocida de quien, pocos meses después de la publicación de su libro, nadie volvería a oír hablar.” (2002: 233). Se refiere a *Siempre en capilla*, de Lluïsa Forrellad.

Su exilio en París le va a deparar el encuentro con Monique Lange, joven traductora de la editorial Gallimard, con la que Goytisolo va a colaborar:

A mi llegada a París a primeros de octubre, me dirigí a la editorial Gallimard en donde Coindreau me había dado cita. Al entrar en el vestíbulo pregunté por él a la recepcionista: ésta me informo de que acababa de salir y me esperaba en su hotel por la tarde, pero que la secretaria del servicio de traducción deseaba verme. Aguardé excitado y, al poco, por la pequeña escalera con suelo de linóleo, apareció una mujer joven, tostada por el sol y con el cabello muy corto, de la que recuerdo con gran precisión la sonrisa. Monique Lange me dijo en un castellano aproximativo que su jefe Dionys Mascolo quería conversar conmigo y me preguntó si hablaba francés. Je le baragouine un peu, le repliqué con falsa modestia. (2002: 279)

La figura de Monique es capital para entender a Goytisolo. Ella será quien le introduzca en la nueva intelectualidad francesa, actuando como guía en París. Pero, además, no tardará en convertirse en ancla moral del propio Goytisolo, quien parecía haber despejado las dudas sobre su homosexualidad, pero que de repente se ve complementado con la joven francesa. Ella es quien le invita a cenar, en uno de sus primeros días en París, y a conocer a Jean Genet:

La noche de la cena, el ocho de octubre, salgo del metro de Bonne Nouvelle, localizo en seguida el cine Rex situado frente a las antiguas oficinas de L'Observateur en donde me reunía con Elena de la Souchère meses antes, busco el edificio contiguo, no en el bulevar sino en la calle, subo en ascensor al tercer piso, llego a la segunda puerta a la izquierda, toco el timbre. Monique acude a recibirme y me presenta a sus huéspedes: un joven inglés rubio y barbudo llamado Peter y, calvo, menudo, lampiño, con una cazadora y pantalones de pana, Genet. Yo estoy intimidado por su presencia y mi intrusión entre desconocidos pero, por suerte, Genet parece preocuparse tan solo de Peter, con quien Monique, entonces recién divorciada, mantiene una relación pasajera. Le pregunta por sus gustos y preferencias, bromea maliciosamente con

él, trata de hacerle confesar que ha sentido alguna vez una atracción reprimida o secreta por un compañero o amigo. Él niega, lo cual divierte y excita a Genet, recostado en el diván junto a Monique. Bruscamente, se vuelve hacia mí y pregunta a quemarropa:

-Y usted, ¿es maricón?

Confundido, contesto que he tenido experiencias homosexuales- algo que hasta entonces no había manifestado en público y me ayuda a aclarar las cosas ante Monique, con quien simpatizo ya de modo instintivo-, pero mi audacia -supongo que debí de enrojecer al responderle- no le impresiona en absoluto. (2002: 281)

Este capítulo está dedicado a su relación con Monique Lange, relación extraña, pues el propio Goytisolo ha manifestado ya su tendencia a la homosexualidad, pero que sin embargo se ven atraídos y compenetrados mutuamente. La relación se mantiene cuando Goytisolo regresa a Barcelona, mediante cartas y llamadas telefónicas. Mes y medio después, ella irá a su encuentro en Barcelona. Allí conoce a Jaime Gil de Biedma, a Luis y María Antonia. Instalados en el hotel Cosmos, se da el primer encuentro sexual entre ambos:

Almorzamos en el Amaya, bebemos, damos una vuelta por el puerto: al regresar al Cosmos de anochecida estamos ligeramente achispados. Desnudos los dos nos exploramos con tiento: su piel es firme, acogedora, suave y mi temida frigidez funde a su contacto. Excitado, dichoso penetro en ella una y otra vez, me pierdo entre sus pechos, su vientre, regazo. Acoplado a su cuerpo, encuentro sin prisas los gestos y ademanes necesarios, comparto con ella tan demorada y hermosa intimidad. Suena el teléfono y no lo descolgamos: vivimos aislados en nuestra burbuja ígnea, desconectados del mundo exterior. (2002: 286)

En esta ocasión es Goytisolo quien la introduce a ella en el círculo literario barcelonés, acudiendo a las reuniones en el apartamento de recién casados de los Barral, con Ferrater, aunque, para una parisiense habituada a Genet, Goytisolo siente un irremediable complejo de provincias. No obstante, estos encuentros servirán para que



Monique conozca algunos nombres de la nueva literatura española que trasladará luego a las oficinas de Gallimard, así como para sentar el acercamiento entre la editorial francesa y Seix Barral, que cuajará en las futuras Conversaciones de Formentor y la creación del efímero, pero innovador Prix International de Littérature.

Finalmente, la presencia de Monique sirve también para calmar la agitada conciencia del padre, que solo recoge sinsabores de sus díscolos hijos:

Pero, como advertirás en seguida, si Monique es «la judía divorciada» con quien vives en pecado, tu cohabitación con ella parece haberle descargado de un peso y no suscita la misma reprobación que habría provocado en el caso de tus hermanos: la inconfesada, secreta aprensión a tu eventual homosexualidad, incubada y latente desde el episodio del abuelo, le ha robado posiblemente muchas horas de sueño y aun con su separación matrimonial y «sangre judía», Monique aparecerá a sus ojos como un menor mal. Sus consideraciones acomodaticias sobre ella y confidencias a Luis y José Agustín traslucen la ambigüedad en que fluctúa. (2002: 294)

Para finalizar el análisis de *Coto vedado*, tenemos que hacer mención al concepto de culpa que sobrevuela todo el relato, culpa que es expuesta de manera taxativa porque Goytisolo –ya lo advirtió en el prólogo– se enfrenta con honestidad al relato de sus memorias. Esta culpa es la que nace de la traición que también hemos analizado, y que se proyecta sobre diferentes ámbitos. Hemos comentado algunos (la pérdida de la madre, el sentimiento de culpabilidad por pertenecer al bando ganador y represor, el origen de la situación familiar, su homosexualidad,...), pero este sentimiento, lejos de mitigarse en el Goytisolo adulto, sigue manifestándose. Así sucede cuando conoce la muerte de Raimundo, un personaje arrabalero de los muelles barceloneses, al que Goytisolo era aficionado:

Pero absorto en Monique y su inmediatez cálida, no supiste prestar la atención necesaria, desatendiste los signos de su cercana partida. Con esa indiferencia inherente a la pérdida o disminución del interés físico por las personas a las que una vez deseamos, viviste las

necesidades de tu dicha amorosa lejos de Raimundo y su cohorte de parias. Sólo al enterarte con diez días de retraso de la noticia de su muerte, de su agonía atroz, solitario, borracho, en las tabernas y cafetines del muelle, derramaste unas lágrimas tardías e inútiles. Tu carta a Monique refiriéndole el hecho, poco antes de concluir en 1956 el servicio militar, trasluce más allá de un dolor real, el remordimiento y culpabilidad que te aplastan: una vergüenza retrospectiva de haber trocado a tu amigo en héroe de novela para abandonarlo después a su horrible destino; una conciencia dolorosa y aguda de tu condición egoísta y aventajada. (2002: 249)

La aventura de vivir, el valor propio de la interioridad tan difícil de apresar, la ida hacia el mundo personal o exterior, tratando de conocerse, están diseminados por todo el libro. Lo que ha llevado a Juan Goytisolo a situarse frente al espejo es la voluntad de reconstruirse, aunque en cada intento de hacerlo reconoce a un Goytisolo imperfecto, no realmente el Juan Goytisolo que es.

La relectura de aquéllas, casi treinta años más tarde, revela junto a una franqueza Y receptividad a menudo estimables algunos rasgos de tu carácter con los que después contenderías duramente: la propensión adolescente a embellecer o magnificar inconscientemente cuanto te acaece que, de no haber atajado pronto, te habría arrastrado a una incurable mitomanía: la vanidad del señorito de izquierdas de la que de modo paradójico te desprenderías gracias a un desmesurado pero saludable orgullo creador: al hecho comprobado día a día, conforme se acendrabas tu adicción a la escritura, de que no eras lo bastante modesto como para sentirte halagado por la fama y honores que sustentan aquélla; de que la aventura y vértigo de escribir descubiertos en Don Julián constituían a fin de cuentas algo ajeno y aun opuesto a la gloria mundana: una nueva expresión o territorio inexplorado de tu sexualidad. (2002: 289)

El libro se cierra, cronológicamente, en 1956, con las primeras vacaciones junto a Monique, en vísperas del viaje a París, que motivarán cierta idea de nostalgia, así como

la proyección compensatoria de una patria frustrada. Goytisolo ha decidido exiliarse voluntariamente. Como indica Gronau (2011), “con la pérdida de la patria, también la identidad se vuelve para Goytisolo inaccesible”

### *En los reinos de taifa*

El segundo volumen de la autobiografía de Juan Goytisolo lleva por título *En los reinos de taifa* (1986), y se estructura en siete capítulos epigrafiados cada uno. El capítulo 1 lleva por título “El ladrón de energías”. Al principio del capítulo sitúa el cronotopo en que se marca este segundo volumen de las memorias, concretamente el 15 de septiembre de 1956. Los acontecimientos históricos comienzan teniendo un peso importante, pues la rebelión de Budapest y su aplastamiento por los tanques soviéticos iban a socavar las convicciones comunistas tanto de Goytisolo como de Monique Lange. Ambos asisten con perplejidad a las protestas frente al diario *L’Humanité*. También se referencia, en este capítulo, a la intelectualidad española en la órbita del partido comunista que, por aquel entonces, coincidían en París: Tuñón De Lara, Antonio Soriano, Eduardo Haro Tecglen, Ricardo Muñoz Suay, Alfonso Sastre y Eva Forest, Juan Antonio Bardem,... Esta pérdida de la inocencia política va a ser continua, de autoengaño, va a cristalizar en 1964, durante la crisis interna del Partido que desembocó en la exclusión de Jorge Semprún y Fernando Claudín. No obstante, Goytisolo se exculpa de esta ofuscación, justificando que, en el pequeño círculo en el que se movía esa intelectualidad española de ideología comunista, la sensación de que se aproximaban grandes cambios era fortalecida a diario con nuevos ejemplos y experiencias. Pese a todo, no niega cierta ceguera en los comunistas españoles, él incluido, que tardaron más que sus colegas franceses en entender el verdadero sino de la URSS:

Lo que más llama mi atención al reseñar calamo corriente mis primeros meses en Francia desde una atalaya de casi treinta años es la diferente postura política o, por ser más exacto, el distinto grado de madurez y experiencia de los amigos parisienses y españoles que aparecen en estas páginas: mientras los últimos eran miembros o simpatizantes del Partido, se embebían en la lectura de *L’Humanité* y daban por buenas sus tesis y explicaciones sobre la radiante sociedad del futuro, los primeros habían atravesado ya esta fase, hablaban con

repugnancia o desdén de la URSS y ejercían una militancia matizada y compleja que si bien aparecía a mis ojos inoperante e incluso ridícula era no obstante mucho más lúcida y honesta que el daltonismo y sordera moral en los que mis compatriotas y yo destacamos y destacaríamos. (2002: 311)

Establecido definitivamente en París, y asentado en el oficio literario, su obra va a desarrollarse marcada por ese exilio autoimpuesto, junto con el seguimiento que el régimen franquista va a hacer a sus obras. Paradójicamente, su popularidad acrecentaba al mismo tiempo el recelo con que las autoridades españolas lo miraban, como disidente del régimen, y su “inmunidad”, por cuanto era conocido más allá de nuestras fronteras:

(...) ninguna de mis obras adultas, de Señas de identidad a acá, recibiría después ni mucho menos tal aprobación masiva, lo que indica a las claras las servidumbres e imponderables de esa pseudo crítica periodística, sujeta en París como en todas partes a una amalgama de prejuicios, modas, intereses y amiguismo que desvirtúa su función y la convierte en una feria de vanidades propicia a todos los éxtasis, a todos los ridículos. Si el estrépito armado en torno a la novela me señalaba de forma inequívoca a las autoridades franquistas me confería de pasada cierta inmunidad: en la medida en que el Régimen aspiraba a una respetabilidad europea, no le convenía perseguir a un escritor cuyo nombre «sonaba» en razón de sus obras y actividades culturales que en ningún país democrático serían consideradas delictivas. (2002: 315)

Su relación con España, marcada por esa disidencia amén de la militancia política, van a atravesar todo este segundo volumen de las memorias. Aunque no se califica de valiente, sí que admite cierto aplomo en sus viajes de 1960 y 1961. La idea de España que entonces tenía Goytisolo era la de un lugar peligroso para él, donde podía ser detenido sin causa, lo que va a marcar sus futuras relaciones con el país:

La experiencia familiar e infantil reforzaba aún esa impresión de pertenecer fatalmente a una nación en sempiterna guerra civil y cuyos ajustes de cuentas feroces se transmitían por herencia de forma

ineluctable. España simbolizó para mí, hasta bien entrada la cuarentena, no una tierra acogedora y benigna, receptiva o al menos indiferente a mi labor al servicio de su cultura y lengua sino un ámbito de hostilidad y rechazo, de un solapado, acechante amago de sanción. Las cicatrices que dejan las dictaduras y regímenes totalitarios son difíciles de borrar. El proceso de curación es largo y aleatorio: en mi caso, aclara el hecho en verdad elocuente de que, diez años después de la muerte de Franco, me sienta todavía más a gusto en París, Marraquech, Nueva York o Estambul que en las ciudades, lugares y escenarios en donde para bien y para mal se desarrollaron los fantasmas y miedos de mi niñez y de mi juventud. (2002: 318-319)

Fruto de esos desplazamientos de incógnito es el viaje que hace en tren desde Figueras, evitando así el control de pasaportes. Hasta allí lo lleva Jaime Gil de Biedma, con quien solía compartir correrías por las ramblas, quien, despistado tal vez por el nerviosismo y agitación de la huida, o bien absorto en la conversación sobre el compromiso gramsciano, rozó la rueda de un carro en un adelantamiento y estuvieron a punto de estrellarse. La anécdota está también recogida en el *Diario del artista seriamente enfermo* (1974), de Gil de Biedma, concomitancia esta que asevera la veracidad del texto.

Pese a todo, la frontera que la censura establecía entre lo prohibido y tolerado no era rígida ni inmutable, y algunos cambios circunstanciales permitieron la liberación de espacios largo tiempo acotados, así como una serie de logros parciales pero reconfortantes. Con todo, dicha censura imponía al escritor una penosa automutilación cuyos efectos devastadores se revelaban más tarde: acatamiento a la norma dominante, miedo a las propias ideas, conformismo insidioso, cansancio, esterilidad. Para Goytisolo, su estética literaria se va a refrendar con la redacción de *Reivindicación del conde don Julián*:

En lo que a mí concierne, el desfase entre vida y escritura no se resolvió sino unos años más tarde, cuando el cuerpo a cuerpo con la segunda, exploración de nuevos espacios expresivos y conquista de una autenticidad subjetiva integraron paulatinamente la primera en un vasto

conjunto textual, el mundo concebido como un libro sin cesar escrito y reescrito, rebeldía, pugnacidad, exaltación fundidos en vida y grafía conforme me internaba en las delicias, incandescencia, torturas de la redacción de Don Julián. (2002: 322)

El peligro que Goytisolo sentía era más que real. Algunos escritores que ocupaban puestos de responsabilidad en el escalafón oficial del Régimen comenzaron a vituperarlo en los periódicos del Movimiento. Especial mención merece el Director General de Prensa Aparicio y su colega de *Pueblo* Emilio Romero encabezaron una campaña hostil hacia Goytisolo coincidiendo con la salida del manifiesto «Para una literatura nacional y popular» en la revista *Ínsula*. Con gran saña actuó Emilio Romero y sus acólitos, quienes en *Pueblo* y *Arriba* arremetieron contra “el émulo de Blasco Ibáñez instalado en Francia” cuyas siniestras funciones de “aduanero” impedían según él el conocimiento de los valores literarios auténticos. Dos acontecimientos político-culturales en los que de un modo u otro Juan Goytisolo participa despuntan por su interés a lo largo del período accidentado del año cincuenta y nueve: el homenaje a Machado en Collioure y la Huelga Nacional Pacífica del 18 de junio. En cuanto a la conmemoración machadiana, Goytisolo organizó, ayudado por Couffon y Elena de la Souchère entre otros, el comité de nombres ilustres que debía apadrinar el acto: Marcelle Auclair, Cassou, Mauriac, Sarrailh, Queneau, Sartre, Beauvoir, Tzara, Aragon, Picasso... Así, el 20 de febrero, se reúnen en Collioure con los intelectuales venidos de Madrid, Barcelona, Ginebra y otros lugares: Blas de Otero, Gil de Biedma, José Angel Valente, Costafreda, Barral, Castellet, Caballero Bonald, Senillosa, José Agustín Goytisolo,... Dicho acto fue una afrenta más para el régimen de Franco, que prefería un ominoso silencio sobre el poeta sevillano.

Pese a su oposición activa al franquismo, el historial de resistente perseguido no cuenta con ningún padecimiento o detención, si prescindimos de un interrogatorio por la guardia civil de Albacete durante los encierros de Elche de la Sierra. Su único paso por comisarías, en agosto de 1958, fue apolítico, casual y poco glorioso: atrapado con Jaime Gil de Biedma y un amigo suyo en una redada preventiva del Barrio Chino, pasaron la noche en el calabazo con un grupo de borrachos y macarras, en espera de ser trasladados a la Jefatura de la Via Layetana para ser fichados como gamberros y ser puestos en libertad unas horas más tarde (sin que nadie se percatara de quienes eran y tratara de explotar el incidente, merced a una eficaz intervención del padre de Jaime).

El incidente más notable que tuvo con el gobierno franquista, y al que se ha referido en anteriores ocasiones, está relacionado con el sabotaje, al parecer orquestado por un grupúsculo fascista, de la proyección de un documental sobre la miseria española, previsto en Milán. En este caso, uno de los pocos que hallaremos en el libro, Goytisolo prefiere silenciar el nombre del responsable en la trama policíaca, que afectó especialmente al padre de Goytisolo en sus últimos momentos de vida, movido por la piedad y el sagrado terror que le inspira el suicidio con que el sujeto puso fin a su vida en Argentina con un abrupto disparo. Se refiere al vicecónsul de Milán, servidor fiel de un régimen del que fue instrumento y, a la postre, implacable juez.

Los vaivenes son constantes durante esta época en la que transitan el activismo político, la militancia literaria y los ambientes nocturnos. Con todo, Goytisolo, que ocupa una posición relevante en cada uno de esos ámbitos, se muestra desdichado, pues, tal y como confiesa, aún sigue buscando su esencia, saber realmente quién es, y el desconocimiento de esta cuestión le arroja en los brazos de la depresión:

En este año 1962 en el que a bandazos y saltos discurre relato, mi activismo político se intensificó y extendió del campo estrictamente español a nuevos y más exaltadores empeños. Coincidiendo con un período de fama literaria sin proporción alguna con la dimensión de la obra y sus méritos reales-fruto sin duda de mi rentable y acomodaticia postura de compañero de viaje-, fue al mismo tiempo-como luego trataré de mostrar-la época más desdichada de mi vida. Los problemas no resueltos de mi identidad sexual, precariedad de los vínculos con Monique que, una sorda, corrosiva impresión de sumirme en mis contradicciones, cada vez más lejos de la salida, me habían conducido paulatinamente a la neurastenia y el trago, a breves lapsos de euforia y fervor, ciclos helicoidales de depresión y obsesiones suicidas. (2002: 364)

En Goytisolo sigue planeando el sentimiento de traición constantemente. Por ejemplo, en la inclinación a la bebida que padecerán los tres hermanos, lo cual se opone al antialcoholismo visceral que les había inculcado el padre. En lo concerniente a Juan,

este sentimiento de traición constante le lleva a una exasperación paulatina ante sus propias contradicciones: la bifurcación entre vida burguesa e ideas comunistas, entre afectividad e impulsos sexuales, solo podían ser superados en la vorágine de una escalada revolucionaria en la que esta dicotomía perdiera su razón de ser.

Y la traición que se presenta principal, la renuncia a España, el alejamiento físico y moral del país, un ostracismo en el que se reafirma, porque le permite ser quien es y afirmar su verdad y valores frente a las normas y ritos de la tribu, acotando al tenaz ladrón de energías. Su interés histórico se manifestará en opiniones políticas sobre Santo Domingo, Checoslovaquia o Palestina pero no sobre España. Su previsible evolución bajo el franquismo ha dejado de apasionarle. El desafecto, la indiferencia o la distancia lo empujan hacia un ansiado documento de apátrida, alejado del gran pueblo de mudos ensordecidos por su largo, estruendoso silencio. El rechazo a España coincide también con sus problemas con el Partido Comunista, los cuales van a marcar su estilística:

Al renunciar a los valores subyacentes a mi anterior literatura «comprometida» lo hacía, claro está, con la conciencia de pertenecer no a una cultura débil ni perseguida sino vasta, rica y dinámica como lo es la castellana en su doble vertiente de España e Iberoamérica. El acto de desprenderme de unas señas de identidad opresivas y estériles, abría el camino a un espacio literario plural, sin fronteras: prohibidos por el franquismo, mis libros podían asilarse en México o Buenos Aires. En adelante el idioma y sólo el idioma sería mi patria auténtica. (2002: 376)

El capítulo se cierra con la muerte del dictador, que actúa en Goytisolo como resorte de la memoria, como si asistiese a la agonía de quien fuera en verdad el cabeza monstruoso de su familia. El sentimiento que opera en él es de orfandad, de liberación sobre el dictador cuya sombra había sobrevolado siempre a Goytisolo, lo que le empuja a escribir sobre él y a establecer las relaciones que le unen a Franco como una suerte de padre. El mismo día del fallecimiento del dictador, Goytisolo escribe un texto que será leído días después en la biblioteca del Congreso de Washington, como una especie de venganza contra el gobierno norteamericano que tanto había contribuido a mantenerle en el poder, y que titula *In memoriam: F. F. B. 1892-1975*, evitando la mención directa de su nombre. En dicho texto, Goytisolo reclama la ominosa paternidad del dictador,



sembrando su posterior incursión en “el campo de minas de la autobiografía.” Como ya se ha comentado, el padre biológico de Goytisolo era un hombre enfermizo que delegó, tras la muerte de su esposa, la educación de sus hijos en la niñera. Pese a la presencia física del padre, la relación entre Juan y su progenitor estaba caracterizada por la ausencia y la distancia emocional. De ahí que configure esa imagen de Franco como “padre castrador” de España, con sus prohibiciones, decretos y restricciones, y que constituya para Goytisolo una figura más real que su propio padre biológico.

El segundo capítulo, “Las chinelas de Empedócles”, mantiene el tono de búsqueda de su propia voz literaria, que es también la búsqueda de su propio ser. Como toda búsqueda, está salpicada de dudas y certezas que, aunque contradictorias, nos ofrecen una imagen muy próxima al Juan Goytisolo que fue:

La resolución de partir en guerra contra mi imagen fue firme, pero las incidencias del combate se prolongaron durante años y sus resultados fueron tardíos. Aun ahora, no he logrado borrarla del todo de la mente de quienes me conocieron por aquellas fechas y, pese a mis esfuerzos de desalojo, pequeños ecos o vestigios de ella subsisten dentro de mí. De cuantas batallas he trabado contra inclinaciones personales que desprecio, ésta ha sido tal vez la más ingrata y ruda. ¿Cómo liberarme de ese doble joven y a primera vista agraciado por la fortuna pero cuyos gustos ideas y ambiciones han dejado de ser los míos e incluso me repelen? La paciente labor de desmarcarme de él no se ha visto coronada siempre con el éxito. Pinchar el globo exigía una serie de renunciaciones y transformaciones que ponían mi vida patas arriba. Para hacerlo, debía sabotear mi modesta, pero envidiada posición en el mundo editorial a cambio de otra dudosa, arriesgada, en el de la literatura; encontrar una alternativa económica a mis ingresos de escritor; defender las causas perdidas o impopulares frente a las rentables y oportunas; vivir aislado y cultivar las enemistades; dejar de concebir la vocación como una carrera y al novelista o poeta como portavoces del interés nacional. Solo el tiempo y su inevitable cortejo de tropiezos y errores me permitirían compendiar unas pequeñas analectas a las que procuro ceñir mi conducta: menguada victoria pero

que aclarara en lo futuro, con estrictez nodular, las pasadas, confusas relaciones conmigo y con los demás.” (2002: 391-392)

El camino, como decimos, no es sencillo. De ahí que incluya admoniciones para su propia persona, como al advertir(se) para no caer en la complacencia del público lector general, lo que sería indicio de que sus libros se habrían convertido en fáciles y anodinos, o al hacerlo también contra aquellos escritores que conciben la literatura como una carrera, y dirigen toda una estrategia a alcanzar honores y empleos: “alaban a quien les alaba, leen a quien les lee, sirven a todos los gobiernos, ascienden tenazmente a las cumbres del escalafón” (2002: 408). Frente a estos, el escritor moral debe cultivar una escritura nueva y personal, distinta a la que ya existía. Para Goytisolo, seguir modelos ya aceptados es condenarse a la parvedad e insignificancia. Quien no innova podría no existir, puesto que no aporta nada al desenvolvimiento de su cultura.

Parte de las contradicciones a las que hacíamos referencia se deben a los fallos y errores que Goytisolo admite, en tono confesional, en su relato. Por ejemplo, en este capítulo se narra la censura que ejerció sobre Fernando Arrabal, en aquel entonces denostado por el Partido Comunista, y que había hecho llegar a Sartre una de sus primeras obras teatrales para que el filósofo escribiese el prólogo introductorio. Malhumorado, Goytisolo acude a Simone de Beauvoir para impedir el desaguisado aduciendo el carácter reaccionario y desentendido de la verdadera lucha comunista que tenía el dramaturgo. Sartre no escribió el prólogo, y Goytisolo y sus compañeros disfrutaron de su mezquindad; pero, posteriormente, al desprenderse del sentimiento de rivalidad sórdida, resulta consciente de su lamentable censura.

En la búsqueda de ese ser, de saber quién es realmente, van a confluir la decepción política y literaria junto con la influencia de Monique Lange y de Genet. La brusca actualización de su homosexualidad, que sigue operándose mediante relaciones penosamente clandestinas, y esas continuas decepciones van a provocar en el barcelonés un cansancio vital, y observará entonces su escritura como meramente funcional, tornándose necesario entonces concentrarse en lo esencial, y desechar todo lo demás. Será Monique quien, movida por el dolor tras la muerte de su madre, tome la iniciativa de romper con Gallimard y París, y establecerse en la provinciana Saint-Tropez. Aislarse y establecer las bases nuevas de su literatura se antoja fundamental entonces para la

existencia de Goytisoló, aunque su relación secreta con Mohamed se vería resentida. Una contradicción más: la relación con Monique y la relación con Mohamed, continuar ahogándose en la querida París o marcharse a la tranquila y aburrida Saint-Tropez; debatir y resolver, en definitiva, quién es (quién fue) ese Juan Goytisoló. En esta contradicción existencial juega un papel fundamental la influencia de Genet. Así, vuelve de nuevo a recordar la noche en que conoció tanto al escritor francés como a la que habrá de ser su esposa, recuerdo que ya había aparecido en *Coto vedado* (Tal y como el propio Goytisoló admite: “No sigo una cronología estricta de los hechos sino el desorden coherente de la memoria.” (2002: 445)):

    Mi Lil Al Qader acaeció un ocho de octubre, no sé si dentro o fuera del mes sagrado de Ramadán, la noche en que fui por vez primera al lugar en el que escribo estas líneas y conocí a un tiempo a Monique y Genet, dos personas que por vías y maneras distintas influyeron decisivamente en mi vida y cuyo encuentro desempeña en ésta un papel auroral. Mi evolución posterior la deberé en gran parte a ellas, a su contribución a arrancarme de mi medio y su agobiadora estrechez. Las apariciones y eclipses de Genet a lo largo de dos décadas me descubrirán un ámbito moral nuevo: tras el mundo burgués cerrado y compacto del barrio barcelonés de la Bonanova, con sus espectros familiares y hecatombe afectiva, me internaré poco a poco y con cautela, de su mano, en esa fecundidad desligada de nociones de patria, credo, estado, doctrina o respetabilidad de mi ejido-medina de la Bonne Nouvelle. (2002: 430)

La importancia de Genet queda también manifiesta en el tercer capítulo, “El territorio del poeta”, dedicado íntegramente a su figura. No busca Goytisoló glosar al dramaturgo, al modo de una biografía, sino delimitar lo que denomina su “espacio físico y moral”, esto es, su vitalidad, humor, caprichos, comedias, sus cóleras fingidas, sus cóleras reales, . . . , en definitiva, la *gracia* singular que implica su conocimiento y también la condena:

    Conocer íntimamente a Genet es una aventura de la que nadie puede salir indemne. Provoca, según los casos, la rebeldía, una toma de conciencia, afán irresistible de

sinceridad, la ruptura con viejos sentimientos y afectos, desarraigo, un vacío angustioso, incluso la muerte.

Si en mi juventud imité de modo más o menos consciente algunos modelos literarios europeos y americanos, él ha sido en verdad mi única influencia adulta en el plano estrictamente moral. Genet me enseñó a desprenderme poco a poco de mi vanidad primeriza, el oportunismo político, el deseo de figurar en la vida literario-social para centrarme en algo más hondo y difícil: la conquista de una expresión literaria propia, mi autenticidad subjetiva. Sin él, sin su ejemplo, no habría tenido tal vez la fuerza de romper con la escala de valores consensuada a derecha e izquierda por mis paisanos, aceptar con orgullo el previsible rechazo y aislamiento, escribir cuanto he escrito a partir de Don Julián.” (2002: 461)

El capítulo 4 (“El gato negro de la rue de Bièvre”) es el del despertar definitivo de su inocencia política, el descubrimiento de la verdadera faz de los regímenes comunistas, y, por tanto, el necesario ajuste de cuentas con su pasado. Le sucede con Cuba, durante una estancia en La Habana, donde Franqui, Padilla y otros compañeros comunistas le relatan la omnipresencia policial y los estragos de la autocensura. El hecho de que muchos de ellos sigan residiendo en el país caribeño precisa la omisión de sus nombres. También Virgilio Piñera, en una visita al hotel Nacional donde se aloja Goytisolo, le refiere la persecución y redadas que sufrían los homosexuales, y el temor constante en que vivía pese al apego a los ideales revolucionarios.

Tras su vuelta a París en diciembre de 1970, Goytisolo comienza las gestiones encaminadas a la creación de una revista cultural de ámbito hispánico, donde ejercer una voz crítica y reconocida ante las situaciones de los países de habla hispana. Durante la busca de la persona adecuada para el cargo de jefe de redacción choca con Ugne Karvelis, de quien Franqui y Padilla desconfían profundamente, pese a sus relaciones privilegiadas entre el mundillo cultural de la *Rive Gauche* y la dirección revolucionaria cubana. Goytisolo afirma ignorar entonces la agresividad, el afán de poder y la capacidad de intriga de la escritora lituana, aunque reconoce que tendría ocasión de comprobarlos a su costa unos años más tarde. También se ve obligado a explicar un malentendido surgido a

cuenta de la aparición del nombre de García Márquez entre los de una lista de escritores e intelectuales abiertamente críticos con el régimen de Castro en Cuba. Aprovecha la ocasión para manifestar que el futuro Nobel colombiano era experto en marcar discretamente sus distancias de la posición crítica de sus amigos sin enfrentarse no obstante a ellos.

También con motivo de la publicación del dossier con la sesión de autocrítica de la UNEAC, así como del texto de las dos cartas que habían dirigido al líder cubano, y la correspondencia cruzada entre Vargas Llosa y Haydée Santamaría, incluyendo cartas abiertas y apostillas de escritores latinoamericanos y europeos. Dicha documentación refleja, con el paso de los años, la lucidez y dignidad de autores como Paz, Fuentes, Revueltas, Ponce, Valente o Enrique Lihn, frente a la reacción de actúan adiestrados por el régimen comunista. Goytisolo es especialmente detractor con García Márquez y Julio Cortázar, y su “Policrítica en la hora de los chacales”

El ajuste de cuentas con estos intelectuales defensores de un régimen cada vez más represor e intimidatorio se cierra con el juicio moral a quienes, pese a su posición izquierdista socialista, se cuidaban muy bien de no renegar del dinero capitalista, viniera de donde viniese:

Como comprobaríamos después con cierta sorpresa, los seguidores de la línea oficial cubana que estigmatizaban la inconsecuencia y frivolidad de los liberales a la violeta, se guardarían muy bien de analizar, conforme a la doctrina marxista y por una razón de honestidad elemental, sus propias relaciones y prácticas sociales, su modo de vida real y concreto: el hecho de preferir por ejemplo la beca estadounidense o el curso profesoral en California a una estancia prolongada y sin prerrogativa de ningún género en ese laboratorio político en donde sus sueños de una zafra sin imperios ni esclavos, alimentados a costa del dolor ajeno, corrían el riesgo de esfumarse. La experiencia de aquellos meses de Libre me reveló así que el alto grado de conciencia artística de alguno de mis colegas no correspondía necesariamente con el de su rigor intelectual y moral. (2002: 508-509)

El siguiente capítulo va a estar dedicado a la figura fundamental en su vida, Monique Lange. Su relación con la traductora y editora había ido viviendo diferentes altibajos a lo largo de los años, y en este punto de su autobiografía Goytisolo decide también hacerla partícipe de su sinceridad.

En primer lugar, se refiere a la decisión de no tener hijos, que corresponde en exclusiva a Juan. Esta obsesión, tal y como la califica el propio autor, tiene un origen oscuro y arraigado en su infancia, que no llega a revelarnos, por no encontrar razón que le satisfaga por completo ni que explique del todo la raigambre visceral del sentimiento. Es decir, el silencio se debe, según el autor, no a la autocensura por omisión, sino por falta de entendimiento claro. En ese diálogo que viene manteniendo con su yo presente, el que está escribiendo el libro, desdoblado en segunda persona, analiza dicha decisión, a la que da su aprobación incondicional. Sin embargo, la vida le dará en la cincuentena el luminoso don de una niña, por quien sentirá un apego libre y ligero. En cualquier caso, su idea, en los años que ocupa la redacción de la autobiografía, es la de no dejar tras de sí sino su propia obra literaria.

La sexualidad va a tener también un desarrollo muy importante en su relación con Monique. Aunque en un principio sus relaciones íntimas sí que habían sido satisfactorias, con el tiempo Goytisolo había acabado aceptando un estado de la relación estable, con algunos engaños recíprocos. Durante un tiempo, incluso, llegaría a mirar su homosexualismo latente como algo pasado y remoto, pero el amor a Monique no se acompaña de un interés físico ni afectivo por otras mujeres. Su atracción hacia el sexo femenino se reduce a Monique:

Una admisión más temprana de mi homosexualidad reprimida y una total sinceridad con Monique en la materia, podrían haberme evitado el estado de tensión y de crisis en el que viví con ella por espacio de cuatro años, la angustia larvada que le transmití, las secuelas de mi conducta a menudo agresiva e incoherente. Falto a la vez de la lucidez y valor necesarios, no seguí el único camino que podía conducirme a la resolución del problema y me encerré poco a poco en mi trampa. (2002: 529)

Con todo, la homosexualidad de Goytisolo distaba mucho de la risueña y jocosa que practicaban otras amistades de Monique. La ambigüedad que atrae a la francesa se

debe, a juicio de Juan, a un ideal femenino del hombre mucho más extendido de lo que se cree, reacio a los elementos, atributos y rasgos de una virilidad aguerrida. Sin embargo, el tipo de hombres que atraen a Goytisolo se alejan del afeminamiento; al contrario, jamás ha buscado a hombres de su medio cultural y social, clásicamente apuestos, bien educados y de traza o maneras elegantes. A partir de 1963 (es interesante que tenga tan clara la fecha), tiene claro que su pasión solo se dirige hacia los hijos curtidos y rudos de etnia no occidental. A cambio de su sumisión física, de vivificante e impregnadora rudeza, el autobiógrafo ostentaba una dominación intelectual capaz de establecer el equilibrio:

La entrada del mundo magrebí en mi vida influyó de manera beneficiosa en la turbulenta relación con Mohamed. Aplacado, lúcido, consciente, gané poco a poco en dominio y seguridad en mí mismo lo que perdí, respecto a ella, en dependencia enfermiza y agresiva. Aunque mi resolución de ocultar lo ocurrido y mantener preciosamente el secreto estaba condenada al fracaso, nuestra pareja se aquietó. Mis reacciones turbias e incontroladas desaparecieron progresivamente. Por primera vez desde hacía años, nuestras vacaciones en Venecia y la costa dálmata fueron serenas y felices. La puridad que guardaba confería momentáneamente a mi existencia una excepcional ligereza. La maldición asociada al vicio nefando se había transformado de súbito en gracia. Como una culebra ondeante, me escurría a nuevos pozos y manantiales en busca del lugar y momento propicios al demorado cambio de piel. (2002: 543)

En vísperas de un viaje a la URSS, acuciado por esa doble vida, contradictoria, que ha venido ejerciendo hasta ahora, Goytisolo, siempre urgido por esa necesidad imperante de sinceridad, decide escribirle una larga carta a Monique en la que le da cuenta de todas sus aventuras. Imagina que, con la distancia y el tiempo que tardarían en reencontrarse, una semana, Monique tendría tiempo de reflexionar y preparar una estrategia defensiva. Estaba convencido de que un distanciamiento provisional les permitiría poner orden a las emociones, con el fin de abordar aquel nuevo capítulo de su vida con la mayor entereza y serenidad. La misiva, leída y corregida varias veces antes de echarla al buzón, es el gran *leitmotiv* de la obra. La conocida carta confesional se reproduce íntegramente en *En los reinos de taifa*. En ella, Goytisolo confiesa por fin su

verdadera naturaleza sexual al amor de su vida. En realidad, casi todo el libro está dirigido a esta confesión, a este momento álgido de la narrativa, que extiende sus raíces hasta el pensamiento político de Goytisolo, en la contradicción de un comunismo que condena también a la homosexualidad; y la búsqueda de una voz literaria que refleje esa condición de *outsider* que ostenta:

He vacilado mucho antes de dar el paso y he necesitado reunir para ello todo mi valor. La idea del daño que te causaré la peso y sopeso con angustia. Será duro para ti, pero lo es aún más para mí. Me siento ligado del todo a ti y mi carta es la confesión de una derrota y desdicha profundas. Hubiese preferido no haberla escrito nunca, pero no puedo seguir sin escribirla. Tengo que explicarte por qué y cómo he comprobado sin lugar a dudas mi inclinación a los hombres y la razón por la cual no te lo había revelado hasta hoy.

(...) Con... llegué al extremo de los celos, depresión, afán de echarlo todo a rodar. No tenía escapatoria alguna con las mujeres y había perdido el dominio de mis actos: las únicas cosas de las que me avergüenzo en mi vida son fruto de esta etapa; no era dueño de mí mismo y advertía con todo esa degradación moral. Luego, poco a poco, tuve la impresión de tocar a fondo, de saber que en adelante ya no podría sentir celos de ti. El día en que vi a Luis, le expuse la situación y le dije que no entrevía otra salida fuera de alguna clase de tanteando aún y no podía responderte con certeza.

(...) Esta carta expresa mi zozobra. Sé de sobra qué efecto causará en ti y, sin embargo, me veo obligado a escribirla aun con ese riesgo [...] Tengo treinta y cuatro años, te quiero y quiero a Carole, no puedo vivir sin vosotras, siento por ti un cariño sin límite. ¿Qué debo hacer? El vacío en el que viviría a solas me asusta, pero lo aceptaré si tú lo decides. Habría querido de corazón que las cosas hubieran sido distintas, que mi desvío no hubiera ocurrido.

(...) Ahora estoy en un atolladero. No puedo proponerte nada, prometerte nada, nada. Me angustia tu reacción y secretamente la deseo. Sé que destruyo mi dicha de estar junto a ti, la tuya de estar junto a mí y que siento tan fuerte. He comenzado la carta muchas veces con el



ánimo encogido. Hago preces por que no la tomes por una ruptura, aunque no puedo hacer nada contra ésta. Tengo miedo a vivir sin ti: y hay tu rostro, tu capacidad de amar, tus ojos, tu cariño. No he estado nunca cerca de nadie como de ti. Ni he ido más lejos en el amor que contigo. (2002: 554-557)

La respuesta, acechada con impaciencia, llega por fin al hotel Sovietskaya: SEMANA INHUMANA, PERO TE QUIERO. Tres o cuatro días después, en su reencuentro ruso, Monique le entrega un escrito redactado y reescrito varias veces, donde expone reflexiones, preguntas y reproches, mostrando a ojos de Goytisoló su fuerza y vulnerabilidad, nobleza y amor, generosidad y dudas. El giro narrativo es evidente: el silencio había sido roto por las palabras, que les dejaba en una posición inaudita: su relación dependía de su voluntad de seguir juntos, y, dado que no eran una pareja normal, se enfrentaban al reto de crear algo nuevo. El capítulo se cierra con una elipsis que nos lleva hasta el 17 de agosto de 1978, catorce años después de la fecha en la que transcurre el relato, cuando Juan Goytisoló y Monique Lange contrajeron matrimonio civil en el Deuxième Arrondissement de París

A lo largo del capítulo sexto, “La máquina del tiempo”, dedicado a Antonio Pérez-Ramos, Goytisoló recrea parte de su cuaderno de notas de su viaje por la URSS. Si la carta había supuesto un punto de inflexión en la construcción del Goytisoló complejo que se está enfrentando a la redacción de su vida, por la paradójica situación de ser un homosexual reconocido felizmente casado con una mujer a la que quiere, este viaje iba a culminar en su rechazo frontal a la ideología comunista. Así, por ejemplo, se sorprende de que no se publicara una versión de *Tiempo de silencio* traducida al ruso por ser considerada una novela demasiado compleja para el lector soviético, de lo que colige que el progreso intelectual y literario resultaba imposible, y se sometía así el público a un estado de minoría legal, privado de las obras más significativas. Ya del viaje a Cuba había regresado desencantado con el “socialismo real”, pero su estancia soviética reafirmaría esta decisión, aunque ello le costara enfrentarse a seres próximos:

El hecho de examinar el “socialismo real” con la simpleza de un párvulo no era así fruto de una decisión caprichosa o un enfoque arbitrario; se integraba en el conjunto de circunstancias que envolvían

mi ruptura con el pasado y el deseo de hacer tabla rasa de cuanto me asfixiaba para forjarme a contrapelo de todos-amigos, enemigos, seres próximos-una nueva identidad e imponer desde ella, en lucha conmigo mismo, un rumbo diferente a mi vida. (2002: 569)

Junto con el descargo de conciencia en cuanto a su pensamiento político, también se consuma el expurgo moral en lo tocante a la relación con Monique:

Las cuatro semanas compartidas con Monique han suavizado poco a poco el golpe que le infligió mi carta y, en los diversos escenarios y episodios del viaje, hemos reaprendido unos gestos que creíamos muertos, recuperado la querencia comunicativa, alcanzado la intimidad física con la misma novedad turbadora de nuestro primer encuentro barcelonés. La Unión Soviética-modelo y espantajo de tantos escritores-no nos ha causado entusiasmo pero tampoco horror. La estancia en ella ha sido incitativa, cordial y a veces simpática. En cualquier caso, los atisbos y calas en la sociedad del futuro nos han inoculado un saludable escepticismo tocante a la programación estatal de la dicha y afinado, quizá involuntariamente, nuestro sentido del humor. (2002: 601)

El último capítulo del libro (“No es moro todo lo que reluce”) aborda su transición definitiva hacia el mundo árabe. El silencio sobre su relación con Monique se impone. Es la primera vez, en mucho tiempo, que Goytisolo se instala a solas en una ciudad que desconoce y en la que es un desconocido. Tánger le ofrece la posibilidad de recuperar las ideas y las ganas de escribir, que había perdido definitivamente en Saint-Tropez. Eso es lo que realmente le mueve al cambio, no el sexo. Y, sin embargo, Tánger ofrece también una homosexualidad viril, exacerbada, violenta:

imágenes veladas, opacidad interrumpida por el fucilazo esclarecedor de la violencia, vuestra fulgurante comunicación energética, contundencia del golpe, caída, penosa incorporación, orden brutal de tenderte en la cama, conciencia intermitentemente alumbrada, acorchamiento, pesadez, modorra mientras él recorre la habitación

como fiera enjaulada, va a procurarse alcohol a la cocina, bebe a caño, profiere amenazas y acusaciones sordas contra ti, contra la ciudad, contra la perra vida, se planta sin quitarte la vista de encima sabueso y torvo como un cancerbero, minutos u horas cabeceando en el asiento hasta que el sueño te vence, os vence y, al despertar, le ves tumbado en el suelo, inerte, despatarrado, roncando, en medio del interior devastado, ropa esparcida, sillas volcadas, cama sucia y deshecha, percepción gradual del encuadre encrespado que te rodea, cruel agresión diurna, horario acusador y revuelto, desorden material y mental, esfuerzo trabajoso de levantarse, ir al baño, mirarse con incredulidad en el espejo y descubrir un rostro que no es el tuyo. (2002: 615)

Durante su estancia en Tánger, que acabará siendo definitiva, recibe una carta de su hermano Luis en la que le informa de la muerte de la criada Eulalia. Esta muerte causa un gran efecto en Juan, al ser consciente de que tanto a él como a su hermano no les queda ya nada detrás, respecto al pasado y familia, ni tampoco delante. Expatriado, exiliado, traidor a todos para ser fiel a sí mismo, Goytisoló termina de transmutarse en el villano de la leyenda norteafricana, llegando a afirmar que él es don Julián.

