BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

UNED

La escritura autobiográfica en el siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet

Francisco Ernesto Puertas Moya

Tesis de Doctorado

Facultad de Filología

Director: Dr. D. José Romera Castillo

2003

TESIS DOCTORAL

FILOLOGÍA HISPÁNICA

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN EL FIN DEL SIGLO XIX: EL CICLO NOVELÍSTICO DE PÍO CID CONSIDERADO COMO LA AUTOFICCIÓN DE ÁNGEL GANIVET

Francisco Ernesto Puertas Moya (Filología)

Director: Dr. José Romera Castillo

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA DE LA LITERATURA,
FACULTAD DE FILOLOGÍA,
UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Curso académico 2002-03

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA

Y TEORÍA DE LA LITERATURA

(FACULTAD DE FILOLOGÍA)

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN EL FIN DEL SIGLO XIX: EL CICLO NOVELÍSTICO DE PÍO CID CONSIDERADO COMO LA AUTOFICCIÓN DE ÁNGEL GANIVET

Francisco Ernesto Puertas Moya (Filología)

Director: Dr. José Romera Castillo

Curso académico 2002-03

AGRADECIMIENTOS

Llega el momento de invocar a la Madre de las Musas, Mnemósine, a quien tantas veces aludí en el texto que sigue, para que no se me olvide citar a nadie quienes tienen alguna responsabilidad en que este trabajo haya podido salir adelante. Aunque sus nombres como un mero listado no signifiquen nada para quien no los conozca, en ellos está resumida la historia de esta investigación.

En primer lugar, a Nicolás Román Moya por haberme prestado un ejemplar de las *Cartas familiares* de Ángel Ganivet, que supuso mi primer acercamiento al aspecto autobiográfico de la obra ganivetiana. A mi familia, especialmente a mi madre, debo agradecimiento y la solicitud de perdón por las horas y los encuentros robados en nombre de Ganivet, que ha acabado siendo alguien más de la familia. (Si no fuera por los disgustos que he tenido al haber cambiado de programa, procesador y sistema informático tantas veces, también daría las gracias a un pariente lejano apellidado Gates, que me facilitó el sistema de archivo de los textos al alto precio de desconfigurar los tipos, los márgenes, los sangrados y las cursivas cada vez que el azar ponía un nuevo equipo informático a mi disposición).

A muchas personas debo el haberme puesto sobre referencias bibliográficas ganivetianas y/o autobiográficas: Manuel Prendes Guardiola, José Luis Pérez Pastor y Ricardo Mora entre ellos, pero sobre todo debo a Carmen Planchuelo, bibliotecaria de la Universidad de La Rioja, los libros buscados, las referencias facilitadas y el placer de la amistad que ha incluido la posibilidad de contrastar teorías sobre la práctica del diario.

A Luisa López Cabrejas y a Juan Carlos Fernández Alonso debo la amistad sostenida a lo largo de muchos años, en los que hemos compartido inquietudes y afanes,

junto a la acogida familiar que me han dispensado José López Calvo y Julia Cabrejas Romera cuando tanto los he necesitado.

También hay nombres lejanos a la autobiografía y a Ganivet que compartieron mis desvelos durante este tiempo; citarlos a todos es imposible, pero quiero recordar y agradecer a Jesús Villaverde, Ana Urchueguía, Manuel Sainz Ochoa, Marcio Rivas y un largo sinfín de personas de buena voluntad que compartimos la esperanza de un mundo mejor.

Gracias a Mª Pilar Martínez Latre y a su amistad y tutela pude conectar dos períodos tan interesantes como la época finisecular y el movimiento vanguardista, y ella también me abrió de par en par los territorios de la prensa decimonónica, a la que tanto debe el estilo literario de Ganivet. Cómo no mencionar a Miguel Ángel Muro y a Juan José Lanz por sus constantes ánimos y ayudas en los últimos años, aunque no sólo ellos me ayudaron a seguir adelante.