Esa traición ha sido el precio necesario a pagar para ajustar cuentas con su propia y radical sinceridad. Sin embargo, para terminar con el libro, siembra Goytisoló la vacilación, pues se trata de un libro construido en torno a la memoria, y esta, lo dijo desde el principio, es la principal traidora de los hombres:

La memoria, dice Walter Benjamin, no puede fiar el flujo del tiempo ni abarcar la infinita dimensión del espacio: se limita a recrear cuadros escénicos, capsular momentos privilegiados, disponer recuerdos e imágenes en una ordenación sintáctica que palabra a palabra configurará un libro. La infranqueable distancia del hecho a lo escrito, las leyes y exigencias del texto narrativo transmutarán insidiosamente fidelidad a lo real en ejercicio artístico, propósito de sinceridad en virtuosismo, rigor moral en estética. Ninguna posibilidad de escapar al dilema: reconstruir el pasado será siempre una forma

segura de traicionarlo en cuanto se le dota de posterior coherencia, se le amaña en artera continuidad argumental. Dejar la pluma e interrumpir el relato para amenguar prudentemente los daños: el silencio, y solo el silencio, mantendrá intacta una pura y estéril ilusión de verdad. (2002: 622)

Para Jennifer Gronau (2011), estos dos textos que constituyen la autobiografía canónica de Juan Goytisolo, aunque no puede entenderse sin el resto de su obra, presentan una primera cara de experiencias íntimas que influyeron en la construcción del autor, pero que Goytisolo, en una segunda capa, convierte esta búsqueda de identidad personal y la pérdida de la patria a estadio general. No converge únicamente el intento de superar experiencias traumáticas, sino que lo hace la posibilidad de extenderse a otras víctimas de guerras civiles. Sus textos “negocian la posibilidad de apropiarse de una identidad a través de la literatura”, como un “Juan sin tierra”. En una entrevista en el *ABC* llegará a afirmar: “Nadie puede autodefinirse. Es la mirada de los demás la que le configura a uno. No sé realmente quién soy”. Por eso sabemos que Goytisolo no aspira en sus textos a contarse a sí mismo, pues es consciente de la futilidad de tal empresa. Su propósito autobiográfico es el de la sinceridad más descarnada y cruel para que los demás puedan construir esa mirada hacia él.

#### **IV. Los silencios y la autojustificación: la sexualidad desatada de Terenci Moix**

La obra memorialística de Terenci Moix resulta de interés si atendemos a lo que algunos críticos han denominado la el carácter exocéntrico de Moix. Este viene justificado porque desde el inicio de su producción literaria ha tratado de alejarse de los cánones normativos: es un escritor catalán que escribe en español cuando el nacionalismo catalán cultural es la norma dominante; es un escritor homosexual en un mundo de heterosexualidad normativa; y es un personaje que se ha construido a sí mismo, que se ha convertido en otro para poder dejar de ser él, en una época (años 60 y 70) en la que comienza a imponerse la verdad frente a la ficción. Domínguez Santana (2021) ha defendido, pese a esta iconoclasia, que es posible rastrear en el autor catalán cierto compromiso generacional que tiene que ver, especialmente, con su sexual, aspecto este que está continuamente presente en la obra autobiográfica, desde una permanente revisión y autojustificación desde el yo adulto que rememora la construcción de sí mismo.

##### ***El cine de los sábados***

El conjunto de la obra autobiográfica lleva por título *El peso de la paja*, nombre de la plaza en la que se ubica la casa familiar. La novela se inicia con una nota introductoria del barcelonés, en la que alude al título genérico de sus memorias, *El peso de la paja*, y los previsibles cuatro números que formarán su corpus memorialístico: *El cine de los sábados*, *La edad de un sueño “pop”*, *El misterio del amor* y *Entrada de Artistas*. No obstante, el autor reserva la posibilidad de modificar dicho número en función de “los sucesos y personas que se digne reservarme el Tiempo, y a mis propios antojos frente al Tiempo”. De hecho, como podremos comprobar, la producción autobiográfica va a quedar finalmente en tres volúmenes, cuyos títulos van a variar también con respecto a la idea inicial que plantea Moix. Tenemos, por tanto, la certeza que de su plan autobiográfico se extiende más allá del presente volumen.

En un segundo paratexto, dedica este primer volumen a Pol Mainat Sardá y Carlota Benet i Cros, “porque llegan en el momento oportuno”. También hace extensiva la dedicatoria “a todos los que teníamos veinte años el día que murió Marilyn”,

anticipando el carácter cinéfilo y fetichista que va a estar presente en sus memorias. El tercer paratexto es un conjunto de agradecimientos. Por último, tres citas literarias de Ramón Gómez de la Serna<sup>14</sup>, Eleanor Parker<sup>15</sup>, y el poema *El cine de los sábados* de Antonio Martínez Sarrión<sup>16</sup>.

El prólogo es obra de Pere Gimferrer, con quien Terenci comparte gustos y redacciones cinematográficas, además de la época en la que se sitúa este volumen, en torno a 1965. De hecho, Gimferrer advierte que trae al lector respecto a su propia posición ante la persona de Terenci Moix y las circunstancias en que creció (especialmente, como hemos dicho, la cinefilia) para poder entenderlo desde una perspectiva semiótica, Terenci como significado.

Tras este prólogo, una “Presentación” que actúa a modo de introducción, datada en Roma en 1969, ciudad en la que se encuentra mientras redacta su novela *Mundo macho*. Ese verano de 1969, año en que el hombre acababa de pisar la Luna, se funde en el recuerdo terenciano con las películas de ciencia-ficción, al estilo de *Flash Gordon*, sembrando ya el camino de las referencias pop que van a ser constantes. También el espadachín Scaramouche acude aquí a la memoria del autor para enseñarle el que habrá de convertirse en su lema vital: «Nació con el divino don de la risa y la convicción de que el mundo estaba loco». Es decir, el sentimiento de desarraigo, de otredad, de ajenidad y rechazo de cualquier filosofía, religión o sexualidad van a marcar a un personaje instalado –cómodamente- en la contradicción:

Quando regreso al Peso de la Paja retrocedo ante cualquier intento de adivinar cuándo empezaron a cambiar los nombres de las cosas. Descubro entonces que ya en mi niñez, cuando corría por aquella plaza, los nombres estaban condenados y mi distanciamiento del mundo completamente decidido. Que ya era un extraño entonces, cuando nada conocía, y extraño seguí a fuerza de descubrimientos y a costa de visitas

---

<sup>14</sup> “Mientras se viva habrá monólogo”

<sup>15</sup> “¿Quién es Scaramouche? ¿Por qué oculta su rostro tras una máscara?”

<sup>16</sup> “Maravillas del cine galerías/de luz parpadeante entre silbidos/niños con sus mamás que iban abajo/entre panteras un indio se esfuerza/por alcanzar los frutos más dorados/ivonne de carlo baila en scherzade/no sé si danza musulmana o tango/amor de mis quince años marilyn/ríos de memoria tan amargos/luego la cena desabrida y fría/y los ojos ardiendo como faros”

continuamente repetidas. Porque he hecho las maletas para salir de muchos paisajes, de muchas ideas, de muchos idiomas y, en resumen, de muchos cuerpos. Y en este equipaje que siempre se marcha llevo un cargamento de soledad, y, al igual que uno de mis personajes, sólo sé ejercer el oficio de experto en soledades. (1990: 23)

Su rebeldía se extiende también al campo de la creación artística, cuando menciona la influencia de las teorías del Nouveau Roman que habían sido divulgadas por José María Castellet en los círculos literarios barceloneses, y según las cuales el autor debía esconderse tras los personajes en pos de una objetividad absoluta; y cómo decide romper con esta estilística.

Junto a este sentimiento de no pertenencia a ningún estamento o etiqueta establecida, que, evidentemente, se ofrece al lector desde la perspectiva del yo adulto, el otro eje que va a configurar al personaje es el mito, basado en el mundo cinematográfico, y recreado en sus múltiples relaciones amorosas. Domínguez Santana (2021) ha indicado que en Terenci el cine funciona en una doble dirección: es fundamental en la creación de la y, al mismo tiempo, constituye una importante vía de evasión, que a menudo va a concretarse en un deseo erótico insatisfecho. No se trata tanto de un deseo puramente lascivo cuanto de la posibilidad de recrear el sueño, la idea. Y este mito, que va a ser otra constante a lo largo de su vida, es también el *leitmotiv* de su producción literaria (Marilyn, Egipto,...):

Vivíamos una unión completamente blanca, que sólo se rompía en fugaces caricias cuando nos encontrábamos delante del televisor, en el revival de viejas aventuras de la «Metro». Las veíamos abrazados, buscando ternura y no erotismo, buscando el refugio de los disfraces como medio de trascender la soledad.

Nunca fue trascendida. Si acaso mitificada. Y el Mito ha sido, desde siempre, mi cárcel de oro. (1990: 36)

Desde esa doble atalaya, de la rebeldía y el mito, es desde donde vamos a asistir al descubrimiento del yo en todas las facetas. Pero, como hemos dicho antes, no debemos engañarnos: Moix juega desde la ventajosa posición del adulto que ya ha vivido las

experiencias y traumas para poder resignificarlos mediante la escritura, dando lugar a lo que hemos llamado sus silencios y autojustificaciones. El constante estado de crisis en el que se mueve (“la crisis del siglo” que repite varias veces a lo largo de la obra se solapa con sus propias crisis personales) proviene de ese idealismo heredado del cine de los sábados, que va a convertir su vida en una obra donde habrá de crear al personaje de Terenci para dejar de ser Ramón:

Salí a la terraza y vi que amanecía sobre Roma y pensé que, al igual que el sexo, la ciudad divina se me escaparía. O acaso se me estaba escapando ya, acaso nunca conseguí poseerla por mucho que llegué a estudiarla. Porque tampoco me beneficiaba de Roma sino de su fotocopia idealizada.

En aquel momento pude rectificar mi vida futura.

Lejos de hacerlo, tomé el primer vuelo hacia el país de Nunca Jamás y celebré consulta en el oráculo de Peter Pan.

Sueños de los años cincuenta. Sueños del Peso de la Paja.

Cuando mi sexo quedó aprisionado para siempre en las trampas del cine de los sábados.

(1990: 49-50)

El primer capítulo en sí abarca el periodo comprendido entre 1942, fecha de nacimiento de Ramón Moix y 1950. Se intitula “Entre el cine y los altares” y va a estar tematizado por tres ejes fundamentales: la memoria, la familia y la sexualidad. La presencia reveladora del cine se debe, según Carlos Ramos (2009) al predominio del estilo sobre el contenido, de la estética sobre la moral y de la ironía sobre la tragedia, siguiendo la estética *camp*<sup>17</sup>. De esta forma, el cine le va a permitir ordenar su deseo y confrontar el mundo desde cierto esnobismo.

---

<sup>17</sup> “En una explicación muy breve y a todas luces incompleta, lo *camp* estaría caracterizado por el uso irónico de determinados elementos de la cultura popular, una sensibilidad que frivoliza lo serio. Frente a ello, lo kitsch representa el gusto vulgar por producciones culturales de masas que copian la ostentación de las nuevas clases adineradas.” (Domínguez Santana, 2021: 57)



Respecto a la memoria, que ya hemos señalado anteriormente como una falacia, un recurso del que el autobiógrafo debe saber prevenirse, en el caso de Terenci resulta al contrario, pues prefiere reconstruir esos primeros años basándose en la imprecisión de la sensaciones evocadas por su propia memoria antes que acudir, como suele ser más habitual en el resto de autobiografías analizadas, a documentos, fotografías o al testimonio de familiares, que pueden ser más precisos en la reconstrucción de sus primeros años de vida del personaje. Así, afirma:

En el origen mismo del tiempo se inventa el ensueño que ha de marcar mi vida entera. Y en una parcela de la memoria, que ni siquiera me pertenece, recobro un amanecer.

Amanezco entre un cortejo de imágenes gigantes sobre pantallas que eran, sin embargo, muy pequeñas, pues fui parido en una época tenida por tristonera. Tanto lo era que hasta el tecnicolor constituía un atractivo capaz de conmover a los pueblos porque el mundo se desarrollaba en blanco y negro. Amanecen en el recuerdo esos primeros amores divididos entre la dictadura de las fabulaciones y una colectividad huérfana de realidades atractivas. Y todo cuanto sé evocar de mi ciudad es un catálogo interminable de cines de barrio, diminutos locales de esquinas sombrías, cines piojosos, cines meados, cines glaciales, cines con olor a desinfectante y tufo de bocadillos rancios. (1990: 52)

Sin embargo, son frecuentes las precisiones hechas por su hermana Ana María, cinco años menor, que le recrimina que todo lo cuente al revés, literaturizado. Más adelante, en este intento por reconstruir el momento del nacimiento y del bautismo, momento totalmente recreado, se referirá a una memoria escandalizada, que pertenece a los demás, y que aun así, tiene el cinismo de narrar, de contar de forma deshonestamente.

Así ha de ser después de mi bautismo. El primer tiempo que se alza ante mí es un terreno neutro, limbo absoluto, memoria hueca. Porque la infancia es un terreno que pertenece a los demás, nunca a uno mismo. La infancia es un relato en boca de testigos, un paisaje en ojos que vieron por los míos. Dependo de una tradición oral cuyo

protagonista soy. Nada sé que no hayan recogido otras conciencias sustitutas de la que yo no tuve. Es siempre la infancia una voz prestada por otros que me reflejaron y acaso desfiguraron. Ni siquiera puedo aspirar a compartir esta memoria. Existo en memoria ajena. (1990: 61)

Ese limbo, esa memoria hueca se saciará, como admite el propio Terenci, gracias a su propia literatura, que le permitirá ocupar los espacios en los que la infancia consiguió parecerse a la existencia. Sus novelas actuarán como llaves que le ayuden a recuperar los fragmentos perdidos de la memoria para hacérselos revivir a sus personajes. Así, concede haber concentrado sus recuerdos personales en dos niños de su generación, Bruno Quadreny y Jordi Llovet, a quienes ahora ha de acudir para contar su propia historia mediante los recuerdos que entonces les entregó.

Poco a poco asistimos a la creación del personaje, sus gustos, sus fobias. Un aspecto interesante en este sentido, y que ya hemos analizado en otros autores coetáneos, es la situación de bilingüismo, reflejo de la coexistencia de dos es, la catalana y la española, que habrán de resolverse para que el personaje se configure. En el caso de Moix, se sorprende este por la presencia de absoluta naturalidad del catalán en la cotidianeidad de la infancia, pese a que los vencedores pretendieran condenarlo al ostracismo en el último lugar de la vida pública. Un papel especialmente relevante en esa configuración del personaje desempeña el celuloide, ancla eterna que permanece siempre al lado de Moix:

Los amores mueren, los afectos traicionan, la propia obra envejece. Sólo el cine se queda y manda.

A nada llegué que no fuese pasando por él. Nada tendría sin haberlo poseído en las películas. Y, así, el milagro del séptimo día se convierte en el espejo mágico donde los mejores mundos vinieron a reflejarse para que yo los recibiese, deformados. (1990: 73)

Pero se trata de un ancla quimérica, pues no se aferra a la inmutabilidad. La frivolidad acabará devorando a sus propios hijos, y la memoria adúltera también el recuerdo de los cines, llevándolo a cuestionarse si el recuerdo gris, mediocre y pobre es real o responde a la necesidad de que lo sea.

También es deformativa la memoria en relación a la intención de explicar en el presente el carácter que se ha ido forjando desde el pasado. A lo largo del capítulo, Terenci trata de explicar y de explicarse a sí mismo, especialmente en lo tocante a su sexualidad alterada, diferente a la rígida moral de la época. Pese a ello, Moix muestra su compromiso no con ideología política alguna, o con el colectivo gay, o incluso con sus elementos generacionales: su único compromiso es con la memoria, con la forma de autorrepresentarse y autojustificarse. Y en la mitificación cinéfila que ha ido construyendo es donde encuentra la razón de sus fracasos amorosos: le es imposible querer a cualquier persona si antes no las admira, llega a confesar, lo que le condena inexorablemente al fracaso sentimental puesto que todo mito es, por definición, ilusorio e inhumano. Moix admite ese rasgo de su personalidad, esa otredad que le convierten en un “niño raro”, pero también en un genio:

Todas las infancias se parecen. Todas las infancias repiten miedos, imitan sueños, inventan desdichas, se encierran en soledades agónicas. Todas las infancias son una y la misma. Prolongan a lo largo de los milenios la callada angustia del hombre por no alcanzar todavía la autoridad sobre sí mismo.

Lo único que distingue a una infancia entre todas las demás es la capacidad de transgredirla. Ya sea por la genialidad, ya por la estupidez, el transgresor infantil surge entre sus coetáneos y les domina, erigiéndose en centro absoluto de una creación que sólo a él pertenece y que los demás no están en grado de comprender.

Así nace a la opinión ajena el niño raro. Y así se prepara para el futuro el adulto extravagante, el eterno experto en exilios interiores. Uno de los caminos más seguros para acceder a la soledad. (1990: 139)

Y, pese a esa memoria falaz, Terenci, que es ya un novelista experimentado, juega con los recuerdos que conserva, sean estos más o menos ciertos, para construir esta primera parte de su autobiografía. Hay una ruptura consciente del pacto autobiográfico por parte del autor, que, al explicitarlo, no obstante, opera en el lector una reafirmación del pacto de sinceridad, esto es, lo que cuenta tal vez no sea tal y cómo ocurrió, pero sí como él cree que ocurrió:

Cuando busco en los recuerdos de mi infancia, La memoria se complace en organizar collages imposibles. Junto a imágenes que pudieran semejarse a la realidad, aparece la inquietante memoria del ensueño, esa memoria capaz de convertir en recuerdo muchas cosas no vividas; esa memoria de raíces falsas, todavía más crueles que las verdaderas, pues se complace en ofuscarme mezclando lo que existió y lo que sólo fue soñado. (1990: 200)

Si el propio autor no puede discernir qué es real y qué es soñado, no podemos obligarle a hacerlo, más allá de que confiese (tal y como lo ha hecho) que su memoria es, como todas, mentirosa.

El espacio también va a ser un referente fundamental en la autobiografía terenciana. Sus continuas referencias a la plaza del Peso de la Paja o a la calle Ponent, son, en realidad, un continuo recordatorio de su humilde condición social que contrasta con sus aspiraciones de pertenecer a una aristocracia intelectual. El Moix narrador va a debatirse entre la verdad, la realidad, y el mito, la creación:

Aquí está inesperadamente la Vida. Me encuentro instalado en el contrasentido. Estoy en una dimensión que no he solicitado y de la cual me arrancarán cuando empiece a hacerla mía. La vida me ha elegido, no yo a ella. La ciudad, la calle, la época, los idiomas, han decidido por mí. Yo sólo soy un accidente. Nazco en una lechería llamada «Granja de Gavá», en una calle llamada Ponent, en una ciudad que no sé si llamar Barcelona o bien Alejandría. (1990: 57)

El espacio al que se refiere en esta parte del libro es, además, el de la infancia, un terreno que pertenece a los demás, y que se construye de manera alterada como refugios donde protegerse del mundo externo. Estos espacios alterados (el interior de un baúl, una maleta repleta de tebeos, el lavadero del patio) constituyen siempre espacios familiares, cercanos, limitados. En la niñez, todo el espacio se circunscribe a unas pocas calles rutinarias, y el niño ignora que la ciudad se abre camino mucho más allá de esos espacios grises y angostos familiares:

El mundo terminaba en el Peso de la Paja, porque al otro lado de la Ronda los espacios se ampliaban de tal modo que ningún niño normal se hubiera atrevido a cruzarlos. (1990: 132)

En relación a la familia, resulta llamativo el papel preponderante que van a ocupar los personajes femeninos frente a la ridiculizada figura del padre. Un primer esbozo podemos verlo cuando, en anécdota corroborada con su hermana Ana María Moix, nos cuenta cierto pacto que el padre habría firmado con uno de sus mejores amigos por el cual irían de putas todas las Navidades de su vida, mientras el cuerpo aguantase y aunque ya hubiera esposas de por medio. Heredero (*hereu*) del pequeño negocio familiar, ya el día de su nacimiento abuelo y padre celebraron la continuidad del oficio en la persona de Ramón, pero su vida sin embargo le va a llevar por otros derroteros que chocarán frontalmente con las aspiraciones del padre para con su hijo. Esta relación paternofilial, sobre la que recaen numerosos silencios y máscaras en forma de sarcasmo, ofrece no obstante algunos claros. Por ejemplo, rompiendo la linealidad del relato, adelante Terenci la muerte del padre, cuarenta años después de su nacimiento, en un momento en que el autor se encuentra redactando la versión castellana de *Terenci del Nilo*. En ese libro, según confiesa, incluye una dedicatoria circunstancial que evidencia tanto un recuerdo como un homenaje a quien le habló de Egipto y del desierto por primera vez. En ese tríó (Egipto, el desierto y el padre) se halla el reconocimiento explícito de sus orígenes.

Aunque en toda autobiografía suele mostrar primacía el tono confesional y sincero, en el caso de Moix, tendente como hemos dicho a romper tabúes y normas, esa sinceridad queda en entredicho con dos episodios inverosímiles: de un lado, con el nacimiento de un hermano y los consecuentes celos del primogénito, que asegura haber ido hasta la cocina para coger un cuchillo e intentar apuñalar al vástago en un descuido maternal; del otro, que el padre lo llevara de putas a partir de los 6 años, y que él entablara amistad con las ramera. Todo parece encaminado, en verdad, a un ajuste de cuentas familiar, tanto con el padre, de quien dice recordar la aparición cierto día de una payesa que aseguraba estar embarazada del padre; como de la madre, quien parece saber nadar cómodamente el caos familiar:

Por todo lo que he dicho no ha de extrañarte, lector, que al final de tantas peleas, los contrincantes acabaran rezando el rosario alrededor de la abuela. Y ella sonreía con satisfacción y autosuficiencia, poseída por el orgullo de regir a un clan tan unido. Pero yo tengo el derecho a encontrar en aquel clan motivos de acusación y causa de rechazo.

El tiempo me ha autorizado a preguntar, con indignación, qué estaban haciendo conmigo toda aquella gente. En qué me estaban convirtiendo.

No es en absoluto casual que antes de llamarse *El día en que murió Marilyn*, la novela que resume todos mis fracasos familiares se llamase, precisamente, *El desorden*.

(...) Cuando expresé aquel rechazo final, ya estaba autorizado a comprender qué hicieron conmigo toda aquella gente. Sabía perfectamente en qué me convirtieron,

En el último aborto del amor familiar. En un monstruo del desorden, favorecido por los extremos del amor. Porque es cierto que todos me amaron con locura. Pero tengo el derecho a preferir que me hubieran amado menos para educarme más.

(1990: 108-109)

La madre es el otro gran eje (junto a la tía Florencia) de la infancia de Ramonet. El dibujo que hace de su progenitora a veces bordea la caricatura, aunque lleva siempre implícito un cariño no confeso. En ocasiones maniática y neurasténica, es en la madre en quien Terenci se ve realmente reflejado, en su amor por el cine, en su pretendida dignidad por encima de la clase social que ostenta, en la aceptación silenciada de la homosexualidad de Moix. Y, sin embargo, quedan reproches que no llegan a expresarse, sino simplemente a sugerirse, silencios que no terminan de explotar en las memorias.

Reproducidas en *El día en que murió Marilyn*, esas escenas inspiraban al niño Bruno un extraño sentimiento de rencor hacia su madre literaria... cuando a mí me ocurría lo opuesto: me inspiraban una deliciosa complacencia y una oleada de admiración hacia mi madre real. Pero, ahora que han pasado tantos años desde la redacción de la novela, pienso si en realidad no sentiría yo la misma hostilidad que Bruno, y,

de mayor, empecé a esconderla tras una máscara de complacencia que sería otro velo del recuerdo. (1990: 181)

La presencia de un tío suyo, también homosexual y condenado por los suyos, va a ser el primer referente consciente de Terenci Moix, quien va a fijarse en la elegancia y en cierto esnobismo como rasgos para su yo futuro, además de la importancia del dinero para cerrar bocas y conciencias. Su tío Cornelio era, para la familia, “un joven muy finolis”. La sexualidad, en esta etapa de la niñez y la adolescencia, está muy presente en todo el capítulo, además de forma ciertamente explícita, como el descubrimiento de la masturbación, y el choque con la moral represiva y religiosa del colegio de curas. Este proceso, que marca el fin de su infancia, la asume como común a toda su generación, y va a marcar desde un principio su rechazo a una religión que le obliga a renegar del placer, sentimiento que ha ido experimentando progresivamente (habla, por ejemplo, del día en que toma la Primera Comuni3n y cómo lo que le habían contado como obtenci3n de la gracia a trav3s del cuerpo de Cristo, tan ponderado todo, resultaba en verdad en un día de pocas emociones castas y muchas licencias para con los placeres materiales), le llevará a abjurar prematuramente de esa religión, que no de su propia espiritualidad:

Es probable que mi alma no fuese tan culpable como los propios curas. La insistencia, la machaconería, con que se me intentaba imponer la religión tenía que chocar inevitablemente con lo cómodo que resultaba no sentirla. Fue una decisi3n tomadla a la larga y después de muchos padecimientos, pero impagable a nivel práctico. (1990: 169)

Interpretado desde el yo adulto que ya ha asumido plenamente la condici3n sexual, la mirada hacia el niño que fue se llena de autojustificaciones (que no excusas) que intentan darle un sentido al desorden en que se movieron los años de infancia y adolescencia, en esa lucha entre la negaci3n del deseo y la aceptaci3n de su rol de alteridad:

Engañaba a mis instintos intentando convencerles de que envi-diaba un traje. En realidad el físico del niño me producía una atracci3n irresistible, que estaba confundiendo con la envidia. Tan consciente estaba de hallarme ante un sentimiento nocivo que el día anterior lo

había incluido en mi confesión, convertido en eufemismo. Pero el confesor me miró con cierta ironía, como sugiriendo que, además de eufemístico, era tonto.

El cura que supo intuirme se llamaba David -por un decir- y le gustaba mucho pasarme el dedo índice por el labio inferior. Yo no prestaba demasiada importancia a este detalle. Me limitaba a pensar que todos los curas del mundo tenían la costumbre de acariciar los preciosos labios de los niños encantadores. (1990: 173)

Finalmente, para terminar con este primer capítulo, tenemos que destacar dos elementos que no suelen aparecer en las autobiografías al uso. El primero de ellos es la presencia consciente de un narratario, de un lector a quien dirige la obra. Normalmente, ese papel de lector implícito en la autobiografía lo realiza el propio autor, que ejecuta así un examen de conciencia. Pero, en el caso de Terenci, renegado de la religión y de la normatividad, como hemos venido defendiendo, opta por introducir al lector en el propio relato, sabiendo que hay alguien al otro lado que está leyendo sus recuerdos y confesiones:

Mírame, lector, mírame cómo era, cómo fui durante años, en el trayecto hacia la ilusión. Mírame saltando por las calles, ante las regañinas de la Custodia. Disculpa mi atolondramiento. Piensa que estoy avanzando hacia el cine de los sábados. (1990: 81)

El otro elemento que rompe con ese canonismo autobiográfico es el uso de digresiones de su yo presente, no demasiado abundantes para no romper con el ritmo narrativo, pero que ajustan cuentas con, por ejemplo, algunos escritores de su generación y la supuesta precocidad de su conciencia política, pues el cínico Terenci se mofa de quienes, una vez en la democracia, se apresuraron en lavar el pasado franquista aunque fueran tiernos infantes por entonces. También aprovecha Moix la digresión para confesar, y esta vez no hay duda de su sinceridad, sus temores actuales:

Mis noches actuales se ven conturbadas por la idea de que el tiempo ha pasado inexorablemente. Mis noches de niño veíanse atormentadas por presentir que transcurriría. En ambos casos, el tiempo ha ido actuando subterráneamente hasta convertirse en mi obsesión fija.



Esa obsesión llora hoy por lo irrecuperable. Ayer, por lo que tenía que llegar. Entonces, aquel llanto, dulce y amargo a la vez, procedía del convencimiento de que algo en el mundo estaba escapando a mi voluntad. El tiempo no estaba en mis manos. Era una de las pocas cosas que no podía controlar. Luego su transcurso no obedecía a un mero capricho. Era un decreto. Hoy se ha convertido en una ejecución. (1990: 161)

Estas digresiones, aunque esporádicas como hemos dicho, sí que van a tener cabida en la estructura del libro a través de lo que Terenci llama “intermedio romano”, fechado en la ciudad romana en 1969. En él da cuenta cómo el asesinato de Pier Paolo Pasolini dio lugar a una cascada de falsos testigos que escribieron largos artículos invocando su amistad irredenta con el poeta italiano, de la misma manera que sucede con el recientemente fallecido Jaime Gil de Biedma. Del mismo modo que son cascada o torrente los recuerdos que afloran en el Terenci adulto, que parece comprender en ese instante que todos los recuerdos que ha ido volcando para configurar la personalidad de sus caracteres literarios, en un intento por atrapar el espíritu de la época, son en realidad un reflejo de su yo de esa época.

La segunda parte del libro se intitula “Si fuera un rancho me llamarían «Tierra de Nadie»”, y abarca los años del Moix adolescente (1950-1956). Uno de las claves interpretativas de este segundo capítulo es la reafirmación del yo homosexual, que había comenzado a intuirse en la niñez, pero que va a confirmarse en la pubertad y adolescencia, con algunos episodios más escabrosos, y los primeros amores. Así sucede con el Niño Rico, de quien deja de admirar sus virtudes abstractas y comienza a observar como un cuerpo, en un proceso de toma de conciencia homosexual plena.

De repente la homosexualidad, palabra que el pequeño Ramonet desconoce por completo, adquiere los tonos brillantemente sofisticados de las películas que le gustan. No se detiene a pensar que todo el oropel de Camelia y su exquisito amigo corresponde a una condición que sus compañeros de escuela empiezan a denigrar con palabras malsonantes. Todo lo contrario: desoye la vulgaridad de los demás, se olvida de su antigua tendencia al taco, y arrebatada a la pantalla las imágenes idóneas

para sublimar a los dos primeros homosexuales de su vida. Este niño ya es todo un experto en transferencias. Del mismo modo que asocia cualquier intento de cambio con la masa vulgar que acabó con la hermosa Maria Antonieta, así empieza a asociar el mundo de la gente normal con lo torvo, lo grosero, lo ruidoso; todo cuanto amenaza con derrotar su mundo de belleza. (1990: 319)

En la España de posguerra, tan beata y santurróna como lasciva, ciertos abusos estaban a la orden del día. Ya lo hemos visto en otras obras, y aquí Terenci nombra un par de episodios en los que, sin ser plenamente conocedor del pecado que ejecutaba, sí que intuye la presencia de lo prohibido acercándose peligrosamente. Sucede un día acompañando a su padrino Cornelio, cuando este tiene que arrancarlo de las rodillas de cierto sátiro alfarero. Sucede también en la escuela de curas a la que asiste, pero en este caso el niño que aparece ha perdido parte de su inocencia, y tiene en cambio cierta picardía de índole nabokiana:

Yo hice lo que me pedía, aunque si bien se mira no era demasiado, pobre hombre. Al parecer, quedó satisfecho de mis servicios pero, una vez sereno, me recomendó que no contase nada a nadie, pues él podría acusarme de haberle robado cualquier cosa y no sólo me echarían de la escuela sino que, además, iría a un reformatorio como el que encerraron al pobre Tom Brown en sus días escolares.

-Si usted me hace entrar en el coro es que es amigo mío. Y yo soy incapaz de hablar mal de un amigo...

-¡Ay, diablillo! -exclamó él, babeando-. Si demostrases tanta aplicación en los estudios como has demostrado esta tarde, no bajarías nunca del cuadro de honor.

Y se quedó tan ancho. (1990: 298)

La imagen que ofrece de sí mismo es contradictoria, puesto que poco antes, cuando evoca los veranos en el pueblo familiar, se retrata cumpliendo con algunos de los tópicos del joven homosexual:

Dos veranos rodeado de modistas me habían creado entre los niños del pueblo fama de faldero, palabra sumamente ambigua. No me recuerdo yo como un niño afeminado ni con ganas de serlo, antes bien, anhelaba parecerme a mis compañeros más fuertes y poderosos. Pero sí que era afectadillo, fofo, tímido, miedica y relamido. Supongo que con estos elementos y mi afición a encerrarme en mundos de fantasía bastaba para que los demás niños me tomaran por el pito del sereno. Lo cual hicieron. (1990: 245)

En otras ocasiones, se silencia en todo momento el posible remordimiento, dando paso a una aceptación plena de su homosexualidad desde el principio, los problemas para comprender quién es realmente Ramón Moix lo atormentan en esta adolescencia, y ese tormento se extiende hasta el presente como un manto de nostalgia. Esa búsqueda por encontrar el niño que fue, raro, ajeno a la normatividad, es la que lleva al Moix adulto por la mitomanía, a pasar horas enteras buscando sueños en las tiendas de coleccionismo cinematográfico, a convertirse en un “esclavo del recuerdo”. La autobiografía sentimental se escribe con sangre. Esos carteles de hace treinta años, esas bandas sonoras que dejaron de sonar en el ancho mundo, todavía se clavan punzantes en la memoria secreta.

La necesidad personal de este libro consiste en descubrir qué me han ido dejando los seres, las ciudades y las cosas. En el incierto terreno que damos en llamar mundo real, los elementos siempre confluyeron de forma disonante. Sólo la madurez aspira a ordenarlos, con la ilusión, quizá vana, de precisar que no todo constituyó un enorme disparate. Que la máxima de Scaramouche -«nació con el divino don de la risa y la convicción de que el mundo estaba loco»- pudiera encerrar salidas más piadosas que las del adulto condenado a mirar hacia atrás con la sonrisa de un cinismo decididamente fatal. (1990: 304)

La llegada de la literatura va a marcar, junto con el cine, la vía de escape para el joven Moix. De su afición lectora nace la vocación escritora, y con ella, la posibilidad de fabular, de inventar, de tergiversar. Así, afirma haber engañado al lector para poder dotar de coherencia a la historia del perfecto analfabeto que acaba demostrando su talento natural. Pero, aunque pésimo estudiante, es desde el comienzo un ferviente lector.

El otro elemento clave de la interpretación hay que centrarlo en el ajuste de cuentas con la familia y el entorno social. Se deja entonces traslucir una amargura pasada, un rencor acre, motivada por el inexorable paso del tiempo que genera la sensación de infelicidad, de que haber aprendido a poseer los sueños de ayer no es ya la felicidad, porque la capacidad de soñar ya se ha perdido.

YO NO HABÍA TENIDO INFANCIA. No la que evocaban los demás, en cualquier caso. Jamás pegué una patada a un balón, ni me subí a un árbol; nunca participé en las carreras del barrio, ni tuve valor para encender un petardo en la noche mágica de san Juan. Y lo más desesperante es que ya nunca haré las cosas que olvidé hacer. Porque la infancia sólo es nueva una vez y, en la vida, todos los combates sólo permiten un round.

Lo dije al principio de este libro: el transplante de la realidad a mi espíritu sólo es anécdota que se estrella frente a la sensación de que imito continuamente a la vida, sin conseguir interpretarla. (1990: 305)

La pérdida del paraíso infantil se solapa con la estación penosa de la adolescencia, penosa porque en ella coinciden la soledad personal con la del tiempo, con la nostalgia por el que pasó. Llegan las responsabilidades de la vida adulta, como la obligación de estudiar y empezar a trabajar. Dentro de ese ajuste de cuentas familiar, por ejemplo, se refiere a su tío Juan, quien recomienda a la familia que lo hagan estudiar para contable, profesión que el artista adolescente detesta. El relato queda interrumpido para dar cuenta del fallecimiento de la madre, en febrero de 1990, en un tenso momento entre la memoria y el presente.

Pero ahí está mamá muerta, ahí está el cuerpo que dentro de tres horas se convertirá en cenizas. Y es como si de su boca cerrada, como si de esos labios que fueron tan hermosos, surgiese la inapelable sentencia de un lejano ayer:

-Per anar a vendre betes i fils, no cal fer el batxillerat. Madre, padre, tías, tíos, puteros unos, adúlteras otras, muertos todos, difuntos ya, sepultados, incinerados, pasto de las llamas o de los gusanos,

promotores del desorden que convierte mi vida en un exilio permanente...

¿Cómo podéis pedirme que os respete en la memoria, si no supisteis respetarme a mí? (1990: 334)

La soledad, al volver de nuevo al pasado, se acrecienta al no disponer de su propio destino. La ciudad, que hasta ese momento había sido refugio, se convierte también en espacio de extrañeza, un abismo amenazante que se abría ante el niño bien de casa mal. Este sentimiento de soledad obligará al joven a la búsqueda, tal vez con desesperación, de su otro igual.

Esa pareja ideal no estaba formada por dos partes opuestas sino por dos iguales. Las partes opuestas acaban enfrentadas, peleándose. La oposición de los sexos siempre conduce al desastre. ¡Por fin lo comprendía! La opción era evidente, diáfana, redentora. Necesitaba de alguien igual que yo. Alguien de mi propio sexo. Mi doble. (1990: 335)

He pasado mi vida buscando al compañero. No al amante, porque no sé amar. No al bacante, porque no sé gozar. Sólo esa mezcla de idealismo que la propia búsqueda va convirtiendo lentamente en mito. Por lo tanto, inalcanzable. Por lo tanto, una nueva negación de la vida.

La búsqueda del compañero empieza arrancando de exigencias elevadísimas, al poco se obliga a conceder rebajas y a la postre se contenta con lo que le dan. (1990: 347)

Sin embargo, este doble, que encuentra en la persona de Ricardo, va a despreciar al joven Ramón, sin que este llegue a comprender el motivo de tal rechazo, simplemente es capaz de percibir un dolor muy intenso, que ascendía por su pecho hasta instalarse en el cerebro. El desamor, el rechazo, se extiende a todo cuanto le rodea. De marcado tono patético y dramático, Terenci proclama el odio de Dios por permitirle sufrir tanto, sin lograr entender dónde estaba la maldita gracia.

La culpa y el desafecto le harán bajar la guardia. Un siete de enero, dos días después de cumplir catorce años, empieza a trabajar colocado por su tío Miguel en la empresa “Autoaccesorios Harry Walker”. Por aquel entonces, comienza la escritura de un diario, consciente de ser mayor, de haber abandonado el mundo de la infancia. Pero, como admite al final del capítulo, esos recuerdos quedan ya para otro libro. Terenci ha transitado hacia su yo adulto, que comporta también la noción de autoría sobre sí mismo, así como su primera habitación propia, el rincón desde el que comenzará a obrar su creación literaria.

El libro se cierra con un epílogo romano (“Desde la soledad”), veinte años después de los hechos que se han narrado hasta ahora.

Veinte años después, he recordado el impacto histórico del primer alunizaje, pero equivocando mi vivencia en él. Veinte años después, me he visto obligado a reescribir aquellos recuerdos. Los había situado en una noche de invierno, pero los numerosos suplementos dominicales que celebraban el aniversario de la efemérides me han recordado que fue una noche de verano.

Maldigo a la memoria, que altera los espacios y cambia el curso de las estaciones. Maldigo también a esa memoria impresa, que momifica en papel satinado lo que sólo ayer era instante vivo, moda urgente, consumo inmediato.

¿En esto han quedado, también, los años sesenta?

Mito ya. Literatura. Ficción. Documental televisivo. Suplemento dominical. Todas las formas posibles de momificación para la década que fue la mía. La Gran Década.

Por eso te digo, lector, que te arranco de los años cincuenta para llevarte a mi soledad de hoy. Atiéndeme, porque el niño que hasta ahora has conocido te hablaba desde unos abismos que ya resulta aburrido frecuentar. (1990: 344)

Esta soledad en la que escribe, desde una habitación del Trastevere, es desde donde asume que jamás podrá tener a su lado el calor de otro cuerpo, ni podrá encontrar su espíritu a otro espíritu gemelo. Esta imposibilidad le lleva (y, de paso, conmina al

lector a ir con él de la mano) a mostrar su alma ante el espejo para descubrir que lo que permanecerá será siempre el amor fetiche por los amantes de la ficción, los que ha conocido en el cine de los sábados.

Concluye datando su escritura entre Alejandría, en la primavera de 1983, y Ventalló, Ampurias, durante la primavera de 1990.

Alberto Mira, al analizar la caracterización del niño queer presente en *El Peso de la Paja* señala la presencia de tres dinámicas: la dinámica identitaria (lugares comunes para representar al niño *queer*), la dinámica del deseo (el Terenci adulto se autojustifica incluyendo sucesos homoeróticos en su infancia), y la dinámica de socialización homosexual (se transmite una idea de colectividad homosexual, aunque Terenci esté lejos de ser un miembro activo del movimiento, pero sí que puede vislumbrarse esa idea de comunidad).

### ***El beso de Peter Pan***

Como paratexto inicial, advierte su intención de ampliar a cinco los volúmenes que conformen las Memorias acogidas al título genérico de *El Peso de la Paja*. Estas cinco partes serían: *El cine de los sábados* (ya publicada), *La edad de un sueño «pop»*, *El misterio del amor* y *Entrada de artistas*, aunque no descarta la posibilidad de ampliación en el número de volúmenes.

En la dedicatoria “In memoriam” aparecen diversos amigos que han fallecido: Néstor Almendros, Jaime Gil de Biedma, Joan Sarda, Joan Miralles, Fabia Puigcerver, Joaquim Cardona, Manuel Puig, Robert Pujadas, Reynaldo Arenas, Severo Sarduy, Cop! Y Rock Hudson. A todos ellos dedica un verso de Poe, “y la Muerte Negra cayó finalmente sobre todos ellos”. Una segunda dedicatoria a Pol Mainat Sarda y Carlota Benet i Cros, se amplía para todos aquellos que tenían veinte años el día que murió Marilyn. También se incluye como paratexto un apartado de agradecimientos a diversas personas (Inés González, Enrique Murillo, Pere Gimferrer, Ana M.<sup>a</sup> Moix y el equipo

técnico de Plaza & Janés). Finalmente, incluye dos citas literarias, de Edmond Rostand<sup>18</sup> y de Plutarco<sup>19</sup>.

El prólogo está fechado en las ciudades míticas, en el año 1993, es decir, tres años después de la finalización del primer volumen. En este prefacio se advierte ya el cambio de tono que había venido desarrollándose en el libro anterior: el proceso de madurar trae consigo el sufrimiento y la pérdida (de ahí el *in memoriam* que abre el libro), y por eso el Ramón Moix adolescente se convierte (desde la perspectiva del Moix adulto) en Peter Pan Moix. Precisamente, será su mentor Néstor Almendros quien, en una carta desde París, le conmina a abandonar el espíritu eternamente adolescente de Peter Pan y crecer. El recuerdo se vuelve brumoso, pues los muertos irrumpen en él para reivindicar su espacio en la memoria del escritor, incluyendo su cuota de dolor.

Moix crea un *alter ego* narrativo, que no es otro que él mismo en su versión adolescente, al que llama el Niño del Invierno, a quien encarga ir rescatando a los difuntos, y con ellos el dolor que no es capaz de comprender, no tanto por encontrar faltas en el recuerdo de esos difuntos, sino por reconocerse en ellos tal y como era. El tono confesional que muestra este doloroso proceso de poner en claro la memoria, contrastará más adelante en el libro con el tono jocoso y sarcástico ante ciertos episodios de su vida.

Sólo las ciudades permanecen para revivir en los ojos del Niño del Invierno. Por eso es justo que, de él, arranquen los recuerdos de mi adolescencia.

Sigue sentado en la ventana que da a la lluvia. Mira hacia donde yo miraba. Tiene los años que yo tuve en aquel glorioso año de 1963.

---

<sup>18</sup> “Grand Dieu! ce n’est pas une cause Que j’attaque ou que je défend... Et ceci n’est pas autre chose Que l’histoire d’un pauvre enfant”. *L’Aiglon*.

<sup>19</sup> “Soñaba con un amigo que compartiera sus hazañas y con un poeta como Homero para cantarlas.” *Vida de Alejandro*.



Observo esa época desde una madurez donde lo aprendido no sustituye a lo que fue estallido de pasión, materia prima, aprendizaje más vivo de lo que ha sido después cualquier certeza.

(...) De aquella eternidad fingida intento recobrar la alegría y la rabia del vómito literario, el éxtasis de los errores juveniles, la fuerza que me impelía a darle un puntapié al sacrosanto coño de la Creación. Al hacerlo quisiera recobrar la frescura, la inquietud, la insolencia; la impagable sensación de que no había nada que perder y que todo estaba por ganar a cada paso. Así, la razón de esta autonarrativa no es tanto restituir cuanto restituirme a mí mismo en la frescura de ayer, en la desmesura de los orígenes. En el descaro primordial que fue el verdadero origen de la vida... (1993: 25)

Resulta también lugar común en la escritura autorreferencial que el propio autor reflexione sobre las razones de su autobiografía, es decir, qué le lleva a contarse a sí mismo ante los demás. Aquí vemos al Moix mitómano, ensalzando el ardor y la inocencia juveniles, y confesando ese intento de autorrestitución, de buscarse en el pasado para hallarse en el presente.

Por lo demás, tras el prólogo, *El beso de Peter Pan* se divide en dos partes, que denomina “Libros”. El primero de ellos, “Un avión vacío volaba sobre Barcelona”, abarca el período comprendido entre 1956 y 1958. La autojustificación, entendida como la argumentación por la cual se va a dar esa transformación de Ramón María Moix en Terenci, sobrevuela todo el capítulo. No llega a culminarse, pues todavía queda mucho aprendizaje por delante, pero sí que se va a ir vislumbrando de manera cada vez más clara una toma de conciencia de quién es. Como toda odisea, esta no queda exenta de peligros y dolores, que se convertirán en temas recurrentes tanto en su novelística como en su propia biografía. En un primer momento, el mal que acecha a nuestro adolescente protagonista es el de la soledad, al que se le une el miedo ante el paso del tiempo. Así, dice:

“Temo desviar el caudal de la memoria, invocando la excelente calidad de mi sangre, cuando debería referirme a la soledad de los seres

únicos. El noviazgo con Peter Pan distaba mucho de satisfacer la desesperada necesidad de compañía que me impulsaba a buscar en los de mi propio sexo un doble de mí mismo: el compañero, el que comparte, el que complementa, el idéntico. La falta de aquel ser ideal no la compensaban ni siquiera los vuelos a que Peter Pan solía impulsarme antes de su enfado. Las quimeras se producían de noche, igual que el mordisco del vampiro. Al desvanecerse con el alba, me dejaban sumido en una soledad insoportable, que nada ni nadie conseguía aliviar.” (1993: 31)

*El cine de los sábados* había circunscrito su espacio a la Plaza del Peso de la Paja y calles aledañas, pero sin llegar nunca a cruzar la frontera que delimitaba el Ensanche. Pero el protagonista, que ya ha comenzado a trabajar, vive con entusiasmo la libertad que otorga esa condición laboral, al permitirle escapar del control familiar. Sin embargo, pronto descubrirá que lo único que ha ganado han sido nuevas responsabilidades y preocupaciones: le toca actuar como un hombre sin haber salido de la infancia.

Por aquel entonces comienza la escritura de un diario en donde anota, aun con la conciencia infantil todavía resonando: “El tiempo es mi enemigo”. La formación de su carácter, aunque iniciada, no se ha completado todavía: quedan los aspectos más importantes, como por ejemplo los relativos a la sexualidad. La represión imperante había mutilado los sexos, silenciado los deseos, lo que acrecentaba la sensación de soledad del adolescente. Tratando de reemplazar la conciencia individual, el aparato franquista había impuesto tras la jornada laboral de ocho horas una más de la llamada Formación del Espíritu Nacional, que pretendía adoctrinar a los obreros en los fundamentos de Falange. Pero, como ocurrió con la gran mayoría de la gente, en Moix tuvo el efecto contrario, del mismo modo que había operado en él la religión, provocando un absoluto rechazo hacia todo lo que pareciera cura o fascista.

Para combatir esa soledad que le atormenta, Moix se refugia en la cultura y en las salas de cine. Y, entre películas y libros, comienza a escribir sin un método claro, determinado, tan solo supeditado a sus referencias

cinematográficas. Sus primeras amistades masculinas, por las que acaba sintiendo un inexorable amor platónico, le refieren novias y galanteos, lo que acaba convirtiéndose en un remedio peor que la soledad. La memoria, siempre presta a proteger a quien la sostiene, deforma y esconde algunos de esos recuerdos, que ahora afloran en la escritura autobiográfica:

He bloqueado durante años el recuerdo de aquellos tiempos, disimulando con los tintes inciertos de la melancolía un mundo empapado de gris oscuro. A no dudarlo, me ha ayudado la literatura: al traspasar a mis personajes mi tristeza he llegado a creer que no era yo quien la sentía. Y al recordar los años cincuenta como moda que las revistas se empeñan en resucitar y los diseñadores en copiar descaradamente, tiendo a confundir el modelo del extranjero —una paleta audaz y agresiva— con lo que recibíamos de él. Es injusto que así deforme el recuerdo, coloreándolo y prestándole formas audaces, porque la herencia era patética. (1993: 84)

Pese a los intentos también por refinar su cultura, Moix se sabe deudor del cine más popular. La herencia del barrio y de la madre reclaman su lugar en el corazón y en la memoria, y por eso las referencias que ostenta van desde William Shakespeare hasta *El último cuplé* o Sofía Loren<sup>20</sup>, teñida de esclava nubia en el palacio real de Menfis para despertar la iniciación sexual del escritor. Será precisamente en la oscuridad del cine donde vivirá la primera experiencia sexual compartida, en este caso homoerótica, y en la que reaccionará con placer y pavor al mismo tiempo:

Sobre las ruinas del recuerdo, irrumpe una ventolera de deseo que la protomemoria no tenía prevista. Fue una tarde memorable porque durante la gran escena de celos entre Aida y Amneris sentí el contacto de una mano deslizándose sobre mi pierna. Al punto me estremecí.

---

<sup>20</sup> La película a la que se refiere es *Las noches de Cleopatra*, de Mario Mattoli estrenada en 1954 y con la Loren en el papel de Nisca y de Cleopatra.

No recuerdo en toda mi vida caricia tan cálida ni ardor tan intenso. Sin duda era una mano muy experta. Iba ascendiendo por el muslo, Contuve la respiración. La mano seguía avanzando.

(...) Ignoro cuanto tiempo transcurrió hasta que la mano se apartó; no bien lo hizo me levanté de golpe y salí precipitadamente de la fila. Puedo deducir que seguían sonando las trompetas triunfales del ejército egipcio o acaso los arabescos del ballet, pero no me concedí la ocasión de volverme para comprobarlo. Bajé corriendo las escaleras del gallinero y, al llegar al vestíbulo, me detuve, jadeante, todavía ansioso, dominado por aquel pintoresco deseo de llorar. Entonces sentí que alguien jadeaba también a mis espaldas y, al volverme, descubrí a un individuo calvo, poco agraciado, que sonreía mientras se acariciaba sus partes. Parecía convidarme a un ágape mayor y más extenso, pero yo acababa de abandonar mi estado de complacencia para adentrarme en un océano de terrores. No pude soportar por más tiempo la situación. Aferré con todas mis fuerzas el libro que siempre llevaba conmigo y eché a correr por el Paseo de San Juan, sin mirar atrás, tanto temía que el hombre optase por seguirme. (1993: 100-101)

Esta primera confesión de carácter sexual va a ser el inicio del proceso de autojustificación en su condición homosexual del que venimos hablando en este apartado. Rota ya la bisonñez de Peter Pan, Ramón Moix se va a lanzar a descubrir en sociedad el placer que ya conocía en su intimidad individual. Pero el placer, aunque tabú en la época, seguía dependiendo de una normatividad, de unos códigos que, por muy claro que el Terenci adulto tenga que su yo juvenil era claramente homosexual, no podían quebrarse sin más. Fruto de dichos códigos, tendrá un par de encuentros con mujeres, porque es lo que se le presupone al varón. Sin embargo, tal y como narra, al acudir a un prostíbulo a “cumplir” con lo que sus condiscípulos esperan de él, lo único que consigue es acabar vomitando en un bidet, aunque luego relataría que se había portado como un hombre. Esta mentira le vale el respeto de sus compañeros, aunque por dentro incubaba una angustia que tardará en desaparecer.

La progresiva asunción de su condición sexual seguirá siendo un camino tortuoso y lleno de fracasos. Una vez comprobada su impotencia con las mujeres, se decide a probar con un compañero mayor, Alberto, que siente atracción por los jovencitos. Sin embargo, este lo rechaza, experiencia que Moix califica de “atroz”, de “humillación absoluta”, de “derrota”. Y, con la derrota, se alimenta la culpa, la duda, la soledad. A la soledad propia del adolescente tímido, que se refugia en libros y películas, se une el sufrimiento y silencio de quien no puede ni siquiera expresar su dolor. Necesita confesar esas cuitas, pero sabe que dicha confesión le acarrearán la pérdida de amistades, la expulsión de la normatividad, la conversión en un paria. De ahí que la autojustificación tenga tintes dramáticos, y Moix cambie radicalmente del humor cínico de otros pasajes a este tono conmovedor cuando recuerda su adolescencia.

Ninguna otra forma del amor obliga a pagar un precio tan alto porque implica verse obligado a renunciar a los demás, cuando uno ya no puede renunciar a sí mismo. (1993: 122)

Ese precio que hay que pagar, en forma de renuncia, no excluye tampoco a la familia. Sobre los complicados (y divertidos a ratos) lazos con sus familiares, destaca el vínculo con el padre, que se repetirá a lo largo de los tres libros. El padre, que siente predilección por el autor al ser el primogénito, no esconde tampoco que, cuando ya es innegable la condición sexual del hijo, siga repitiendo “Preferiría tener un hijo muerto antes que maricón”, ahondando en las diferencias generacionales. Pese a todo, entre padre e hijo se impone un silencio velado que apenas se rompe puntualmente en lo tocante a los gustos del joven Ramón.

Para poder revivir de forma precisa todo este proceso de autojustificación, Moix echa mano de los diarios escritos en la época, y comprueba que, en aquel entonces, consideraba la homosexualidad como una desgracia e incluso como un vicio atroz; lo que contradice la supuesta conformidad que, según había contado en *El cine de los sábados*, se había dado desde el primer momento. No. La asunción está llena de sufrimiento, de

lágrimas, de desesperación; aunque la memoria haya escondido esas reminiscencias para que el joven pudiera seguir adelante.

Ya hemos comentado anteriormente que esa memoria es tramposa y falsaria, y también Moix lo sabe. Por eso es conveniente discernir en cuanto al tono de los recuerdos, para tener presente cuánto hay de literaturización en la memoria terenciana. En este sentido, es una buena muestra el suceso que cuenta en torno al visionado de la película, entonces prohibida por el régimen, *El acorazado Potemkin*, visionado al que llega a través de un compañero de trabajo, y el día de su decimoquinto cumpleaños. Los avisos, protecciones y juramentos que el citado compañero conjura para poder acceder al film de Eisenstein le parecen a Moix propios de una escena de conspiradores antifranquistas, e incluso confiesa verse en la tentación de escribirla como tal. Sin embargo (y aquí vuelve a hacer una velada alusión a otros autobiógrafos), no cae en la demagogia.

El proceso de formación juvenil continúa mientras tanto progresando, con dos hitos fundamentales. El primero de ellos, lugar común también en la escritura autorreferencial, es la pérdida de la virginidad, sucedida a los quince años, pero que, lejos de ahuyentar fantasmas, convoca con mayor persistencia aún los fantasmas de la carne. Además, la condición de prohibido que ostenta la homosexualidad le llevará a disociar el sexo de la relación afectiva: cuando a los diecisiete años se lanza a un bar a intentar saciar la pulsión sexual, no lo hace buscando un compañero que le muestre afecto o comprensión, sino puro placer animal. Esa división va a estar presente en el siguiente volumen de las memorias, y será la causa de seguir sufriendo pese a haber roto ya las cadenas de su silenciada condición sexual.

El otro hito es la formación en el plano intelectual, donde la literatura va a jugar un papel esencial. Moix, ávido lector, busca en los libros respuestas para la vida, respuestas para lo que entonces considera “desgracia”. Pero, lamentablemente, esas respuestas han estado ocultas, silenciadas, durante mucho tiempo, aumentando la sensación de soledad.

Tampoco el cine ofrece una relación entre hombres abiertamente, marcado por un férreo control moral aunque provenga de países democráticos.

¿Por qué ese adolescente se siente tan desamparado? Está accediendo al homosexualismo en soledad absoluta. No tiene una tradición a la que acogerse o siquiera que le preste cobijo. De pronto, se da cuenta de que sus libros preferidos no le contienen. Las grandes pasiones, los estupendos heroísmos, incluso los pequeños dramas cotidianos se desarrollan en ámbitos ajenos al suyo. Todos los libros que va encontrando conciernen al mundo de los heterosexuales, todos los tiempos se conjugan en dos géneros perfectamente diversificados. Está en la edad de compartir sus dudas, sus tropiezos en el terreno recién descubierto, pero los de su misma condición no están dispuestos a llegar hasta el fondo del problema. Las conversaciones del ambiente suelen ser banales, aunque se disfracen de distinción, cuando no de libertad. Sus miembros llevan tan arraigada la necesidad de encubrirse, acaso de olvidar, que disimulan o esconden las primeras vacilaciones, las luchas internas, los dramas personales, si los hubo (y él intuye, en su ignorancia, que el drama existió desde siempre).

Antes que aceptar el terror de ser único, intenta hallar su justificación pensando que todo el mundo es como él o, cuando menos, todo el mundo a quien admira. Para consolarse, encuentra en el pasado un catálogo de nombres egregios. Si lo fue Miguel Ángel, si lo fue Platón, si lo fue Alejandro... pero sabe que las condiciones eran otras, la moral distinta. Son modelos que ya sólo sirven para la retórica. Necesita buscar en su tiempo, con gentes que estén padeciendo su mismo problema. (1993: 162-163)

Este desamparo va a operar un cambio en el joven Moix, quien va a acabar determinando la necesidad de romper lazos con su presente para poder encarar el futuro. Al terminar esta primera parte del libro se producirá el rechazo definitivo hacia Dios (a la religión ya la había despachado con anterioridad), la reafirmación en un agnosticismo justificado en la angustia excesiva del que se

encuentra solo y silenciado, y, por tanto, sin nada que perder y con tanto por decir.

La segunda parte del libro se denomina “Años de aprendizaje”, y corresponden al Ramón Moix de los 16 a los 20 años (1958-1962). En este tramo se va a terminar de conformar el yo adulto, con sus luces y sobre todo sus sombras. Especial relevancia va a cobrar el mundo de la cultura, que Ramón va a elegir por encima de otras opciones para culminar su formación. Las dudas y contradicciones afloran al volver la vista atrás:

Desde mi presente, veo a tres personas distintas que se llaman Ramón y alternan en un solo invierno. Son un niño, un adolescente y un hombre prematuro. Los tres pugnaban por dominarme, sin respetar ninguno el espacio concedido a los otros. (1993: 182)

Los libros, que ya han ocupado el espacio del refugio del niño Moix, son también ahora un modelo de conducta. Y si, tal y como admite, se obligó a leer *El Quijote* erróneamente, pues la cultura no equivale a un peaje que hay que pagar, y tendría que esperar a la madurez para beneficiarse de la profunda carga de idealismo cervantina; no sucedió lo mismo con la picaresca, donde ve reflejada una parte de su experiencia vital, aquella que obliga a sobrevivir a cualquier precio. Pese a su bagaje cultural y vital (un par de idiomas, lecciones dispersas de latín y griego, noches de cine-club y un extenso catálogo de desordenadas lecturas), sus posibilidades en el mundo laboral eran bien reducidas. Finalmente, consigue un nuevo puesto de trabajo en cierta editorial catalana que, lejos de suponer un ingreso en la madurez, actúa de nuevo al dictado de Peter Pan y su deseo de no crecer: en aquella editorial había leído la colección juvenil Cadete, títulos fundamentales de su iniciación literaria. De modo que, inocentemente, con la inocencia de ese Peter Pan que se niega a aceptar en el mundo de los adultos, se encuentra trabajando junto a Quintin Durward y Phileas Fogg, Robinson Crusoe, Tom Sawyer, Ivanhoe, las hermanas March, Alicia, Heidi o Moby Dick. La literatura, los libros actúan al mismo tiempo como pasaporte hacia la madurez y como ancla de la infancia. Porque,



pese a lo contradictorio que pueda parecer, a Peter Pan Moix le horroriza el paso del tiempo y los estragos que acarrea:

Este mismo sentimiento me llevaba a considerar a Miguel y Ana María como una parte de mi infancia, como objetos o circunstancias que habían embellecido mis mejores años y huyeron con ellos. Juegos compartidos, complicidades en la desobediencia, riñas a veces brutales, todo formaba parte de aquel lote almacenado en la memoria. Tal vez ellos eran un recuerdo demasiado hermoso, un legado que no me atrevía a actualizar para no sentir en todo su dramatismo los estragos del tiempo.

(...) He escrito a menudo, acaso obsesivamente, que muchos de los lazos que me unen a algunos compañeros de mi generación arrancan de las experiencias subculturales. Lo he dicho al hablar de Papitu, y podría añadir a otros que, como él, están próximos a mi afecto y a mi oficio: Juan Marsé, Juan de Sagarra, Pere Gimferrer, Román Gubern, Carlos Mir, Maruja Torres. Entre todos ellos, siempre Ana María. Y más que lazos fraternales, vínculos de quiosco, lazos de pantalla, cadenas de ondas sonoras. Porque al convertirse ella en compañera de mi soledad —mejor, un lazarillo, un guía fiel— compartió todas las cosas que me gustaban, desde las películas americanas a los libros clave de la literatura universal, así como las colecciones de tebeos románticos que empecé a comprar poniéndola a ella por excusa, tanto me avergonzaba pedirselos al quiosquero. Y es que un machito de diecisiete años que se embebía con historias de hadas y princesas debía de tener muy poca justificación, por más que alternase su lectura con Platón, Jenofonte y la Antología Palatina. (238)

Paralelamente a estas experiencias se estaba afianzando en mi interior la tremenda voluntad de la literatura. Me animaba constantemente el señor Mateu, siempre convencido de que, si excavábamos en mi batiburrillo mental, podríamos desenterrar alguna idea aprovechable. (1993: 371)

Contradictorio, decimos, porque se niega a crecer, pero al mismo tiempo siente que todo con lo que sueña ocurre lejos de allí, en eso que llaman “el extranjero”. Es el paraíso que ha leído en revistas, que almacena en recortes, que le inspira la necesidad de huida. Pero, ¿hacia dónde y cómo?

El Terenci de los noventa quiere imprimir en sus recuerdos del acceso a la edad adulta esta suerte de ambigüedad que, por un lado, mantiene ciertas singularidades del niño-adolescente-Ramón, y por otro quiere cuestionar su compromiso político con la urgente renovación social que la juventud española de la última década del franquismo venía demandando (Domínguez Santana, 2021: 60)

En Ramón Moix se va produciendo un cambio, una inspiración literaria porque estas referencias le empujan a escribir. En la editorial donde trabaja ahora va recibiendo encargos de pequeños artículos firmados con seudónimo, ayudado por el señor Mateu, el dueño, que detecta en el joven empleado un incipiente escritor. Alejado lógicamente de la creación artística y literaria, porque el contenido y el público a quien iba dirigido eran lo que eran, Moix pasa de la humillación inicial por tener que rendir su talento a tan indigna tarea a valorar la oportunidad de ejercitar la escritura, publicando y además cobrando por ello. También aquí tiene cabida la ironía terenciana, cuando cuenta su primer encuentro con los censores, y cómo se sorprende del aspecto absolutamente normal (ni inquisidores, ni nada) de quienes ejecutaban el horrendo crimen de la mutilación cultural.

Será en la editorial Mateu donde se produzca otro hecho relevante, que viene a contradecir el proceso de autojustificación del que venimos hablando. Allí conoce a la hija del señor Mateu, una chica discreta y elegante que le resulta extraordinariamente bella, hasta el punto de sentir atracción física. Moix se plantea si tal vez las chicas no le han sido tan indiferentes como él pretendía, dado que, admite, había sentido ciertas pasiones hacia algunas mujeres a las que admiraba, que cumplían con ciertas características: inteligentes, refinadas,

exquisitas,... Moix ve aquí la posibilidad de ingresar en una normalidad a la que siempre había sido ajeno.

En aquel momento cometí el gran error de mi vida, la equivocación destinada a marcar definitivamente mis caminos. En lugar de atribuir mi inquietud a una causa natural, algo que afecta a todos los chicos que se enfrentan a una chica, lo atribuí a la homosexualidad. Pude haber retrocedido ante esta idea y acoger todos los miedos como dificultades que tenía que salvar, igual que todos los hombres del mundo. Sin embargo, volvía el viejo, conocido espectro. Seguía sin olvidar mis antecedentes: además del antiguo enamorado de la rubia Emma, era el muchacho que tembló de placer cuando le masturbaron en un cine; el mismo muchacho que se dejó la virginidad en manos de un linotipista hortera. Jamás podría mirar a los ojos de una chica por miedo a que descubriera en ellos lo que era imposible esconder. (1993: 260)

Momento crucial, silencio que sale a la luz años después mediante la escritura redentora... Terenci Moix deja la sombra del quizás en la cuestión que más firmemente ha defendido hasta ahora en sus memorias: su sexual. Para acabar de enterrar cualquier atisbo de sospecha, se lanzará definitivamente a los mundillos culturales, donde irá buscando un espacio y una voz propios. Así entrará, por ejemplo, en el circuito de los cine-clubs, con cuyos presentadores realiza un ajuste de cuentas al notar que se trata de los primeros señores con capacidad para sacarle dinero a la cultura. Así comenzará (o continuará), también, ese lado fetichista y mitómano que le llevan a conseguir carteles de películas, a recortar entrevistas a grandes artistas internacionales. Y así reconvertirá su ajenidad, su diversidad, en un arma para agredir continuamente a los demás, trocándose en un *enfant terrible* que ejerce la tiranía del pedante repelente, contemplando con desprecio a los demás desde las alturas de su superioridad intelectual.

La mayoría de edad pilla a Ramón Moix convencido de enfocar su vida por la senda de la creación literaria. Incluso se atreve a manifestarse

políticamente, aunque él siempre se ha alejado de este tipo de exhibiciones, aunque en esta juventud ese alejamiento se debe más al desconocimiento que al deseo de ir contracorriente. De este modo, proclama, su resistencia contra el franquismo lo ejercitará desde la cultura. Pero cada paso que da en la configuración de su yo, en su autojustificación, no hace sino invocar nuevos fantasmas y temores:

Cumplí dieciséis años y no fue el fin del mundo, alcancé los diecisiete, y el siglo había llegado a 1959, sólo me quedan unos días de la vieja década, con ella se irá mi adolescencia como se fue mi infancia, se acerca el instante adulto y el deseo pugna por estallar, el deseo agobia, entorpece, se repite hasta la saciedad provocando el desahogo solitario que acaso no lo sea por estar tan lleno de presencias, por estar tan abarrotado de fetiches...

Han llegado los dieciocho años, en el calendario se anuncia la década de los sesenta, mi soledad va cimentando una masturbación de multitudes, tantos rostros, tantos cuerpos tienen cabida en ella. Aunque intensa, se revela a la postre insuficiente: un solo cuerpo, un solo rostro bastarían para hacerla inmortal. Nada indica que pueda serlo. Palpita en mis venas el polvillo de las hadas. Mientras, mi multitudinaria masturbación me convierte en el último aborto de las brujas que, en un aquelarre insensato, jodieron con Peter Pan. (1993: 303)

Para aumentar esas dudas, Ramón se ve obligado a marchar a Madrid para realizar un servicio militar obligatorio que, según confiesa, no le ha de servir para nada, ni siquiera como experiencia sobre la que escribir. No obstante, en ese primer período madrileño en el que experimenta por primera vez el alejamiento de la casa y el entorno familiar, Ramón va afianzando sus preferencias: el diario que escribe en su cuaderno se ha convertido ahora en pantalla donde proyectar los fotogramas del que fue. Es Terenci puro: el cine como supremo coordinador de la memoria.

Tras su regreso de Madrid, vemos a un Moix más seguro, más confiado, aunque todavía muy afectado por los desengaños amorosos. Por esta época está

profundamente enamorado, sin correspondencia, de Roberto, un compañero a quien conoce en una escuela de actores barcelonesa. Esos desengaños serán también el motor de su incipiente creación literaria. Ramón se dedica a desahogar sus penas traduciendo la poesía de Byron, y escribiendo sus versos propios, versos que agradece no haber publicado nunca, no porque carezcan de calidad, sino porque respondían a cierta exasperación fetichista. En cuanto al género novelesco, Moix se decantaba por la gran novela decimonónica y su capacidad de recrear mundos complejos con diversas tramas. Este estado de semifelicidad se va a quebrar por la enfermedad de su hermano Miguel, que queda silenciada en el libro hasta que se vuelve irremediable. Los últimos momentos del hermano, recluido en la casa familiar, los toma el protagonista negando la realidad, no queriéndose enterar de lo que sucede a su alrededor. La muerte del hermano será uno de los momentos más trágicos de toda la obra:

Treinta años antes vino la muerte a visitarnos y era tan estúpida, la mala bestia, que ni siquiera supo responder a mis preguntas mis elementales: ¿Por qué Miguel, de todos los benditos del mundo? En el orden cósmico, en el jodido, repugnante orden de la Creación, ¿qué explicación lógica tenía el calvario sufrido por aquel pobre ser? ¿Qué dios criminal podía someter a semejante prueba a un niño que había pasado dieciocho años sufriendo para seguir con vida y que, desde todos sus sufrimientos, supo desarrollar un talento y una sensibilidad superiores? (444)

Por fin los gritos de mis padres anunciaron que Miguel había dejado de existir. No quedaba sitio para la literatura: era un dolor expresado llanamente, de manera tan cruda que me hizo estremecer más que cualquier drama ocurrido nunca en aquella casa. Durante el breve, estricto momento que duró la muerte —un flash y, luego, el aullido— mis padres perdieron la imagen absurda con que yo les había revestido y fueron dos criaturas patéticas, indefensas, que consiguieron helarme el corazón. Volvía a ser cierta la voz popular: la muerte de un hijo tiene que jorobar mucho. (447)

Pero antes de ese enfrentamiento con la muerte, que va a arrojar definitivamente al Ramón adulto al mundo, tiene lugar el otro hito fundamental del capítulo, que no es otro que la aceptación, verbalizada, explicitada, comunicada, de su homosexualidad. En el ámbito familiar, ya hemos visto que el padre prefería no saber, o hacer como que no sabía, así que le corresponde a la madre pasar por ese trance:

Yo tragué saliva.

- Por eso mismo, mamá, porque hay que vivir, siento que estoy perdiendo el tiempo. Yo no me aclaro conmigo mismo. Tendría que contarte algo que es de vital importancia para mí. Algo de lo que nunca hemos hablado, pero que sin duda presientes. Cuando papá dice que preferiría tener un hijo muerto antes que maricón...

-Tu padre no sabe lo que es tener un hijo muerto. Y Dios quiera que no tenga que saberlo...

- ¡Lo otro, mamá, lo otro!

- Preferiría que no me lo dijeras.

- Es que tú no sabes...

- No hace falta. Sea lo que sea, hoy en día todo se cura... Dale tiempo al tiempo. (1993: 388)

Como vemos, la madre admite la condición del hijo, pero no la acepta. La trata como enfermedad. De hecho, más adelante irán juntos al médico en busca de una cura... que no existe. Al salir de la clínica, la madre, desconcertada, rompe a llorar en medio de la calle y a decir que Dios los castigará a todos por culpa de Ramón, mientras suplicaba entre sollozos a su hijo que se curase.

Las palabras premonitorias de la madre (“Tu padre no sabe lo que es tener un hijo muerto”), cobran un macabro significado cuando después pierdan a Miguel. Pero, para llegar hasta esta confesión, antes Ramón ha tenido que resolver sus dudas sobre la posible atracción hacia algunas mujeres. Será cuando compare a Roberto con las chicas con las que ha intentado reformarse cuando cobre conciencia de que aquel le gusta más que todas las chicas del mundo: “Luego ésta era la verdad. La única que importaba” (1993: 391). Tras confesar

a la madre sus preferencias, e iniciar así el tránsito hacia una aceptación primero individual y luego familiar, Ramón vuelve su mirada hacia el compañero, Roberto, que es quien le ha animado a que se acepte sin traumas. Moix le confiesa que, mejor todavía, se ha aceptado con los traumas y remordimientos que le han acompañado durante sus primeros veinte años. Por primera vez se siente liberado, entero. Para celebrar esos veinte años, acuden a un bar en el que acaban conociendo a Jaime Gil de Biedma, de que entonces Terenci jamás había oído hablar. Pero la felicidad dura poco en la casa del pobre: poco tiempo después, Ramón se entera en el estudio que Roberto tiene una relación con otro compañero. De nuevo son otros, como sucede en el cine o en la literatura, quienes experimentan lo que Ramón solo puede soñar con poseer. Esto lleva al protagonista a alejarse de Roberto y frecuentar bares de alterne. Pero al final no puede evitar preguntarse por la verdadera naturaleza de aquel amor: ¿era amor de verdad lo que tanto le había hecho sufrir? Rechazado, no correspondido, pero con un mayor conocimiento de sí mismo, vuelve de nuevo a refugiarse en la cultura.

En aquel entonces traba amistad, al principio epistolar, con una joven llamada María Dolores Torres, con quien comparte fanatismo por todos los aspectos de la cultura y placer por la escritura literaria. Al igual que Ramón, provenía de un ambiente muy humilde y conflictivo. Al igual que Ramón, había hecho de la cultura una forma de superar sus orígenes.

Éramos dos jovencitos desgarrados, desclasados, desprotegidos: los más extrañados de todos los extraños en el paraíso. Nuestros nombres reales, María Dolores y Ramón, están hoy borrados, porque ni siquiera entonces nos gustaba tenerlos, mucho menos ser lo que los nombres indicaban. Lo de comportarnos como extraños a todo se convirtió en un oficio que no caducó al pagar las facturas de la adolescencia. (1993: 426)

Convertida posteriormente en Maruja Torres, será, junto a la hermana Ana María Moix, la gran confidente de Terenci.

La segunda parte del libro se cerrará con tres muertes que habrán de agitar la conciencia de Peter Pan Moix, obligándolo a marcharse a Nunca Jamás. La primera de ellas es la de Jaime Gil de Biedma. Es una muerte íntima, secreta, de la que Moix apenas da detalle. En Gil de Biedma había conocido y reconocido a un igual, un espíritu gemelo que podría haberle guiado en numerosas encrucijadas de haber podido compartir con él mayor tiempo. La segunda de las muertes, que hemos referido anteriormente, es la del hermano Miguel, que curiosamente hace que el “problema” de su homosexualidad quede relegado a un segundo plano. Sobre ambas muertes, Terenci calla más de lo que dice. Nos movemos entre sus difuntos, que van desfilando por la memoria, pues nunca terminan de marcharse:

Es la oscura nebulosa, la fatídica constelación que me asalta por las noches, que invade mi sueño por sorpresa convirtiendo la memoria en una condena. Siento la presencia de los muertos desde que empecé este libro. En su sabiduría popular decía la tía Florencia: «Cuando me muera te arañaré desde el otro mundo.» No es necesario. Todos ellos arañan con su ausencia, todos hurgan en mis entrañas con el amor que me tuvieron y el amor que indefectiblemente les profesé. Fueron a cobijarse en esta ruina prodigiosa, donde nació en otro tiempo lo que más he amado de mi civilización. Es un deber recuperarla para esas muertes egregias. (1993: 442)

El tercer deceso es el del primer amor, Roberto, del que Miriam G3mez y Guillermo Cabrera Infante le informan que ha fallecido de sida en Par3s. Es este tercer fallecimiento el que m3s le afecta (al menos es el que m3s espacio ocupa en la narraci3n). La evocaci3n de Roberto marca el final de la juventud de Ram3n Moix.

Una 3ltima parte del libro, “Ep3logo en Nunca Jam3s, 1993”, nos muestra a un Terenci distanciado de Ram3n Moix Meseguer. Lo observa caminar por los *quais* de Par3s, y entrar en la librer3a Shakespeare & Co, descubriendo su juventud siguiendo los pasos de los *beatniks* y la Generaci3n Perdida. Evocando a su yo de 1963 desde el presente en el que escribe, le pide a Peter Pan:



—Llévame lejos de aquí. Me deprime saber lo que ocurrirá dentro de tantos años. Además, ni siquiera tú puedes saberlo, por mucho que presumas.

Sólo yo pude ver cómo Peter Pan levantaba el vuelo, con el joven Ramón aferrado a sus muslos. Les vi alejarse sobre los techos de París. Les vi volar por tierras extrañas, ciudades imprevistas, calles y avenidas que sólo estaban en los sueños. ¡Cuántas cosas arrastraba en su vuelo aquella pareja ideal! (1993: 475)

El libro se cierra fechado en Ampurias-Madrid, invierno de 1992, y Barcelona, otoño de 1993.

### *Extraño en el paraíso*

El último volumen de *El Peso de la Paja* está dedicado a Pedro Manuel Vállora, al que brinda un recuerdo leopardiano<sup>21</sup>. Incluye también otra cita más antes de empezar el propio texto, en este caso perteneciente a la *Canzona di Bacco*<sup>22</sup> de Lorenzo de Medici, una clara referencia al *carpe diem* que imaginamos presente a lo largo de todo el libro.

La estructura interna se halla, de nuevo, dividida en libros. El primero lleva por título “Sueños de Bohemia”, y se ubica en Barcelona-París, entre 1962 y 1963. Este primer capítulo lleva a su vez otra cita, de Pier Paolo Pasolini<sup>23</sup>.

El comienzo de la década de los 60 coincide también con la mayoría de edad de Terenci. Y *Extraños en el paraíso* se ubica en el limbo que acontece entre dos sueños: el de Martin Luther King (“I have a dream”), y su deseo de cambiar el mundo por uno más justo y pacífico, y el de John Lennon, que antes de ser asesinado, proclamaría ocho años

---

<sup>21</sup> “Oimè quanto somiglia / Al tuo costume il mio!” (“Oh, cuánto se parece / a tu disfraz el mío”), del poema “Il Passero solitario”.

<sup>22</sup> “¡Cuán bella es la juventud, aunque huya! / Quien aspire a ser dichoso, séalo ahora: / del mañana no hay certeza”

<sup>23</sup> “Chi fui? Che senso ebbe la mia presenza / in un tempo che questo film rievoca / ormai così tristemente fuori tempo?” (“¿Quién fui? ¿Qué sentido tuvo mi presencia / en un tiempo que este filme evoca ahora, / tan tristemente más allá del tiempo?”)

después de la Marcha sobre Washington: “The dream is over”. Se solapan, de esta manera, el espíritu de los años 60 -con sus revoluciones y contraculturas-, con los 20 años del autor, quien se cuestiona todavía, tal y como había cerrado el segundo volumen, sobre su propia :

Yo fui hijo de esta década y por un momento creí que me prefería a todos sus retoños, porque mi propia, florida juventud así lo exigía. No sé si acababa de salir de la adolescencia o si la estaba perpetuando. ¿Qué se es a los veinte años? Niño, hombre, adolescente, todo a la vez, como la propia década. Se es un desconcertado y un peregrino. Un extraño en todos los paraísos y un eterno viajero que todavía ha de averiguar adónde conducen las rutas que empezaron al este del edén.

Un cinéfilo, un literato, un enamorado; un masturbador, en resumen. Y el tiempo es siempre el del onanismo. (1998: 9-10)

Pero para Ramón Moix habrá una muerte más significativa todavía, la de Marilyn Monroe. En el recuerdo de ese momento, el 4 de agosto de 1962, Moix corre a comunicarse con Maruja Torres para compartir la pérdida de su fetiche. La importancia de esta muerte puede rastrearse en la que habrá de ser la novela que dé a conocer a Moix al gran público, una novela generacional que tituló *El día que murió Marilyn*, y que comenzó a escribir en los años londinenses. Originalmente, el título elegido iba a ser *El desorden*, dado que, para el autor, aquel fue el momento en el que abandonó definitivamente la adolescencia, e incluso la infancia, para adentrarse en la adultez. Al mismo tiempo, según indica Moix, la muerte de la actriz coincidió en el mismo año con la muerte de su hermano Miguel, lo que el autor interpreta como signos inequívocos del derrumbe del universo infantil.

Todavía sigue vigente el proceso de autojustificación y de configuración, pero el Moix de los veinte años ha ido también recogiendo algunas certezas. La primera de ellas, quizá la más importante, es la relativa a su homosexualidad: afirma tener claro que el amor entre hombres es una bendición, y no el pecado que la religión pretende. Aunque se haya desecho de la religión católica, por prohibirle ser quien es, quedan cicatrices de la moral religiosa bajo la que se ha criado. De esta manera, el sentido de la agonía cristiana

se enfrenta a la pulsión de los instintos, que luchan por salir de la represión. La respuesta a esta lucha la va a encontrar en el cine de los sábados, que configuran su iconografía sexual entre el Parnaso y el Monte Calvario. Además, la llegada a su vida del exiliado cubano Néstor Almendros va a significar también una señal: la aureola de fracaso con que se envuelve al espíritu intelectual y creativo del fotógrafo cubano seducen desde el comienzo al joven Ramón. Llama la atención que dé nombres, puesto que en el género suele predominar, cuando abordamos este tipo de confesiones, el pudor y el secreto.

Otro hecho importante, junto al conocimiento y amistad de Almendros, es la emancipación oficial del protagonista, que se aventura a superar los límites del Peso de la Paja, y convencido de iniciar una nueva vida, se muda a la plaza de Adriano. Este proceso de emancipación se traslada no solo al ámbito físico, sino al intelectual: comienza a frecuentar los círculos culturales barceloneses, y también a dejarse caer por las playas de la Barceloneta, donde traba amistad con los primeros extranjeros. El boom turístico que experimentó España trajo consigo no solo a rubias mujeres norteamericanas que aportaron el bikini, sino también a numerosos homosexuales que veían a España, con sus miserias y represiones, como un terreno propicio para cumplir sus deseos lascivos. Precisamente con dos neozelandeses es con quien comienza a compartir piso. En las *soirées* organizadas por estos, de tono erótico-festivo, desfilan algunos de los personajes ilustres del mundo gay barcelonés, como Maria dels Ous. Moix trata de reivindicar para los lectores el *zeitgeist* de los 60, pero sin alterar el recuerdo en sí. En lo relativo al mundo de la masculinidad homosexual, se aleja del actual movimiento gay, más agresivo y exigente, porque en los 60, al menos en los 60 que él vivió, había un mayor número de homosexuales que representaban al mariquita afeminado, pero que escondían tras de sí frustraciones y desengaños. Tal vez pueda reprochársele a Terenci Moix la desvergüenza o la insolencia a la hora de hablar sin pudor de cuestiones sexuales, pero no es menos cierto que la sinceridad, aunque a veces oculta bajo una pátina de sarcasmo, se muestra en toda su crudeza.

Por otra parte, el papel de la madre ha cambiado también. Resignada a la naturaleza del hijo, sorprende el cambio de mentalidad que se opera en ella, pues, si bien con cierto estoicismo, comienza a ejercer de cómplice en los escarceos y cuitas de su hijo:

Mamá, lo he dicho a menudo, nació para ser fetiche de homosexuales, y habría encontrado en este altar toda su gloria de haber ejercido su magisterio en Londres, Nueva York o San Francisco, pero en Barcelona tuvo que resignarse a ser madre comprensiva que, una vez pasado el cataclismo del descubrimiento, sabe hacer el papel de suegra con gran allure, sin reparar en que su hijo le adjudica yernos en lugar de nueras. Por eso, por saber prescindir de prejuicios, se llevaba a papá al cine Goya cuando yo tenía que recibir a alguno de mis amigos que no dispusiera de domicilio don de acogerme. Y antes de salir, me advertía:

-Estad tranquilos hasta las doce, porque hay programa doble. Pero a las doce en punto, que este mozo se ponga los pantalones y a su casa. Más no puedo hacer.

Y bastante era para lo que hacían otras madres de Barcelona.  
(1998: 20-21)

E incluso más adelante, ya instalado en París, cuando compara su relación maternofilial con la de su amante Alexander, Moix asevera que, como ocurre a menudo en el caso de los homosexuales, las madres ocupan más espacio del que debieran. Y si la reacción de Alexander contra el sobreproteccionismo maternal había sido la de viajar Europa en busca de sus raíces, en el caso de nuestro protagonista, que tiende a identificar a su propia madre con Lana Turner, se sigue estrechando el cordón umbilical, esto es, irá progresivamente mitificando a la señora Angelines.

Una última referencia al papel de las madres en relación con sus hijos homosexuales la ofrece más adelante, casi al final del libro, pero resulta muy ilustrativa sobre el sentimiento de inutilidad que se transfería hacia el hijo, y esa presencia abrumadora, excesiva, por parte de la madre

Al mismo tiempo, había asimilado la triste retórica de las madres de homosexuales que no eran la flamencas como la mía: después de casar a la hija mayor con un rico industrial, no les quedaba otro remedio que buscar apoyo en ese hijo solterón y pasarse el resto de sus días asumiendo con penas y trabajos que nunca las haría abuelas. La

inquietud favorita de esas señoras era preguntarse constantemente: «¿Qué será del niño cuando yo falte ¿Quién le cuidará?», como si un homosexual fuese un pobre impedido que no pudiera valerse por sí mismo cuando faltan los desvelos de mamá. Y si es así, mal asunto, porque será homosexual, pero no hombre. (1998: 576)

Las digresiones del Moix memoriógrafo afloran por el camino. La memoria confunde a menudo los recuerdos, porque estos han sido objeto de literaturización, y por tanto han sido alterados, deformados, no recuperando nunca su manera original.

Yo he convertido todas mis experiencias vitales en obra literaria, y esta reconversión hace que lo real y lo imaginado se confundan continuamente. Alejandría es siempre Barcelona, yo puedo ser Fedro o los niños de El día que murió Marilyn -no uno de ellos: los dos a la vez-; y Nuria Espert es Cleopatra y Porcia Honoria, y Jordi Pujol es una mediocre imitación de César Augusto, y en el cuerpo de todos los atletas de Olimpia aparece siempre la sombra de Steve Reeves y el recuerdo de la primera vez que me masturbé a su salud en la soledad de un cine de barrio. Del mismo modo que allá al fondo de mi búsqueda de la felicidad están Néstor, Enric Majó y el Niño del Invierno. (1998: 39)

Más adelante, al rememorar su relación romántica en París, duda también cuánto de ese recuerdo no es un cliché que sus propias referencias fílmicas han ido tergiversando. Se percibe, empero una distancia irónica desde el presente en el que escribe.

EN LA MEMORIA SE VA CUMPLIENDO el itinerario del romanticismo bastardo y, una vez más, éste triunfa sobre la realización erótica y acaba perjudicándola. La imagen de Alexander en su manifestación de divinidad tutelar se impone sobre la eficacia de su cuerpo como fuerza sexual. Porque en la cinemateca, mientras aparece en la pantalla la señorita de la Columbia sosteniendo su antorcha de toda la vida, las manos del amigo se juntan con las mías y, lejos de excitarme, me producen un sentimiento dulce y amargo, parecido a la

nostalgia. Y siento ganas de llorar y él me asegura que siente lo mismo.

(1998: 111)

Hemos comentado el papel que ejerce Néstor Almendros como *cicerone* del joven Moix. Su papel como gurú cultural, como esteta, colisiona a veces cuando se aborda el tema de su exilio del paraíso comunista cubano. Muchos intelectuales izquierdistas no creen (o no quieren creer, para el caso es lo mismo) que la revolución caribeña persiga también a las minorías como enemigos. Por eso Néstor no avabrá de encajar en Barcelona, y se verá obligado a mudarse a París. Sin embargo, la acogida que recibió de la progresía intelectual parisina no fue muy distinta: convertido en anatema de los ortodoxos de izquierda, salvo alguna excepción, como la de Juan Goytisolo, que por entonces trabajaba en Gallimard. Será Almendros quien anime a su pupilo a lanzarse a ver el mundo, a emprender una huida largo tiempo necesitada y postergada.

En París, en la Shakespeare & Co. donde pasa sus primeras noches, conoce al joven americano del que ya hemos hablado, Alexander, a quien apodará el Niño Judío. Las cualidades del estadounidense (su atractivo, su bondad, su cultura, incluso su helénico nombre) enamoran al español. Esta vez, Moix sí encontrará correspondencia en el ser amado, pero, fiel al carácter que había asomado desde pequeño, y que va a seguir mortificándole de adulto, se empeña a veces en sabotear esa felicidad. Así, apurado por las dificultades económicas, y tras un dudoso examen moral en el que autojustifica su elección, ejerce durante un pequeño tiempo la prostitución en Francia. La culpa asoma en la confesión de las memorias, no tanto porque la moral burguesa considerase obsceno el comercio del propio cuerpo, cuanto porque comparaba el alma noble (aunque cornuda) de Alexander con la suya envilecida. Este sentimiento de culpa no es ajeno al resto de su vida, por más que se haya empeñado en esconderlo negando la toma de conciencia del mundo adulto, o diluyéndolo mediante el proceso de escritura literaria. Así, confiesa el autor catalán que, tal y como discutía a veces con Alexander, su recuerdo de niño feliz y mimado convivía también con la existencia del Holocausto.

Es decir, mientras estaba viendo las adoradas películas de Walt Disney, millones de personas sufrían una agonía peor que la muerte en los campos de exterminio. Y esta idea, al tiempo que me estremecía, me explicaba la inmediatez de algunas tomas de conciencia. Por démodé

que esto pueda parecer, en aquella época era una evidencia brutal. Implicaba que a lo largo de mi vida se reproducirían en el mundo atrocidades paralelas a mis momentos de placer. Que las crueldades del mundo irían sucediéndose mientras yo iba desarrollando mi insaciable ego. (1998: 106)

La culpa y el perjuicio hacia sí mismo hacen que el Moix adulto confiese, arrepentido, que jamás había estado tan ciego ante la auténtica belleza de espíritu que encarna el americano. Su infelicidad radicaba en la sumisión que prodigaba hacia Néstor Almendros que, por supuesto, no era recíproca. Sobre esta situación, el escritor prefiere callar:

El más elemental sentido de la discreción me impide inmiscuirme en este terreno, pero sí tengo derecho a afirmar que, en el mío propio, los primeros amores de Néstor en París fueron causas de profundas heridas, que acababa pagando Alexander. (1998: 142)

El sentimiento de culpa que revive en la escritura memorística viene acompañado del remordimiento, al comprender, más de treinta años después, que verdaderamente había amado a Alexander. Y aparece también la otra constante que venimos examinando a lo largo del estudio de la obra de Moix, a saber, la autojustificación sobre los hechos del pasado. En este sentido, afirma que su yo, quien ha cometido estos terribles errores, se ha construido sobre la experiencia ajena: es el producto de pequeñas cosas (un matrimonio de la calle Ponent, una familia surrealista, un padrino homosexual, un fotógrafo exiliado cubano).

La separación definitiva de Alexander, que cierra esta primera parte del libro, se da tras acompañarlo por Europa en su condición de Judío Errante. Moix recrea elementos muy ficcionables: la despedida en la frontera, el clima lluvioso, las lágrimas y las promesas,... Todo parecía pertenecer a la mejor ficción posible, pero le faltaba veracidad, viveza, pues el dolor impedía sentir el momento sino como ajeno.

Tras este primer libro viene lo que Moix llama “Primer intermedio. Tumbas recobradas”, donde cita parte de la letra de un tango de Gardel<sup>24</sup>. Su vuelta a Barcelona, en condición de *hereu* de la empresa de pintura familiar, va a chocar con el deseo de ganarse la vida como escritor, condición que se verá reforzada cuando le publican un artículo sobre Mankiewicz a raíz del estreno de *Cleopatra* en España en la revista *Film ideal*. Sigue estando presente, así mismo, la voluntad de salir de España, que va cumplir en la segunda parte, y una reconciliación con la figura del padre.