Debo agradecer a Ricardo de la Fuente Ballesteros y a Luis Álvarez Castro la generosidad con que me suministraron materiales inaccesibles para mí, textos aún inéditos algunos de ellos cuando pude leerlos por primera vez; en esta labor de acopio fue de grandisima utilidad la aportación constante de materiales que me ha venido haciendo Mª Carmen Díaz de Alda Heikkilä. Unas pocas líneas no bastan para explicar cuánto tengo que agradecerle a Mª Carmen: su amistad, sus apreciaciones ante algunos textos ganivetianos que he podido publicar y la oportunidad que me brindó de poner introducirme en la sociedad finlandesa.

Recordar y agradecer a Mª Carmen Díaz de Alda es también mencionar a Eero Heikkilä, a Pilar Palomo, a los profesores de la Universidad de Tampere José Márquez y Belén Rambla, a una enorme cantidad de alumnos finlandeses (con los que pude contrastar la cultura española y finlandesa e incluso avanzar en la posibilidad de conocer

textos autobiográficos en finés), a Karina Akshenia, quien me guió por los parajes ganivetianos en Riga y me facilitó la oportunidad de disertar sobre la escritura de Ganivet en la Academia de Cultura Letona, y a José Antonio González Alcantud, quien me tiene al tanto de las novedades bibliográficas que publica la institución que dirige (el Centro de Estudios Antropológicos "Ángel Ganivet"), a la que debo agradecer la gratuidad con que he recibido sus publicaciones sobre el novelista granadino (algo nada desdeñable para un precario bedoctoral).

Tengo contraídas innúmeras deudas con Lola Romero, que me ha abierto ciertas puertas al mundo finisecular, del mismo modo que fueron útiles las sugerencias que pude encontrar en las palabras magistrales de Cintio Vitier y Fina García Marruz, acompañadas de la cordialidad afectuosa de Luis Toledo Sande y Carmen Suárez, quienes desde el Centro de Estudios Martianos y Casa de las Américas me ayudaron a comprender la grandeza de Ganivet e iniciar un tímido contraste con el ingente pensamiento de José Martí.

Por supuesto, debo un enorme agradecimiento a Francisco Gutiérrez Carbajo y Vicente Granados, que me aportaron valiosas sugerencias para el enriquecimiento metodológico e investigador de lo que fue la memoria de investigación precedente del presente texto doctoral.

Las palabras quedan en poco cuando hay que agradecer la comprensión que ha mostrado ante la ingente acumulación de folios y libros apilados Rosa Luz Lázcoz, que me ha prestado el sosiego y la paz suficientes como para reflexionar y meditar lo suficiente sobre la materia de este trabajo. A ella van ligadas la mayor parte de estas páginas, redactadas a costa del tiempo que le hurté. Gracias a Laura González Lázcoz pude avanzar en varios trabajos mecanográficos, y Aina Menéndez me aportó muchos momentos de respiro con su inocencia y su simpatía.

Una ayuda económica sostenida en forma de beca predoctoral ha permitido que durante estos últimos cuatro años haya podido dedicarme por entero a esta investigación; la Universidad Nacional de Educación a Distancia ha hecho posible todas estas horas invertidas en lecturas y búsquedas, en investigaciones y redacción; gracias a sus ayudas pude realizar desplazamiento a diversos archivos españoles, poniéndome en contacto con especialistas ganivetianos de diversos países de Europa y Latinoamérica,

Puede parecer un tópico, pero ni una sola línea de este trabajo hubiese resultado posible sin el aliento de José Romera Castillo, gracias a quien pude orientar mis estudios e investigaciones; a través suyo descubrí el fascinante universo autobiográfico, él me puso en la pista de Ángel Ganivet como autor, con gran paciencia fue indicándome caminos y revisando una y otra vez los borradores de este trabajo. Ha sido una enorme suerte aprender de él, tanto en lo académico como en lo humano, y he tenido el enorme privilegio de que aceptase ser mi director de tesis. Sus sugerencias, por nimias que pudiesen parecer, acababan abriendo insospechados campos de trabajo: a él debo el encauzamiento de mi vida, más allá de lo académico, y el descubrimiento de aspectos insospechadamente fascinantes que se ocultaban en la rutinaria tarea de escribir.