Esa segunda parte se rotula “Pícaros de Chelsea”, y se ubica en Londres en 1964<sup>25</sup>. Hasta la capital británica llega siguiendo a quien define como su doble exacto, Carlos, una versión más cínica y descocada de sí mismo, que, según asegura, podría haber pasado por su hermano gemelo. Desde su infancia había estado buscando a su otro yo, a alguien como él que le completara, pero había acabado resignado porque *doppelganger* no existía, de modo que su lista de amistades eran en realidad una larga serie de dobles que habían acabado convirtiéndose en su antítesis. Pero el descubrimiento de Carlos, y su marcha al barrio donde todo sucede serán fundamentales en la metamorfosis de Ramón a Terenci:

Chelsea, donde nací. Chelsea, donde aprendí las mejores ecuaciones de mi vida: no que dos y dos son cuatro -ésa nunca conseguí resolverla-, sino que Henry James y Scott Fitzgerald harían Ramón Moix. Chelsea, donde era posible presentir que Ramón Moix sería un extraño conglomerado de melodías, pinturas, esculturas, obras teatrales, modas, ismos, períodos, visiones y augurios. Todo tan lejos de la realidad y, sin embargo, tan cerca de las características exigidas a un perfecto chelsiano y a un aprendiz de la vida.

Chelsea, nuevo barrio, nueva moral, clamor de modernidad, fiebre intensa. Fiebre para los días, las noches, cada minuto de cada

---

<sup>24</sup> “Golondrina de un solo verano / feliz mensajera de cielos extraños, / alma criolla, errante y viajera, / querer detenerte es una quimera...”.

<sup>25</sup> Dos paratextos encabezan esta segunda parte: “Chi rimembrar vi può senza sospiri, / O primo entrar di giovinezza, o giorni/ Vezzosi, inenarrabili...” perteneciente a *Le ricordanze* de Giacomo Leopardi (“¿Quién puede recordaros sin suspiros, / oh, alba de la juventud, / oh, días hermosos, indescriptibles...?”).



noche, cada segundo de cada día. También las horas fueron distintas: nuevas, mágicas, brujas, locas horas. Y lo más importante: fueron mis horas. Por ellas, gracias a ellas, viviendo de ellas me aferré al presente y lo devoré como un pastel hecho de entrañas salvajes. Fue una velocidad no impuesta por los decretos del tiempo, fue la mía coincidiendo por primera vez con la de los demás. Corrí con Chelsea incluso mucho después de dejarla. Viví de su ritmo durante muchos años, escribí de sus cosas, por sus cosas cuando ya ni siquiera era Ramón; es decir, cuando pude ser Terenci por el solo hecho de remitirme constantemente a ese origen, por mezclarlo con todo lo que había ido desarrollando a partir de él. (1998: 295)

La memoria chelsiana se presenta también deforme e inexacta. Pero poco importa si no existe una fidelidad absoluta hacia el calendario: lo que importa es saber capturar el espíritu de la década, y es en Chelsea donde se cruzan la magia y los espejismos de la juventud. Una libertad sexual como no había visto en París ni, por supuesto, en Barcelona, donde la heterodoxia era norma imperante, se constituye como el espacio donde por fin puede ser él mismo. Por eso, su memoria trata de recuperar sensorialmente el *zeitgeist* londinense: el estruendo de ruidos, imágenes y colores, el imperativo de la creatividad, las contradicciones (revolución y conservadurismo al mismo tiempo),...

Es la historia, larga y apasionada, de los años que empezaron con la muerte de Marilyn y que vieron, además, tantas otras muertes. La década de los espejismos múltiples, de tantos tocadiscos de adolescentes que, entre el frenesí de los ritmos in, reprodujeron un extraño lamento de los Beatles:

*Help!*

*need somebody's help!*

No sé el resto de mi generación. Yo sí estaba necesitando la ayuda de alguien. Yo seguía suplicando a aullidos la llegada del compañero. Quienquiera que fuese, me sorprendería en carne viva. (1998: 302-303)

Todos los libros y fotogramas han conducido a Ramón hasta este lugar. Todas sus dudas y desdichas, sus silencios e intentos de comprenderse, de autojustificarse, cobraban por fin sentido. Pese a las experiencias amorosas previas, en Chelsea conoce a Stephen, una verdadera pareja puesto que le ofrece lo que otras relaciones no habían podido o querido: una seducción desde la intelectualidad. Dedicado a la crítica musical, su vasto conocimiento del mundo actuaba como instructor de un joven que anhelaba desprenderse del peso de sus orígenes en el Peso de la Paja. Es el mito de Pigmalión revivido.

Era sintomático que sólo entre los extraños del mundo no me sintiese yo un extraño en el paraíso. O, cuando menos, no completamente. (1998: 349)

Ha llegado, al fin, el momento de la felicidad, el éxtasis juvenil. En un momento de íntima confesión, le revela a Stephen su verdadera cobardía ante el sexo, ante la vida: su necesidad de matar al niño que lleva dentro, para dejar salir al adulto. Morir para renacer.

A pesar de que empieza a vislumbrarse el final del recorrido, todavía quedarán sobresaltos y requiebros. Stephen debe partir a Estados Unidos, y la relación se corta abruptamente. Pero, a diferencia de otras experiencias anteriores, se observa una madurez en Moix. Vuelve de nuevo a refugiarse en el cine y en la escritura, pero no lo hace como un animal herido. En sus recuerdos sobre el cine de esta etapa mezcla fechas, combina datos, pero con la certeza, siempre constante, de que las películas han sido y serán siempre fieles compañeras de la memoria. Ubicado en la campiña inglesa, en Plaxtol, se entrega a la escritura constante (está gestando su novela *El día que murió Marilyn*), y se le plantean dudas en cuanto al estilo: el uso del catalán o el castellano como herramienta de trabajo, la necesidad de ser sincero consigo mismo a través de la escritura,...

El capítulo termina con el fin de su etapa londinense, que le ha dado el último empujón necesario para terminar de configurarse. Exprimida la ciudad, sustituido su apogeo sesentero por la turbia Nueva York de los 70, Terenci decide terminar su relación con el sueño antes de que este lo despierte prematuramente, o acabe convirtiéndose en pesadilla. Llegó allí, conviene recordarlo de nuevo, como Ramón Moix, pero salió con el germen de Terenci de Alejandría en su interior.

El segundo intermedio lleva por título “De letras y afectos”, encabezado con una cita perteneciente a un poema de Ana María Moix, que se llama *El hermano*<sup>26</sup>. Cuando regresa a España lo hace como un autor consagrado, pero que se ha desdoblado: ha creado a Terenci, un personaje que trabará relaciones con los diversos autores de la época, especialmente en Barcelona.

Cuando *El día que murió Marilyn* apareció en 1970 yo tenía cuatro obras publicadas y dos premios literarios; el personaje Terenci pululaba por la vida pública con un peso específico que habría asombrado al Ramón de Plaxtol, pese a que fue él quien lo inventó. Pero esta toma de poder tendría poca importancia en la repercusión de la novela y en la cualidad de testimonio generacional que se le atribuyó. No se equivocaban los periodistas jóvenes del momento cuando me concedían voluntad de portavoz. Enlazaba con otra figura en la que trabajé a conciencia: la del joven furioso y su variante más tópica: el enfant terrible. Alguna fuerza de veracidad tendría esta imagen porque me ha seguido acompañando hasta muchos años después. (1998: 472)

Entre las amistades nuevas, surge con fuerza la de un joven Pere Gimferrer. El encuentro, narrado por el propio Gimferrer en el prólogo a *El Peso de la Paja*, supone la presencia de una memoria ajena, pero compartida en el libro. También aprovecha Terenci para ajustar cuentas con el novelista Manuel de Pedrolo, quien había consignado en su diario que *El día que murió Marilyn* había sido reescrita entre varias personas. Un Terenci visiblemente molesto admite el consejo de algunas personas<sup>27</sup>, pero reivindica la autoría absoluta de un libro que, como ha mencionado antes, sería tildado de generacional por la crítica del momento.

---

<sup>26</sup> “Después, poco a poco, / el tiempo nos hizo olvidarnos de él, / es decir, el tiempo nos acostumbró. / Quizás, el tiempo sea una excusa.”

<sup>27</sup> En la nota al pie menciona a Joaquim Molas, Joaquín Marco, Maria Aurelia Capmany, Pere Gimferrer, Maruja Torres y Ana María Moix.

La tercera y última parte de *Extraño en el paraíso* se intitula “Aprendizaje del dolor”, y se ubica entre Madrid y Barcelona, en los años de 1965 y 1966<sup>28</sup>. Aun con el germen terenciano en su interior, todavía habría que morir para volver a nacer, tal y como recogía en la cita de D’Annunzio. Esa muerte y resurrección se producirían en la capital de España, fruto de la relación más devastadora por la que habrá de pasar. Pero antes de llegar a ese momento, el autor salta entre pasado y el presente, entre el ayer y el ahora:

Madrid hoy, ahora mismo, es decir treinta años después. (...) Entonces era el otoño de 1965. El otoño de hoy me está llevando hacia el final de 1997. Lo que pudiera parecer un fin del mundo no es más que otro instante apto para garantizar que el tiempo sigue avanzando. Si llegó hasta aquí, quiere decir que ya nada conseguirá detenerlo. La gente que me dispongo a evocar tiene hoy nombres y apellidos cuando entonces tenían vida. Fueron insustituibles aquel año y de pronto desaparecieron de mi vida, siguieron su evolución y los he ido encontrando después, en la prensa, la radio o la tele. Son firmas a las que sigo con mayor o menor respeto, a las que celebro o maldigo, en quienes creo o de quienes desconfío según la evolución de sus méritos, que arrancan también de entonces. (1998: 497- 498).

Su nuevo periplo en Madrid como escritor de críticas cinematográficas le va a llevar a ampliar sus círculos de amistades y conocidos. Y, entre ellos, movido por su necesidad de encontrar un alma gemela, conoce a un joven muchacho de dieciocho años, Daniel, que pronto se convertirá en un nuevo amor. Terenci se desenvuelve ahora por festivales como el de San Sebastián (que califica como un burdel del lujo, aunque luego extiende el silencio sobre determinados chismes de alcoba), y frecuenta ambientes literarios, dado que ha publicado varias novelas de cierto éxito. Todo parece marchar bien para Terenci: el verano vivido en compañía de Daniel, ya convertidos en pareja, ebrios

---

<sup>28</sup> La cita es de un poema de D’Annunzio, *El martirio de San Sebastián*: “Para resucitar, tengo que morir primero”.

de estética y de sexo, parecía volar deprisa, sin que ninguna sombra asomase en el horizonte.

Pero el mito, cuidadosamente elaborado durante las últimas semanas, estaba a punto de derrumbarse. Al recordar esta caída estrepitosa, la memoria se revuelve y se convierte en agresión. El amor y el desengaño, el placer y el crimen se entremezclan, los años no cuentan, las personas van desapareciendo de mi vida y sólo quedan esas imágenes desperdigadas, pregoneras del aprendizaje del dolor.

(...) No estaba preparado para el dolor, pero en realidad es muy posible que tampoco lo estuviese para asumir las responsabilidades de una relación adulta, a la que era necesario responder con reacciones de amante maduro. Sin duda todo lo contrario de la actitud que tomé ante aquella emergencia, pues no se me ocurrió otra cosa que poner a Daniel en la disyuntiva de elegir entre su festival y nuestro viaje. (1998: 559)

Asoma de nuevo el niño relamido y egocéntrico que Terenci creía muerto, al obligar a su joven amante a elegir entre acompañarlo en un viaje por Andalucía para escribir una serie de artículos, o acudir a un festival cinematográfico. Pero la disyuntiva es falaz, pues realmente esconde una orden manida que emanaba de los melodramas del cine de los sábados. El alejamiento de Daniel lleva a Terenci a un estado de celos y suspicacias que afectan a su salud. De modo cada vez más patético, intenta recuperar a Daniel obrando justamente el efecto contrario. Al mismo tiempo, descubre que el mismo espíritu creativo que había percibido en Londres estaba ahora reproduciéndose en el Madrid de los últimos años del franquismo, llenando la ciudad de señales de que algo estaba a punto de estallar. La universidad se va a convertir en epicentro de protestas y movimientos, pero Terenci tiene por trauma todo lo relacionado con la vida universitaria, así que los diarios de aquella época no recogen la incertidumbre social, y sí, en cambio, estrenos teatrales y de cine.

Rota, pues, la relación con Daniel, y entregado a la vorágine cultural, Terenci va descubriendo el ambiente madrileño. Conoce a un crítico de cine, Josep Anton, con quien inicia otra relación, pero sin haber cicatrizado la anterior, lo que le lleva a cometer atrocidades de las que se confiesa y arrepiente en las memorias. También arrastra sus

demonios por las noches de Madrid. Refiere, por ejemplo, cuando salen de un cineclub tras el visionado de *Días de vino y rosas*, y en casa de Antonio Martínez Sarrión, empieza a beber mientras su alma se pudre por la ausencia de Daniel, y acaba, completamente borracho y mareado, hablando de Godard y vomitando sobre Godard y sobre el amor. Poco después, con el propio Martínez Sarrión, participará en el fallido homenaje a Machado en Baeza, en febrero del 66. Resulta curioso que esta efeméride fallida aparezca en gran número de las obras autobiográficas españolas que hemos analizado en este trabajo<sup>29</sup>. El accidentado acto, terminado a golpes por la policía, sorprende a un Moix todavía novato en este tipo de escenificaciones antifranquistas; tal y como confiesa, se sorprende de la capacidad silenciadora del franquismo, que fue capaz de acallar el suceso en los medios de información.

Los demonios provocados por su fallida relación llevarán a Moix a ejecutar su muerte, como una salida natural, tal vez, al menos así lo sentía él, la única salida posible a esa angustia que sentía. De manera subconsciente, sin llegar a planificarlo realmente, coge un tubo de Valium y se va tomando las píldoras hasta que un amigo descubre horrorizado, lo que está haciendo. Todavía tendrá tiempo para pronunciar su frase final, aquella pensada para cerrar el acto, antes de perder el conocimiento y ser trasladado al hospital. De los días que pasó en el hospital, los terribles lavados de estómago, y las horas de recuperación psicológica, apenas hay rastro en el libro. Al contrario, se levanta un silencio que va a elidir casi seis años de su formación. Cuando regresa de nuevo a Madrid, para presentar una novela, es descrito como el *enfant terrible* de la *gauche divine*<sup>30</sup>. No hay ni rastro de ese Terenci madrileño anterior, dado que, como afirma el propio autor:

fue Ramón el que sufrió en Madrid, y ese Terenci que reaparecía  
en 1971 sólo era el asesino voluntario de aquel niño que murió de amor.  
(1998: 626)

---

<sup>29</sup> En concreto, en los trabajos de Caballero Bonald, Castilla del Pino, Medardo Fraile o Antonio Muñoz Sarrión.

<sup>30</sup> Raúl del Pozo me trataba en *Pueblo* de «campeón de la *gauche divine*» y Juby Bustamente escribía en *Informaciones*: «pocas personas conocen la existencia de un Terenci madrileño...». (1998: 626)

Terenci ha completado la transformación, el desdoblamiento, la muerte (o muertes) de sus diferentes *alter ego* (el Niño del Invierno, Peter Pan, Ramón Moix) le han permitido dejar tan solo una máscara, la del auténtico, reafirmado y autojustificado, Terenci Moix:

Yo era igual que el cine de los sábados; estaba muerto, y lo sabía. Y también sabía que mi muerte iba a durar mucho. Cierto que tenía dos libros por terminar y muchas personas por conocer, pero toda la excitación que la década me deparaba no debía engañarme sobre mi estado actual. Navegaba a la deriva por el sumidero que arrastra sueños y quimeras; sueños que quedaban aprisionados en aquel simulacro de ruinas, junto al recuerdo de Daniel y su acto criminal.

Avancé hacia el coche. No era una cuádriga, pero para huir.

Pero ¿hacia dónde? Hacia la literatura. Y, desde allí, hacia el gran espectáculo de mí mismo. (1998: 630)

En alguna de mis tardes infantiles oí decir a un viejo payaso que el espectáculo debe continuar aunque mueran todos los artistas. Esto lo sabían ya mis antepasados del Nilo, cuando en el principio de los tiempos marcaron los caminos de la eternidad. De ellos aprendieron los poetas que la muerte es un tránsito indispensable. Y aunque el niño Ramón siempre tuvo horror a la muerte, el escritor que lo sustituía aprendió que debía morir muchas veces si aspiraba a renacer otras más. (1998: 631)

Al mismo tiempo, la caracterización identitaria que ha realizado en el proceso de autojustificación, en dirección desde el presente hacia el pasado, ha servido también para crear una serie de imágenes que se dirigen desde el pasado hasta el presente con resultados en la identidad del escritor.

El libro se cierra fechado entre Madrid (enero 1997) y Barcelona (marzo 1998)<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> También incluye después un *Envoi* con los agradecimientos pertinentes a determinados amigos, escritores, a los trabajadores del grupo Planeta,...

## V. El ajuste de cuentas en las memorias de Jesús Pardo

### *Autorretrato sin retoques*

La presencia en los paratextos iniciales de algunos lugares comunes en el género autobiográfico es harto frecuente. No escapa a este tópico el santanderino Jesús Pardo, quien, en la nota preliminar al primer volumen de su autobiografía, *Autorretrato sin retoques*, afirma:

Escribir memorias es un intento patético de buscar apoyo en el pasado contra la muerte cercana, y a los sesenta y ocho años cumplidos es evidente que la mía tiene que estarlo; si tratase de olvidarla, siempre tengo a mano algún espejo y el límite decreciente de mi resistencia física para refrescarme la memoria.

(...) escribir memorias es un poco tratar de engañarse a uno mismo: dar por terminada una trayectoria mental que, mal que nos pese, sigue en marcha, y por rematados unos planes todavía vivos o con progenie inevitable al borde de nacer. Me presento, por lo tanto, como un hombre que llama fin de camino, meta alcanzada, a su patente fracaso de vencer al tiempo, y no de forma ilusoria, como tantos se jactan de haberlo vencido, sino de verdad: robándole años.

(...) Yo aquí me limitaré a contar mi vida por dentro y sin pudor alguno: única justificación de un libro como éste; y la verdad es que tampoco hay en mi vida tanto que ocultar. Dejo al lector juez de hasta qué punto lo he conseguido. Si el autor comienza por decir cuanto cree saber de sí mismo, tanto más derecho adquirirá a decir cuanto cree saber de los demás. Toda obra humana es esencialmente ficción: el intervalo mínimo de tiempo que tarda la mano en escribir lo que la mente le dicta hace ficción de tal dictado: ningún historiador escribió jamás exactamente lo que concibió como pasado, ningún filósofo exactamente lo que pensó, ningún poeta exacta: mente lo que sintió. Ni tampoco podré yo ser narrador exacto de una vida cuyo origen está, no ya en mi pensamiento de ese mismo instante, sino en mi propia prehistoria:



sesenta y ocho años, y entre cosas y gente que veré forzosamente a través de mis prejuicios y preferencias actuales, por muy sinceramente que aspire a la imparcialidad. (1996: 15-16)

En la justificación que ofrece al interés de sus memorias, Pardo, de un lado, es consciente de que toda autobiografía es, por definición, incompleta al no abarcar totalmente una existencia (mental, en el caso que nos ocupa); y, de otro lado, del pacto de sinceridad que ha de establecer con el lector para que, por más que sea inevitable entrar en el terreno de la ficción, lo que aparezca en sus páginas sea tomado como verdadero.

El libro se estructura en cuatro partes, que responden a cuatro ejes en torno a los que reconstruye su vida hasta el año 1974, donde terminará el libro. Así, en la primera parte refleja su etapa en el Sardinero, desde 1927 a 1944; la segunda corresponde a sus cuatro años en Santander entre 1944 y 1948; en la tercera tiene lugar su traslado a Madrid, en 1948, motivado por la independencia económica al cobrar su herencia, y donde residirá ejerciendo el periodismo hasta 1952, cuando se establece en Londres como corresponsal; por último, la cuarta parte abarca su estancia londinense de 1952 a 1974, fecha en que regresa a España.

La primera parte (El Sardinero, 1927-1944) va a estar condicionada por su relación con la memoria que guarda de aquella época, así como con su familia paterna, miembros de una burguesía en decadencia instalados en Santander. A propósito del mecanismo de evocación, que será el vehículo que guíe esta primera parte, dice Pardo:

La memoria es lo único que sirve para un libro de memorias, enemigo de cualquier indagación que rompa su nada fidedigna espontaneidad. Y, para compensar inexactitudes u omisiones, su autor ha de recurrir a esa divina, imprecisa precisión cuya raíz son los sentimientos, memoria del cuerpo, o los sueños, memoria de los nervios. La memoria, brillante precursora del ordenador, volverá a ocupar su puesto de siempre en cuanto el ordenador desaparezca.

La primera pregunta que se hace uno al buscarse a sí mismo en el pasado es: ¿Pude ser yo éste? (1996: 21)

El recuerdo es para el autor un elemento amorfo incapaz de fijar las impresiones mentales que conserva residualmente. Pese a ello, es el recuerdo el que le permite prolongar de manera ilusoria el fugaz presente: a través de un pasado irrecuperable que tal vez le sirva para autoengañarse. En todo caso, Pardo tiene claro que las evocaciones desde la memoria no son reconstrucciones.

También queda claro desde el principio para el lector que la autobiografía de Jesús Pardo se rige por un sistemático ajuste de cuentas con todo y con todos, incluido consigo mismo. El tono que va a usar va a estar presidido por el humor, un humor sarcástico, cruel a menudo, que le sirve como distanciamiento para reflejar la oscuridad y sordidez de la época del desarrollo franquista en que le tocó vivir, así como las intrigas y corruptelas que se daban en el ámbito periodístico en que desarrolló su labor profesional. Lejos de querer que todo sea tomado a broma, Pardo defiende que todo lo que hay en el libro es verdad, lo que separa a esta obra de sus novelas de carácter autobiográfico:

En este relato yo he intentado no decir nada que no sea verdad, mientras que en las otras yo he dicho muchas cosas que no son verdad, porque la novela no solamente lo permite, sino que lo exige. Si escribes una novela estrictamente sobre la realidad, no es una novela, aunque así se le llame, eso es otra cosa. En las memorias he intentado, dentro de mis posibilidades, no salirme de la verdad. Mientras que en las novelas he hecho todo lo contrario, utilizar la verdad para salirme de ella. Eso es lo que pasó. Y entonces, a mí, escribir unas memorias me pareció el final lógico de cualquier escritor que se respete. (CABALLÉ, A. y ESPADA, A., 1997: 87)

Ese distanciamiento podemos observarlo cuando de su nacimiento afirma que este fue, oficialmente, en Santander el veinticinco de mayo de 1927, en una casa para embarazadas solteras, y que sus padres (Josefa Díez Ontañón, modista, y Adolfo Pardo Yruleta, «del comercio», aunque jamás vio el interior de una tienda excepto como cliente, y era poco dado a los pagos) se casaron poco después de su nacimiento, instalándose en Madrid. Irónicamente, narra que a él le hubiera gustado nacer catalán, puesto que considera que es la única forma real que tenemos en España de ser bilingües lingüística y culturalmente, así como mujer. También observamos el distanciamiento con respecto a

sus padres, especialmente con el progenitor, a quien llama “Adolfo”, y de quien el único mérito que reconoce es el de no haberle abandonado, afrontando su responsabilidad con valentía, una valentía y responsabilidad de las que careció el resto de su vida. Así las cosas, Pardo reconoce como sus padres sentimentales a la hermana de su padre y su marido, con quienes se instalará en el Sardinero junto con sus hermanas.

Su instalación en un hogar ampliamente poblado por mujeres (sus hermanas su tía,...) van a provocar que el yo infantil se vea siempre rodeado de presencia femenina, hecho este que cobrará luego importancia en la autoexculpación que hará Pardo de sus líos de faldas. Así, la sexualidad latente se va a hacer explícita cuando refiere, por ejemplo, cómo sorprende por el ojo de la cerradura a una muchacha masturbándose con el mango de un martillo; o sus primeras experiencias onanistas, con quince años, al descubrir la biblioteca pornográfica de alguno de sus tíos, experiencias que resultan fundamentales para comprender dos principios regidores de su devenir posterior: sexo y lectura.

Pero, pese al desapego que siente hacia todos esos recuerdos de infancia contrasta con el dibujo de El Sardinero como el cronotopo esencial, su verdadera patria:

El Sardinero es mi única patria, hasta el punto de que no me siento español, ni menos cántabro, santanderino o montañés, sino sardinero o pejino, porque la sardina peje es. El olor, el color, la humedad del Sardinero siguen siendo sangre y espina dorsal de mi mente, y cualesquiera otros estímulos que les fueron sucediendo en mi experiencia salieron perdedores en esa competencia. Reducido a mi lar: el Sardinero, me encuentro en óptima situación para devenir ciudadano del mundo sin pasar por España, o por Europa siquiera. (1996: 101)

Hay que señalar, en este punto, que para Anna Caballé este desapego hacia prácticamente todo viene dado por una necesidad no satisfecha de afecto en la infancia, que Pardo compensa a través de la cultura: de ninguna mujer u hombre se habla con el cariño con el que sí lo hace de los libros, o de la cultura del conocimiento. También, que como el mismo autor señala en la entrevista con Caballé y Espada, fue necesario quitarse de encima los recuerdos de Santander para poder escribir su primera novela.

La segunda parte se inserta en su estancia en Santander (1944-1948), en casa de su tío Rafael en la calle Daoíz y Velarde. La personalidad de Jesús Pardo está determinada por dos tipos de familias y dos clases sociales totalmente distintas: la cántabra burguesa decadente de su padre, representada por villa San José, y la socialista madrileña de parte de su madre, en la calle Daoíz y Velarde. Esta etapa es considerada por el autor como falso aprendizaje, por lo que va a silenciar gran parte de esta época, dado que la considera tediosa y que no añade profundidad al relato. Las referencias a la decadencia santanderina y a la mediocridad de la ciudad le provocaron no poca animadversión entre sus paisanos cuando se publicó *Autorretrato sin retoques*. De hecho, el propio Pardo duda a la hora de reconocerse en su yo santanderino:

Mi nombre es legión de la que sólo conozco a un legionario: mi actual yo, aunque sospecho fundadamente de la existencia de muchos otros yos anteriores, de algunos de los cuales tengo recuerdos más o menos firmes. Me cuesta, sin embargo, aceptar que todos ellos hayan sido yo en distintas épocas de la vida de mi cuerpo, y espero que el yo de cartelera que ahora me interpreta sea suficiente camuflaje de tantos y tan diversos antecesores. Menos mal que la verdad se parece a la mentira en que tampoco es verdad. (1996: 105)

Como elemento reseñable de este capítulo, hay que señalar la confesión, que se manifiesta, sin arrepentimiento, cuando señala que compraba y robaba cuantos libros podía en la librería de viejo de Padilla, hasta que un día el librero le sorprendió y lo expulsó, lo que no significó que dejase de hacerlo posteriormente en su vida, sino que se jacta de que solo le han vuelto a sorprender otra vez robando libros, pese a que reincidiese muchísimas más. También confesional es el recuerdo de su vida erótica con prostitutas, tan común en la España de los 40 y los 50, vicio que mantuvo luego en Madrid, hasta que marchó a Londres, pero que se convirtió entonces en desasosegante añoranza.

Una vez que Pardo adquiere su herencia, corta lazos con Santander y se marcha a la capital a malgastar su dinero:

Salí para Madrid un día de diciembre de 1948, y fueron a despedirme a la estación varios amigos literatos. Al arrancar el tren me cantaron a coro «porque es un chico excelente», y yo, viéndome, por fin, camino del centro del mundo, me dije que era ahora cuando empezaba de veras mi vida. (1996: 136)

Situado ya en Madrid, la tercera parte (1948-1952), comienza un período de su vida donde ejercerá la escritura profesional, a través del periodismo, y las reuniones nocturnas, de marcado carácter etílico. Pardo tiene una idea de la capital que va quedando desdibujada conforme va conociendo a los personajes que la pueblan, de ahí que el ajuste de cuentas sea constante. Así ocurre, por ejemplo, con Alberto Francés, cuya homosexualidad era escondida tras su uniforme de alférez universitario; o con el entonces director general de Prensa, Juan Aparicio López, quien entrega un carnet de prensa a Jesús Pardo sin haber cursado carrera alguna que lo acredite como tal. El propio Pardo admite que él había hecho lo propio con el bachillerato, ya que sin el título de Bachiller no le habrían admitido en los sindicatos, y sin el carnet de prensa tampoco podría haber ejercido de corresponsal en Londres.

La relación de Pardo con los dirigentes del régimen es ambigua. Sin declararse franquista textualmente, queda claro que las prebendas que recibe solo son posibles si su ideología política es afín con la nueva España. Tal vez por ello no tiene problema cuando el hecho de ejercer como censor no le inquieta en absoluto, como tampoco lo hace cuando es él el censurado en el diario *Pueblo*.

De su relación con Juan Aparicio renegará posteriormente. Tal y como admite en el libro, los favores que el falangista le prodigó no fueron correspondidos: cuando iba a publicar su segunda novela, *Ramas secas del pasado*, llegó a proponerle que la presentara, pero por consejo del editor, quien le advirtió de la mala prensa que acarrearía su pasado fascista, lo desechó. Aparicio encajó el golpe, pero sus relaciones ya no volvieron a ser las mismas.

Otro ajuste de cuentas lo realiza consigo mismo cuando da el inevitable paso de recordar el primer amor. Ante tal circunstancia, confiesa sentirse atascado sin remedio, ya que no encuentra quién podría ocupar tal lugar. “La memoria”, dice Pardo, “es la criba

de nuestra inteligencia, que es la criba de nuestra sensibilidad” (1996: 155). En su caso, la memoria se empeña en traerle a la mente a Monique Charroux, una francesa burguesa, a la que admite que nunca quiso. Tal elección la justifica por ser su primera experiencia erótica no venal.

El ajuste de cuentas continuará con el ambiente literario que encuentra, especialmente en el café Gijón, epicentro de la intelectualidad española durante los años cuarenta y cincuenta. Allí se relacionará con Camilo José Cela, Ignacio Aldecoa, José García Nieto, Rafael Sánchez Ferlosio o César González Ruano. También va a ser asiduo del salón literario de Juana Mordó, en donde conocerá a los principales poetas del régimen: Luis Rosales y Luis Felipe Vicanco. Cuando recrea a su yo de estos años, tal vez en busca de la autoexculpación, lo hace alejándose de sí mismo, por medio del distanciamiento diegético:

Hay un personajillo que frecuentaba entonces el Gijón y se llamaba Jesús Pardo. Le recuerdo mejor y más hondamente que a ninguna otra persona. Así y todo, por mucho que lo intento, no consigo identificarme a fondo con él. A veces me pregunto: ¿Habré sido yo el sujeto ese?

Ese Jesús Pardo cobró enseguida fama de culto y algo chisgarabís, engendró hondos afectos y mal disimulados desdenes, desprecios abiertos incluso. El primero de estos sambenitos todavía le dura; el segundo acosó también a los sucesivos detentadores de esa identidad, hasta que la publicación de su primera novela, siendo ya yo su ocupante, acabó dándole fama, igualmente injustificada, de persona seria y de peso. Tuvo la suerte de irse a Londres cuando su fórmula de audaz provincial con ínfulas de cultísimo escritor ágrafo empezaba a desgastarse y a cansar a los gijoneros cuya opinión más le importaba. (1996: 188)

De sus encuentros con los poetas arraigados, recuerda una anécdota, relacionada con una visita a casa de Eugenio D’Ors:

Luis Rosales me llevó una vez a casa de Eugenio D'Ors, a quien yo no conocía personalmente. Era un círculo muy cerrado el que se reunía en aquella casona del Madrid viejo, llena de muebles antiguos y cuadros modernos. Todo eran frases a medias cuya clave yo únicamente no captaba, y una incesante, exagerada admiración al maestro, cuya afabilidad condescendiente y desdeñosa aceptaba de forma implícita la infalibilidad o poco menos que se le daba por supuesta. Rosales, Panero y Vivanco, y un rebaño de chicas finas y guapas, le escuchaban extáticos, y algunos sacaban a veces la agenda para anotar sus agudezas, como otros tantos Eckermanns de un Goethe redivivo, O bien se miraban rápida y significativamente en señal de haber cogido al vuelo arcanas o culteranísimas alusiones de lo más dispar, porque la conversación del maestro abarcaba toda la lira. Era un ambiente difícilmente respirable en el que yo no encajaba ni intelectual ni domésticamente, como cuando se organizaban déjeuners sur l'herbe en la exigua huerta, con D'Ors, grandote y torpón, haciendo de solemne corifeo entre el coro unánime de dulces voces femeninas, cortado por los gallos de algún Rosanco o Vivales

Señorita Epaminondas,  
cuán hondas  
que son  
las delicias de mi loco,  
mi coco  
razón.  
Déme su merced un beso,  
otro beso y otro más,  
quiero que nos columpiemos  
y hasta nos tratemos  
con intimidad. (1996: 215-216)

Este episodio, contado desde otro punto de vista, aparece también en las memorias de Pedro Laín Entralgo, dándose lo que hemos denominado concomitancias, esto es, un mismo suceso que aparece desde diferentes perspectivas en diferentes escritos

autobiográficos. Salvo que Laín y Pardo se hubieran puesto de acuerdo para contar la misma anécdota, cosa harto improbable, se trata de una prueba palpable de que lo que se nos está contando pertenece al terreno de la verdad, de la realidad, y puede ser contrastado en diferentes obras.

La cuarta parte (“Londres, reeducación sentimental (1952-1974)”) se inicia con una aseveración extraña por parte del autor, quien afirma que todo lo anterior relatado es un simple prólogo a su llegada a la capital británica, donde transcurrirá la única etapa de su vida en la que se siente plenamente él. Ante la más que plausible contradicción con el espacio ideal del Sardinero, que había expresado en la primera parte, Pardo admite, muy cervantinamente, que tan lógicas son las contradicciones en un libro de memorias como ilógico sería corregirlas, dado que ambos términos de una misma contradicción pueden ser igualmente veraces.

Ésta es la primera vez que pienso autobiográficamente: abarcar mi vida entera como una sola secuencia cuyas desconexiones sirvan de vínculo al conjunto. Rehacer novelísticamente la propia vida es otra cosa: cortar, equilibrar, pulir; lo contrario de ensamblar. No es una lucha contra la memoria, escamoteadora, más que el olvido, de nuestro pasado, sino entre aquella y la fantasía.

La añoranza es el peor enemigo de cualquier recreación/reinterpretación del pasado, propio o ajeno. (...) El conjunto que trato de concretar de tan movedizas arenas mnemónicas sería un simple espejismo si su objetivo fuese exponer mi propia vida, pero está claro que lo que saldrá de aquí será la vida de varios Jesuses Pardos, de quienes no hay indicios fehacientes de que sean la misma persona que yo. Mejor sería callar que hablar con voz ajena, aunque sea de uno mismo. Lo malo es que no hay otra: la única voz realmente propia es el silencio. (1996: 233-234)

Hasta ahora, parece decirnos Pardo, ha ido construyendo diferentes yoes que eran el paso previo a mi verdadero yo, ese que se va a ver en Inglaterra. Nombrado corresponsal de *Pueblo* en la metrópoli londinense, y posteriormente del diario *Madrid*, comienza a relacionarse con asiduidad con los ingleses, entrando por tanto en contacto



con una cultura alejada del carpetovetónico hispanismo. También aquí sucede un hecho crucial en la obra, y que responde a ese ajuste de cuentas del que hemos venido hablando: su matrimonio con su primera mujer.

No puedo demorar más el relato del mayor error que he cometido en mi vida: casarme con Pauline Margaret Knibbs; tan grande como el que cometió ella casándose conmigo. Pocos matrimonios habrán sido tan evidente y recíprocamente incompatibles. (1996: 307)

Por supuesto, admite su parcialidad con respecto a la primera esposa, dado que su memoria solo almacena aquellos recuerdos desagradables, mientras que parece haber borrado los que hubiera agradables. Para el cántabro, su incompatibilidad de caracteres quedó disimulada durante el noviazgo, aunque fuera evidente esa discordancia. El ajuste de cuentas se alarga también, aunque débilmente, hasta su hijo:

Allí viví once años: con mi hijo, que nunca me entendió; mi hija, que me entendió siempre; mi mujer, que acabó harta de entenderme; y la gata Lenore, que cada vez me entendía mejor y hasta me gastaba complicadas bromas muy poco compatibles con la supuesta falta de sentido del humor de los gatos: me acechaba a la vuelta de las esquinas y fingía destrozarme a arañazos y mordiscos, pero sin sacar uñas ni mostrar dientes. Todos se fueron de la casa después de mí, menos Lenore, enterrada a mitad del camino bajo una mata de hortensias. (1996: 328)

Su memoria intenta reconstruir un pasado de cuya realidad no hay otra constancia más que su propia memoria. No hay historia, porque no hay recuerdos; ni recuerdos, porque no hay memoria. El pasado desaparece y se reinventa. De su vida de entonces, bastante disoluta, nos deja algunas pinceladas interesantes. Por ejemplo, en la relación con su hija Emma, con quien mejor se entiende, afirma que todos los meses, al llegar el sueldo del periódico, la recogía en el colegio a media mañana y se la llevaba de juerga. Todo el sueldo en metálico iba a parar a la cuenta de su esposa, dado que él carecía de la misma para evitar pagar impuestos en Inglaterra. Mientras tanto, Jesús Pardo y su hija compraban de todo, e incluso permitía a la niña probar el vino. A su hijo Sebastián, con

quien no mantiene esa buena relación, lo caracteriza como “una mezcla de inteligencia y cerrazón; sin ser, en absoluto, intratable vive en una penumbra en la que a veces luce sorprendente claridad” (1996: 336)

Por estos años es cuando publica su primera novela, *Ahora es preciso morir*, que fue mal recibida en su Santander natal por reflejar el ambiente clasista de su niñez allá. Tal y como confiesa, en un último ajuste de cuentas:

Sólo vieron en mi libro despecho o intento de venganza. De más de uno sé que intentó desacreditarme con mis jefes de Madrid, y hube de dejar de ir a Santander durante algún tiempo por falta de gente a la que saludar por la calle. Mis parientes tuvieron fuerza para cerrar el Ateneo de Santander a la presentación de mi libro, y mi primo Felipe Mazarrasa, residente ahora, supongo, en el limbo de los justos, resumió muy bien la situación:

—En tiempos de Franco yo habría conseguido con sólo un telefonazo que la novelucha esa se retirase de las librerías. Recibí incluso una llamada anónima en la que se me amenazaba de muerte. (1996: 337-338)

La vida londinense transcurre rodeada de la diplomacia y los corresponsales españoles en Londres, entre fiestas e intrigas, y siempre mirando de reojo hacia Madrid en espera de conocer y adivinar los próximos movimientos del régimen. De 1967 a 1972, ejerce la corresponsalía del *Madrid* por varios países de Europa del Este. El periódico, de carácter liberal, buscaba una oposición al franquismo que, en numerosas ocasiones le acarreó sanciones. El cierre definitivo, en 1971, con el consiguiente despido de todos los periodistas, fue ejecutado por Calvo Serer y García Trevijano, jefe y abogado del mismo, en opinión de Pardo. De ambos critica Pardo su supuesto democratismo; del primero, por considerarlo un dogmático y autoritario decidido a socavar, el régimen franquista solo si él surgía entonces como adalid de unas libertades en las que nunca había creído; del segundo, completo farsante que iba dando lecciones de democracia, empeñado en hundir el periódico *Madrid* para contentar al grupo que lo dirigía.

Tras su paso por *Madrid* se incorpora a la agencia EFE, viajando por Ginebra, Varsovia, Praga, Moscú, Budapest, Sofía, Berlín, Belfast, Israel, Nueva York, Atenas, El Cairo... Pardo confiesa que de sus *tournées* regresaba con más libros y más botellas.

El ajuste de cuentas con su pasado no puede limitarse a la denuncia de quienes, en su opinión, actuaron erróneamente, sino que debe ir acompañado de un ajuste de cuentas propio, teñido de sinceridad, para que el lector crea al autor. En este sentido, resulta interesante que reconozca la dificultad de separar lo general y lo singular, lo habitual y lo específico, por cuanto allí es donde podemos rastrear las dificultades del matrimonio. El traslado del periodista a Nueva York y el cierre del diario *Madrid* deja a ambos en una posición franca para consumir la separación. La distancia y la falta de relaciones conyugales eran inequívocas señales de ese distanciamiento. Pero lo que pone la puntilla es la aventura extramatrimonial que Pauline mantiene con un amante. Aunque él mismo también ha confesado diversas aventuras extramaritales, lo que no tolera es que haya una relación continuada:

A mí no me parece mal que tu mujer se acueste con un señor. A mí eso me parece normal, siempre que no sea una cosa habitual, todos los días a las cuatro. Eso es ya una tomadura de pelo. Ahora, que salga un día por ahí y vuelva después de haber pasado unas horas con un señor, a mí eso me parece normal, porque lo he hecho yo. No le voy a reprochar a una persona una cosa que he hecho yo y que a mí me parece natural. . (CABALLÉ, A. y ESPADA, A., 1997: 91)

El ajuste de cuentas conyugal se justifica por la mala relación entre ambos; si hubiese sido un matrimonio bien avenido carecería de interés. A partir de entonces, gran parte de sus esfuerzos se centrarán en la anulación de su matrimonio, lo cual actúa como metáfora de la corrupción moral de un régimen y de una institución, la Iglesia, que por aquellos años vive instalada en una doble moral.

Confirmado el divorcio, se abre una nueva etapa en la vida de Pardo que va a coincidir con su regreso a España en 1974, y varios sucesos importantes. Pero antes, el primer libro queda cerrado con una reflexión sobre el paso del tiempo:

Nunca recuperamos el tiempo: es el tiempo, entidad emisora de nosotros mismos, el que nos recupera, resumiéndonos en él, de modo que se da la paradoja de que nuestra inmortalidad es inevitable, pero al precio de desaparecer en el tiempo. (1996: 427)

### ***Memorias de memoria***

La segunda parte de su autobiografía particular se publicó en 2001, con el título de *Memorias de memoria*. El libro está dedicado a su hija Emma. Contiene varias citas. Una primera de R. M. Rilke (“Herr, es ist Zeist, der Sommer war zu gross”<sup>32</sup>) que parece hacer referencia a la justificación de la escritura de sus memorias. La segunda es de Sordels, y pertenece a *Planh*<sup>33</sup>, con la que está excusándose, que no arrepintiéndose, por adelantado por todas aquellas personas que no se verán retratados positivamente en el libro. Una tercera cita se relaciona con el estilo, la depuración del lenguaje en busca de la verdad a través de la palabra exacta, y es de João Ubaldo Ribeiro, escritor brasileño, en su obra *Viva o Povo Brasileiro*<sup>34</sup>.

El prólogo, que intitula “Limen”, palabra latina que hace referencia tanto a dintel como a umbral, le sirve para establecer el marco referencial en el que van a desarrollarse estas memorias. Jesús Pardo se encuentra en 1974 de vuelta en Madrid, separado de su esposa inglesa, y en una España donde los estertores del franquismo son percibidos, al menos en el ambiente periodístico y cultural en el que se mueve el autor, como una incertidumbre que, con toda probabilidad, llevará a una aparente democracia orquestada para mantener el régimen. Ese regreso, que es al mismo tiempo dintel y umbral, supone un obligado e indeseado reencuentro para Pardo, quien ajustará cuentas a través de esta obra:

---

<sup>32</sup> Señor, llegó la hora, fue muy largo el estío

<sup>33</sup> (“Li barom volram mal de so que ieu dic be, mas ben sapchan qu’ie, ils pretz aitan pauc quon ilh me” / Los barones me querrán mal por lo que digo bien, pero sepan que yo a ellos les aprecio tan poco como ellos a mí)

<sup>34</sup> (“Pois, num processo inicialmente difícil e recalcitrante, mas depois cada vez mais fácil, conseguira depurar de tal maneira o estilo e a linguagem, que se orgulhava de não haver um só eufemismo no que contava. Quem era ladrão era ladrão, quem era burro era chamado de burro, quem era pusilânime era chamado de pusilânime. A parte referente á campanha do Paraguai, por se tão deferente da mentiralhada oficial e dos relatos dos historiadores panegiriqueiros que eram a regra geral, ia com certeza ser contestada palavra por palavra. E, o que era pior, o mentiroso terminaria por ser ele.”)

No parece posible el reencuentro de personas, cosas, incidentes, pues el cambio es lo único permanente de cualquier permanencia. El tiempo, eternidad en movimiento, frustra nuestras apetencias inmovilistas: el «detente, eres tan bello», de Goethe, sin percatarse siquiera de ellas.

El tiempo nunca se repite, ni tolera interrupción. Los que lo transcurrimos nos repetimos distintos desde siempre, pero a su albedrío, no al nuestro; el tiempo nace sin cesar de la nada, cuyo silencio es para él fauce y semen, y vuelve a ella instantáneamente, sin que nuestra incapacidad de entender este trasiego quite razón a su sinrazón, claridad a su hermeticidad.

Yo soy una anomalía casual, repetida cuanto irrepitible, cuya consciencia se acerca a la disolución.” (2001: 16)

La primera parte del libro lleva por título “La ‘Rentrée’”, así como una cita del propio Jesús Pardo<sup>35</sup>, que parece hacer mención también al proceso de purgación dolorosa por el que pasa el autobiógrafo al enfrentarse a sus recuerdos y su vida pasada. Su regreso a España, tras su fracasado matrimonio y divorcio, supone también el regreso al régimen franquista tras haber probado el sistema democrático inglés, lo que le provoca volver a ser de nuevo timorato y conspiranoico, obsesionado con descubrir por todas partes policías infiltrados o curas inquisidores. El primer capítulo está dedicado a sus hermanas, a las que llama su “cuarteto sororal”, y que son una ejemplificación de la política española: sus hermanas Nenita y Palula, que se habían criado con él en casa de la tía Curra, muy de derechas; y Angelita y Maripepa, que quedaron con la madre real en un ambiente proletario: “Tía Curra, mi madre natural, y esa otra señora, mi madre física: polos opuestos” (2001: 20). El tono incisivo y la intención crítica y revanchista, como vemos, siguen estando presentes desde el mismo inicio, y van a ser una constante a lo largo de todo el libro. Esa mordacidad sarcástica se extiende también al final de este primer capítulo, cuando realiza una suerte de prolepsis de carácter político, al aseverar que los

---

<sup>35</sup> “Dilema sirénico y duro: / volver y el recuerdo estrellar, / o nunca jamás regresar / y guardarlo intacto y maduro”

sediciosos que se habían hecho con el poder el 18 de julio habían sido nefandos, pero los futuros demócratas no iban a irles a la zaga.