ÍNDICE

PRESENTACIÓN
1.- Objetivos
2.- Temas abordados

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN TEÓRICA

CAPÍTULO 1.- RASGOS GENERALES DE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA
1.1.- Etimología y definición
1.1.1.- Significado etimológico
1.1.2.- Definición.
1.2.- Caracteres estructurales (morfo-sintácticos)
1.2.1.- La retrospección
1.2.2.- La memoria
1.2.3.- Contrato autobiográfico
1.2.4.- El lector
1.3.- Caracteres sustanciales (semánticos)
1.3.1.- Referencialidad
1.3.2.- El *yo*
1.3.3.- El nombre propio
1.3.4.- Narcisismo
1.3.5.- Examen de conciencia
1.3.6.- Proyecto autobiográfico
1.3.7.- Sinceridad
1.3.8.- Intimidad
1.3.9.- El papel de la escritura
1.3.10.- Testimonio
1.3.11.- Desdoblamiento
1.3.12.- Otredad
1.3.13.- Identidad
1.4.- Caracteres formales (pragmáticos)
1.4.1.- Persona gramatical
1.4.2.- Prosa/verso
1.4.3.- Extensión
1.4.4.- Orden lineal
1.4.5.- Olvidos
1.4.6.- Motivaciones autobiográficas
1.4.7.- La vida como metáfora
1.4.8.- La firma

CAPÍTULO 2.- HISTORIA Y FUENTES DE LA AUTOBIOGRAFÍA

2.1.- Antropología cristiana (agustinismo y protestantismo)
2.2.- La prosopopeya del *yo* renacentista
2.3.- El individualismo burgués
2.4.- El psicoanálisis como método
2.5.- La ciencia antropológica
2.6.- Vías de difusión actuales
2.7.- La crisis como factor detonante de la autobiografía
2.7.1.- Crisis históricas o colectivas
2.7.2.- Crisis personales

CAPÍTULO 3.- LA MODALIDAD DE ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA
3.1.- Constitución como género
3.2.- Los límites del género autobiográfico
3.3.- La implicación del lector: un nuevo modo de lectura

CAPÍTULO 4.- CARACTERÍSTICAS DE LAS MODALIDADES DE ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA
4.1.- Autobiografías
4.2.- Memorias
4.3.- Diarios
4.3.1. Dietarios
4.4.- Epistolarios
4.5.- La confesión y otras modalidades menores
4.5.1.- Características generales de la confesión
4.5.2.- Otras modalidades
4.5.2.1.- El autorretrato
4.5.2.2.- El libro de viajes
4.5.2.3.- Necrológicas y apologías
4.5.2.4.- Conferencias, discursos públicos y artículos periodísticos

CAPÍTULO 5.- TEORÍA DE LA FICCIÓN AUTOBIOGRÁFICA
5.1. Definición del término autoficción
5.2. La picaresca, antecedente autoficticio
5.3. Subgénero híbrido
5.4. La novela lírica, experimentación sobre el *yo* inexistente
5.5. La modalidad epistolar
5.6. La autoficción en la actualidad
5.7. Contrato de lectura variable

SEGUNDA PARTE: LA AUTOFICCIÓN GANIVETIANA

CAPÍTULO 6.- ESTADO DE LA CUESTIÓN BIO-BIBLIOGRÁFICA GANIVETIANA

- **6.1.- Estudios biográficos**
  - 6.1.1.- Estudios biográficos generales
  - 6.1.2.- Artículos biográficos particulares
    - 6.1.2.1.- Por lugares de residencia
    - 6.1.2.2.- Por ocupaciones
  - 6.1.3.- Recuerdos y testimonios personales
- **6.2.- Estudios sobre el ciclo novelístico ganivetiano**
- **6.3.- Estudios sobre la autoficción en Ganivet**