El segundo capítulo se articula en torno al ámbito laboral, al oficio de periodista. La formación de Pardo, puramente intuitiva y casi animal, lo habían convertido en un buen escritor que, a falta de poder vivir de los libros que quería escribir, pero que no acababan de salirle, había optado por el oficio de corresponsal de manera transitoria, hasta que el empleo devino en duradero, y con él la frustración por no poder o no saber satisfacer sus propias expectativas.

Yo sabía mucho de novelas, tenía el instinto en la punta de la lengua y la técnica en la de los dedos, pero me faltaban, sobre todo, estímulo y disciplina; la bebida me estorbaba ambas cosas.

En tal tesitura yo fingía patéticamente ser lo que en realidad era: novelista, pero, al verme de nuevo en Madrid con cuarenta y siete años encima, este estribillo de ser escritor dedicado momentáneamente al periodismo: la novela, después de todo, requería tiempo, y una serenidad de la que yo no disponía, pero todo se andaría, comenzaba a resonar, incluso a mis propios oídos, a cencerro oxidado. (2001: 24-25)

En esa tediosa mediocridad en que se halla instalado da comienzo a la segunda parte del libro<sup>36</sup>, continuando con el ajuste de cuentas centrado en el mundo del periodismo. La cercanía de este con la política, todavía en el régimen predemocrático, lleva a Pardo a confesar sin empacho cómo había aprovechado el sistema chanchullero y corrupto del régimen para sacar rédito durante veinte años a su oficio de contador de noticias. También dedica algunas palabras a su exmujer, aunque todavía no ha podido divorciarse por no existir posibilidad de hacerlo de acuerdo a las leyes españolas:

Nunca más volví a pensar en ella, excepto como estorbo a mis planes de normalización erótica, pues en aquella España seguía sin

---

<sup>36</sup> Esta lleva por título “Plumbea mediocritas”, y una cita de Rahel Varnhagen: “Wo nimmst du den Mut zu so viel Feigheit, so verbrecherischer Schlafheit her? / ¿De dónde sacas el valor para tanta cobardía, para tan criminal dejadez?”

haber divorcio. A una carta suya que recibí inopinada e innecesariamente al año o así de mi vuelta a Madrid, y en la que creí captar un vago atisbo de conato de inicio de nostalgia de nuestro pasado común,

“Me pides noticias mías”, contesté, “pero la única tuya que en este momento me urge es la de tu muerte...” (2001: 33-34)

El cierre del diario *Madrid*, con el que había terminado en el primer libro autobiográfico, había dejado a Pardo sin trabajo. Pero el director de la agencia EFE, Alejandro Armesto, le ofreció un nuevo puesto. Su paso por la agencia va a ser también polémico, y dará buena cuenta de algunas de las personalidades con las que se cruzará en la agencia periodística. Esto sucede con el entonces presidente de EFE, el falangista José María Alfaro, de quien dice que estaba escribiendo por aquel entonces una Historia de la Cruzada Española llena de disparates, y que ostentaba el cargo en pago de sus servicios al régimen. Tampoco sale muy bien parado Pedro Gómez Aparicio, otro de los presidentes de la que Pardo llama jocosamente la “Proto-EFE”, que también abusaba para su propio beneficio de los recursos de la agencia. O, finalmente, la sospecha infundada que desliza sobre cómo el régimen franquista usaba la agencia para soborno de periodistas y políticos extranjeros. Prácticamente nadie de la agencia sale indemne de los ataques de Pardo:

Religión, moral, y política eran para mis nuevos colegas rutinaria pantalla protectora de un vacío que, sin ella, quedaría reducido a pura nada sedienta de cascarón. Cualquier intento de interesarles en cuanto no fuesen putas o cocido madrileño, o de intercambiar con ellos otra cosa que chistes verdes o anécdotas banales, naufragaba irremisiblemente entre risitas, lugares comunes o somerísimo cotilleo político en el que todas las alcaldadas se daban por buenas y supuestas; así se defendían de cuanto requiriese la reflexión más liviana. (2001: 105)

A su renovada y descreída situación laboral se le suma el escepticismo político y social con el que Pardo se reintegra de nuevo a la vida en nuestro país. Así, tras haber disfrutado de las libertades que le ofrecía su vida como corresponsal en Londres, acostumbra su cuerpo a autocensurar el deseo físico, del mismo modo que,

ideológicamente, suprime cualquier atisbo de renovación democrática que le lleve a implicarse en la oposición al régimen, esto es, no estaba de acuerdo con el franquismo, pero se insertaba en él para vivir de la mejor manera posible. Cuesta discernir si su cinismo es producto del proceso de recreación memorialística que realiza a través de la escritura, de manera que esté tratando de construir un personaje que justifique en parte quien él fue durante los años del régimen, en especial atendiendo a su parcela como periodista que ha manipulado, silenciado u omitido las verdades que moralmente estaba obligado a contar.

En cualquier caso, esta irreverencia a la hora de afrontar su reinsertión a la vida madrileña se traslada a los siguientes capítulos, donde habla del declive de algunos lugares míticos, como las tertulias de los cafés Roma y Gijón, a los que era asiduo, o sus tránsitos por la calle Serrano. Y el declive es también perceptible en el terreno amoroso y sexual, pues, según Jesús Pardo, ambas cuestiones eran tabú en la España de la época, por más que la naturaleza se opusiera. En cuanto a su relación con las españolas, y bajo el paraguas del franco-catolicismo, las mujeres eran otra especie, y para hablar con una mujer de la sexualidad solo había tres opciones posibles: cruzar los Pirineos, confiar en el azar o irse de putas.

Resulta llamativo que ese silenciamiento en torno al sexo afecte no solo a quien lo vivió, sino también a quien lo está escribiendo, pues al recrear esa memoria reconoce Pardo volverse fragmentario y paradójico al mismo tiempo:

Este capítulo ni empieza ni termina, como la materia misma de que trata, o como la existencia, tópica y utópica, del que lo escribe. Simple continuación de algo que continuará mientras Dios persista en justificar su existencia deviniendo materia: es decir, nada. Y mientras la nada persista en confirmar su existente inexistencia escindiéndose en autoenfrentamiento: es decir, autodestrucción. Y mientras la autodestrucción siga concretándose en nada: es decir, Dios. Y mientras Dios persista en justificar su existencia deviniendo materia: es decir, nada. Todo lo cual aclara, cuando menos, hasta qué punto crea monstruos el sueño de la razón obstruida por semen rancio. (2001: 95)



En los últimos capítulos de esta segunda parte dedica alguna semblanza (pequeña) a los amigos, como por ejemplo el humorista Chumy Chúmez. Chumy, con el que había coincidido en el diario *Madrid*, pero a quien conoce verdaderamente en Londres. Apareció en compañía de Manuel Summers, humorista también y director de cine, con el que no logra congeniar. Tal vez su carácter misántropo es lo que le lleva a confesar que, en lo que se refiere a su escala de valores, apenas le basta con los libros y una mujer fiel. Finalmente, en el capítulos “Monstres choisis” analiza a algunos de los empleados de la agencia EFE, con un resultado deplorable para los periodistas que por allí pulularon.

La tercera parte del libro<sup>37</sup> lleva por título “Seréis como dioses...”, haciendo referencia al episodio bíblico en que la serpiente incita a Eva con la manzana del conocimiento, expresando la tentación de conocer tanto el bien como el mal. Esta tercera parte girará en torno a su entrada en el Grupo 16 y su nueva relación con quien a la postre se convertirá en su segunda esposa, Paloma.

Su entrada en la estructura del Grupo 16 va a ser fundamental en el aspecto laboral pues permitirá a Jesús Pardo transitar hacia la democracia en uno de los medios que antes supo detectar el cambio en el espíritu del tiempo. Sin embargo, ya hemos visto que es poco dado al halago y a la zalamería. De hecho, su recuerdo del Grupo 16 no es el de un referente opuesto a la dictadura, sino que con *Cambio 16* y la dirección de Juan Tomás de Salas, sí que se dieron pasos importantes que molestaron a un régimen poco acostumbrado a la réplica periodística. Reconocido, en parte, ese mérito, tarda poco Pardo en confesar que, aunque aplaude el gesto, no participará de él:

En aquella redacción se palpaba una semicultura de brutal y arrogante suavidad, sedeñamente empapada en la jocular, displicente conciencia de tener razón por encima de las razones, un cálido, frío afán de volver a España a la normalidad, cayera quien cayese.

(...) Tan nueva experiencia me hacía sentirme audaz y original, copartícipe esencial de un certero golpe de sentido común contra la

---

<sup>37</sup> Aparece la cita del *Génesis*: “Et eritis sicut dei, scientes bonum et malum”

inconsciencia tardototalitaria de un régimen en cueros. Pero no hasta el punto de compartir también los peligros: llegado el momento de la verdad, aquélla no sería mi guerra. (2001: 119)

El régimen replicaría a la línea editorial de *Cambio 16* con los ataques del aparato. En concreto, se empeña en recordar Jesús Pardo un artículo de Emilio Romero, en aquel entonces delegado nacional de prensa y radio, que, bajo el título “¡Hasta cuándo!”, exhortaba a eliminar inmediatamente a *Cambio 16*. El papel de Pardo dentro del grupo era también algo difuso: con una reconocida trayectoria como corresponsal en el extranjero a cuestas, se le había fichado para dirigir la futura revista *Historia 16*, pero mientras eso terminaba o no de ocurrir, estaba como redactor dentro del entramado que gobernaban especialmente Oneto, Aguilar e Ysart. Pese a tener menos experiencia que el propio Pardo, este cree que su posición dentro de Grupo 16 se debe a su amistad y adulación hacia Juan Tomás, y su capacidad para moverse divinamente en las aguas predemocráticas. Pese a que ha mejorado notablemente la opinión que le merece en comparación con la agencia EFE, no se librárá este nuevo trabajo del ajuste de cuentas:

...un buen día, en medio de todo esto, irrumpió en la redacción un despistadísimo turista búlgaro que había visto la palabra «Cambio» en el portal y quería cambiar dólares.

Lástima que su intención no hubiese sido cambiar de chaqueta, porque entonces habría podido llevarse la que en aquel momento estaba a punto de cambiar *Cambio 16*. (2001: 134)

El otro elemento fundamental es esa nueva relación que emprende con Paloma, a quien ha conocido en 1974, y con quien establecerá relación formal hasta el punto de comenzar un proceso de anulación matrimonial de su anterior unión con Pauline. A dicho proceso dedicará el capítulo 12<sup>38</sup>. Además de ponderar su nueva relación, que no sufre el

---

<sup>38</sup> El capítulo lleva por título “La anulación: *simulatio totalis*”, además de un par de citas, siempre relevantes para comprender y adelantar la intención del autor: “Der Mensch ist Herr der Gegensätze” (El hombre es

flagelo al que somete al resto de ámbitos que le rodean, aprovecha Pardo para abjurar de la religión católica, por lo que tiene de impostada, especialmente en lo que él llama el “catolicismo de pandereta” que impera entonces en España. A su ateísmo se sumará las dificultades que la Iglesia pondrá para lograr su nulidad matrimonial, y que le encontrarán más todavía.

Su eterna condición bartlebyana de escritor sin obra literaria rebota en su conciencia para recordarle, una y otra vez, el desasosiego al que se enfrenta por no ser capaz de crear ni una novela, y que a menudo le inquieta mediante ultimátum poco fiables. Durante su estancia en el extranjero, achaca esa falta creativa al uso de una lengua foránea, que le impide la creación literaria. Pero, en esa vuelta a España en el año 74 y los sucesos posteriores que van a contextualizar su vida (en el plano personal, el cambio a Grupo 16 y su relación con Paloma; en el plano general, la muerte de Franco) van a servir de acicate para que asistamos a la creación del Pardo novelista. En este sentido, aunque la obra que analizamos es bastante posterior en el tiempo, una de las características que podemos apreciar en el estilo es su tendencia barroca y quevedizante a la adjetivación exacerbada, así como cierto gusto por el uso de neologismos:

Yo allí veía, oía, oía un estridente, acre, abigarrado ritmo que poco tenía de inglés para mí, pero al que enseguida arranqué, a fuerza de buscárselos, recovecos, andrajos, cromías, vaharadas: recordatorio todo ello, quieras que no, de los tiempos en que mi Londres sintonizaba a diario conmigo, un Londres aquél que era contradictorio rompecabezas de lo viejo y lo nuevo, de imperialismo amatonado y libertaria descolonización, de recelosa xenofobia y hondo, abierto cosmopolitismo. (2001: 150)

---

el señor de los opuestos), del capítulo 6 de *Der Zauberberg* de Thomas Mann; y “Notre personnalité sociale est une créature de la pensée des autres”, de *Du Côté de chez Swann*, capítulo 1, de Marcel Proust.

Junto a este estilo tan particular, también destaca la voluntad del autor de que sea la propia memoria, tan escurridiza, la que vaya ordenando el relato del libro. Esto hace que a veces podamos hallar algunas incoherencias en la secuencia narrativa. De hecho, afirma Pardo, podría comprobar mediante documentos fechas concretas para ordenar los sucesos, pero prefiere no hacerlo para ser fiel a ese principio evocador de la memoria. También en relación al propio género autobiográfico, toda autobiografía encierra en sí algunos aspectos metaautobiográficos, en los que el autor reflexiona sobre aspectos críticos del libro que son importantes para su interpretación, pero que exceden los límites del contenido mismo. En el caso de *Memorias de memoria*:

Lo de siempre: en una historia como ésta, la verdad no es más que lo que llega al filtro de la inteligencia desde la cámara frigorífica de la memoria. Y es seguro que llegará tullida, deformada incluso, y que sus detalles serán menos fiables que el testimonio apoyado en documentación fidedigna, pero siempre tendrá más exactitud mágica, de esa que sobrevive a la exactitud histórica y cronológica, y aun a la matemática, porque se nutre del poso que dejó el suceso en la mente de su protagonista, antagonista, comparsa o claqué, en el instante de ocurrir. (2001: 166)

La agonía y muerte del dictador a la que nos referíamos anteriormente empieza a sobrevolar la redacción de *Cambio 16*. La tensión por la espera de la noticia del fallecimiento tenía a la plana mayor de la redacción en vilo. Las disputas y confabulaciones para ver cómo dar esa noticia que iba a conmocionar el país dan paso a un somero ajuste de cuentas de Pardo con el Grupo 16.

El ambiente parecía explosivo.

Juan Tomás estuvo ese día casi entero encerrado en su despacho con su plana mayor: Utrilla y Antonio Gil, y algún otro, como José Oneto y Miguel Ángel Aguilar, que se habían pasado las jornadas muertas pendientes de si el general exhalaba o no el último suspiro. Todos salieron mareados de tanto café; y Juan Tomás, tan eufórico como exhausto.

Y el número, con gran alivio mío, resultó muy comedido; varios redactores de Cambio 16, partidarios de truenos y relámpagos inmediatos, expresaron estruendoso desacuerdo.

Ese día empezó el cambiazco de Cambio 16. (2001: 199)

Los nombres de David Solar (“ladino, tesonero y tosco”), Xavier Domingo (“avisado proel de la nutrida brigada de oportunistas que vieron en la democracia óptimo camuflaje de su incapacidad”), o José Oneto (“La ruindad con que Oneto torpedeó en esa ocasión mis planes”) son algunos de los que reciben las diatribas que plantea el memorialista. Advertimos, no obstante, que las invectivas no van únicamente dirigidas hacia sus antiguos compañeros y jefes, sino que él mismo muestra una autocrítica acerada al confesar, cuando se está gestando su salida de *Historia 16*, que pasaba más tiempo en el bar de abajo que en la propia redacción. Finalmente, se produce su salida del Grupo 16, que él denomina por aquel entonces como *Cambiazco 16*, por haber dado un giro en cuanto a los principios con los que, según Pardo, fueron los inicios de sus publicaciones.

Ni eché de menos al Grupo 16 ni guardé rencor a sus zancadilleros, cuya propia inanidad ha ido: justicia poética, zancadilleándoles a todos ellos más o menos mortalmente.

La verdad es que yo nunca he sentido lealtad a fondo por nada que no surgiera de mi propio interior: lo exterior a mí, por mucha importancia que le diese la gente, nunca me pareció digno de otra atención que la esencial para el servicio de mis gustos o disgustos.

Sigo pensando, o, mejor, sintiendo así, y dando por supuesto que lo mismo ha de sentir la mayor parte de la gente sensata.

La diferencia me parece estar en que yo nunca oculté esta actitud mía, mientras son legión los que la maquillan, incluso a sus propios ojos, de defensa de intereses sacrosantos o valores eternos. (2001: 245)

La cuarta parte del libro se intitula “En Dinamarca”<sup>39</sup>, y se corresponde a una época de corresponsal, de nuevo en la agencia EFE, en el país nórdico. Se introduce

---

<sup>39</sup> Aparece una cita de Herbert Scuria: “Er ergrift das Unwahre mit Wahrheitsleidenschaft” (Él se asía a lo falso con auténtica pasión de veracidad).

alguna novedad estructural, como que aparezcan varios episodios numerados y epigrafiados. El ajuste de cuentas, si bien no es tan cruento como en su etapa previa española, sí que continúa dándose. Así, por ejemplo, lanza pullas contra Miguel Higuera, quien parece guardarle rencor por algún desplante anterior de Pardo que no recuerda, y también contra el embajador español en Copenhague, al que tacha de vanidoso y vacío, y con el que parece enemistarse por no ponerse a su servicio como hacían los delegados de EFE en otras corresponsalías. También hay espacio para la crítica (en el sentido más agudo) literaria, pues el hecho de que las figuras literarias danesas sean Hans Christian Andersen (“odiosa persona y mediocre artista”) y Karen Blixen (“no acaba de subir o bajar de una vez del intermedio entre los dos pisos extremos de la literatura: el desván y el sótano, en el que parece haberse atascado para siempre su ascensor”; 2001: 265) no parece ser del agrado de Pardo.

La última parte del libro lleva por título “Ego scriptor”<sup>40</sup>, dedicada a su faceta como escritor serio, tal y como el propio Pardo la define. Será en Copenhague, en la primavera del 79, cuando comience la escritura de su primera novela, que publicará en 1982 con el título de *Ahora es preciso morir*. El momento es evocado con solemnidad, abandonando el tono cínico y agresivo que predomina en el relato, para mostrar, como si se tratase de una revelación, que la coyuntura de convertirse *de facto* en escritor es lo que constituye su verdadero ser:

Ese momento, tantas veces deseado y tan pocas intentado en serio, me dio aplomo y serenidad, me liberé para siempre de entorpecientes complejos, me convirtió en persona normal: no hay anormalidad más honda y patente que la del que se siente lo que realmente ha sido siempre tras toda una vida de no serlo sin por ello dejar nunca de haberlo sido. (2001: 271)

---

<sup>40</sup> Un par de citas paratextuales: “And Beardsley knew he was dying and had to make his impact quickly” (Ezra Pound, Canto LXXX); “e s’io al vero son timido amico / temo di perder viver tra coloro/ che questo tempo chiameranno antico” (Dante, III, XVII, 117-20)

Tras terminar la primera redacción, Pardo la entrega a cuatro o cinco amigos en cuyo juicio confía (y que apenas han salido antes en el texto): Chumy Chúmez, Manuel Longares, su compañero en EFE Luis Borda,... La opinión recogida de Juan Benet, sin leer siquiera el libro, es la que resume la primera impresión de que el libro es demasiado amplio. El carácter autobiográfico de la novela, sin ser una autobiografía como tal, le generó numerosas críticas, especialmente en su Santander natal, de lo que ya dio algunas muestras en *Autorretrato sin retoques*. Sin embargo, aunque varias amenazas le disuadieron de volver por el territorio cántabro de su niñez durante un tiempo, lo que realmente preocupa a Pardo es la recepción de su obra literaria. A este respecto, confiesa que la última de sus cuatro novelas autobiográficas, *Eclipses*, la hizo de prisa y corriendo, debido a su cansancio de la autobiografía novelada. De esa tetralogía novelística, tan solo *Ahora es preciso morir* y *Cantidades discretas* están a la altura de lo mejor que se ha escrito en aquel periodo en la literatura española, según recoge su testimonio. Pero lo que nos parece llamativo es que, en esa década de los 80 en que escribe estas novelas, además de publicar algunas traducciones, ya se estaba gestando su deseo de escribir una autobiografía real dirigida única y exclusivamente por la memoria misma.

El remate de mi tetralogía son mis dos tomos de memorias. Ahora es preciso morir abrió en mí, sin yo pensarlo o planificarlo en modo alguno, la espita de la mitomanía autobiográfica, que sólo ahora, terminado el segundo tomo de mi autobiografía, comienza a dar claros síntomas de agotamiento.

En estos dos tomos de memorias me propuse, no sé si de manera consciente o sub, y la verdad es que no recuerdo habérmelo razonado ím o explícitamente, romper, yo creo que por primera vez, o casi, en nuestra literatura moderna, el tabú que pesaba sobre las memorias veraces, y contar mi propia vida todo lo desmaquillada que me permitiese mi memoria, sin atenerme a otras cortapisas que las estrictamente legales, por eso de que no tiene gracia ir a la cárcel o tener que pagar una multa por unas líneas de más.

(...) Mi único objetivo vital es que mi paso por la literatura española, sobre todo en el género memorístico, dé a ésta un aire nuevo, por mínimo que sea, de veracidad y autenticidad. En conseguir esto está

en juego toda mi vida, y de ello depende para mí lo que yo entiendo por éxito o fracaso. (2001: 287-288)

Antes de dar por terminado el libro, con la publicación de estas dos obras autobiográficas que son la culminación de sí mismo como escritor, todavía habrá de contar su nueva salida de EFE, con un nuevo reguero de ajustes de cuentas tras de sí. Los más cruentos, en el último capítulo<sup>41</sup> del libro, los dedica a los capitostes de la agencia: de Pedraz señala su acierto al morirse a los tres o cuatro años de llegar Jesús a la agencia; a Curri Valenzuela y Juan Roldán los tilda de caudillos natos y maquiavélicos; Alfonso Sobrado Palomares sale mejor parado porque, en comparación con los anteriores, su mediocridad era un don,... Cuesta entender que, con tanto enemigo y recelo, tardase tanto Pardo en salir de ahí, excepto por la manutención económica que la agencia le procuraba. Pero, armándose del valor que mostraba en el paratexto del capítulo, se decide a romper de una vez por todas con el oficio de periodista para, según sus palabras, ser realmente él, el escritor serio que lleva dentro:

A la salida recogí por última vez mi personalidad, que me esperaba, como de costumbre, en la portería.

Me la puse para no quitármela ya nunca más, y los dos nos fuimos de allí por última vez, cambiando impresiones sobre mis años de forzado del dragut.

Mi personalidad, llena de júbilo ante el fin de su largo calvario: ocho horas diarias separados, año tras año, a veces hasta los fines de semana y los días de Navidad, me eché cariñosamente en cara el que yo no hubiese tenido el valor de renunciar a tan inhóspita galera, pero me apresuré a consolarla: si seguía vivo, por precariamente que fuese, le dije, era, más que nada, gracias a ella.

Sólo una personalidad tan recia y fiel como la mía, añadí, lleno de halago, habría podido seguir infundiéndome esperanza durante todo

---

<sup>41</sup> “En el fondo más hondo de EFE” es el título que da a este capítulo. Como ha hecho anteriormente, también incluye una cita: *Wo nimmst du den Mut zu so viel Feigheit, solch vebrecherischer Schalaffheit her?* (¿De dónde sacas el valor para tanta cobardía, para tan criminal dejadez?) Rachel Vaznhagen.



un decenio de basurero efesiano, y sin perderla ella misma al verme salir todas las noches de allí, lacio y despersonalizado. (2001: 335)

Jesús Pardo publicaría todavía un tercer tomo de su autobiografía, *Borrón y cuenta vieja* (2009), en el que vuelve a ocuparse de los años correspondientes a *Memorias de memoria*, pero ampliando sus recuerdos hasta 2007, y dedicando una parte a adelantar su propia muerte (siguiendo algunos ejemplos como las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand), pero ni la reiteración de lo ya narrado, ni la breve ampliación nos parecen lo suficientemente significativas como para incluirlas en nuestro estudio.

Finalmente, queremos reseñar los dos aspectos más importantes si atendemos a la perspectiva del género autobiográfico. Por una parte, el hecho de haber colocado a la memoria como motor vertebrador de la obra:

Más tarde, comparando recuerdos con Paloma, comprobé que los suyos diferían mucho de los míos. (2001: 227)

Nos resulta significativa la cita porque está desplazando el foco narrativo hacia la subjetividad del memorialista. Ya ha afirmado anteriormente que no se detiene a comprobar si los hechos que cuenta, y cómo los cuenta, coinciden realmente con los documentos que puedan dar fe. Pardo, consciente de que sus libros están levantando ampollas y soliviantando conciencias, se arroga la responsabilidad completa de sus palabras, que no tienen por qué coincidir con los hechos, pero sí con la persona que recuerda esos hechos, es decir, esquivo aquellos elementos que podrían garantizar la veracidad de lo narrado, ajustándose a Derecho, y primando lo que es verosímil, pero literario.

Por otra parte, el evidente ajuste de cuentas que predomina en la obra autobiográfica de Jesús Pardo nos lleva a comparar su obra con el *bildungsroman* y la novela picaresca. La subjetividad está presente no solo en la falibilidad de la memoria, sino también en el tono cínico y cruel, que entronca con esa tradición picaresca. Pardo, al igual que Lázaro de Tormes, parece examinarse ante un tribunal innominado (tal vez nosotros, los propios lectores), justificando en todo momento su comportamiento, muchas veces poco ético, al insertarlo en una época y un ambiente regidos por la inmoralidad. Y,

al igual que Lázaro, obra en todo momento siendo consciente de que a través de sus palabras es como accedemos a lo que pueda haber en ellas de cierto o no, circunstancia que aprovecha para ajustar las cuentas con sus numerosos enemigos.

## VI. Antonio Martínez Sarrión y la formación del yo

### *Infancia y corrupciones*<sup>42</sup>

Carmen Martín Gaité, en el prólogo, que ha titulado “Los limbos aldeanos”, hace referencia a la no tan sorprendente condición de prosista de Antonio Martínez Sarrión, quien ha destacado, no obstante, por su faceta poética. Es destacable, según la prologuista, la capacidad del autor de separar el trigo de la paja, de realizar esa función de cedazo que se manifiesta en unas memorias de la infancia donde se mezcla el mundo trágico y siniestro de la sociedad española de posguerra, con la curiosidad e inocencia infantiles de un niño de provincias. Precisamente, una de las características que parece marcar el libro va a ser esa condición de niño provinciano azuzado por el interés cultural, que lo sacará del páramo de la posguerra manchega para incorporarlo al mundo literario. Citando al propio autor en su *Ejercicio sobre Rilke*, Martín Gaité cifra el tejido narrativo del libro en la reflexión sobre “esos días de infancia cuyo misterio no está aún aclarado” (1993: 8), el interés por registrar la herida del tiempo.

A diferencia de otras autobiografías, el libro de Martínez Sarrión no incluye fotografías que contribuyan a fortalecer el pacto autobiográfico, ni otro tipo de paratextos finales. Además, el suyo es un libro narrado en una prosa bastante lírica y expresiva, alejada de tópicos manidos, fruto del cuidado lenguaje al que el poeta presta atención, y repleto de un léxico rico que, sin embargo, no llega a recargar demasiado. A esto hay que añadir, como señalara Celia Fernández-Prieto, que

... el autor no sólo realiza un recorrido hacia dentro del recuerdo sino que también reconstruye la historia externa de su educación sentimental, evocando con intención casi de cronista el contexto histórico, geográfico, social y cultural de un tiempo que se extiende

---

<sup>42</sup> El título del libro es una variación del poema “Infancia y confesiones”, de Jaime Gil de Biedma, pero con un giro irónico, dada la diferencia de clase social entre ambos poetas. Fue Ángel González quien se lo propuso.

desde febrero de 1939, año de su nacimiento, hasta el otoño de 1955.

(1996: 107)

En cuanto a la estructura, el libro se articula en torno a los recuerdos disgregados del protagonista, si bien es cierto que, externamente, el libro se divide en capítulos breves que siguen un cierto orden cronológico, no demasiado riguroso; e, internamente, existe un triple eje, o círculos, como el propio Martínez Sarrión los llama: el ámbito de la familia, los estudios y el espacio de lo público, que divide en el callejero-folclórico y el institucional, integrado por el político y religioso. Esa falta de rigor a la hora de organizar el discurso es una de las claves que nos permiten clasificar el libro como memorias. No en vano, el propio autor lo califica como tal. A ello contribuye la dispersión de recuerdos esporádicos: enfermedades, Día de los Santos, la radio,...

Al comienzo del libro, Martínez Sarrión sitúa sus orígenes familiares, remontándose a un pasado reciente. De esta manera, comienza a crear esa imagen que pretende proyectar de niño de provincias y orígenes humildes. La acción transcurre prácticamente en su totalidad en Albacete. Y su comarca, si exceptuamos el viaje a Madrid con el que finaliza el libro –y que cumple una función premonitoria, simbólica-. Las referencias espaciales y las descripciones que hace son reconocibles. En cuanto al tiempo, es más impreciso a la hora de dar referencias concretas, si bien se sitúa en la posguerra española –y el clima de hostilidad y represión se percibe a lo largo de toda la obra-, lo cual justifica, así mismo, el carácter memorialístico. El cronotopo es fundamental para poder comprender las raíces del autor, para poder comprender la formación a la que somete a su yo narrado.

Uno de los temas que aborda Martínez Sarrión en su memoria de infancia es el de las diferentes amistades que cultiva. Destacan, en un primer momento, el Fofi y Manolo, hijo del cirujano Francisco Gaspar Huelves, quien le da acceso a un estrato social superior (tanto cultural como económico), y que causará honda impresión en el infante Sarrión. La muerte prematura de Manolo será un bofetón de madurez para el poeta.

El amor, en este caso en la infancia y juventud, se perfila también como un tema fundamental en las memorias. Aquí desfilan algunos de los primeros enamoramientos de Martínez Sarrión, que comparten la candidez y la inocencia de la prepubertad, o, en otros

casos, el no llegar a haberse consumado nunca; y un amor más marcado, amor primero podríamos decir, hacia Teresa, que parece más profundo (1993: 133).

Otro de los elementos que marcan la formación del yo es el paso de la infancia a la juventud, iniciado mediante ritos comunes: el primer cigarro lleva consigo la incorporación de nuevas amistades, con las que ya comparte afinidades culturales; el despertar sexual, y algunos amoríos. Llamam la atención, por su carácter confesional, un par de experiencias homoeróticas que tiene, fruto de la rigidez moral del franquismo.

La memoria es la construcción de un relato que, desde el presente, contempla y evoca hechos pasados. Desde ese prisma hay que observar la siguiente cita:

Siempre que paso por esa acera de Dionisio Guardiola, lazo una rápida mirada furtiva a los balcones de arriba, aquellas plataformas casi lunares de mi primer pitillo, aquel espacio donde quedó congelada la pulpa más tibia y sabrosa de mi edad niña. Y no puedo evitar un escalofrío. (1993: 115)

También las memorias permiten jugar con el empleo del tiempo. Así, encontramos alguna prolepsis: “Aun cayendo fuera del cómputo global al que deseo atenerme...” (1993: 175), que permite entrever que existe un plan preconcebido a la hora de abordar el contenido temático de los libros, pero también que se da la suficiente flexibilidad para poder enganchar algunos recuerdos con experiencias posteriores, si estas quedan justificadas para poder comprender la formación del yo.

La geografía, cercana y reconocible, es una prefiguración de la España de posguerra. El espacio familiar se conjuga con la época del verano para trazar una mitología personal en torno a tres pueblos: Pozo Berrueco (destino del padre), Munera (familia paterna) y Vara de Buey (familia materna). En ese páramo cultural que es el franquismo, Martínez Sarrión nombra algunos hitos que suponen salvavidas a los que aferrarse ante el naufragio intelectual: la radio, cine o la literatura, de la que ofrece un variado conjunto de lecturas.

Uno de los elementos presentes en el libro es la asociación indisoluble de religión, (por ejemplo, el recuerdo de la primera comunión, y la formación académica (en este caso, el bachiller). Es en estas dos esferas donde Martínez Sarrión se muestra más crítico y escéptico. Sin embargo, el ajuste de cuentas, característico de la escritura autobiográfica, es liviano, o, tal vez, respetuoso: apenas da nombres de aquellos que, en algún momento de su vida, lo humillaron o maltrataron. En caso de hacerlo, se cuida muy bien de guardar los apellidos, aunque no sería difícil rastrear a estos personajes por los cargos que ocuparon en Secciones Juveniles de Falange, Institutos de Bachillerato y demás órganos. Por ejemplo, se da el caso de un profesor de academia al que menciona solo como Don R..., lo que nos hace pensar en cierto criterio de selección memorialística, y que perturba, sin llegar a interrumpirlo, el pacto autobiográfico con el lector.

La importancia de las sensaciones como motores de evocación memorística se pone de manifiesto casi al final del primer volumen. Así, resultan de interés los recuerdos acerca de la primera excursión como “flecha”, en la Falange Juvenil de Franco, por lo que de rito iniciático, de aventura, tenía la marcha y pernocta fuera de casa. En relación a esas sensaciones rememoradas, habría que indicar la continua presencia de lo cutre, lo borde y lo hortera: tres sensaciones que predominan en la visión general de la infancia de Martínez Sarrión, y que se contraponen a sus tres respiraderos intelectuales: el cine, los tebeos-libros y la radio. Es decir, frente al ambiente sociológico que ejerce su presión en determinada dirección (normativa) para configurar al niño, este se refugiará en los elementos culturales, que se convertirán en vertebradores de su configuración. A todos ellos (cine, literatura, radio) dedica especiales apartados.

El libro termina con un viaje a Madrid, que es también un viaje hacia la juventud, una escapada del ambiente provinciano de Albacete, preludio del poeta novísimo en que va a devenir. Experimenta el deslumbramiento ante la gran ciudad: las librerías, el cine, el café Gijón, los espacios culturales que, en definitiva, asoman frente a los ojos del adolescente.

### *Una juventud*

La juventud del poeta se iniciará con el traslado a Murcia para cursar en su universidad la carrera de Derecho. Al igual que en el libro anterior, asistimos a la

formación y construcción del personaje protagonista, tanto en el aspecto académico como en el sentimental, cobrando este especial relevancia. Su estancia en la ciudad murciana está marcada por el carácter provinciano de esta, que será retratado con cierta sujeción, aunque a veces la ironía y cierta retranca asomen por las páginas.

Alojado en el colegio mayor Cardenal Belluga, junto a la Facultad de Derecho, Martínez Sarrión se somete a los ritos iniciáticos previstos, las conocidas novatadas. El paso de víctima a verdugo, como confiesa, le llevan a experimentar el papel de opresor que ejerce de forma despótica su poder, recuerdo este que todavía hoy le genera zozobra y malestar, pues era la misma crueldad que experimentaban, a otra escala, quienes por aquellos años engrasaban la maquinaria represora franquista:

Todavía me abruma pensar que formé parte de aquellos simulacros de «brigadas del amanecer» que rondaban por pasillos y cuartos a la caza del pipiolo para su presentación y calvario ante el «tribunal». Ni debo silenciar el morboso y enfermizo placer, la obscena ebriedad que la omnipotencia sobre un ser humano indefenso, aun pasajera y con límites, provoca. He experimentado, pues, con mis nervios y toda mi sensibilidad lo que puede sentir, a una escala más alta, el sicario torturador al servicio de un poder arbitrario e inhumano. (1997: 35)

La formación del autor va a estar cuajada de hechos y personajes que van a contribuir a forjar el carácter de nuestro protagonista. Si bien es cierto que Martínez Sarrión desplaza el foco a menudo hacia el ecosistema que habita, también lo es que, en ciertos pasajes, el protagonismo personal es insoslayable. Así ocurre, con los regresos vacacionales a la casa paterna, y la recuperación de las amistades de siempre, pero ataviados ahora de la incipiente madurez y la condición de señoritos universitarios:

Pero antes sucedieron cantidad de cosas en mi pueblo, y para la historia da igual que fuera en diciembre del 56 o 57. A su ciudad uno solía regresar siempre un poco infatuado por su condición de jovencito universitario que ya podía y sabía vivir solo. Pocas horas en efecto pasaba con la familia, ya que las más se me iban en paseos, tertulias de

café, cines y vespertinas recaladas en las tabernas predilectas con el grupo de paisanos que iba perfilándose como una peña cerrada de íntimos unidos por afinidades literarias, intelectuales y artísticas. (1997: 101)

Nos llama la atención cómo desprecia el rigor memorialístico, pues sitúa como pilar fundamental no el cronotopo, sino el yo que lo protagoniza. En aquellos regresos, era habitual que ciertas noches, de la euforia se pasara al exceso y a las actitudes irresponsables, teniendo incluso algún encontronazo con agentes municipales que, en consideración hacia su estatus de señoritos, les libraron de pasar la noche en el cuartelillo. En uno de esas veladas nocturnas es cuando un compañero, Alcira, propone la visita a las humildes casas de adobe de las afueras albaceteñas, con la intención de desvirgarse con unas prostitutas. El pacato Martínez Sarrión, según nos cuenta, movido por la curiosidad y el morbo, accede a la excursión, pero luego no llega a consumar su iniciación sexual.

Para ser sincero confesaré que no sé bien durante cuánto tiempo estuve maldiciendo, no el pudor y posible sensibilidad demostrados, sino mi cortedad y estupidez cuando, en imaginaciones onanistas, me proyectaba aquel débil y borroso material, aquellos bultos blanquecinos y friolentos que pude entrever un momento contra el fondo, recortado por la ventana, de un rapidísimo y entintado atardecer de diciembre. (1997: 118)

Aunque el ambiente provinciano y sombrío de la Murcia de finales de los 50 convierte la experiencia universitaria en un páramo, rescata algunos profesores y compañeros en quienes encuentra afinidades e inquietudes culturales: el cine, la literatura, el teatro, la filosofía, la pintura o la política. También se ordena la personalidad del autor alimentándose de lecturas (destaca especialmente las obras completas de Valle-Inclán, una antología de *Las mil y una noches*, *Quo vadis* y *A la búsqueda del tiempo perdido*). De igual forma, el talento de Ángel Fernández Montesinos permitió la creación de un grupo de teatro universitario donde destacaron Ceferino Moreno, Paco Flores Arroyuelo, Pepe Méndez o Chenchó Arias, además del propio Martínez Sarrión.



Sobre la cuestión política, evita Martínez Sarrión una tendencia que ha sido demasiado habitual en las memorias españolas a partir del año 75, a saber, la del descargo de conciencia, para tratar de mitigar un pasado marcado por la afiliación y defensa de los valores franquistas, o la mitificación de la disidencia hacia el régimen autocrático, la reinterpretación a posteriori de lo que durante la dictadura fue connivencia. En este sentido, Martínez Sarrión admite que esa disconformidad política quedaba en un ligero republicanismo que apenas rozaba un socialismo centrista. Los giros a la izquierda, ideológicamente hablando, vendrían posteriormente, en un ambiente más propicio a la libertad de pensamiento.

En el terreno social, el autor admite que, dentro del Sindicato Español Universitario, en la sección femenina de este existía la posibilidad de disfrutar de ciertas amistades del sexo contrario. Las reuniones, para las que había que estar afiliado al SEU, no pasaban de inocentes guateques, pero suponían un pequeño aliciente dentro de la nadería provinciana. La moral represora que viciaba todos los estamentos hacía que, para saciar las pulsiones de la edad, hubiese que recurrir a la autocomplacencia, por no caer en prácticas totalmente prohibidas en ese momento:

TENGO para mí que el capítulo de la sexualidad se cubrió en los primeros años murcianos recurriendo al usual onanismo adolescente, fuera de ocasionales y en general castos «ligues», y a escarceos en el turbio mundo, no menos reprimido, de los noviazgos formales. Algunos muchachos libraban batallas campales, se mortificaban con cilicios y contaban con el auxilio de un confesor que, sin conseguir suprimir la masturbación, les pautaba la ocasión de pecar a solas, viéndose abocados al turbador destino de las poluciones nocturnas. Como en cualquier colectivo juvenil que vive en régimen de comunidad, en mi colegio se dieron un par de episodios de prácticas homosexuales, descubiertas in fraganti o sospechadas con todo fundamento. (1997: 194)

Como sucede con todos los autores que hemos analizado en nuestra tesis, llega un momento en el que la memoria confunde fechas, nombres,... El carácter equívoco de la memoria, compuesto de repeticiones, simetrías, conexiones y omisiones, es puesto así de

manifiesto por el autor, que no pretende ofrecer la verdad a través de sus palabras, sino la percepción de verdad que es capaz de evocar. Esto le hace titubear, contenerse, pero al mismo tiempo precisar la realidad vivida por los españoles que coincidieron bajo la dictadura. En la Murcia universitaria de su recuerdo, asevera el poeta manchego, es otra figura, la de Miguel Espinosa, quien mejor supo reflejar la mediocridad y miseria – económica, pero sobre todo moral- de esa ciudad y esa época:

AHORA, en la distancia, no puedo ver más claro. Entre que no fui ni mucho menos un asiduo de su tertulia, ni pertenezco al pequeño círculo de sus amigos íntimos, la cada día que pasa más agigantada figura tanto humana como intelectual y artística de Miguel Espinosa hube de construirla a posteriori y tal como se hace con un puzzle. Esto sucedió muchos años después de mi marcha de Murcia y tras la lectura detenida y recurrente de sus textos y cartas y de los juicios críticos vertidos sobre ellos.

(...) Será imposible apresar sin Espinosa el daimon esencial de ese ámbito, como no es suponible atrapar el de Dublín sin Joyce, el de Buenos Aires sin Borges, el de Lisboa sin Pessoa, el de Alejandría, Atenas o Estambul sin Cavafis, el del País Valenciano o Sueca en concreto sin Fuster o el del Ampurdán sin Josep Pla. Él fue el poeta de su ciudad, casi invisible para sus coetáneos y paisanos. (1997: 161-169)

La escritura de las memorias permite, no obstante, observar ese pasado desde la posterior atalaya del presente, resignificando hechos, ajustando cuentas o confesando errores, para tratar de enmendar lo que ya fue. En referencia al cronotopo murciano, Martínez Sarrión refiere en un paréntesis que, tras terminar sus estudios, apenas volvería por la ciudad que había sido suya durante esta parte importante de la vida. Su regreso, ya en 1992, treinta y un años después de haber terminado la carrera, invitado a un Congreso de Literatura Iberoamericana, le permite visitar la ciudad y sus escenarios con los ojos del presente para comprobar que el espacio mítico de su juventud había sido engullido por otra ciudad en la que apenas quedaba algún rastro de la Murcia que él había vivido y recorrido.

El yo juvenil que pasea por las calles Platería y Trapería señalará tres factores más que influirán en su configuración. De una parte, como habíamos visto en *Infancia y juventud*, en la educación del poeta había tenido un peso marcado la presencia de la religión cristiana, y todos sus dogmas. Será en Murcia donde rompa definitivamente con la práctica religiosa, cambiando su postura hacia un ateísmo moderado que más tarde, según cuenta, reemplaza por un agnosticismo. Como sucedió con gran parte de los jóvenes educados en la ortodoxia nacionalcatolicista del franquismo, su aversión era no tanto hacia la religión en sí cuanto a la institución eclesiástica que la representaba. La fe religiosa aprendida de los mayores se va a reconfigurar en un credo cultural. De hecho, utiliza el episodio bíblico de la conversión de San Pablo para precisar su descubrimiento del cine:

Pero mi caída del caballo y el principio de mi conversión, muy a tentones, a otra manera menos arqueológica y sacramental de entender aquel arte no me llegó de textos ni de la frecuentación de revistas nacionales o extranjeras: tuvo lugar en el modesto cine de barrio, situado en una calleja con garajes y colmados de ultramarinos... (1997: 231)

El segundo de los factores a los que aludíamos es el inicio de una relación amorosa, con sus luces y contraluces, con Eva. A diferencia de otros escauceos anteriores, aquí el poeta es más consciente de estar ante una relación más profunda tanto en lo sentimental como en las expectativas que ambos depositan. Así lo demuestra tanto la extensión que ocupa como el placer y dolor que va a provocar en su alma este vínculo. Hasta entonces, indica, sus tentativas de acercamiento al sexo opuesto habían estado mediatizadas por su timidez fatal, lo que le había provocado no pocas desazones. Pero la llegada de esta Eva va a marcar una inflexión en el carácter de Martínez Sarrión.

No en vano, y atendiendo por último al tercer factor, este de carácter biológico, la muerte del padre de Martínez Sarrión, en unas páginas de conmovedora sencillez y contención, nos muestran a un joven que entra en la adultez mediante este golpe vital, la pérdida de quien ha sido su modelo y referencia. Sobre su enfermedad y fallecimiento, aunque no se extiende en detalles, sí que señala, como rasgo de confesión y arrepentimiento, que lamenta no haber obrado de otra manera. Del mismo modo, reconoce

que la empatía de su entonces novia, y su apoyo sentimental en tan duro trance lo mantuvieron sin dejarse arrastrar desmedidamente por el duelo.

No tuve fuerzas para hacerlo o no quise entrar a su dormitorio cuando mi padre exhalaba sus últimos suspiros, pese a los ruegos llorosos de algún familiar.

(...) Eva acusó el suceso de manera intensa y desconsolada, aun cuando no había llegado a conocer al difunto, pero me sostuvo como esa lucecita que se avizora al fondo de una cueva o ese resplandor que debe de atisbarse cuando uno se encuentra en el fondo de un profundo pozo. En medio de aquel duelo ella representaba la vida, la esperanza y el futuro, suavizando mi primer encontronazo pleno con la muerte, puesto que la desaparición de mi abuela paterna estuvo mediatizada por lo que supuso de espectáculo entre curioso y atemorizante al enfrentar por primera vez un cadáver para el niño grande que todavía era yo en 1953. (1997: 221-222)

Sin embargo, una sucesión de desatinos y puerilidades tanto de uno como de otra darían al traste con la relación en lo que Martínez Sarrión denomina “la hecatombe de octubre de 1961”. A estos despropósitos, todavía hoy recordados con cierta amargura, se unió la incapacidad juvenil de recular y reconocer errores propios y ajenos, que llevarían a la ruptura definitiva a los veinte años de un proyecto mayor.

De una sola tacada y en el transcurso de cierta semana infernal en Madrid, necia y literaturizada hasta el vómito, como sólo es posible que esto ocurra a los veinte años, me quedé sin novia, con escasas y ya poco apetecibles posibilidades de encontrar algún trabajillo en la capital de España y, al cabo, bloqueado sin rumbo ni provecho, ni vigor para idearlos, sin ganas de vivir, en un universo oscuro que se iba entenebreciendo conforme noviembre y diciembre se instalaban en mi ciudad, acabando por disipar esos últimos flecos de esperanza que, después de cualquier catástrofe en que la muerte no tiene su última palabra, quedan flotando en algún inconcretable lugar de la cabeza y el corazón. (1997: 277)

Egresado ya de la Facultad de Derecho, pero en un periodo marcado tanto por la muerte del padre como por la ruptura con Eva, Martínez Sarrión regresa a la casa familiar, donde se impone el silencio y el sobreentendido en torno al desastre madrileño. Alaba la discreción y el respeto al dolor de la madre, a quien prodigaba esos silencios, mientras que las tardes y noches, en compañía de sus amigos Manolo Bello y Joaquín Barceló, agotaba la paciencia de ambos explicando, y tratando de explicarse a sí mismo, las causas del inesperado final, del cataclismo emocional en que se hallaba.

Tras superar la ruptura, decide marchar a Madrid para tratar de ganar alguna oposición al cuerpo administrativo. Allí, en la capital que premonitoriamente, había supuesto el final de *Infancias y corrupciones*, el autor continúa asimilando libros, películas, discos,... pero en el terreno amoroso, se instalan dos años de monástica abstinencia que se ven rotos cuando, al final del libro, recibe una carta de Eva quien le invita a encontrarse en Madrid con motivo de un viaje de interés laboral que va a realizar. Tras las dudas y consultas con los amigos más cercanos, y otra segunda carta en la que especifica una retahíla de inculpaciones, arrepentimientos y desahogos, se concierta y celebra la cita con la que se cierra el libro. Sobre este reencuentro, que mantendrá a nuestro protagonista en desvelo y agitación durante unas noches, se cierne un preciso silencio, pues no da detalles Martínez Sarrión:

...me aseé a conciencia, me vestí con lentitud y cuidado y allá que me fui a la cita con media hora o más de adelanto sobre el horario previsto, la cual amortizaría fumando y dando rápidas vueltas a la manzana para ver avanzar, cuando ya ocupaba mi sitio en el parvo diván de esky de una cafetería del centro dotada de luces suaves e indirectas, la menuda y tan bien conocida silueta de la primera mujer que, más allá de anteriores puerilidades, me había descubierto el amor, arruinándome acto seguido la vida. Debiera sonrojarme acabar con esta frase pero no es así: he vivido yo mucho, demasiado, en una perpetua hipérbole. (1997: 360-361)

### ***Jazz y días de lluvia***

El tercer y último libro memorialístico de Martínez Sarrión comienza con una dedicatoria doble: “A la memoria de mi padre. A Jorge.” A continuación, una cita de

Francis Scott Fitzgerald, que reza así: “Recuerdo que, una tarde, iba en un taxi entre altos edificios y bajo un cielo color rosa y malva. Comencé a gritar porque tenía todo lo que quería, sabiendo que nunca volvería a ser tan feliz.” Parece presagiarse cierto aire nostálgico en este último tomo de las memorias del poeta albaceteño. Además, como señala Díaz de Castro (2018) la digresión va a constituirse en el elemento central del texto, obviando la linealidad cronológica para aproximarse más al dietario.

El libro está dividido en tres grandes apartados. El primero de ellos lleva por epígrafe *De res publica*. Continúa donde lo había dejado en el volumen anterior, con su amigo Ramón en un bar madrileño, donde reciben la noticia del asesinato de John F. Kennedy en Dallas, hecho acaecido el 22 de noviembre de 1963. A la hora de fijar el cronotopo, Martínez Sarrión emplea un recurso característico de la escritura autorreferencial, relatar desde su punto de vista individual, anónimo, un suceso histórico importante que haya quedado fijado en la memoria colectiva, para así lograr una *captatio benevolentiae*.

La formación académica de Martínez Sarrión está ya culminada, y también ha visto colmado su deseo de obtener un puesto de trabajo en el funcionariado que le permita mantener sus ocupaciones. Son precisamente esas ocupaciones las que continúan sustentando la formación del yo, enriqueciéndolo tanto en el plano intelectual como en el sentimental, ya que, en el plano laboral, se va a producir una abjuración cuasi absoluta de su puesto de trabajo, que adquiere su sentido original de penalidad y tormento, como mal necesario para poder subsistir:

Taylorismo, estajanovismo, prolongación de jornada, plena disponibilidad, horas extraordinarias, fueron, son, para mí, el Absoluto Mal, la Bestia Inmunda (2002: 23)

Durante esta etapa se producirá también la paulatina pertenencia al oficio de escritor. El recuerdo de su primer libro, con el título de *Poesía impura*, es sometido a una revisión y crítica feroces: se reprocha la facilidad de los versos, que caen en clichés de la poesía social, los elementos surrealistas y los amores contrariados. De hecho, parece agradecer que la única copia que realizó, y que circuló por alguna novia o amiga, quedase extraviada. El segundo poemario, que sí llega a publicar, *Teatro de operaciones*, lo

considera más serio y trabajado, y recuerda que llegó a llevárselo a Vicente Aleixandre (como hacían todos los poetas que pululaban entonces por Madrid), y que este, tras leerlo, le comentó los aciertos y errores que, a su juicio, contenía.

El final de la década de los 60 evoca dos momentos reveladores para la formación del poeta. Por una parte, el final de esa época de revolución y esperanza de cambio que se dio en todo el mundo, y que fue anticipada lúcidamente por John Lennon con su *The dream is over*. El mundo cambió, pero hacia lo opuesto. Al mismo tiempo, un Franco envejecido iba cediendo espacios de su poder a Juan Carlos de Borbón<sup>43</sup>:

Rompiendo el verano terminé mi segundo libro de poemas<sup>44</sup>. El alunizaje y la proclamación de Juan Carlos me cogieron en muy mala situación anímica, otra vez asuntos cordiales, que aventó un mes de veraneo bajo el sol de la costa malagueña. Crucé la barrera del setenta en aceptable estado y en la primavera apareció la antología de Castellet que me incluía entre Nueve novísimos poetas españoles. El polvo levantado por ese modesto y divertido librito y el ventarrón del caso Padilla es lo más recordable para mí de ese tiempo. (2002: 56)

También tendrán cabida en este apartado su paso por la Escuela Crítica de Sociología, gracias a la labor especialmente de José Vidal Beneyto, o su paso por el mundo editorial a través de la revista *La Ilustración Poética Española e Iberoamericana*, con Jesús Munárriz y José Esteban.

Su pensamiento político, aunque de marcada tendencia progresista, ha estado silenciado hasta ahora. Pero, a finales de los 70, su aproximación a la acracia le va a acercar a personalidades dispares del mundo de la cultura y la intelectualidad que se

---

<sup>43</sup> En julio de 1969, el dictador designa Juan Carlos de Borbón sucesor con el título de rey. Este nombramiento, posteriormente ratificado el 22 de julio de ese mismo año en las Cortes Españolas, donde Juan Carlos juró las Leyes Fundamentales del Reino y los principios del Movimiento Nacional, se convertiría en oficioso a todos los efectos en 1977, cuando su padre, en Conde de Barcelona, renunció a sus derechos sucesorios.

<sup>44</sup> Se refiere a *Pautas para conjurados*, editado en Barcelona, en la colección El Bardo, en 1970.

agrupan, principalmente, en torno a la figura del exiliado filósofo Agustín García Calvo. En la capital, los círculos ácratas giran en torno a los cantautores protesta: Chicho Sánchez Ferlosio, los hermanos Krahe, Rosa y Julia León, Aute, Joaquín Sabina, Alberto Pérez, Cecilia,... Pero, avanzando en el tiempo, esta pasión ácrata también fue esfumándose, herida de muerte especialmente tanto por el intento de golpe de estado de Tejero el 23-F, como al ascenso del conservadurismo, escenificado especialmente en el Reino Unido con Margaret Thatcher y el Estados Unidos con Ronald Reagan. Ya en la década de los 80, el fin de fiesta revolucionario va a ser especialmente resacoso: al ascenso de los conservadores por todo el mundo se le van a unir los estragos producidos por una nueva enfermedad, el sida, que nace vinculada a la promiscuidad y a la emancipación sexual, mientras que en España, a juicio de Martínez Sarrión, la holgada mayoría obtenida por el PSOE lo lleva a un proceso de derechización. Casi al final de este apartado, con la experiencia que otorgan los años vividos, proclamará como sus referentes políticos tanto la resistencia no violenta de Gandhi, como la crítica de Elias Canetti al reaccionarismo y belicismo de la Dama de Hierro.

En las páginas dedicadas a la “cosa pública”, los saltos en el tiempo son más pródigos, siguiendo cierta estructura dietarista que pone el acento en las personas y los recuerdos asociadas a ellas antes que a una coherencia narrativa lineal de los sucesos. De ahí que retroceda de nuevo en el tiempo para dar cuenta de algunos sucesos significativos. La muerte de Franco, por ejemplo, es relatada desde la óptica del progresista que, por una parte, confiesa sentir alivio por la muerte del dictador, en parte por ver finiquitarse al sátrapa, en parte por terminar también con la agonía prolongada de este responsabilidad de su yerno y la camarilla de acólitos que lo acompañaron. La celebración, en casa de su admirado Juan Benet, estuvo cargada de solemnidad y algún malentendido.

Otro episodio más dramático fue el de la intentona golpista del 81. La incertidumbre generada por el asalto al Congreso de los Diputados lleva a Martínez Sarrión y a otros intelectuales a reunirse, de nuevo, en casa de Juan Benet, desde donde seguirán el suceso en la “noche de los transistores”:

Mi amor cerró la consulta y se plantó en casa en quince minutos. Entonces ya había hablado con Juan Benet, que nos esperaba. Era mejor estar arropados con familiares o amigos íntimos, como en las grandes



ocasiones de bodas, aniversarios o duelos. Al chalet de la calle del Pisuerga fuimos llegando amigos de Juan que nos enredamos en una charla sin fin, haciendo cábalas, callando pensativos, efectuando y recibiendo llamadas, con televisión y radio, donde habían acabado con la música marcial pero sin decir ni palabra del evento. (2002: 100)

Como ha señalado Díaz de Castro, uno de los rasgos más interesantes de este apartado es la ausencia (si exceptuamos unos pocos casos como el mencionado por el escrito contra el posicionamiento del ministro Jorge Semprún en la Guerra del Golfo Pérsico) del ajuste de cuentas dentro de estas memorias, lo que contrasta, en cambio, con la semblanza de algunos amigos y compañeros de generación, entre los que sobresale especialmente la figura de Juan Benet. Pese a esa escasez de revanchas y el silencio impuesto contra quienes pudiera identificar sus enemigos, en el ámbito laboral, ligado lógicamente a los cambios políticos por trabajar como funcionario en una Administración donde vivió varios cambios de gobierno, sí que debemos consignar la crítica, abierta y airada, contra las intrigas de carácter político que siempre desdeñó. De hecho, tal y como confiesa, a la llegada de los socialistas al poder, en el 82:

Me tocó pelear con un director general que llegó como socialista en enero del ochenta y tres. Era un tipo autoritario y mantenía a un dogo tan autoritario como él como secretario general del Ente y jefe de personal. Kapo y Paniaguado iban haciendo buenos a los franquistas anteriores, respecto de cuyos desmanes y alcaldadas de señores de horca y cuchillo le había informado yo al «socialista» cuando, nada más instalar el culo en su sillón, me llamó a consultas, antes que a cualquier otra persona de la casa. Alguien, supongo, le habría soplado que, en una poza como aquella, infectada de pirañas franquistas, yo era de izquierdas. Vamos a suponer que fuera cierto. Me terminé peleando con él, tras denunciar razonadamente las tropelías de su segundo. Me condenó, administrativamente, al ostracismo. Referí el caso, durante una cena con conocidos míos, algo poetas y muy altos jefes del PSOE Y del Estado. La mujer de uno de ellos, más pánfila y cabeza hueca que sus “compañeros”, me dijo que hablar así era hacerle el juego a la derecha. Se merecía un bofetón en el mejor estilo Glenn Ford. La

miré con absoluto desprecio, me decidí por atacar el postre y liquidé la cena en cuanto pude. (2002: 105-106)

Un segundo apartado lleva como nombre *Sombras nada más*. Está dedicado, principalmente, al cine, realizando una revisión del estado del séptimo arte en los años sesenta y setenta, con la participación de Sarrión en tertulias, revistas especializadas y programas. Entre las semblanzas que concurren en el ámbito cinematográfico, destacan figuras relevantes como Juan Cobos, Antonio Gasset, Antonio Drove, Emilio Martínez Lázaro, Terenci Moix,... También la crítica que registra, y que podemos considerar profética, hacia el hecho de que el final de los grandes estudios americanos y su confrontación con la incipiente televisión darían entrada a un cine cada vez más infantil decadente y mediocre.

El tercer apartado, *Smoke get in your eyes* se centra en el ámbito musical. Sarrión es un melómano que se ha ido mostrando en sus anteriores libros memorialísticos y poemarios. La música forma parte íntima de su biografía, es su educación sentimental, y se circunscribe a ella, sin encorsetarse en estilos determinados, sino en la pura calidad musical. El título de este apartado es el de una conocida canción de The Platters.

Aunque, como hemos dicho, no se circunscribe únicamente al jazz del título, sí que este género va a ocupar una parte importante del capítulo, dado que Martínez Sarrión la considera la gran música del siglo XX en todas sus variantes, desde el *be-bop* al *swing*, el *dixieland* o el *free jazz*. Otras músicas, como el canto jondo, el tango, el rock, la música clásica, la salsa, la canción de autor y la *chanson* francesa van a aparecer también recogidas dentro del catálogo de gustos del autor. El poder evocador de la música se imbrica con la sensibilidad manifiesta del oyente.

Hay aquí espacio para cierto carácter mitómano, como el que nos muestra Martínez Sarrión al hablar de Judy Garland, cuyas canciones y películas envuelven otra ruptura amorosa del poeta:

Judy moriría unos meses después, en julio del sesenta y nueve.  
Mi corazón lo haría días más tarde, en una ciudad levantina con puerto de mar. Me acompañó en el entierro, cirineo en desesperadas horas

nocturnas, la voz, el rostro de Garland. Mi segundo libro de poemas, que por aquellas fechas quedó concluido e iba en principio dedicado a una mujer, pasó a ser de Judy, que aguardó amaneceres borrascosos, girando y girando en el plato, mientras yo iba dando cuenta de la botella de ginebra. Pura poética de los perdedores, que tanto nos motivó. Después la he oído a temporadas. Como Marilyn constituye, me parece que ya lo escribí, uno de los fetiches más latos de la sensibilidad gay. Sin serlo, comparto ese culto. De ambas coleccioné todo lo posible: grabaciones, libros, álbumes de fotos, películas en vídeo. Me dolió e irritó, y esto hace nada, enterarme de los abusos sexuales cometidos con la apenas púber Judy por parte de Louis B. Mayer, aquel saurio. El escamoteo de su niñez y adolescencia, por la despiadada máquina del cine -como entre nosotros le ocurrió a Pepa Flores--, de qué manera tuvo que tragarse la homosexualidad de Minnelli, su adición(sic) a las feroces píldoras adelgazantes para ocultar el pecho naciente, su enganche al alcohol que la fue matando. Supe que, de sus enormes deudas, hubo de ocuparse, a su muerte, su hija Liza, otra adicta a venenos. Cada bastante tiempo -tengo que estar de un humor nada melancólico- me paso El mago de Oz o Ha nacido una estrella, a mi juicio sus dos cumbres en la pantalla, con Desfile de Pascua. Aún no he tenido fuerzas o ganas de acometer la lectura de su biografía -una de ellas- a cargo de Anne Edwards. Era una amiga, una confidente, estuvo a mi lado cuando más necesité a alguien, fuera quien fuese. Con el sosiego de la edad, lo sigue estando ahora. (2002: 207)

La escasez de confesiones en las que destaque excesivamente la sinceridad le da a honestidad brutal del recuerdo un mayor valor: al fin y al cabo, “algo ahí dentro no puede ser negado”, que dirían los Platters.

El cuarto capítulo lleva por título *Escritores*. En él se hace un repaso de aquellos compañeros de profesión con los que Martínez Sarrión compartió confidencias. También se menciona a algunos a quienes admira, y a otros a los que desprecia, dando así una suerte de crítica literaria que suele estar presente en las autobiografías de los escritores. Antes de comenzar ese repaso, al más puro estilo del episodio cervantino de la biblioteca,

Martínez Sarrión pone por delante su pasión bibliófila, que ha tenido que ser reestructurada por mor de los achaques de la edad, teniendo que reducir el rendimiento y las horas de lectura, en lo que, sardónicamente, denomina su ascetismo. El repaso incluye críticos y compañeros de generación: desfilan con mayor o menos protagonismo Vicente Aleixandre, Claudio Rodríguez, Paco Brines, Caballero Bonald, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Eugenio Trías, Luis Carandell, Juan Marsé, Sánchez Ferlosio, Martín Gaité, Onetti, Cortázar... Alguna fobia y enfrentamiento también tiene cabida, como el que dedica al infame Giménez Caballero, o la sucedida en una cena con Juan Goytisolo y Barbara Probst Solomon, por mediación de Juan Benet. Más tarde, en un libro de memorias de la norteamericana, supo que Goytisolo y ella venían peleados de Marruecos, y que la invitación a Benet y a él se había debido a la intención de rebajar la tensión entre ambos, intención que no debió de surtir efecto ya que se generó una incómoda situación en la que nuestro narrador critica la actitud pueril y mimada del barcelonés.

Resultan de especial interés para nuestro trabajo aquellos pasajes que pueden rastrearse también en otras obras autobiográficas. En este sentido, menciona a varios autores presentes en nuestro trabajo. El primero de ellos es el poeta y editor Carlos Barral, de quien glosará su papel tanto como editor, responsable de marbetes de calidad en la literatura patria como la colección Biblioteca Breve y la colección Formentor, como autor.

A propósito de la presentación del tercer volumen de las memorias de Barral en Madrid, recuerda Martínez Sarrión ponerle al corriente de su propia intención de redactar el material que conformaría *Infancia y corrupciones*:

-Te voy a dar un consejo, que puede serte útil en esa travesía, “Moderno”: procura que en cada libro sea lo más dilatado posible el tiempo que revives respecto al momento de la escritura.

Con la experiencia que conlleva este tercer tomo de mis recuerdos que ahora tiene el lector en sus manos, creo que se trataba de un buen aviso. En cualquier caso, los tres volúmenes con los suyos son ejemplos de imperecederas fuerza y belleza, con independencia de olvidos, fallos de memoria y hasta travesuras.

(...) La obra en verso de Barral, secreta, elíptica, tensa y muy exigente con el lector, señal de respeto al mismo, estoy convencido de que no hará más que crecer con 105 años, si bien nunca podrá ser, no creo que lo quisiera de otra forma, un poeta de circulación y lectura masivas. Sus tres tomos memorialísticos son ya clásicos en su género, Sin ellos, no es seguro que yo me hubiera animado a hacer otro tanto.”  
(2002: 273-274)

También confiesa su deuda con los diarios de Max Aub, *La gallina ciega*, del que le sorprende la lucidez e intensidad al contrastar la memoria del valenciano del paisaje y sus gentes hasta el estallido del conflicto civil que lo llevó a exiliarse, y la revisita de esos mismos paisajes y personas treinta años después. O, muy próximos al tiempo de la escritura, su coincidencia con el matrimonio Castilla del Pino-Fernández Prieto, que constituyen una *rara avis* en el pequeño territorio de la autobiografía española, por tratarse de dos grandes figuras tanto en la práctica de la escritura autobiográfica (caso del psicólogo gaditano) como en la teoría del género (caso de la profesora universitaria). No podemos menos que coincidir en el diagnóstico que hace de los dos volúmenes autobiográficos de Castilla del Pino.

Luego el azar ha sido muy generoso y me ha permitido coincidir en Córdoba, en Barcelona, en Santander, muchas veces en Madrid, con Carlos y Celia Fernández, su mujer. Cuando esto ocurre, con absoluta simplicidad empalmamos cuestiones que habíamos dejado a medio por el tiempo y sacamos otros temas. En todas las charlas constato una corriente de complicidad rara, como si hubiéramos departido durante toda la vida. Celia, profesora universitaria, es experta, entre otros temas, en la literatura de la memoria y su marido y yo somos dóciles sujetos de sus inquisiciones, al haber incurrido en el género. Sobre éste y sus estratagemas, logros y trampas, pudiera enseñarnoslo todo a ambos, pero, elegancia suprema, nos deja perorar como cotorras, mientras esboza una divertida sonrisa frente a las dos aves parleras. Los volúmenes en que Carlos reunió sus estudios y críticas sobre arte y literatura certifican de su solvencia enjuiciadora, más allá de la clínica y el tratado antropológico o médico-psiquiátrico. Todos los críticos

coinciden en incluir su excelente primer volumen de memorias, Pretérito imperfecto, en uno de los dos o tres testimonios absolutamente imprescindibles de la vida española de este siglo.” (2002: 374)

El compromiso moral que mantiene con la figura de Juan Benet, a quien considera su mentor, se proyecta de forma trágica en el momento de relatar la muerte del novelista. El dolor preside el recuerdo, y la impotencia ante el paso al lado que da el poeta en los momentos últimos de Benet, y cómo algún advenedizo cuyo nombre no quiere recordar acudieron como buitres al olor de la carroña:

Con su perfil de ave zancuda, dobló la esquina y ésa fue la última imagen que guardo de alguien central en mi vida, tanto que no sería el que soy sin su conocimiento y trato íntimo. Hablé y bromeé con él, durante su rápido mal, para animarle y animarme, pero no volví a verlo. Me faltaron ánimos, tampoco quise agobiar a un hombre y a su segunda mujer, demasiado urgidos por amigos y, lo que es peor, entrometidos que, durante el velatorio y el entierro, se hartaron de “chupar plano” y poco o nada tuvieron que ver con Juan Benet. Fueron aquellas horas demasiado desgarradoras para aludirlas siquiera. Hoy, he de contentarme con recuperarlo, raro es el día en que no pienso en él, mediante el aterido retrovisor de la memoria, un bien flaco consuelo. O en el portento y pasmo de su obra literaria impar. (2002: 363)

El quinto epígrafe, que cierra el libro, se llama *Recta final* y es más breve que los anteriores. En él da cuenta de algunas referencias plásticas, así como sus espacios favoritos de Madrid –ubicación que sobrevuela todo el tercer libro, al igual que Albacete lo había hecho en el primer volumen y Murcia en el segundo- en cuya configuración tienen mucho que ver los que él considera sus tres grandes maestros: Azorín, Baroja y Valle-Inclán.

Y aquí y así va a terminar el viaje, el literario y el evocador de una vida transcurrida ya en su mayor parte. La que resta está en manos del destino que, felizmente, es inescrutable. (2002: 403)

Con el repaso a todos estos ámbitos (social, cinematográfico, musical, literario, plástico) que han ido terminando de perfilar el yo que Martínez Sarrión nos ha mostrado, así como la conciencia de que gran parte de esa vida ya está pasada, pero que el destino resulta insondable se culmina este autorretrato del novísimo manchego.

## VII. Medardo Fraile: marcas del género autobiográfico

Todas las autobiografías que hemos ido desgranando presentan como rasgo común una serie de cuestiones comunes que limitan la condición genérica del texto. Para recopilar esas marcas, hemos tomado como referencia el volumen de memorias de Medardo Fraile *El cuento de siempre acabar* (2009). El autor madrileño presenta, además, la particularidad de haber desarrollado parte tanto de su labor docente como literaria en la Universidad de Strathclyde (Glasgow), donde fue catedrático de español, por lo que ofrece una perspectiva distinta en la que, no obstante, se resaltan las similitudes con otros autores de su época. Esta visión crítica del español que se mueve dentro y fuera de España constituyen uno de los elementos enriquecedores de su obra literaria:

El pasado contemplado a través de la visión personal del autor se convierte en uno de los ejes temáticos de la obra. Un tiempo que puede ser evocado desde muy diferentes perspectivas y que abarca desde cuestiones referentes a nuestra historia, hasta anécdotas de tipo personal (Baquero Escudero, 2013: 278)

La primera de esas marcas que vamos a analizar es en torno a la presencia de diversos paratextos en las obras de carácter autobiográfico. En el caso de *El cuento de siempre acabar*, hay que detenerse en la semblanza del escritor que aparece en la contraportada del libro, y que está escrita por el propio Medardo Fraile, quien confiesa que esa suele ser tarea encargada al propio autor. En dicha semblanza, expone dos ideas interesantes relacionadas con la cuestión autobiográfica. La primera de ellas, sobre la propia naturaleza memorialística en cuya constitución intervienen no sólo el recuerdo personal del escritor, sino también el recuerdo colectivo, en tanto que los personajes, al ser sujetos reales, se ven reconocidos en los hechos narrados, y pueden compartir la visión e interpretación de los hechos o no. Dice Fraile, en la contraportada:

Las memorias estrictamente autobiográficas –una tercera parte de este libro- no suelen molestar a nadie, porque les informan de algo que no les afecta, pero las otras, las del tiempo compartido por todos, pueden dar satisfacciones o hacer daño. (2009: contraportada)



Además, Fraile establece desde un principio (la contraportada, pese a su ubicación en el libro, suele leerse antes que el propio libro en sí) el pacto autobiográfico con el lector, concediéndole a este un papel activo para con la fijación de los sucesos narrados:

(...) es superfluo añadir que estas memorias no son más que una mínima parte de los múltiples testimonios de una época parecidos o dispares, y que el autor ha intentado ser tan justo y piadoso como le permitía su naturaleza y la parcela de verdad que le corresponde y le debe al lector, y no pretende haber dicho la última palabra, ni la penúltima. (2009: contraportada)

La otra idea que, a nuestro juicio, merece ser desatacada es en torno a la cuestión del momento de la escritura. El género autobiográfico, por esencia, por la necesidad de acumular recuerdos y procesarlos, está abocado a la madurez (si no a la vejez) del escritor. Así, dice Fraile:

Las memorias que se escriben en la vejez, al borde del abismo, acarrear siempre el último disgusto de la vida, pero escribirlas a los veinte años sería prematuro. (2009: contraportada)

En las dedicatorias iniciales, el autor dirige el libro a dos amigos con los que comparte el amor por la literatura, estableciendo una especie de quiasmo en la dedicatoria a José María Merino (“por este libro y su amistad”) y a Ángel Zapata (“por su amistad y otros libros”).

Cabe advertir también la existencia de un sistema de citas literarias, más o menos prolijo. En el caso del autor analizado, la primera de ellas es de la segunda parte de *El Quijote*: “aún hay sol en las bardas”. Estas citas quedan justificadas por el propio contenido o tono de la obra memorialística, con lo que el autor parece reafirmar, mediante la cita de textos ajenos, el yo y los hechos salidos de su pluma como referencia de sí mismo.

También los textos autobiográficos suelen presentar una estructura novelesca en la que el criterio cronológico resulta decisivo. En cuanto a la estructura que vamos a encontrar, el libro se divide en diferentes capítulos que cuentan con un epígrafe. A su vez, estos capítulos están subdivididos, mediante números romanos.

El libro se inicia desde un pasado cercano al momento de la escritura, en la primavera de 1975, a raíz de un paseo con su padre por la antigua zona madrileña donde vivía la familia de Medardo Fraile. Es entonces cuando el autor descubre que sus primeros recuerdos, en una casa en la calle Guillermo de Osma, no coinciden con su lugar de nacimiento, como él creía, dado que, cuando llegó al mundo, los padres vivían en una casa cercana en el paseo Delicias. Además, este recuerdo confesional que da pie al resto del relato va acompañado de una prolepsis, al confesar que el padre habría de morir dos años después de ese paseo.

El cronotopo aparece desde el primer momento, dibujando dos mundos en la España anterior a la Guerra Civil. Madrid se divide en dos espacios, de acuerdo a las dos clases sociales imperantes, los pobres y los ricos. El contraste entre el hotel donde trabaja el padre, y la zona del extrarradio (por aquel entonces) de Delicias, se ve acentuado por la descripción que hace del espacio de su infancia: la forma de vestir de las gentes, los oficios (vendedores, carteristas, tratantes, mayoresales), las normas y los usos (la solidaridad entre vecinos, las puertas abiertas de las casas, la tertulia nocturna en la calle) e incluso por la anécdota (el ahorcamiento de un hombre, o el incendio del teatro Novedades).

La que fue una casa marcadora para mí fue la de Guillermo de Osma, en la que, como ocurre donde no hay nada que robar, las puertas de las viviendas permanecían abiertas casi siempre y los vecinos no vacilaban en pedirse, con la promesa de devolverlos, una patata, una ramita de perejil o una o dos pesetas, si se había evaporado antes de tiempo la paga mensual. (2009: 16)

En el sujeto autobiográfico nace una necesidad de autodefinirse que, desde el principio queda falseada, pues para contar sus primeros pasos en la vida necesita de la visión ajena de padres y familiares que socorran a los espacios en blanco que la memoria

tiene sobre los primeros años de vida. Medardo Fraile, para asegurar el pacto de veracidad autobiográfico, reconstruye el árbol genealógico familiar, que, por un lado, puede ser contrastado en registros oficiales, y por otro, nos ayuda a interpretar al personaje principal del texto. Así, por ejemplo, del abuelo paterno, Valentín, señala que había luchado con los liberales en una de las guerras carlistas y dejado escritas unas memorias. Figura clave va a resultar la del padre, también llamado Medardo Fraile, y que trabaja de conserje en el hotel Regina, en la calle Alcalá (Madrid). Original de un pueblo toledano (La Torre de Esteban Hambrán), cuando se instala en Madrid va a ejercer de punto de referencia en la capital para el resto de la familia: sus tías María (casada con un tal Alejandro del que afirma que su oficio casi exclusivo es el de garañón), Nazaria y Luz, y su tío Amando, con quien el padre de Medardo lo envía ante la inminente muerte de la madre:

En Madrid, el hermano o el tío Medardo fue una panacea para todos ellos en el largo proceso de encarrilar sus vidas en la capital (2009: 15)

La otra figura destacable, aunque en este caso por la prematura ausencia, es la de la madre, Manuela Cobo, natural de Andalucía. A través de su madre, establece su relación con Dolores Vázquez Briz, la tía Lola, una señora de buena posición social en Úbeda, en cuya casa comienza a trabajar como doncella la madre, lo que le permitirá viajar y, precisamente, en el transcurso de uno de esos viajes, conocer al conserje de un hotel que con el tiempo habría de convertirse en su marido.

En el cotidiano aspecto de estar al cargo de varias vecinas es donde el escritor tiene un encuentro sexual furtivo con otra jovencita. No menciona su edad en aquel entonces (¿6 o 7 años, tal vez?), ni tampoco si se trata de su primera experiencia sexual ni el nombre de la implicada, cumpliendo así con los llamados silencios autobiográficos: nombres, fechas, lugares e incluso hechos que se omiten y callan voluntariamente. En cuanto al encuentro sexual, culminado insatisfactoriamente, parece adivinarse algo de vergüenza por parte del escritor, no tanto por no haber sido capaz de terminar, sino por sacar este recuerdo a la luz. El tono confesional en torno a este escarceo sexual acerca al escritor y al lector de la obra, y le confieren veracidad.

En este primer capítulo aparecen dos espacios claramente diferenciados. Por un lado, el Madrid original, de ambiente empobrecido dada la humildad de los padres. En el otro, el espacio mítico, asociado al placer y a los períodos vacacionales, que es Úbeda, pueblo natal de la madre:

Al otro mundo opuesto o contrario a este, pasé por la misma puerta del amor –la única siempre abierta- por la que había pasado al mundo de los pobres. (2009: 21)

Aquella casa (se refiere a la de tía Lola),, como la de mi abuela o, más tarde, la de mis tíos Agustina y José María, en la calle del Trillo, fue mía por largas temporadas, desde que nací hasta pasadas más de dos décadas, y, en ambas casas, me sentí honrado y feliz. (2009: 23)

También la muerte, tan presente en los años 20 y 30 en España, va a aparecer en la memoria de Fraile. La primera de las muertes que le golpea, aunque tiene un recuerdo inconsciente, todavía infantil, es la de su hermano Jesús, cuya ausencia le ha acompañado después, como demuestra el texto que el propio autor incluye al respecto:

Entre el nacimiento de Jesús y la muerte de mi madre debieron pasar dos años, pero él nos dejó enseguida y me preguntó si el ataúd pequeño hizo más llevadero a mi madre el ataúd grande y si aquel angelito le abrió un camino donde no los vemos, y la estaba esperando en alguna puerta para seguir creciendo a su lado, al lado de su madre, todos estos años en que yo lo he hecho solo. La aparición del niño Jesús en cada tuvo algo único que no era sólo el nacimiento de un niño. Recuerdo la flor cansada de su piel, el negro en orden de su pelo. ¿Cómo puedo recordar algo de él todavía? (2009: 27)

La inevitable comparación entre él y el hermano muerto va a desencadenar las primeras dudas metafísicas en Fraile, quien se sabe simplemente el hermano de Jesús.

Más adelante, es su madre quien desaparece, cuando Medardo tiene cuatro o cinco años, enferma del corazón:

Subí la escalera de mi casa a saltos y encontré la puerta entornada. La empujé y entré en la alcoba de la derecha a darle un beso a mi madre. El cuarto estaba vacío, el balcón abierto de par en par y, en un rincón, había un montón de lana. Alguien me empujó suavemente hacia el comedor y, por el pasillo, vi dos o tres pensamientos pisoteados, mustios, y un poco de verde. En el comedor, había más sillas que de costumbre hay mi padre estaba rodeado de familiares y amigos; me atrajo hacia sus piernas y me besó: ‘Mamá se ha ido al cielo’, me dijo. Yo me escurrí hacia el balcón y miré arriba por todas partes, pero no la vi. (2009: 34)

Esta ausencia, tal y como reconoce el propio autor, va a ser constante a lo largo de toda su vida y obra.

En el segundo capítulo encontramos otro de los lugares comunes que suelen darse en la autobiografía, el silencio, entendido como qué se dice y qué se calla a la hora de afrontar la confesión. En este sentido, y relacionado con el luto impuesto por la muerte de la madre, dice Fraile:

Una persona sumida en silencios es una persona abandonada en el mundo y, una noche, lo rompí con un llanto súbito, acompañado de una exclamación vehemente, repetida varias veces entre lágrimas: ‘¡No me quiero morir!, ¡No me quiero morir!’. Mi prima se sorprendió y me consoló abrazándome (2009: 40)

En este segundo capítulo, Medardo Fraile vuelve a relacionar un recuerdo, en este caso el de la ausencia de la madre y su crianza por parte de su madrina Isabel, con otro texto suyo. Parece querer justificar, pese al carácter ficcional de la literatura, que todo lo escrito está, de una u otra manera, relacionado con su propia vida aunque, como cuenta la propia anécdota, existan ciertas licencias, ciertas mentiras que adornan a la crónica. Además, en el estilo parece destacarse la visión del niño, que sugiere, como testigo, gran parte de los asuntos del mundo de los adultos, pero no los desmenuza ni comenta, ni emite

juicios de valor sobre ellos, sino que los deja al albur del propio lector. En este aspecto, hay dos fragmentos prácticamente continuos muy reveladores:

Lo único que se me ocurre ahora es que el torrente de vida que era mi padre quizá pensara que podía disfrutar de su sobrina, viuda y joven, que tenía tan a mano en su propia casa, porque, por las tardes, por la puerta del cuarto donde él yacía, se esfumaba, a veces, Isabel, y yo me quedaba pululando por la casa como una mota de polvo, mientras el atardecer iba llenando los cuartos y el pasillo de sombras (2009: 44)

Pero, antes de que se fuera ella, fui parte de un proyecto que tampoco entendí. Siete u ocho domingos -no creo que fueran más-, me llevó mi padre al lago de la Casa de Campo y allí, no sé cómo, aparecía un niño con gafas, de once a doce años, que se montaba en la barca con nosotros y a mi padre lo llamaba ‘papá’. Su nombre era Luisito y, al quedarnos solos mi padre y yo, le pregunté por ese extraño suceso. Su explicación fue enternecedora. Aquel niño se había quedado sin padre poco después de nacer, luego tuvo problemas con la vista y él, por compasión, había ayudado a su madre, que trabajaba en el hotel, y había sido como un padre para el niño.

La historia, por supuesto, era otra. Cinco o seis años antes de conocer a mi madre, mi padre había tenido una larga liaison con una camarera de pisos, que trabajaba en el Regina. Se quedó embarazada y todo iba camino del casamiento hasta que el comportamiento desleal y casquivano de ella lo acabó todo” (209: 44-45)

Nótese, por un lado, lo comentado anteriormente sobre ese estilo casi infantil que utiliza Medardo Fraile para contar un suceso más o menos oscuro, y cómo aprovecha para dejar caer algunas notas irónicas que permiten al lector emitirse un juicio de valor no tan compasivo con el padre. Así, por ejemplo, la elección del término *sombras*, en el primero de los fragmentos, presenta una doble carga semántica, aludiendo a la responsabilidad y a la culpa que quedan flotando en la casa.

La evolución del personaje por los años de la infancia se justifica para expresar el desarrollo del personaje, pues esos años de formación resultan claves. Por ello, suelen aparecer recuerdos en torno a sucesos luctuosos, o también sobre las primeras experiencias sexuales del protagonista. Fraile cuenta esa toma de conciencia sexual en algunos recuerdos:

Un día moví una pierna bruscamente y encontré mi pie desnudo entre un montón de pelos considerable. Isabel se encogió en la cama, me llamó bruto y me dijo que le había hecho daño. Por aquella patada involuntaria supe algo más del cuerpo de la mujer, pero el misterio gigantesco del sexo dejaba huellas deladoras y, a la vez, oscuras, impregnando palabras, aclarando silencios, en todos los rincones, por todas partes. (2009: 46)

Mi jovencísima tía, que había estado trabajando ya un par de horas, entraba a sacarme del lecho y a vestirme cada mañana. Me ponía en pie sobre la colcha, desnudo, y me cubría con algo antes de ir a lavarme. Una mañana me levanté con el rabito muy tieso, no sé por qué, porque no tenía idea entonces, en absoluto, de su magia y poderes. Pepa lo miró, siguió poniéndome la ropa y optó por no enterarse, pero debió de contárselo a María Antonia, y comentarlo con ella por la mañana. Al atardecer, estábamos los tres alrededor de una mesa de camilla en la galería, una habitación luminosa, con una cristalera corrida que daba al patio, en la que, normalmente por las tardes, cosían o charlaban las mujeres. María Antonia me miró de pronto, se desabrochó la blusa, me cogió una mano y se la puso sobre las tetas -si escribo ‘pecho’ ya sería otra cosa-. Pepa la miró, muy seria, y la reconvino: ‘¡Mujer! ¿Cómo haces eso?’. Yo me di cuenta de que había tocado algo distinto, apetitoso y terso como una fruta. (2009: 50)

Mi pérdida abundante de sangre les obligó a reaccionar de algún modo, por absurdo que fuera, y, por si empeoraba o algo anormal ocurría por la noche, de la cama turca donde dormía solo me hicieron compartir el lecho de mi primo Quili -Aquilino- el desesperado que se

había atado ‘la cosa’ a un barroto de la cama para obligarse a cumplir con los preceptos cristianos. Debí de ser para él un regalo del infierno, un cuerpecillo débil, acariciable por su propia debilidad, que le llevaría en sueños a una Eva niña desnuda, fácilmente corruptible en un paraíso de bonsáis o a las huríes de ojos negros del Paraíso de Mahoma. Yo estaba ya dormido, pero quizá desperté por su respiración agitada o por algo incómodo que se movía entre mis piernecillas anémicas. (2009: 67)

Todo el capítulo 2 está enmarcado, como sugiere el epígrafe (“Mujeres en movimiento continuo”), por la presencia femenina, fundamental, en la formación del yo-niño.

¿Era yo un niño domado? No creo. Era un ratón que quería salir todos los días sin ningún peligro por el agujero de la vida. Era un actorcillo consciente de que más de la mitad del día era teatro, representación cambiante según el escenario, aunque el corazón se me fuera quedando con la verdad que destilaba o se infiltraba en la farsa. (2009: 59)

En la configuración infantil, son cinco las mujeres que determinan a Medardo Fraile: la madre, que representa la ausencia; la prima Isabel, primera encargada del cuidado del niño; Dolores Vázquez, que asumirá parte de su educación y lo trae a Úbeda, lugar que se convertirá en el territorio predilecto de Medardo; la tía Nazaria, de carácter vago e insidioso, con la que vuelve a Madrid; y la tía Pepa, con la que se casa el padre en segundas nupcias.

Precisamente, en este capítulo se produce ese doble viaje de Madrid a Úbeda, para alojarse amparado por Dolores Vázquez en su casa, y que incide en cierta formación andaluza que el propio Fraile admite (y donde trazará amistad con Bernabé Sánchez y Paco López Rojas hasta que la política sacuda los cimientos del capitalismo y los malos tiempos interfieran); y luego la vuelta a Madrid, para marcharse a vivir con la tía Nazaria, hermana de su padre, en un ambiente enrarecido en el recuerdo del niño Medardo:



Mi tía Nazaria era gorda; fuerte, no fofa, pero gorda en todos los sentidos. Supongo que se haría cargo de mí porque mi padre la remuneraría con algo todos los meses. No puedo imaginarme por qué, pero a mi padre se le veía más bien poco por aquella casa. La vivienda del paseo de Extremadura estaba rodeada de luz y casi en medio del campo, pero la mantenían el día entero en penumbra. La tía pasaba horas tumbada en la cama, con un débil quejido justificante cada cuarenta y cinco minutos o algo así. Aunque nunca iba al médico, hacía creer a su marido y a sus hijos que aquella montaña de carne estaba “malita”, pero, a juzgar por los años que vivió, siempre con una piel rozagante de porcino, su dolencia era sobra de cama y peso. (2009: 62-63)

Esta hermana del padre, como vemos, sale muy mal parada tanto en la descripción de su carácter, como de su desinterés por el niño. Así, cuenta el narrador que, a causa de un dolor de muelas, la tía lo llevó al sacamuelas que encontró más cerca para extirparle la muela, lo cual le provocó una abundante hemorragia nocturna de la que se salva milagrosamente gracias a un coágulo que taponó el sangrado.

El nuevo matrimonio de su padre con su tía Pepa, que tampoco será de la simpatía de Medardo, va a ser el lema que presidirá el tercer capítulo, al que intitula “La pieza de recambio”, en clara alusión a la madrastra.

Me pregunto por qué aquello fue para mí una desilusión tan secreta como palmaria. En primer lugar, porque de una buena madre no se encuentra nunca la pieza de recambio, aunque el egoísmo ahora se haya inventado otra cosa, pero también porque Lola Vázquez, mi abuela Carmen y la familia de mi padre habían hablado tan bien siempre de mi madre, por su gracejo al contar, por su carácter generoso y su saber hacer para las tareas tenidas entonces por propias de la mujer, por ese algo inolvidable, indefinible, grato, que algunos seres traen consigo cuando vienen al mundo y se va con ellos. (2009: 73)

La falta de una figura femenina de referencia con la que el protagonista se entienda le va a llevar a ampliar su búsqueda fuera de las fronteras familiares, tomando tres referencias importantes en este aspecto: Lola Vázquez, sor Refugio y el padre Emilio, las dos últimas relaciones fruto del colegio en el que cursa estudios. La relación en esta época con el padre está también presidida por la distancia, pese a que, como el propio Fraile admite, su padre jamás le puso la mano encima ni llegó nunca a reprenderle. No obstante, la figura del padre aparece en este punto algo desdibujada y lejana, en lo que podemos interpretar como un liviano ajuste de cuentas a posteriori.

Los años de miseria de la guerra aparecen como telón de fondo en la primera parte de las memorias. La dureza y crueldad, si bien no están explícitas en la mirada hacia atrás que realiza el autor, sí que se muestran en algunos hechos referidos en la obra. Así, por ejemplo, relata Medardo un suceso referido a cierto niño de su calle con quien solía jugar, y de quien había escuchado que su madre no estaba casada con su padre. Amparo, que así se llama la mujer, abronca al protagonista, que tiempo después supo que la mujer había muerto sifilítica durante la guerra, y el hijo, con quien se cruza un día en un tranvía, tras haber sido repudiado por el padre, acabó sus días en Rusia con la División Azul. El sentimiento de culpabilidad permanece todavía en el Medardo adulto, quien azorad confiesa que ha llevado esa historia clavada toda la vida.

El estallido de la guerra es, necesariamente, uno de los episodios que han de reseñarse en estas memorias. La bisonñez del joven protagonista (cuenta con apenas 11 años) se contrapone a la percepción que relata sobre la gravedad de los sucesos. Así, cuando el día previo se encuentra la iglesia de San Fermín de los Navarros cerrada, un sacerdote joven le advierte de la sublevación de los militares en África. El niño regresa corriendo a casa, haciendo frente a una tarde ventosa y gris con ganas de tormenta, y al llegar y dar la noticia el silencio y la pesadumbre se apoderan del ambiente. Al día siguiente, 18 de julio, la vorágine revolucionaria de retaguardia es imparable: coches con milicianos armados, órdenes de cerrar ventanas a la caída de la tarde, disparos esporádicos, y los terribles “paseos”. Gran parte de su familia se reúne en la casa familiar, exportando allí la división y confrontación que el país atravesaba:

En resumidas cuentas, mi casa fue una alegoría de las dos Españas y estaba dividida en dos zonas: la nacional que, desde el cuarto

de baño, abarcaba en línea recta varias habitaciones y acababa en el balconcillo más apartado del portal de la casa, y era también donde había más educación, menos espacio y mejores muebles, y la zona roja -la de mi familia, la de mi padre-, en el resto del piso, con hijos en el frente, amenazadora, desmelenada, caótica a veces. El punto más frecuente de colisión solía ser la cocina y, aunque una de las madres de los combatientes republicanos, que eran las provocadoras, esgrimió un día un cuchillo, nunca llegó la sangre al río, y todos los adultos se esforzaron en ejercer la buena educación y las buenas maneras, y vivieron más o menos en paz sin establecer límites, aunque la marcha de la guerra, los nervios y la tensión hacían de las suyas de vez en cuando. (2009: 101-102)

En torno al conflicto civil, de necesaria presencia como hemos advertido, uno de las marcas del género autobiográfico que complementa a la guerra es el ajuste de cuentas con diversos personajes del pasado. En el texto de Fraile, este ajuste de cuentas no es especialmente virulento, especialmente si lo comparamos con otros de los textos que hemos reseñado, pero no por ello deja de producirse. En este sentido, Fraile aprovecha su condición de testigo directo de la contienda para poner en claro el papel que el coronel republicano Segismundo Casado desempeñó al sublevarse contra el gobierno de Juan Negrín y la connivencia de este con el régimen de Moscú, rebelión que contó con el apoyo del socialista Julián Besteiro junto a los suyos, así como sectores anarquistas relegados y por otros militares de ideas republicanas. Dicho golpe respondía al deseo de Casado y Besteiro de cesar en el sacrificio del pueblo en una guerra perdida, pero se opusieron a tiros contra sus compañeros de izquierdas las filocomunistas Juventudes Socialistas Unificadas, lideradas por Santiago Carrillo. A veces, este ajuste de cuentas se cuele hasta el presente democrático:

    Mi vida era así (y la vida siguió así en la mascarada sangrienta del comunismo y sigue así en la mascarada presunta de la democracia. Ha mejorado algo en el dinero de los pobres y ha empeorado trágicamente en la insaciabilidad de los ricos). (2009: 116)

Tras el ajuste de cuentas, la otra marca de género autobiográfico es la que tiene que ver con la confesión de las primeras experiencias sexuales. La confesión, conviene recordarlo, es esencial para afianzar el pacto autobiográfico entre lector y autor, contribuyendo a reforzar el pacto de veracidad suscrito. A este propósito, escribe Medardo Fraile en su autobiografía una de las primeras experiencias sexuales que tiene el protagonista, en este caso durante uno de los viajes a Úbeda a casa de Dolores Vázquez, experiencia iniciática compartida con el sobrino de aquella, Nicolasito, que tenía entonces trece años y pico:

Nos sentamos juntos y él se abrió tranquilamente el pantalón y me mostró con orgullo su adolescente y engallado falo. Se trataba, sin duda, de cotejar lo suyo con lo mío y yo, tres años menor que él, requerido por mi acompañante, seguí sus pasos. Sin apenas mediar palabras entre los dos, comenzó a masturbarse, algo para mí nuevo, y yo hice lo que pude por imitarle de novicio, sin comprender gran cosa de aquel acto y con placer inexistente o inapreciable, si no recuerdo mal. Dos o tres meses antes de la guerra, en el asomo de la pubertad, me aficioné al vicio solitario y, un día, confesando mi falta en la iglesia de San Fermín de los Navarros el sacerdote me hizo la consabida pregunta:

-¿Cuántas veces lo has hecho, hijo mío?

Yo le contesté con inocencia y naturalidad absolutas:

-Más de treinta, padre.

El buen religioso se encocoró conmigo y, casi a gritos, me preguntó si aspiraba a ser una bestia del diablo, un salvaje, un mono lascivo, en lugar de ser hijo de Dios. (2009: 85)

También más adelante recordará la aparición del hijo del portero del 13, Fernando, cuya prima de La Roda estaba pasando una semana con ellos y, había acordado con el primo enseñarse mutuamente las partes pudendas. Cumplido el acuerdo, en el joven Medardo queda la impresión de haber asistido a algo extraño, aunque lo califica como una buena experiencia.

Posteriormente, en el capítulo 6, también en Úbeda, que va a conformarse como el territorio mítico de la infancia, el paraíso perdido al que regresar siempre que puede, confiesa el autor:

Por la edad que nos rondaba a los más jóvenes, el eros, poco amoroso pero muy erótico, renacía y se respiraba en todos los rincones de la casa. La mujer de mi padre y yo dormíamos por separado en el mismo cuarto y una mañana temprano al levantarme, después de una noche calurosa, la vi profundamente dormida y destapada, con el camisón subido hasta la cintura y unos mechoncillos rebeldes de pelo negro saliéndose por la costura de las bragas. Era muy joven y su cuerpo ejerció en mí un atractivo tan poderoso de pronto que allí de pie, junto a su cama, me entregué salvajemente a ser Onán y Edipo mientras ella dormía.

Una tarde sin nadie, con las ventanas cerradas en la sala baja, y sentados los dos en un sofá desfondado y viejo, estuve besando a María, la hermana mayor de los Vázquez, que era de mi misma edad, y estoy seguro de que aquellos besos, quizá sus primeros besos amorosos, los recuerda aún sin ninguna malicia, con ternura y cariño. (2009: 146)

La Guerra Civil ha sido el acontecimiento fundamental del siglo XX español, de manera que ninguna autobiografía puede esquivar su presencia o la de sus consecuencias. Fraile, que, como ya hemos visto anteriormente, ha dedicado un capítulo a recordar las vicisitudes del conflicto en casa, con algunos ejemplos concretos de la miseria moral que imperaba en aquellos tiempos, se centra a partir del capítulo 6 en las consecuencias del final de la guerra, siempre desde la perspectiva de un testigo pasivo del conflicto que va a comenzar a ver el mundo que le rodea con los ojos críticos del joven aspirante a escritor. De esta manera, va formándose en el yo protagonista un concepto de crítica literaria que choca con las imposiciones de la nueva España. Por ejemplo, a raíz de un concurso literario de Radio Madrid destinado a descubrir nuevos valores literarios (de donde surgió un poeta entonces desconocido, José García Nieto), critica Fraile lo que denomina “falso folclore, de base andaluza y pretensiones lorquianas” que se impondría por toda España.

También a propósito de la contienda asistimos a una digresión del yo presente (apenas exhibidas en el texto) que, sin posicionarse ideológicamente, sí que aboga por el entendimiento común entre españoles. Dice Fraile:

Desde el final de la guerra, la política la hicieron los muertos, no los vivos. Por delante de todo, estaban ellos como recuerdo y advertencia. Eran los “Presentes”. España se mostraba al mundo “siempre de negro hasta los pies vestida” Salíamos de una cruzada y, como tal, los cruzados muertos, no habían caído sólo por su patria, sino también por Dios. Pero me parece innegable que, callada, quizá vergonzosamente, se pensaba también en los que no habían muerto por Dios, sino sólo por España o por Rusia (hubo españoles que murieron por Rusia, aunque ninguno murió por Italia o por Alemania, ni la División Azul). (2009: 154)

Hay que destacar, por otro lado, un lugar común dentro del género autobiográfico emparentado con la confesión a la que aludíamos atrás, esto es, la confidencia. Mientras que la confesión se produce cuando contamos algo que nadie más sabe, en este caso se trata más bien de una confidencia, de admitir algo que ya unos cuantos sabrían: que Medardo Fraile estuvo inscrito en las Juventudes de Falange. Con la intención, por tanto, de dar cuenta de su ingreso en el Frente de Juventudes, donde participó intermitentemente en algunos campamentos de verano, consiguiendo incluso a sus catorce años ser nombrado cabo, jefe de tienda y, un año o dos más tarde, jefe de Falang, Fraile se pregunta si esa dedicación juvenil al franquismo le convierte acaso en un criminal de guerra, toda vez que aquellos ascensos fueron inmerecidos; y acaba justificándose a sí mismo, aduciendo que lo que movió entonces fue “la ilusión de una vida viril y heroica al servicio de una grandeza nacional”, como sucedió con tantos otros jóvenes que, al cabo de los años, acabarían convertidos en opositores al Régimen.

El capítulo 6 se cerrará con una terrible pérdida para Medardo. La muerte de Lola Vázquez supone un duro golpe en un Medardo ya casi adulto que no ha llorado tanto por su madre, ni tan siquiera durante la cruenta guerra:

Pasamos aquella noche en vela y, sobre las nueve y media del día siguiente, inició una larguísima agonía, que duró hasta pasadas las doce, en la que su respirar, obstaculizado, penoso, fue bajando escalones y haciéndose más bronco a cada instante. Me senté junto a la cama y le cogí entre las mías una mano. Ella permanecía con los ojos cerrados y, de pronto, los abrió, miró al techo del dormitorio de un lado a otro y, como un gorrioncillo que se desploma, dejó caer la cabeza sobre la almohada.

Me levanté, me fui al comedor y empecé a llorar desesperadamente. La muerta era la persona mágica que hizo de mi infancia un paraíso, cuando podía haber sido maliciosa, desamparada, vulgar. La que me cubría por las noches con cuidado y me hacía una cruz en la frente cuando creía que ya estaba dormido y me daba el primer beso por las mañanas. La que estaba atenta a lo que yo pensaba o escribía y me contaba, con sobriedad y gracia inigualables, historias que me llenaban de emoción, o me hacían soñar, o me enseñaban algo. Por ella aprendí a distinguir lo que era Amor de lo que era un sucedáneo de amor. Había sido mi segunda madre, mi abuela más cercana, la amiga que no podría olvidar. Era, en realidad, la irreplicable y lo supe entonces mejor que nunca... (2009: 161)

Esta muerte contrasta con el silencio dedicado a su tía y madrastra, cuya ausencia en el texto ha resultado significativa. No obstante, al comienzo del capítulo 7, ese silencio se interrumpe, dejando que lo que hasta entonces ha sido una mudez correcta y comedida se torne poco a poco, pero en continuo aumento, y el narrador adulto que nos cuenta sus memorias ajuste cuentas con esta figura del pasado:

No es cómodo vivir con una mujer joven que se deja llevar, convertida en “señora” de la noche a la mañana, sin inclinación a aprender, testigo desdeñoso de un muchacho que lee y escribe versos, historias, artículos, teatro, porque él ha nacido con esa vocación, y confunde esa aptitud con holgazanería o romanticismo fuera de lugar y tiempo. Ser “señora”, para ella, era tener a una peluquera en casa dos veces por semana y mantener a Nicolasa para lavar la ropa. Y si, al

visitar a sus modestas amigas, quiere hacerles ver lo insufrible que es vivir con un sobrino así en casa y la frustración que se siente por encargarse de un ser quimérico como él, y eso lo hace a espaldas del muchacho, que sigue trabajando en sus cuartillas sin hacer daño a nadie, esa persona intenta aparentar, con trampa deleznable, que está por encima del otro y cae más bajo queriendo llegar más alto. No era, por supuesto, mala; era perezosa y montaraz; incómoda, rebelde sin argumentos válidos y sin causa, y creo que, a pesar de eso, la respeté siempre -no hablar de ella bien o mal ya implicaba respeto-, y hasta la elogí alguna vez que se me excedió la lengua en generosidad. Es probable que yo fuera difícil o demasiado sensible en ocasiones, pero ¿dónde estaba el origen de mi dificultad, en ella en mí? ¡Cuánta vulgaridad y torpeza! Esa gente prefiere al “mocito barbero”, que diría Machado, aunque, a lo mejor, el mocito barbero les da un disgusto un día queriendo ser más. Años después, y ésta es otra historia que tendrá su página, mi tía y madrastra encontró la horma de su zapato en la persona que más anhelaba, en su hija.

Por supuesto, personas así suelen claudicar al final, y callan como zorros, o zorras, el resto de sus vidas, o niegan lo que dijeron antes, o se pavonean y presumen cuando el presunto ser quimérico es elogiado o ha tenido un asomo de éxito. Pero esa clase de vida es incómoda de vivir y difícil de olvidar. (2009: 173-174)

La formación académica e intelectual del futuro escritor va a ocupar un espacio igualmente importante dentro de la obra. Así, no es raro hallar referencias a las lecturas, profesores, pequeños reconocimientos, que van conformando el yo literario adulto. Este tipo de marcas suele ser también lugar común en la autobiografía literaria. En el caso de Fraile, encontramos, por ejemplo, algunos recuerdos en torno a su paso por una academia de estudios donde rememora a doña Pilar, la profesora de Lengua y Literatura, quien comienza a cultivar en el joven Medardo el amor por las letras, bien mediante la elaboración de redacciones semanales, bien porque adivinó bien pronto el destino literario del escritor.



También en dicha academia va a trabar amistad con algunos compañeros con quienes comienza a establecer relaciones de marcado interés literario. Conocemos así a Alfonso Sastre, Alfonso Paso, Carlos José Costas y Enrique Cerro, con algunos de los cuales integrará más adelante el grupo de Arte Nuevo, al que dedicará el capítulo 8 del libro. La presencia de otros escritores en cuyas memorias podemos comprobar la veracidad de lo expuesto por Fraile nos lleva a referirnos a la presencia de concomitancias, de intersecciones en autobiografías también como una marca estilística reconocible en el caso de la autobiografía española. Además, podemos incluir también una decidida voluntad de estilo -caracterizado por la seriedad, la ironía y el humor- prediseñada antes de dar forma al propio texto, y que aparece, en *El cuento de siempre acabar*, bajo la forma de algunas digresiones voluntarias que nos muestran ese plan, esa voluntad de estilo:

Pero he adelantado un poco los acontecimientos. ¿Por qué?

Porque, de 1943 a 1948 hubo, simultáneamente, tantas iniciativas, realizaciones y resultados, tanta vida y ajetreo, que no sólo parece mentira, sino difícil de saber cuándo y cómo hicimos tanta cosa. (2009: 198)

El libro acaba al llegar yo a Southampton, es decir, cuenta -o trata de contar- la mitad de mi vida. Pero estando en Southampton, y luego en Glasgow-donde me casé y nació mi hija, Andrea-, vi claro que estaba en tierra de infieles o, tal vez, que el infiel sin remedio era yo, por ser español y no dejar de serlo. (2009: 559)

O la constancia de saber que el libro está dirigido tanto a amigos como a lectores críticos, que pueden rastrear el compromiso del escritor con la verdad de los hechos:

Pero no se solacen los que anden con la escopeta cargada para cazarme. (2009: 423)

Por último, quiero asegurar a todos que no soy responsable de mis olvidos y pedir disculpas a quienes hayan caído en su limbo injustamente. (2009: 584)

Estas digresiones corresponden al yo-autor, diferente al yo-protagonista, que se cuele en la narración para tratar de poner orden en el laberinto de la memoria, con sus silencios y olvidos, o sus justificaciones posteriores. Resulta de especial interés la presencia de ese yo-autor, con una voluntad estilística determinada, porque justifica precisamente que puedan existir silencios y omisiones en la obra, e incluso que pueda literaturizarse, falsearse en aras de una mayor coherencia estilística, lo narrado, alejando así al género autobiográfico de la verdad y acercándolo más al límite de la literatura. En el siguiente capítulo, por ejemplo, a propósito del estreno de *Uranio 235*, de Alfonso Sastre en el año 1946, Fraile reflexiona sobre la recepción de la obra y la validez y vigencia de la misma en el presente desde el que escribe, ajustando cuentas con la democracia desde la que escribe, ya que asiste a una disminución de los valores que esta comporta por todo el mundo.

El capítulo 8, como señalábamos, va a girar en torno a la creación de Arte Nuevo, un grupo de jóvenes aspirantes a dramaturgos que pretendía renovar el género anquilosado en la España franquista. La incorporación, además de los citados compañeros que coinciden en la academia, de Pepe Gordón, quien tomará el papel de administrador del grupo, dará pie a la fundación de Arte Nuevo en septiembre de 1945 en el café Arizona, en Alberto Aguilera número 19, a pocos pasos de la casa donde vivía Carlos José Costas. El nombre hace clara alusión a la influencia de Lope de Vega, y su *Arte nuevo de hacer comedias*. Sin llegar a promulgar ningún manifiesto, la concepción dramaturgica de Arte Nuevo se va a basar en la incorporación de algunos elementos de vanguardia y el respeto hacia otros elementos más tradicionales, pero de valía cultural:

Y además, conviene dejar claro de una vez por todas que lo de vanguardia estaba allí como un alhigüí o espejuelo para atraer a los jóvenes y no tan jóvenes dados a novedades. Se pretendía hacer buen teatro, teatro de altura, con ideas, con sentimientos sin caer en sentimentalismos, con revulsivo catártico. Hacer teatro a secas, muchos ganapanes escénicos lo hacían muy bien, el autor tan vituperado de Chiruca, Adolfo Torrado, sin ir más lejos, y no eran pocos. Lo necesario y lo que faltaba por hacer era aportar un contenido válido y universal a ese *métier* de construir teatro. Las buenas vanguardias han aportado

siempre alguna libertad nueva, algún elemento válido aprovechables para el arte futuro, mientras ellas envejecían y eran recordadas con más o menos gratitud. Las otras vanguardias, las que nacen imitando, o viejas, o porque sí, no aportan más que desorientación y ruido. Las primeras, son útiles en lo que acabo de apuntar, útiles y condenadas a perecer. Autores de metafísica escénica, como Beckett -hay teatro metafísico como hay poesía metafísica-, o superdotados como Picasso, van más allá de cualquier vanguardia y, al día siguiente del estreno o de la exposición son ya clásicos. En realidad, lo de ellos no es vanguardia - aunque se la llame así-, sino una forma personalísima de crear. La vanguardia es un experimento y, como ocurre siempre, cuando el resultado es positivo, deja de serlo. (2009: 213)

Tras varias gestiones, incluida la búsqueda de influencia de la familia del jerarca, logran estrenar la obra en el privado Teatro Infanta Beatriz, el 31 de enero de 1946, con un programa que incluye tres obras escritas *ad hoc*: *Un tic-tac de reloj* (comedia de José Gordón y Alfonso Paso), *Armando y Julieta* (farsa de José María Palacio) y *Ha sonado la muerte* (“reportaje” de Alfonso Sastre y Medardo Fraile). Este primer estreno, al que llega a acudir Carmen Franco, supone un primer gran éxito de crítica y público. A ello se le suman las críticas aparecidas en diversos medios de comunicación, que colocará a los autores dentro del panorama literario madrileño y, por tanto, nacional; y que animarán al autobiógrafo a tratar de colaborar en el diario *Arriba*, que considera en aquel entonces más prestigioso que el *ABC*, dada la calidad de sus firmas (José María Sánchez-Silva, Eugenio d’Ors), y donde descubrió algunas excepciones honrosas al páramo en que se hallaba la cuentística nacional (Borrás, Miguel y Lorenzo Villalonga, Samuel Ros, Neville, Cela, Torrente Ballester, Sánchez Mazas, Cunqueiro, García Serrano, García Viñolas, el propio Sánchez-Silva,...)

El inicio de sus colaboraciones periodísticas aparece en el recuerdo mezclado con dos o tres veranos que pasa en Úbeda, y donde se suceden los hechos que van terminando de modelar al Medardo joven para terminar de convertirlo en un adulto: su estancia en el cortijo de los Gassó, y sus emulaciones de señorito, con toreo de becerros y caza de jilgueros, que provocan en el autor un sentimiento de culpa todavía presente; o los primeros escauceos sexuales con una muchacha llamada Irene, de quien luego reconoce

semejanza con su tía y madrastra, con quien consuma su primera relación sexual, aunque reconoce la ausencia de amor y de afinidad en esta relación. Estas primeras relaciones de carácter erótico son también marca frecuente en la autobiografía.

El éxito inicial de Arte Nuevo se vio empañado por la deficiente labor de Gordón como responsable económico: las facturas y visitas de acreedores con amenazas de denuncia a la policía contrastan con los llenos que había registrado en el teatro en cada uno de los estrenos. Las explicaciones que da Gordón no son satisfactorias, y se reúnen en casa de este, para comprobar, al menos el narrador, la situación de precariedad en que vive tanto el amigo como su mujer Rosario y su hijo. El ajuste de cuentas con Gordón viene acompañado del sentimiento de contrición, pues años más tarde supo que Rosario había muerto en un sanatorio de la sierra. “Arte Nuevo tuvo también sus víctimas silenciosas y ocultas, sin que nadie intentase un remedio o les diera las gracias” (2009: 246). A pesar de estos problemas económicos, el éxito de las primeras obras supone que, de manera insistente, lleguen hasta Fraile y sus compañeros escritores jóvenes y no tan jóvenes que pretendían estrenar su comedia o formar parte de su compañía de actores.

También gracias a Arte Nuevo va a conocer Medardo Fraile a la que será su primer amor reconocido, la joven actriz Ángeles Montenegro, que representaba el papel de Aldonza Lorenzo en *Comedia sonámbula*. La relación comienza con el ardor juvenil y termina en enfriamiento rutinario, lo que genera en el narrador cierta aflicción y arrepentimiento:

Me enamoré de ella sin darme cuenta, con toda la parafernalia habitual de ese acercamiento inevitable y progresivo. A comienzos de junio de 1947, en el reducido ámbito de soledad que procuraba en mi casa para trabajar, sobre la tosca mesa de cocina trasladada a mi cuarto, donde escribía, redacté una carta apasionada en la que, a aquella muchacha, le prometía inventar un mundo para nosotros solos y emprender un día juntos un viaje a las islas Hawai, volcánicas y rebosantes de amor como mi corazón, sin especificar a cuál de las veinte del archipiélago iríamos, aunque lo más probable es que nos quedáramos creando nuestro nido en Honolulu. Mi carta dio un resultado inmediato y mágico, y fuimos novios enamorados dos años, y

un año más de enfriamiento paulatino - e injusto- por mi parte, hasta que, sin previo acuerdo, cancelamos nuestro viaje a Hawai y, en vez de eso, nos separamos.

Fue un noviazgo leal, tierno, sufrido y pobre, con infinitas tardes de café, en el que nuestras ilusiones, charlas y besos eran los únicos tesoros, y me quedó de ese tiempo una sonrisa suave, una mirada compasiva y lejana y una sola palabra, “perdón”, que no acaba de salir de mis labios, porque no sé, en realidad, si es improcedente, pero que está ahí, y la siento entre lo más constante de mis recuerdos. (2009: 262-263)

El capítulo se cierra con el impacto por la noticia recibida, en un viaje en autobús, de la muerte de Manolete en Linares por una cogida de toro. Los hechos históricos, especialmente si son de carácter trágico -y la muerte de Manolete lo fue- tienden a fijarse en la memoria colectiva, actuando de ancla en el pasado, lo que le confiere un marcado valor literario dentro del género autobiográfico.

Los problemas económicos de Arte Nuevo supondrían el final de la experimentación teatral de Fraile y sus compañeros. El personaje de Gordón sale como responsable indirecto del despilfarro, y su carácter manipulador y egocéntrico quedan también recogido. No obstante, el personaje de Medardo Fraile ha tomado conciencia total de su yo-literario, estableciendo unas sólidas relaciones con algunos autores y críticos, lo que sería el espaldarazo definitivo para ir componiendo parte de su producción literaria. En palabras de Mariano de Paco:

Arte Nuevo no consiguió hacer realidad sus propósitos. Las dificultades con las que tropezó lo impidieron porque quizá sus planteamientos no eran en ese momento hacederos. Pero el grupo nos dejó el entusiasmo y la entrega juveniles, ciertas obras estimables que ellos mismos representaron y, lo que es más interesante, el ejemplo de que era posible y necesario trabajar de otro modo en el teatro. (1989: 1078)

La formación intelectual se va a completar en capítulos posteriores con la reseña de sus años de formación universitaria, orientando sus estudios hacia Filosofía y Letras. A este respecto, resulta curioso señalar la confesión que realiza el autor a propósito de cierta crítica más o menos ácida sobre *La filosofía española actual*, de Julián Marías, ignorando las circunstancias políticas que entonces rodeaban al catedrático de la Complutense. También lo es cómo Fraile, recomendado por Alfonso Sastre, es enviado a Murcia a examinarse de italiano, dado que la facultad murciana tenía fama de comprensiva. Había en aquellos años, tal y como recoge el propio autor, tres catedráticos que conocían la labor teatral y narrativa del protagonista: Mariano Baquero Goyanes, el más prestigioso por aquel entonces; Ángel Valbuena Prat, “represaliado” por el régimen franquista a pasar de la Universidad de Barcelona a la de Murcia, y el que fuera discípulo de Menéndez Pidal, Manuel Muñoz Cortés. Pese a gozar, por tanto, de cierto reconocimiento en el círculo universitario murciano, Fraile sufrió un escarmiento, como él mismo admite, por quien había de examinarlo de la asignatura:

El que me revolcó a placer, dejando claro que yo no sabía nada -como le había confesado yo mismo en la estación-, fue Adolfo Muñoz Alonso, dispuesto a que no olvidara el favor que me hacía ni mi falta total de merecimientos. Con el agravante de estar el uno frente al otro, completamente solos y -sin testigos-, no podía haber infracción por su parte. Comenzó, muy serio, a preguntarme normas gramaticales del Italiano y yo lo tomé, al principio, como un guiño simpático o una formalidad pasajera que iba a durar, a lo sumo, cinco o diez minutos. Pero no fue así. Cuando yo me entregaba ya a un cinismo desesperado contestándole continuamente “No sé”, él seguía impertérrito preguntándome hasta que mi respuesta alcanzó tonos suicidas o despectivos. Cuando me vio humillado, ofendido y por los suelos, se levantó sonriendo, dijo que podía retirarme y, dos horas dramáticas más tarde, el bedel me dio la papeleta con un... sobresaliente... Un refinamiento tan cruel sólo se contaba de los chinos. (2009: 295-296)

El ajuste de cuentas es, no obstante, liviano, habida cuenta de que termina felizmente para el protagonista. De tono distinto es la revancha que toma con diferentes miembros de su familia, con quienes mantiene una relación tirante, a excepción del padre.

Así, por ejemplo, de su tía y madrastra, Pepa, quien tuvo dos hijas: la primera murió al poco de nacer, y la segunda fue ahijada del propio Medardo, quien siente verdadero aprecio por su hermanastra. Sin embargo, las maneras y la educación que trata de inculcarle chocan con la opinión de la madre, que poco a poco va alejando a la niña de la influencia del padrino Medardo.

Hace ya muchas páginas dije que Pepa encontró la horma de su zapato en su hija; que salió de Málaga –de mí- y se metió en Malagón, en ella. Yo pude ser difícil y exigente a veces, pero la respeté y Pepa fue siempre más noble que la hija que tanto deseaba. (2009: 331)

Pero es con su primo Luis, con quien el padre de Medardo comparte diversos negocios, con quien se enfrenta más enconadamente. Los negocios y la familia son una mala combinación, y en el caso de Fraile no hay excepción posible:

Me respondió con una carta grosera, hablando de “la baba venenosa” que destilaban mis palabras, llamándome verdadero parásito”, porque me dedicaba a andar “zanganeando” con mis escritos, y acusándome de algo que yo desconocía: mi afán de tener “millones, automóviles y jeeps” (!). Le contesté inmediatamente con un documento firmado y encabezado con mi nombre, apellidos, domicilio y demás señas de identidad, en que renunciaba “a partir de esa misma fecha, a cualquier beneficio pecuniario por herencia y a toda clase de beneficios que pudiera recibir, en el caso de que mi padre faltara, sin deseo de participación alguna en el restaurante Capitol, Granja Capitol, Neguri y minas de wólfram de Otero de Herreros y BernuÍ de Porreros (Segovia), si es que el pleito en marcha se resolvía a favor de mi padre, y de cualquier beneficio en otros negocios que, en adelante, pudiera emprender mi padre”.

Ese documento acompañaba a otra carta que le envié y que sacó del bolsillo de la americana una noche, cuando habíamos terminado juntos de cenar él y yo solos y, con un mechero, la quemó en mi presencia sin leerla.

-¡Ah! Ahora comprendo por qué nadie se enteró de que habías sido comisario político... -le dije. (2009: 342-343)

Todavía habrá de (mal)entenderse con este primo Luis, pues, como referirá más adelante, es el culpable de haber llevado a pique la cafetería Búcaro, donde, pese a tener clientes a diario, se van acumulando las deudas. Fraile, en su papel de primogénito, se ofrece a hacerse cargo del negocio, aunque es rechazado por su condición de escritor, pues le consideran poco apto para los negocios. El ajuste de cuentas se extiende también hasta la sustracción de cincuenta mil pesetas de la caja, que dio definitivamente al traste con los negocios y las relaciones familiares.

La consolidación definitiva del narrador-protagonista, tras toda esta formación autojustificadora y los desquites personales mencionados, vendrá dada por otros dos factores que son también comunes en lo que venimos denominando como marcas estilísticas de la autobiografía. Nos estamos refiriendo a la construcción del sujeto tanto en el plano político como en el plano afectivo.

En cuanto a las cuestiones de ideología política, la especial situación en la que se desenvuelven las memorias que venimos analizando obligan al autobiógrafo a tener que posicionarse ideológicamente en contra del régimen de una u otra manera. Dicho de otra forma, es especialmente difícil encontrar algún texto autobiográfico de estos años en los que el autor no se signifique contra el franquismo. En este sentido, tampoco el madrileño Fraile resultará una excepción. Será Manuel Ballesteros quien, tras afiliarse al partido comunista en Francia y regresar a Madrid, intenta convencer al protagonista para que se afilie al partido, con la promesa de publicar en prestigiosos medios culturales franceses, pero Fraile confía en su olfato, y desiste del compromiso. El tiempo le daría la razón. Tal vez sea esa perspectiva desde el presente en el que escribe la que permite a Fraile tomarse también la revancha con el jefe de Ballesteros, Santiago Carrillo, con el que coincidirá posteriormente en una conferencia que este dará en Glasgow, y en la que se dedica a repetir los tópicos ya superados que habían provocado el conflicto civil, así como a falsear la realidad en España de la que afirmaba Carrillo que el caos diario era el presagio inminente del hundimiento del fascismo, y el retorno a España de la Pasionaria y el comunismo. Era el año 1970 o 1971, y Franco, como sabemos, moriría en el poder y en la cama en 1975. En este alejamiento de la oposición filomarxista, pese a las críticas



recibidas entonces, se alinea con otros autores como Jorge Semprún o Jesús Fernández Santos.

Al concepto de “patriotismo” le ha pasado lo mismo que al de “democracia”: que cada cual lo acerca a lo que le conviene y, en nombre de esos conceptos viciados, se organizan acéfalas, interesadas y vergonzosas jaranas que acaban costando sangre. Pemán era un hombre inteligente que, como tantos, se encontró maniatado y optó, en cuanto pudo, por un silencio recriminatorio. (2009: 516)

Si atendemos al campo de las relaciones amorosas, una vez narrados los primeros escauceos, y con algún interludio concupiscente (como la confesión de una visita a cierta casa de “niñas” durante un viaje a Ronda), ahora aparecen relaciones más o menos duraderas que dejaron una mayor huella en el autor. En general, estas relaciones se caracterizan por la fidelidad y el recuerdo nostálgico, a veces teñido de arrepentimiento, con que el autobiógrafo transita de nuevo por ellas. La primera mención es para una joven a la que había conocido en el Ateneo, Menchu, con quien duró dos años largos. No llegó a casarse con ella porque no creía realmente en que Medardo Fraile pudiese vivir de la escritura. Se casó con otro en una iglesia a un paso del instituto donde Fraile impartía clases, recuerdo que el autor conserva invadido de una melancolía que duraría más de un mes.

De un viaje a París en una suerte de intercambio promovido por su padre para conocer el negocio hotelero, Fraile deja las diversas impresiones que le causa la capital francesa: las tertulias con españoles allí asentados, el contraste con la realidad nacional, las películas, los teatros, los paseos... De su estancia determina que París tiene más de mito que de realidad, y también establece relación con una alemana, Heddy Neve, con quien mantendrá un noviazgo a distancia durante tres años. Pero esta relación está marcada por un profundo arrepentimiento posterior del autor.

El arrepentimiento es, así mismo, la sombra que se cierne en torno a otra relación sobre la que pesa un abrumador silencio. Se trata de una muchacha a la que ha conocido también en el Ateneo, y con la que llega a mantener alguna relación esporádica:

Ese “encuentro” no llegó a repetirse más de cuatro o cinco veces. No era eso lo que yo buscaba y, cada vez que ocurría, me invadía cierto remordimiento por la sensación de estar abusando de una criatura que ofrecía lo que le pidieran por sentirse acompañada y tener durante unas horas ilusión de cariño. Estaba impregnada de desencanto y tristeza y no le importaba ir ciega por el mundo si le parecía que vislumbraba luz. Como cualquiera, yo sé lo que es tristeza, pero no puedo vivir acompañado de ella; la alegría es más inteligente; la necesito y admiro.

Traté de suavizar sus desengaños y cuando la veía, cada vez menos, era cordial con ella, la escuchaba y mostraba interés por cosas tuyas que, en general, me interesaban poco.

No la nombro porque, tres años más tarde, un ateneísta amigo me contó que se había suicidado tomando barbitúricos. Desde entonces, su recuerdo se convirtió para mí en una interrogante descomunal y no la olvido. (2009: 476)

#### El trágico final de la joven justifica dicho silencio

La presencia de otras personalidades reconocibles en las memorias forma parte de lo que podemos llamar el estilo de la autobiografía española. En el caso de Medardo Fraile, se menciona la coincidencia, dado que se crían en la misma zona, con Rafael Sánchez Ferlosio, a quien reconocerá, obviamente, cuando ambos sean ya adultos. En el capítulo 11 da buena cuenta de esos escritores coetáneos, especialmente en lo relativo a sus noviazgos y matrimonios: Alfonso Paso, Alfonso Sastre, Ignacio Aldecoa y Josefina Manresa, Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité... José María Merino (2012) destacará de estas semblanzas la gran veracidad con que son presentadas, así como la falta de complacencia para mostrarnos a los personajes. La escena en la que recoge la muerte del primogénito de Ferlosio y Martín Gaité resulta especialmente dramática:

La pobre criatura murió, todavía de meses, de la noche a la mañana y fui inmediatamente a su casa. La puerta del piso estaba abierta, el niño yacía sobre una sábana, la asistenta -una mujer grandota, morena y bondadosa- gimoteaba diciendo “¡Mi niño! ¡Mi niño!”,

Carmiña y Rafael habían desaparecido y, en un sofá, vi al abuelo, Rafael Sánchez Mazas, y a Luis Rosales, que estaban hablando de las grandes extensiones de tierras ‘deshumanizadas’ que había en la República Argentina. Me senté al lado de ellos y asistí luego al entierro, que se prolongó algo más de lo normal, porque los sepultureros tuvieron que hacer un pequeño ajuste en la pared del nicho. (2009: 441)

La actividad docente de Fraile se va a solapar con el inicio de sus colaboraciones en *Cuadernos de Ágora*, revista promovida por el matrimonio Lagos (Concha y Eduardo), con quienes Medardo establece una relación bastante peculiar. Concha había pasado de tener una aventura con Medardo, a considerarlo una especie de hijo adoptivo, papel que el escritor rechaza. Sin embargo, la posibilidad de ejercer de manera fija la crítica literaria en una revista en cuyo consejo de redacción había nombres tan significados como Jorge Campos, José Hierro o José García Nieto, hizo que Fraile aguantara allí más tiempo del que habría podido prever, pese a la progresiva incomodidad en que se encuentra en *Ágora*:

Ese trabajo diario era para mí por las mañanas un olvido y una liberación del ambiente de *Ágora*, opresivo y aparentemente inmoral, porque no era más que exhibicionismo sin sustancia, hueco. Marcharse de allí -Pepe Hierro sabía que lo intenté en dos o tres ocasiones- hubiera sido más escandaloso que quedarse y arriesgado para mí, como escritor, a la vista de lo que sabía y oía de otros. Pero acaba uno viendo el lado bueno de todo, porque es verdad, a la postre, que no hay mal que por bien no venga, y hay gente equivocada digna de compasión que es mala y buena según los días, ellos sabrán por qué, si lo saben. “Cada uno es como Dios le hizo, y aún peor muchas veces”, que dijo Cervantes. (2009: 491-492)

Todavía en la revista habría de mantener algunas polémicas sonadas, dentro del ambiente literario madrileño de la época, que irían poco a poco conformando en la cabeza de Fraile la idea de marcharse de España al extranjero. Su final en *Ágora* estaría marcado también por una revancha cobrada (apunta hacia Aleixandre y Velintonia, 3) en un número de homenaje a Antonio Machado, convertido entonces en moneda de cambio entre diversos bandos guerracivilistas.

Su paso por *Ágora* le sirvió para iniciar colaboraciones con otros medios, como *ABC*, y agencias (Logos e Iberia Press), e incluso en *El País*, aunque confiesa su enemistad con Javier Pradera por negarse en 1982 a publicar sus cuentos en Alianza, pese a que había publicado ya la obra de escritores cercanos a Fraile como Martín Gaité, Aldecoa, Sánchez Ferlosio o Fernández Santos. Finalmente, gracias al empeño de Gustavo Domínguez, con otro director en la editorial, se publicaron sus cuentos en Alianza en 1991.

Todo estos ajustes de cuentas finales, previos a su marcha a Inglaterra, tienen como contrapunto alguna confesión en torno al oficio de escritor. Especialmente significativa nos parece la siguiente, a cuenta de una beca recibida de la Fundación Juan March:

El plazo para entregar la obra era de un año. Al darme la beca había cobrado ya veinticinco mil pesetas y, al entregar el trabajo, me iban a dar otra cantidad igual. No pude acabarla en un año, en que apenas escribí treinta folios y necesitaba el dinero, no sé para qué ni por qué. Hilvané, a prisa y corriendo, un esquema de la obra, insatisfactorio para mí y para cualquiera, y fui a entregarlo a la fundación. Ha sido en mi vida el único fraude y mi agradecimiento no tendría límites si algún funcionario de don Juan March agarrara esos folios en los archivos de la fundación y los quemara o los hiciera desaparecer de algún modo. Sé que cincuenta mil pesetas mal gastadas en una dotación de dos mil millones se notará menos que la picadura de un mosquito, pero, aún hoy, cuarenta y siete años más tarde, me avergüenzo de lo que hice. (2009: 519-520)

Para terminar con este recorrido en torno a las marcas estilísticas de la autobiografía española, que hemos ido ejemplificando con *El cuento de siempre acabar*, hay que hacer referencia a los diversos paratextos que completan el libro. De los paratextos iniciales ya dimos noticia al comienzo de este capítulo, pero en el caso del libro de Fraile hay que mencionar también la presencia de paratextos intermedios de carácter icónico, que tienen como función servir al texto, a la veracidad del mismo. En la

primera recopilación de imágenes que se incluyen, encontramos fotografías de los padres cuando eran novios (fecha en 1921); del autor en Úbeda a los dos años y pico con un caballo de cartón, vestido de andaluz y en la plaza Moncloa a los cinco años de luto por la madre (fecha en 1930); de su protectora Dolores Vázquez; del alumnado del colegio Pablo Iglesias de Madrid; de las obras *Ha sonado la muerte* (escrita por Alfonso Sastre y Medardo Fraile, y estrenada en Madrid por Arte Nuevo el 31 de enero del 46) y *Un día más* (de Medardo Fraile y Alfonso Paso, estrenada por Arte Nuevo también en Madrid el 11 de abril de ese mismo año); con algunos de los componentes de Arte Nuevo en una fiesta de fin de año en la sala Capitol; junto a Alejandro Núñez Alonso en un paseo (1954); en Santander en los cursos de verano de la universidad (1953); en una excursión a La Mancha y Argamasilla de Alba, junto a otros escritores (1954); de nuevo en Santander junto a su novia de entonces, Heddy Neve (1955) y con ella en Mozoncillo (Segovia) invitados por Lauro Olmo; y de nuevo en Santander en 1958 a propósito de una exposición de pintura de Julio Maruri. En una segunda serie de imágenes aparecen tomas de las tertulias de Ágora en el Estudio Lagos; en el peñón de Ifach tras entrevistar a la viuda de Miguel Hernández; en la presentación de su libro *A la luz cambian las cosas*; en Velintonia para entregarle a Aleixandre un monográfico de *Ágora* dedicado a su figura; en la casa de Martín Gaité y Sánchez Ferlosio; con su mujer Janet y su hija Andrea; y, finalmente, tres cartas de José María Pemán, Vicente Aleixandre y Alfonso Sastre. La presencia de fotografías que ilustran gráficamente lo que ya el autor ha expresado verbalmente viene a reafirmar la apariencia de verdad que se le presupone al género autobiográfico.

La inclusión de un índice onomástico que cierra el libro, como paratexto final, es también reseñable, pues afianza, del mismo modo que las fotografías, el pacto de verdad suscrito con el lector, salvo silencio u omisión involuntaria, y permite rastrear fuera del texto cuanto hay de verdad en el texto.

Por último, aunque aparece antes del índice onomástico arriba señalad, concluye con un “Cierre” en el que muestra, de un lado, el apoyo de algunos amigos que mostraron interés y animaron a Medardo para escribir sus memorias; al tiempo que hace un repaso más dilatado por quienes se han interesado en publicar y difundir su obra, al tiempo que han cultivado su amistad. Aunque la nómina es amplia y agradecida, queda no obstante espacio para alguna cuestión que se esboza sin llegar a desarrollarse completamente:

Me di cuenta también de que mi nombre de escritor, que llegó Southampton con prestigio y futuro, sigues fumando en el aire por falta de revisiones, por mi ausencia, por olvido-o algo así-de mis compañeros de pluma y por la fluencia de escritores jóvenes en una España que, una vez más, era distinta. Yo seguía enviando artículos a la prensa española, pero no era bastante. (2009: 560)

Nos parece significativo concluir con esta cita final, pues en él puede apreciarse un deje de amargura en el recuerdo de Medardo Fraile, un escritor que, tal y como recoge Vicente Araguas (2010), se muestra como todo un señor en las partes más amargas del texto, aquellas que se refieren al silenciado sufrimiento del escritor que ha visto cómo su nombre literario, especialmente como autor de cuentos, ha sido olvidado injustamente mientras que estas memorias vienen, “con muy poco cuento”, a ponerlo de nuevo en valor.

## 5. CONCLUSIONES

Recogemos en este último apartado de nuestro trabajo, a modo de resumen, las principales conclusiones que hemos establecido tras el estudio teórico del género autobiográfico, y su posterior análisis aplicado a un corpus de obras seleccionadas de la literatura española entre los años 1975 y 2010. Se trata de una recopilación de las conclusiones parciales que hemos ido estableciendo en los diferentes capítulos que conforman nuestra tesis, pero queremos también dotar de una visión integradora al conjunto de elementos sobre los que ha ido girando nuestra disertación. Para concluir estableceremos algunas líneas de investigación futuras, a los que el estudio de la autobiografía debe enfrentarse.

En la introducción apuntamos ya como el género autobiográfico ocupaba un lugar central en los estudios de la teoría de la literatura actual. Su actualidad y pertinencia no responden solo a una moda pasajera, sino que se trata de un fenómeno, como hemos visto, cuya continuidad en el tiempo puede rastrearse desde la antigüedad hasta la actualidad. Además, el hecho de que autor, narrador y protagonista confluyen en la misma persona, plantea diversos problemas en la ontogénesis de la escritura autobiográfica. Dichos problemas atañen no solo al campo de la Teoría Literaria, sino que es preciso acudir a la Filosofía, a la Psicología, a la Historia o a la Sociología para poder dar respuesta a algunas de las cuestiones que hemos planteado.

En uno de los principales trabajos de referencia del estudio de la cuestión autobiográfica en España, el coordinado por Ángel G. Loureiro, ya se recogían las principales aportaciones de la crítica había ido haciendo en torno al fenómeno autobiográfico. James Olney hablaba de tres estadios, el *autos*, el *bios* y la *grafé*. Una primera mirada se dirige hacia el *bios*, y es la que nos obliga a exigirle al autor exactitud y veracidad en su obra. Pero, posteriormente, será el *autos* el que cobra mayor relevancia, puesto que es ahí donde se verifica el pacto autobiográfico, esto es, la correspondencia entre narrador, autor y sujeto de la autobiografía.

Eakin cuestionaba que todo acto autobiográfico es también un acto de auto invención, de creación literaria. Paul De Man dice que la autobiografía no es tanto un

género, sino una forma de textualidad que busca imitar la realidad, generando una falsa sensación de referencia a la edad. Se trata de una máscara, de un tropo (la prosopopeya) que intenta representar al verdadero sujeto, pero velándolo, ocultándolo. A estas cuestiones, añadíamos los problemas que presentaba el fenómeno de la firma, que han estudiado los deconstruccionistas como Derrida o Barthes; y también la crisis de identidad del sujeto, crisis posmoderna que ha dado lugar a un boom autobiográfico, tratando de explicar la individualidad.

En conclusión, hemos tratado de centrar nuestro trabajo en torno a tres ejes fundamentales de la escritura autobiográfica: la dimensión metafísica (construcción del yo y memoria), la dimensión crítico literaria (aspectos formales y pragmáticos, como la recepción de la autografía o los silencios) y la dimensión estilística (marcas formales presentes en el corpus autobiográfico español propuesto).

Por ello, consideramos acertada la definición de Pozuelo de señalar el carácter fronterizo de la autobiografía. Este carácter fronterizo, limítrofe, se pone de manifiesto en el corpus de obras que hemos escogido para su análisis.

En un segundo apartado, de carácter eminentemente teórico, damos cuenta del interés netamente moderno de la crítica por este fenómeno. A partir de los años 70 y 80 es cuando van a surgir los primeros estudios teóricos en torno a la cuestión autobiográfica. No obstante, no se trata de un género completamente moderno, aunque sea difícil rastrear sus antecedentes. Si buscamos en los orígenes de la literatura, ya en la *Poética* de Aristóteles aparecía ausente, dado que para griegos y romanos el concepto de lo privado y lo íntimo no debía hacerse público. Esto no quita para que existan algunos casos cercanos a la autobiografía, como es el caso de las *Vidas ejemplares* de Plutarco, que son biografías tematizadas en torno al yo público.

Para Laura Marcus, la hibridad y modernidad del género se debía a la fractura de identidad que se opera a partir del siglo XVIII. Gusdorf documentaba el origen del término autobiografía en Schlegel en 1798. En España, será Emilia pardo Bazán quien lo introduzca a partir de 1879. Esto no es óbice para que, como señalan Weintraub o Gusdorf, existan antecedentes como las *Confesiones* de San Agustín, o nuestra novela picaresca, ejemplificada en Lázaro de Tormes. Para Pozuelo, el *Lazarillo* plantea una



senda que no será que no dejará de ser transitada, desde entonces: la literatura juega siempre con los límites de la ficción y la verdad, e intenta siempre ser mimesis de la realidad.

Otro hito importante son las *Confesiones* de Rousseau, donde el autor cobra conciencia de sí mismo como sujeto autobiográfico. Rousseau pretende descubrirse ante sus semejantes tal y como es, poniendo de relieve no solo el ámbito público, sino también el íntimo. Y además lo hace con ánimo de superar la ficción, esto es, contar la realidad. Por eso hay que situar al francés como límite de la génesis autobiográfica. También marca otro límite Motaigne, con sus *Ensayos*, al aportar la idea de individualidad, que necesita ser expresada para justificarse ante los demás.

En el caso de la literatura española, Ana Caballé y José Romera Castillo, entre otros han indicado que, si bien es cierto que sí que existen textos autorreferenciales en nuestra literatura clásica, no se dan con la misma profusión que en Inglaterra o Francia. La causa habría que buscarla en el espíritu contrarreformista y antierasmista que se impone a partir del siglo XVI, que impide la indagación libre en torno al yo. No obstante, es posible hablar de determinados textos emparentados con la autobiografía. Ya hemos mencionado el caso de la novela picaresca, al que habría que añadir los *Sueños* de Quevedo o la *Vida* de Diego de Torres y Villarroel. En cualquier caso, será en el siglo XIX cuando comiencen a surgir este tipo de textos, memorialísticos, especialmente de carácter justificativo. Se trata, en general, de textos en los que abunda el descargo de culpa y la acusación al contrario. Quizá la excepción más notable y de mayor calidad literaria, sea la *Vida* de José María Blanco White. A partir de los años 70 del siglo XIX, observa Caballé un cambio de la intención autojustificativa de algunos textos en los que se da testimonio de sí y del entorno. Aumenta la calidad literaria en las obras de Pardo Bazán, Echegaray, Ramón y Cajal o Pérez Galdós; y además, hay que señalar que estos textos se construyen siguiendo el modelo de discurso-historia, en donde predomina la esfera pública y la autojustificación, sin entrar (todavía) en el ámbito de lo íntimo. Esta tendencia se va a mantener a principios del siglo XX, con la particularidad de que van a parecer algunas novelas intelectuales en los que el autor utilice un personaje como un trasunto de sí mismo (Antonio Azorín, Pío Cid, Juan de Mairena...). La guerra civil va a dar lugar a dos líneas diferenciadas: aquellos autores que justifican o tratan de justificar la contienda, y quién es escriben desde el exilio. Sin embargo, predomina el intento de silenciar esos

recuerdos dolorosos. En los años 50 y 60 aumentará el número de publicaciones, pero todavía esta literatura del yo no entrará en el terreno de lo privado.

Será en los años 70, con el final del franquismo cuando asistamos a un auténtico boom autobiográfico que del que podemos observar tres focos principales: los autores del exilio que publican sus memorias en España, una vez eliminada la censura; aquellos autores de la generación del 50, que no comparten los códigos sociales y morales del conflicto; y otros autores, posteriores a estos, que desarrollan su obra literaria ya en democracia y que gozan de cierto intelectualismo que les permite experimentar con las posibilidades estilísticas de esta nueva literatura del yo.

En lo referente a la problematización de la autobiografía, como género literario, señalábamos la necesidad de crear una Poética de los Géneros que explicase tanto la literatura como sus manifestaciones, desde una perspectiva histórico-literaria. Ello nos llevaría, siguiendo a Claudio Guillén, a entender el género como una “invitación a la forma” que se concreta en tres esferas: la complejidad que muestran los componentes temáticos, formales, pragmáticos y sociales; la historicidad que precisa la producción literaria al actualizar dichos componentes simultáneamente; y la normatividad que implica obligatoriamente la literatura en la relación consigo misma. Otro de los factores que ha entorpecido la construcción de la autobiografía como género literario es la heterogeneidad de términos que han existido para referirse a la literatura autorreferencial: autobiografía, memorias, recuerdos, confidencias, diario, dietario, epístola, autorretrato, novela autobiográfica, ensayo, autobiográfico,... Finalmente, una de las características de esta literatura autorreferencial es que se presta ser escrita por autores de diversa índole. Es fácil rastrear y encontrar memorias de políticos, artistas, periodistas, cineastas, militares, deportistas... Sin embargo, indicamos dos elementos que, a nuestro juicio, están siempre presentes en el texto autobiográfico: el pacto autobiográfico, que utilizará Philip Lejeune; y la interpretación pragmática de la autobiografía, como tropo, que defiende Paul De Man. Hemos analizado las teorías de ambos autores para proponer nuestro propio modelo literario. Este modelo se basa en el doble estatuto de los grafía: el lingüístico referencial, donde se produce la figuración a la que ludí ademán, y el acto del lenguaje per formativos, que es la base del pacto autobiográfico establecido por leyes. La escritura autobiográfica quiere autorrepresentarse, pero también representarse para otro. Tiene como fin dar como real una imagen que es irreal, porque está construida dentro del

texto, y se inserta en un cronotopo interno y externo. La autobiografía, aunque sea ficcional, se propone para ser leída como real. Por ello, concluimos que no se trata de un género literario, sino discursivo, donde el yo escribiente es diferente del yo sujeto, que se ha desdoblado para poder construirse narrativamente, utilizando mecanismos de la ficción. Además, es la memoria a la que funciona como motor en la construcción narrativa, y esto dota a las dos autobiografía de un carácter equivoco que choca con esa intención de veracidad, y que se manifiesta a través de algunas grietas como los silencios que el autor escoge no escribir.

En los últimos apartados del estudio teórico de la autobiografía, hemos atendido tanto a las cuestiones formales como a las cuestiones pragmáticas.

En cuanto a las primeras, la autobiografía comporta un modelo de lectura y de escritura, basado en dos aspectos, según Elizabeth Bruss, la forma y las funciones. Para Bruss, lo característico de la autobiografía es su variabilidad en torno a cuatro ejes: en el tipo de características textuales, que señala la función genérica de un texto, en el tipo de integración entre la función genérica y otros aspectos funcionales del texto, en el valor literario, otorgado al género, y el valor e locución ario del género. Además, señala tres reglas: 1) el auto biógrafo es sujeto y objeto de la narración; 2) la información hechos relatados son o pueden ser veraces y verificables; y 3) el auto biógrafo entiende que es verdad lo que afirma.

Una de las cuestiones que más preocupan a los críticos literarios que estudian la autobiografía es el problema de la autorreferencialidad, esto es, a quien se refiere el yo que aparece en el relato. Para Weintraub el individuo debe ser considerado como una potencialidad proteica, el ser humano es indefinidamente variable. De esta manera, la autobiografía emerge como manifestación cultural, que permite la expresión de nuestra individualidad lo que no quita para que compartamos necesidades y anhelos además de un contexto que nos mediatiza. En este sentido, será Goethe el primero en mostrar el resultado de la interacción de su yo con el mundo. Además, el lenguaje es el motor de construcción del yo, lo que hace que sea el escritor como fue escrito por el discurso que lo narra y el yo que ha sido suplantado por el tropo de la autorreferencia.

Olney en cambio, entiende el lenguaje como una herramienta que puede servir para la autodefinición el yo es una metáfora del ser constituida mediante lenguaje. Popper afirma que para tomar conciencia de un yo es necesario la interacción con otras personas que actúan como espejo de uno mismo. Para Eakin, la autobiografía presenta una doble identidad: el acto autobiográfico y el texto que produce son metáforas del yo. Sprinker señala que una de las rasgos de la modernidad es la construcción del individuo como signo, lo que le lleva a cuestionarse el concepto de autor. Según su teoría, cuando leemos una autobiografía, nos convertimos en productores de la misma, y por lo tanto, en autores que han de imaginar quién ha producido ese texto desde nuestros presupuestos socioculturales. Nietzsche será el precursor de la deconstrucción de la idea de sujeto al considerarlo como algo inventado y proyectado tras lo que hay.

En cuanto a la motivación, es que llevan a uno memorialista a poner por escrito su vida, Gusdorf señalaba la idea de reconstitución de la vida vivida en pos de un autoconocimiento. Esa reconstrucción no es objetiva, y al recibirla desde el presente re interpretamos el yo que fuimos. La ilusión es dar sentido a lo pasado. Ana Caballé incidía en el narcisismo del escritor autobiográfico, en la necesidad de mostrarse, según el psicoanálisis, el interés social por la vida de los demás, se sitúa en nuestro desistimiento del narcisismo propio. Para Castilla del Pino la escritura autobiográfica responde un intento de autoordenación mediante un proceso de selección el autor pretende mostrarse ante los otros como cree que es y no como los otros lo ven por eso, habla de autoengaño, porque se escribe para exhibirse a uno mismo.

En cuanto a los mecanismos de la memoria que activan la escritura autobiográfica, Ruiz Vargas los justifica al afirmar que la autobiografía es en realidad la historia de nuestra interacción con el mundo. Dichos recuerdos son revividos, siempre desde la primera persona, y respondiendo una estructura narrativa que elimina el fragmentarismo y dota de coherencia lógica el suceso, recordado. A ello se le suma el componente emocional que puede activar o inhibir con mayor o menor potencia el acceso a determinados recuerdos. Sin embargo, la falibilidad de la memoria resulta irrelevante, puesto que el yo que recuerda lo hace desde la creencia de verdad.

De las cuestiones pragmáticas hemos centrado nuestra atención, especialmente, en cuatro puntos: la relación que se establece entre la ficción y la verdad; la problematización con un género aledaño, como es la autoficción; la recepción de la autobiografía por parte de los lectores; y los diversos planos de intimidad, privacidad, extimidad y silencios que confluyen (o se ausentan) en el texto.

En cuanto a esa relación de la autobiografía con su posible carácter ficcional, dado que se presenta como un relato que pretende dar cuenta de una realidad, los autores estudiados coinciden en indicar la importancia de la sinceridad por encima de la propia realidad, esto es, aunque algunos elementos del relato autobiográfico pueden ser verificables, finalmente depende del lector asumir o no ese contrato de sinceridad que el autor plantea. Al hilo de esta cuestión, hablamos también de ese género tan en boga como es la autoficción (aunque su origen se remonte ya unos 50 años), que emula los mecanismos de la autobiografía, pero rompiendo el pacto autobiográfico, al ficcionalizar algunos de los mecanismos propios del pacto autobiográfico. Bajo este paraguas de autoficción se han clasificado multitud de textos que presentan una relativa ambigüedad: en lo concerniente a la identificación entre autor y narrador, o entre narrador y personaje, o que transgreden alguna de las formas canónicas de la escritura autobiográfica (el protagonismo del sujeto, el empleo de la 1ª persona,...) En cualquier caso, la autoficción viene a ocupar un hueco determinado dentro de la creación literaria: el de aquellos escritores que, pese a narrar su propia vida, son conscientes de estar creando un producto ficcional y juegan con el carácter fronterizo del género. Lecarme definía esta autoficción como “relato, donde autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y donde el título genérico indica que se trata de una novela” (2012:21). Gasparini indicaba que los elementos paratextuales pueden servir de guía para identificar un texto como autobiográfico o autoficcional, aunque también advertía de la confusión que pueden provocar algunos juegos metatextuales intertextuales. Manuel Alberca hablaba de un pacto ambiguo para referirse a los modos de lectura de estas novelas del yo (novela autobiográfica, autoficción y autobiografía ficticia). Pozuelo, finalmente, fijaba la categoría de figuraciones del yo como formas de representación diferentes a la referencialidad autobiográfica o existencial, a pesar de que esta pudiera presentarse retóricamente mediante la presencia del autor en el texto.

Por otro lado, Caballé ha señalado que el interés general por esta literatura autorreferencial proviene de la idea de sociedad transparente (definida por Gianni Vattimo), que es fragmentaria y multiperspectivista, y donde todo puede ser comprado y vendido, lo que nos lleva a un sentimiento de desarraigo, de inestabilidad. El otro factor que explicaría dicho interés serían el individualismo y el consumismo como elementos caracterizadores de la sociedad posmoderna (Lipovetski). Para finalizar con la recepción de la autobiografía, hemos dado cuenta de algunos problemas legales que la práctica autobiográfica ha generado recientemente.

En cuanto a la presencia irremisible de la intimidad y la privacidad dentro del texto, esta ha de ser estudiada junto a la extimidad y los silencios o ausencias del texto. La lectura autobiográfica exige una interpretación hermenéutica constante, está siempre enfrentada con la realidad que designa para comprobar si lo que se cuenta es o no cierto. Además, todo autor autobiográfico realiza un proceso de selección que le lleva a escoger algunos elementos y a silenciar otros, produciéndose una autocensura. Para Celia Fernández Prieto, más que intimidad hay que hablar de extimidad, entendida como manifestación del sistema-sujeto para adaptarse a un entorno psicosocial determinado. Como lo íntimo tan solo es inferible, al convertirlo en palabras exteriorizamos nuestro mundo interior a la búsqueda de un interlocutor que nos devuelva, como un espejo, el reflejo de lo que somos.

En el capítulo dedicado a la metodología poníamos de relieve nuestra intención de combinar tanto los aspectos teóricos más relevantes en torno a la escritura autobiográfica, como la manifestación práctica de los mismos, mediante la selección de un corpus de obras amplio que nos permitiese concretar las hipótesis formuladas en el apartado teórico. Hemos empleado por tanto una metodología analítico-inductiva que nos ha permitido analizar los elementos de un fenómeno por separado para inferir después conclusiones universales que relacionan los textos empleados. La interpretación de dichos textos responde al método específico hermenéutico, que nos ha posibilitado establecer relaciones entre un hecho -los textos autobiográficos -y el contexto en el que se ha producido.

La selección y delimitación del corpus ha tenido como criterios la búsqueda de un terreno aún no suficientemente explorado, según nuestro juicio, como es el de la autobiografía en España; la concreción en periodo concreto -entre 1975 y 2010- que nos revela que se trata de un género plenamente asentado, y con unas circunstancias históricas y socioculturales (transición democrática, crisis del sujeto, posmodernidad) determinadas que han influido en su configuración.

Finalmente, en el apartado dedicado al análisis de esas 16 obras autobiográficas, hemos ido pormenorizando diversos elementos que son reiterativos en los autores estudiados.

Para analizar la cuestión referente a la identificación entre autor y sujeto, así como la manifestación de los ámbitos público y privado, hemos estudiado las memorias de Carlos Barral. El personaje que protagoniza esos tres libros nos ha ido mostrando diferentes yoés, diferentes máscaras que eran, en realidad, figuraciones de un mismo sujeto-sistema, en terminología de Castilla del Pino.

La confesión en Pedro Laín Entralgo adquiriría el rango de descargo de conciencia al ajustar cuentas consigo mismo como representante de un régimen caduco y totalitario, que tenía que justificar su purga e inclusión en el nuevo sistema democrático. De ahí que el tono oscile entre el examen de conciencia que se hacía a sí mismo, dividido en un triple papel de juez, actor y autor como trasuntos del yo presente que está recordando, el Laín Entralgo joven que protagoniza los hechos, y el escritor que ha de dar testimonio de todo ello. Todo ello nos llevaba a afirmar que la intención no era otra, que la de influir en el lector mediante el arrepentimiento. Sin embargo, señalábamos que la actitud prevalente es más bien defensiva, dada la escasez de autocrítica que nos hace interpretar estas memorias en clave de autojustificación.

En el caso de Juan Goytisolo, los dos libros que conforman su autobiografía, presentan la conflictividad de un yo que no se reconoce en sí mismo, y que, por tanto, ha de buscarse a través de la escritura. El hecho de que el primer libro lleve por título *Señas*

*de identidad* nos parece bastante indicativo, en este sentido. Goytisolo nos sumerge en las profundidades de su intimidad, mediante la confesión de aquellos elementos que no son observables ni verificables por el receptor. Tenemos así esa intención de sinceridad y ese pacto autobiográfico pleno de los que hemos hablado anteriormente en el apartado teórico de nuestra tesis. Cuando Goytisolo confiesa su homosexualidad, está “extimando” una experiencia profunda y compleja, mostrándosela no solo a sus seres próximos y familiares, sino a todos los lectores. Esa búsqueda de sí mismo, ese intento de autodefinirse lo va a llevar a la conclusión de que necesita traicionar aquello que era para poder ser de verdad. De ahí que se considere un “Juan sin Tierra”, que ha de reflejarse en los demás para saber quién es, aunque ese reflejo mostrado en tono confesional en su obra sea descarnado y cruel.

Terenci Moix, en cambio, adopta desde la perspectiva de su yo presente, una intención autojustificadora que permite explicar y explicarse cómo se ha llegado a convertir en el personaje literario y social que es. Trata de revelar, acudiendo a sus constantes mitómanas del cine y la literatura, cómo ha ido abandonando diversas pieles (la del Niño del Invierno que se refugia en la madre y en la ficción para intentar comprender su divergencia, la del Peter Pan que no quería crecer, la del Ramón Moix heredero de una tradición medioburguesa catalana), para construir una máscara pública, definitiva, *queer*, que es la del Terenci *enfant terrible* que conocemos. Sus demonios internos se convertirán, así, en el tema de su literatura.

El caso de Jesús Pardo resultó también bastante significativo, pues es quien mejor ejemplifica el ajuste de cuentas que está presente en todo autobiografía. Sus diatribas contra la familia, contra el ambiente pueblerino de su Santander natal, contra la grisura e inmovilismo del Madrid franquista, contra su primera mujer y sus lazos filiales, contra el oficio del periodismo y sus diferentes empleos y compañeros... constituyen la materia de sus libros. La recepción de estos obligó al autor a ausentarse durante bastante tiempo en determinados ambientes, e incluso llegó a estar amenazado de muerte, lo que nos lleva a inferir que las memorias, en este caso, no son interpretadas en clave de ficción, sino como un testimonio real y veraz.

El novísimo Antonio Martínez Sarrión crea, a través de sus tres libros de memorias, un *bildungsroman* de formación de su yo, centrado especialmente en la



formación intelectual y cultural. No en vano, percibimos una evolución en los tres libros que conforman su obra memorialística en los que cada vez va desplazando más el foco de atención de su yo protagonista hacia quienes le rodearon, siendo esto, una constante en el tercer volumen de las memorias. Su autorretrato instauro muchos de los lugares comunes en la autobiografía española: la recreación de los antecedentes familiares, los primeros años en el colegio y las amistades, la iniciación sexual como muestra de la irremisible intimidad autobiográfica, la formación académica y las primeras relaciones sentimentales, sus influencias e intereses culturales, su participación en la vida pública a través de la literatura, etc.

Por último, *El cuento de nunca acabar* de Medardo Fraile nos servía como botón de muestra de esas marcas autobiográficas, esos lugares comunes a los que habría que añadir también la importancia de los paratextos. En el caso de Fraile, al valor literario de su testimonio hay que añadirle la significación de las citas que introducen el texto, así como la presencia de dos bloques de fotografías que corroboran el testimonio escrito, y un índice onomástico con los personajes aparecidos en el libro, que se corresponden con personas de carne y hueso.

Con este repaso, hemos pretendido mostrar la variedad de textos autorreferenciales que hemos ido examinando en nuestro corpus, y que son una muestra completa del panorama de la literatura autobiográfica española en el periodo comprendido entre 1975 y 2010. Como ya señalábamos, no pretendíamos establecer una categorización fija y exhaustiva de la autobiografía en español, puesto que toda sistematización corre el riesgo inmediato de ser superada por la propia literatura. Sí que hemos querido dejar constancia tanto de la vigencia del género, que presenta una sólida trayectoria pasada así como una vigencia que comienza a mostrar algunos signos de agotamiento (no sabemos si definitivos), como de los diferentes problemas (referencialidad, identidad, contratos...) que la lectura de la autobiografía todavía presenta.

## 6. Bibliografía

### Corpus analizado

BARRAL, C. (2001). *Memorias*. Barcelona, Península.

FRAILE, M. (2009) *El cuento de siempre acabar*. Valencia, Pre-Textos.

GOYTISOLO, J. (2002). *Memorias*. Barcelona, Península.

LAÍN ENTRALGO, P. (2003) *Descargo de conciencia (1930-1960)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.

MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1993). *Infancia y corrupciones*. Madrid, Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (1997). *Una juventud*. Madrid, Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2002). *Jazz y días de lluvia*. Madrid, Alfaguara.

MOIX, T. (1990) *El peso de la paja. Memorias: el cine de los sábados*. Barcelona, Plaza y Janés.

\_\_\_\_\_ (1993). *El beso de Peter Pan. Memorias. El Peso de la Paja 2*. Barcelona, Plaza y Janés.

\_\_\_\_\_ (1998). *Extraño en el paraíso. Memorias. El Peso de la Paja 3*. Barcelona, Planeta.

PARDO, J. (1996). *Autorretrato sin retoques*. Barcelona, Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2001). *Memorias de memoria (1974-1988)*. Barcelona, Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2009). *Borrón y cuenta vieja*. Barcelona, RBA.

## Trabajos citados

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

\_\_\_\_\_ (2004): “La invención autobiográfica: premisas y problemas de la autoficción”, en Celia Fernández y M<sup>a</sup> Ángeles Hermsilla (eds.), *Autobiografía en España: un balance*. Madrid, Visor, pp. 235-255.

\_\_\_\_\_ (2007) *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

\_\_\_\_\_ (2012) “Las novelas del yo”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. VV. AA. ed. Arco Libros, 2012 (Madrid).

ALONSO CAMPOS, J. I. (2017) *Carlos Barral: la edición en la España franquista*. Tesis doctoral, Universidad de Alcalá. (En [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com))

AMÍCOLA, J. y FERNÁNDEZ PRIETO, C. (2005) “Autobiografía como provocación”, en *Archipiélago*, 69, pp. 7-9.

ARAGUAS, V. (2001) “Pardo II”, en *Revista de Libros* (En [www.revistadelibros.com](http://www.revistadelibros.com)).

\_\_\_\_\_ (2002) “La novela de un escritor (sobre *Jazz y días de lluvia*)”, en *Revista de Libros* (En [www.revistadelibros.com](http://www.revistadelibros.com)).

\_\_\_\_\_ (2010) “No se deje de cuentos, don Medardo”, en *Revista de Libros* (En [www.revistadelibros.com](http://www.revistadelibros.com)).

ARFUCH, L. (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

ARISTÓTELES (1995) *Poética*. Madrid, Taurus.

AYALA, F. (2006). *Recuerdos y olvidos*. Madrid, Alianza.

AYÉN, X. (2014) *Aquellos años del boom*. RBA editores, Barcelona.

BAJTIN, M. (1982) *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.

\_\_\_\_\_ (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Alianza.

\_\_\_\_\_ (2011) “El problema de los géneros discursivos”, en *Fronteras del discurso*. Buenos Aires, Las Cuarenta, pp. 9-66.

BAQUERO ESCUDERO, A. L. (2013) “Las últimas *Medias páginas* de Medardo Fraile”, en *Monteagudo*, 18 (pp. 277-280).

BARCHINO PÉREZ, (1993) M. “La autobiografía como problema literario en los siglos XVI y XVII”, en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992)*. Visor, Madrid, pp. 99-106.

BARRAL, C. (1983) *Penúltimos castigos*. Seix Barral, Barcelona.

\_\_\_\_\_ (1990) *Actas del III coloquio internacional de Aix-en-Provence*, pp. 241-253. Transcrito también en la *Revista de Occidente*, en el número extraordinario dedicado a la memoria de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma, nº 110-111.

\_\_\_\_\_ (1993) *Los diarios / 1957-1989*. Edición de Carme Riera. Anaya & Mario Muchnik. Madrid.

BARTHES, R. (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Paidós.

BAUDELAIRE, Ch. (1995) *El pintor de la vida moderna*. Valencia, Arquitectura, 30.

BEAJOUR, M. (1980). *Miroirs d'encre*. París, Seuil.

BENET, J. (1990) “El efecto Barral”. *Revista de Occidente*, nº 110-111, Madrid, julio-agosto.

BENSTOCK, S. (1988) “Authorizing the Autobiographical”, en *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Selves*, Shari Benstock (ed.), pp. 10-33. Chapel Hill: The University of North Carolina Press. *apud*. Ángel G. Loureiro (1993), “Direcciones en la teoría de la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992)*. Visor, Madrid, pp. 33-46.

BENVENISTE, É. (1971) *Problemas de Lingüística general I*. México, Siglo XXI.

BEZHANOVA, O. (2005) “Autobiografía y conflictos identitarios en Juan Goytisolo”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 30, nº. 1, pp. 9-16.

BRUSS, E. (1991) “Actos literarios”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos* 29, pp. 62-79), (traducción al español de Eduard Ribau Font y Antònia Ferrà Mir de la Introducción y el capítulo I de *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, The John Hopkins University Press, Baltimore y Londres, 1976).

CABALLÉ, A. (1991) “Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)”. *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos* 29, pp. 143-169

\_\_\_\_\_ (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid, Megazul.

\_\_\_\_\_ (2010) “La lucidez de un hombre”. *Campo de Agramante*, nº 13, primavera-verano.

CABALLÉ, A. (dir.) (2003) *La vida escrita por las mujeres. Obras y autoras de la literatura hispánica e hispanoamericana*. 4 vols. Barcelona, Círculo de Lectores.

CABALLÉ, A. y ESPADA, A. (1997) “Jesús Pardo: Un muerto hablando de otros muertos”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2, pp. 83-95.

CABALLERO BONALD, J. M. (1995). *Tiempo de guerras perdidas*. Barcelona, Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2000) *Actas del Congreso 99. El grupo poético del Cincuenta, 50 años después*”. Fundación Caballero Bonald, Jerez de la Frontera.

\_\_\_\_\_ (2001). *La costumbre de vivir*. Madrid, Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2010) “Carlos Barral y su personaje”. *Campo de Agramante*, nº 13, primavera-verano.

CAMPILLO, A. (1992) “El autor, la ficción, la verdad”, en *Daimon*, 5, pp. 25-46.

CATELLI, N. (1991) *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen.

CASAS, A. (2010): “La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, pp. 193-211.

\_\_\_\_\_ (2012) “Introducción. El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. VV. AA. ed. Arco Libros, 2012 (Madrid).

CASAS A. (comp.) (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas*. VV. AA. ed. Arco Libros, 2012 (Madrid).

CASTILLA DEL PINO, C. (1973) *La culpa*, Madrid, Alianza.

\_\_\_\_\_ (1987) “Autobiografías”. *El País*, 26/10/1987.

\_\_\_\_\_ (1997) *Pretérito imperfecto*. Barcelona, Tusquets.

\_\_\_\_\_ (1999) “El sujeto como sistema” (Séptimas Conferencias Aranguren), en *Isegoría*, 20, pp. 115-137.

\_\_\_\_\_ (2004). *Casa del olivo*. Barcelona, Tusquets.

CHACEL, R. (1971) *La confesión*. Barcelona, Edhasa.

\_\_\_\_\_ (1980). *Estación: ida y vuelta*. Barcelona, Bruguera.

- CHESTERTON, G. K. (2010) *Autobiografía*. Barcelona, El Acantilado.
- \_\_\_\_\_ (2005). “Sobre el ensayo”, en *Correr tras el propio sombrero y otros ensayos*. Barcelona, El Acantilado.
- CELLINI, B. (2007) *Vida*. Madrid, Cátedra, col. Grandes Temas.
- CÉSPEDES GALLEGO, J. (2006). “Nuevos elementos para el estudio de la autobiografía”, en *Revista de investigación lingüística* vol. 9, pp. 25-39.
- CRUZ, J. (2011) “Las confesiones de un editor”. *El País*, 13/02/2011.
- DAVIS, J. C. y BURDIEL, I. (2005). *El otro, el mismo. Biografía y autobiografía en Europa (siglos XVII-XX)*. Valencia, Universitat de Valencia.
- DE MAN, P. (1991) “La autobiografía como des-figuración”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos* 29, pp. 113-118.
- DEL PRADO BIEZMA, J.; BRAVO CASTILLO, J. y PICAZO M. D. (1994) *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- DERRIDA, J. (1967) *De la gramatología*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1989) *Márgenes de la filosofía*. Madrid, Cátedra.
- DÍAZ DE CASTRO, F. (2018) “Antonio Martínez Sarrión, *Jazz y días de lluvia*”, en *Cartografía literaria. En homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid, Visor, pp. 405-420.
- DOMÍNGUEZ SANTANA, F. (2021) “Compromiso generacional de Terenci Moix en el libro de memorias *Extraño en el paraíso*”, en *Clepsydra*, 21, pp. 53-72.
- EAKIN, P. J. (1985) *Fictions in autobiography. Studies in the art of self invention*, Princeton (New Jersey), Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_ (1994) *En contacto con el mundo: autobiografía y realidad*. Madrid, Megazul Endimión.
- EBERENZ, R. (1994) “Enunciación y estructuras metanarrativas en la autografía”, en *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Madrid, Hispania Elvetica.
- ECO, U. (1979) *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1983) *¿Cómo se hace una tesis?* Barcelona, Gedisa.
- EGAN, L. y MONSIVÁIS, C. (2001) *Culture and chronicle in contemporary Mexico*, Tucson, University of Arizona.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1996), “El relato irónico de una educación sentimental (*Infancia y corrupciones* de Antonio Martínez Sarrión)”, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, pp. 107-110.

\_\_\_\_\_ (1998) “El paisaje de la infancia en la autobiografía”, en AA. VV., *Visiones del paisaje*, Córdoba, Universidad de Córdoba.

\_\_\_\_\_ (2017) “Intimidad y diarios”. Conferencia dictada en Murcia, el 20/11/17. La transcripción es propia.

\_\_\_\_\_ (2020) “Intimidad y relatos de infancia”, en *Signa*, 29, Madrid, UNED, pp. 81-101.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. y HERMOSILLA, M. A. (eds.) (2004) *Autobiografía en España: un balance*. Madrid, Visor.

FONE, T. (2011) “Ironía en la escritura memorialística de Terenci Moix (*El cine de los sábados, El beso de Peter Pan y Extraño en el paraíso*)”, *Epos XXVII*, pp. 131-144.

\_\_\_\_\_ (2019) “Persona y personaje en la escritura memorialística de Terenci Moix”, en *Revista de Filología*, 39, pp. 185-200.

FOUCAULT, M. (1969) “Qu’est ce qu’un auteur?”, *Bulletin de Société Française de Philosophie*, LXIV.

GARCÍA MONTERO, L. (2010) “Las lecciones de Carlos Barral “. *Campo de Agramante*, nº 13, primavera-verano.

GASPARINI, Ph. (2012) “Las autonarración”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. VV. AA. ed. Arco Libros, 2012 (Madrid).

GENETTE, G (1987) *Seuils*, Paris, Collection “Poétique”, Éd. du Seuil.

\_\_\_\_\_ (1989) *Figuras III*, Barcelona, Lumen.

\_\_\_\_\_ (1993) *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.

GIL DE BIEDMA, J. (1958) “La visión poética de Carlos Barral”. *Ínsula*, 135, febrero.

\_\_\_\_\_ (2010) *Obras, Poesía y prosa*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

\_\_\_\_\_ (2015) *Diarios 1956-1985*. Edición de Andreu Jaume. Barcelona, Lumen.

GONZÁLEZ-RUANO, C. (1979) *Mi medio siglo se confiesa*. Madrid, Tebas.

GRONAU, J. (2011) “La utopía de la identidad-representaciones de pérdida y construcción de identidad a través de los espacios ficcionales en la obra autobiográfica de Juan Goytisolo”, en *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, 16, pp. 211-224.

GUELBENZU, J. M. (1997) “Jesús Pardo: Autorretrato sin retoques”, en *Revista de Libros* (En [www.revistadelibros.com](http://www.revistadelibros.com)).

GUILLÉN, C. (1971) *Literature as system*, Princeton, Princeton University Press.

- \_\_\_\_\_ (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica.
- GUSDORF, G. (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos* 29, pp. 9-18.
- HAMBURGER, K. (1986) *Logique des genres littéraires*. París, Seuil.
- HERRERO CECILIA, J. (1993) *La escritura autobiográfica y el autorretrato lírico*.
- IZQUIERDO, LI. (2010) “Penúltimos castigos, figuras y discurso”. *Campo de Agramante*, nº 13, primavera-verano.
- JÜNKE, C. (2014) “Autoproyecciones : cine, memoria y subjetividad en la autobiografía de Terenci Moix”, en *Extensiones del ser humano: funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*, ed Iberoamericana, pp. 229-241.
- LAÍN ENTRALGO, P. (1968) *Una y diversa España*, Barcelona, Edhasa.
- LÁZARO CARRETER, F. (1983) *Lazarillo de Tormes en la picaresca*. Barcelona, Ariel.
- LEJEUNE, P. (1980) *Je est un autre*. París, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1991). “El pacto autobiográfico”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos* 29, pp. 47-61.
- \_\_\_\_\_ (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion.
- LEÓN, M<sup>a</sup> T. (1999). *Memoria de la melancolía*. Madrid, Castalia.
- LÓPEZ ARANGUREN, J. L. (1989) “Para una teoría de la autobiografía” en *Triunfo*, 13, pp. 53-59.
- LÓPEZ GARCÍA, D. (2009) “Borriones, cuentas viejas y recuerdos”, en *Revista de Libros* (En [www.revistadelibros.com](http://www.revistadelibros.com)).
- LOTMAN, J. M. (1978) *La estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, Madrid.
- LOUREIRO, Á. G. (1991) *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*, (ed.) Suplementos *Anthropos*, 29.
- \_\_\_\_\_ (1991). “Problemas teóricos de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos* 29, pp. 2-8.
- \_\_\_\_\_ (1993) “Direcciones en la teoría de la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral (Madrid, UNED, 1-3 de julio de 1992)*. Madrid, Visor, Madrid, pp. 33-46



\_\_\_\_\_ (2000) *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain*. Nashville, Vanderbilt University Press.

MAILLARD GARCÍA, M<sup>a</sup> L. (1993) “El tiempo de la confesión en María Zambrano”, en *Repertorios Bibliográficos*, José Romera Castillo.

MAINER, José Carlos (2009): “Lo que queda de los géneros: sobre la autoficción y la postmodernidad”, conferencia impartida en el ciclo *Las máscaras de un género. Literatura y autobiografía en la España contemporánea*. Madrid, Fundación Juan March, accesible en <[www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2615](http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.asp?id=2615)>.

MARCUS, L. (1995) *Auto/biographical discourses: theory, criticism, practice*. Manchester, Manchester University Press.

MARÍAS, J. (1993) “Autobiografía y ficción”, en *Literatura y fantasma*, Madrid, Siruela.

\_\_\_\_\_ (2001): “Quién escribe” [1989], en *Literatura y fantasma*. Madrid, Alfaguara, pp. 98-106.

MARSÉ, J. (2017) “Mi nefasta experiencia como jurado”. *El País*. 13/02/2017.

MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1994). *Cargar la suerte (Diarios 1968-1992)*, Madrid, Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (1997) Entrevista a Antonio Martínez Sarrión, en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2, pp. 79-81.

\_\_\_\_\_ (2000) *Esquirlas (Dietario 1993-1999)*, Madrid, Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2004) “Peripecia y trampa de la autobiografía”, en HERMOSILLA

\_\_\_\_\_ (2011) *Escaramuzas (Dietario 2000-2010)*, Madrid, Alfaguara.

ÁLVAREZ, M. A. y FERNÁNDEZ PRIETO, C. (eds.), *Autobiografía en España, un balance, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor.

MAY, G. (1979) *La autobiografía*. México, FCE.

MERINO, J. M. (2012) “Sobre la narrativa de Medardo Fraile”. Presentación con motivo, con motivo del homenaje a Medardo Fraile en la Universidad de Stratchclyde, Glasgow, 13 de marzo de 2012.

MIRA, A. (2016) “El niño *queer* en *El peso de la paja* de Terenci Moix”, en MÉRIDA JIMÉNEZ, R. M. (ed.), *Masculinidades disidentes*. Icaria, pp. 185-206.

MOLLOY, S (2005). “Derecho de propiedad: escenas de la escritura autobiográfica”, en *Archipiélago n° 69*, pp.11-21.

MONTAIGNE, M. de (2002) *Essais*. Madrid, Cátedra.

MONTERO, R. (2013) *La ridícula idea de no volver a verte*. Barcelona, Seix Barral.

MORANTE, J. L. (2007) “El discurso del yo en Carlos Barral”, *Campo de Agramante*, n° 8, otoño-invierno, pp. 68-79.

MOREIRAS MENOR, C. (1996) “Juan Goytisolo, F.F.B. y la fundación fantasmal del proyecto autobiográfico contemporáneo español”, *MLN* vol. 111, no. 2, pp. 327-345.

MUCHNIK, M. (2011) *Oficio editor*. Barcelona, El Aleph.

NABOKOV, V. (1996) *Habla, memoria*. Barcelona, Anagrama.

OLIART, A. (1990) “Carlos Barral: el hombre y el escritor”, en *Revista de Occidente*, n° 110-111, julio-agosto.

\_\_\_\_\_ (1998) *Contra el olvido*. Barcelona, Tusquets.

\_\_\_\_\_ (2001) Prólogo a las *Memorias* de Carlos Barral. Barcelona, Península.

\_\_\_\_\_ (2010) “Carlos Barral en seis folios”. *Campo de Agramante*, n° 13, primavera-verano.

OLNEY, J. (1991) “Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos* 29, pp. 33-47

OTERO BARRAL, M. (2014) “Carlos Barral, editor por casualidad”, en *El País*, 18/12/2014.

PACO DE MOYA, M. de (1989). “El grupo Arte Nuevo y el teatro español de postguerra”, en *Estudios Románicos*, 5 (pp. 1065-1078)

PARDO, J. L. (1996). *La intimidad*. Valencia, Pre-Textos.

PESSOA, F. (2002) *Libro del desasosiego*. Barcelona, El Acantilado.

PICARD, H. R. (1981) “El diario como género entre lo íntimo y lo público “, en *1616, Anuario IV*, pp. 115-122.

PLAZA, S. (1989) “*Coto vedado, ¿autobiografía o novela?*”, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas 18-23 agosto 1986. Volumen II*, Berlín, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, pp. 345-350. (En [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com))

POPE, R. D. (2002) “La elusiva verdad de la autobiografía: En torno a *Coto vedado* de Juan Goytisolo”, en *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 5.

POPPER, K. y ECCLES, J. C. (1980) *El yo y su cerebro*, Barcelona, Labor.

POZUELO YVANCOS, J. M. (1988) *Del formalismo a la neorretórica*. Madrid, Taurus.

\_\_\_\_\_ (1993) *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.

\_\_\_\_\_ (2004) “Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje”, en HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A. y FERNÁNDEZ PRIETO, C. (eds.), *Autobiografía en España, un balance, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor.

\_\_\_\_\_ (2006). *De la autobiografía (teoría y práctica)*. Madrid, Crítica.

\_\_\_\_\_ (2010) *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Cátedra Miguel Delibes.

\_\_\_\_\_ (2012) “Figuración del yo frente a autoficción”, en *La autoficción. Reflexiones teóricas*. VV. AA. ed. Arco Libros, 2012 (Madrid).

PUERTAS MOYA, F. E. (2003) *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid*. Tesis doctoral, UNED. (En [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com))

\_\_\_\_\_ (2004) *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Universidad de La Rioja. 2004

\_\_\_\_\_ (2005) “Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica”, *Sigma*, 14, pp. 299-329.

RAMOS, C. (2009) “Terenci Moix. De la transición heroica a la seducción de masas”, en BOU, E. y PITTARELLO, E. (eds.), (*En*)*claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía y ensayo*. Madrid, Iberoamericana, pp. 79-101.

RICO, F. (1970) *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona, Seix Barral.

RICOEUR, P. (1995) *Sí mismo como otro*. Madrid, Siglo XXI.

RIERA, C. (1993) Introducción a *Los diarios* de Carlos Barral. Madrid, Anaya & Mario Muchnik.

RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (2009) “Con Medardo Fraile. Lectura de la memoria”, en *Cuadernos del Matemático: Revista ilustrada de creación* n.º. 43 (diciembre), pp. 111-115.

\_\_\_\_\_ (1990) *La obra poética de Carlos Barral*, Barcelona, Edicions 62.

\_\_\_\_\_ (2005) “En el cobijo de las palabras”. *El País*, 24/08/2005.

\_\_\_\_\_ (2010) “En torno a la poesía y a la prosa barraliana”. *Campo de Agramante*, nº 13, primavera-verano.

ROMERA CASTILLO, J. (1981) *La literatura como signo*, (ed.) Madrid, Playor.

\_\_\_\_\_ (1981) “La literatura, signo autobiográfico”, en *La literatura como signo*, Madrid, Playor, pp. 13-56

\_\_\_\_\_ “La literatura autobiográfica como género literario”. *Revista de Investigación*. Colegio Universitario de Soria, IV 1, pp. 49-59

\_\_\_\_\_ (1993) *Escritura autobiográfica: actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, Madrid, UNED, 1-3 de julio*, Visor Libros.

\_\_\_\_\_ (2004) “Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual”, en *Acti del XXI Convegno [Associazione Ispanisti Italiani]: Salamanca 12-14 settembre 2002* coord. por Domenico Antonio Cusato, Loretta Frattale, Gabriele Morelli, Pietro Taravacci, Belén Tejerina, vol. 2, (*La memoria delle lingue : la didattica e lo studio delle lingue della Penisola Iberica in Italia*), pp. 9-36

\_\_\_\_\_ (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor.

ROMERO-MARCO, Á (2007) “Memorias, confesiones y recuerdos de la mala conciencia en Ramón Serrano Suñer, Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 36, Universidad Complutense de Madrid.

ROTH, Ph. (1991) *Los hechos. Autobiografía de un novelista*. Madrid, Versal.

ROUSSEAU, J.-J. (1980). *Las confesiones*. Madrid, EDAF.

\_\_\_\_\_ (1983). *Las ensoñaciones del paseante solitario*. Madrid, Alianza.

RUIZ-VARGAS, J. M. (1997) “¿Cómo funciona la memoria? El recuerdo, el olvido y otras claves psicológicas” En J. M<sup>a</sup> Ruiz-Vargas (ed.), *Claves de la memoria*. Madrid, Trotta. pp. 121-152.

\_\_\_\_\_ (2004). “Claves de la memoria autobiográfica”, en HERMOSILLA ÁLVAREZ, M. A. y FERNÁNDEZ PRIETO, C. (eds.), *Autobiografía en España, un balance, Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001*, Madrid, Visor, pp. 183-222.

SALINAS, J. (2013) *El oficio de editor*. Madrid, Alfaguara.

\_\_\_\_\_ (2020) *Cuando editar era una fiesta*, Barcelona, Tusquets.

SALCINES, L. A. (2012) “Jesús Pardo: el autor frente al espejo”, en *Altamiras*, 82, pp. 259-269.

SAN AGUSTÍN (1998) *Confesiones*. Madrid, Alianza.

SÁNCHEZ GARCÍA, C. (2015) “¿Descargo de conciencia o limpieza del pasado? Un estudio sobre la autobiografía de Pedro Laín Entralgo”, en *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas*, 3, Universidad de Córdoba, pp. 350-373

SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (2010) “Autobiografía y pacto autobiográfico: revisión crítica de las últimas aportaciones teóricas en la bibliografía científica hispánica” (art.) en *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos* nº 7. Universidad de La Rioja, pp. 5-17. (en dialnet.unirioja.es)

SANTA TERESA DE JESÚS (1999) *Libro de la vida*. Madrid, Cátedra.

SCHLOSSER, J. (1986) von. *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*. Madrid, Cátedra.

SMITH, S. (1991) “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos* 29, pp. 93-103.

SPRINKER, M. (1991) “Ficciones del yo: el final de la autobiografía”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Ángel G. Loureiro (coord.), pp. 118-128.

STAROBINSKI, J. (1974) *La relación crítica (psicoanálisis y literatura)*. Madrid, Taurus, 1974.

STEINER, G. (1991) *Presencias reales*, Barcelona, Destino.

SUÁREZ, G. (2001) *El hombre que soñaba demasiado*. Barcelona, Planeta.

TISSERON, S. (2001) *L'intimité surexposée*. París, Hachette Littératures.

TORTOSA, V. (1998). *La construcción del individualismo en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia. (En [www.cervantesvirtual.com](http://www.cervantesvirtual.com))

\_\_\_\_\_ (2001). *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante, Universidad de Alicante.

TUSQUETS, E. (2007). *Habíamos ganado la guerra*. Barcelona, Bruguera.

\_\_\_\_\_ (2009) *Confesiones de una vieja dama indigna*. Barcelona, Bruguera.

\_\_\_\_\_ (2020) *Confesiones de una editora poco mentirosa*, Barcelona, Lumen.

TUSQUETS, E. & TUSQUETS, Ó. (2012) *Tiempos que fueron*. Barcelona, Bruguera.

- TYNIÁNOV, J. (1973). “Sobre la evolución literaria”, en García Tirado, A., tr., *Formalismo y vanguardia*, Madrid, ed. Alberto Corazón.
- VILA-MATAS, E. (2003). *París no se acaba nunca*. Barcelona, Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Dietario voluble*. Barcelona, Anagrama.
- VILLANUEVA, D. (1991) *El polen de ideas (Teoría, crítica, historia y literatura Comparada)*, Barcelona, PPU.
- \_\_\_\_\_ (1993) “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en JOSÉ ROMERO CASTILLO (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*. Madrid, Visor, pp. 15-31.
- VIOLLET, C. (2005) “Pequeña cosmogonía de escritos autobiográficos (Génesis y escritura de sí mismo)”, en *Archipiélago*, 69, pp. 23-29.
- VOLTAIRE. (2022) *Memorias para servir a la vida de Voltaire escritas por él mismo*. Barcelona, Pasado y Presente.
- WEINTRAUB, K. J. (1991). “Autobiografía y conciencia histórica”, en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, *Anthropos* 29, pp. 18-33.
- (1993) *La formación de la individualidad: autobiografía e historia*. Madrid, Megazul-Endymion.
- ZAMBRANO, M. (1995) *La confesión: género literario*. Madrid, Siruela.
- ZAVALA, I. M. (1992) *La posmodernidad y Mijaíl Bajtin (una poética dialógica)*. Madrid, Espasa-Calpe.