CAPÍTULO 7.- EL CICLO DE PÍO CID

- **7.1.- Novelas que integran el ciclo de Pío Cid**
- **7.2.- Justificación de la existencia del ciclo**
- **7.3.- Diferencias y similitudes entre las novelas del ciclo, desde el punto de vista autoficticio**
- **7.4.- Verosimilitud en las ficciones autonovelísticas de Ganivet**
- **7.5.- Pío Cid, encarnación de los sueños del autor**
- **7.6.- Simbolismo del nombre de Pío Cid**
- **7.7.- Organización en trabajos: las transformaciones íntimas experimentadas en cada uno de ellos**
- **7.8.- Unidad del personaje a lo largo del ciclo**

CAPÍTULO 8.- CICLO ABIERTO

- **8.1.- Ciclo inacabado**
- **8.2.- Desenlace de Pío Cid**
- **8.3.- La autoficción como terapia y como experimento vital**

CAPÍTULO 9.- LA IDENTIFICACIÓN AUTOFICTIVA

- **9.1.- El juego de desdoblamientos en un *alter ego***
- **9.2.- Metamorfosis y vidas del personaje**
- **9.3.- Las máscaras ganivetianas**
- **9.4.- El mito clásico como estrategia autobiográfica**

CONCLUSIONES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PRESENTACIÓN

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

0.1.- Objetivos

La enigmática y misteriosa figura de Ángel Ganivet (nacido en Granada en 1865 y muerto en Riga [Letonia] a finales de 1898) suele presentarse descontextualizada y marginal en los estudios de la historia literaria española, como un ser excéntrico (así lo calificó Ramón Gómez de la Serna [1930], y así ha estudiado su personalidad biográfica Antonio Gallego Morell [1997a]), siendo considerado a lo sumo como *precursor* (Abellán, 1993) de la mal llamada *Generación del 98*. Nuestro cometido en esta tesis doctoral será abordar un aspecto siempre presente a la hora de enjuiciar y valorar su obra literaria, pero que hasta ahora no había suscitado un interés monográfico en la multitud abrumadora de libros, artículos y reseñas que su vida y su obra han merecido (Santiáñez, 1996): el aspecto autobiográfico y confesional existente de forma declarada en su producción literaria.

Por ello, hemos optado por abordar de forma sistemática y central la novelística ganivetiana (incluida en lo que denominaremos el *ciclo de Pío Cid*, al ser éste el personaje protagonista de las dos novelas escritas por el autor granadino) y poner de manifiesto las técnicas y modos de ficcionalización autobiográfica presentes en este ciclo inacabado, compuesto por dos novelas de desigual factura y de temática diversa, sólo unidas entre sí por la presencia de un único personaje en el que la crítica ha creído encontrar al *alter ego* de su creador.

Partiendo de las recientes aportaciones realizadas por la teoría autobiográfica, y en particular en lo referente a la autoficción, nos proponemos dilucidar en qué medida las dos novelas (*La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*) responden a la tipificación de novela autobiográfica, ficción autonovelesca o autoficción, puesto que con estas tres denominaciones solemos referirnos a un mismo fenómeno literario mediante el cual un

escritor da rienda suelta a su imaginación para re-crear los hechos de su vida y ofrecer, de este modo, una imagen irreal e idealizada de sí mismo, aunque en este proceso ficcionalizador haya podido incurrir (como es el caso ganivetiano) en aspectos caricaturescos de autocrítica e ironía.

Al tratarse de dos novelas diferenciadas por el tono, el tema, las técnicas narrativas e incluso por la ambientación de las aventuras, en un primer momento de nuestra investigación sólo hemos querido poner el énfasis en la unidad virtual del ciclo, en su existencia como tal, justificando de esta manera la utilización por parte de Ganivet de una sola denominación para su héroe autoficticio como mecanismo intra-alusivo de identificación. En una aproximación ulterior, procedemos a la interpretación de los fenómenos narrativos que se vinculan con la figura del narrador de cada una de las novelas y atendemos, en especial, las cuestiones relacionadas con la focalización desde la que se narra cada obra. Asimismo, hemos preferido no pronunciarnos sobre el largo debate alrededor de la existencia de una *Generación de 1898* o sus polémicas estéticas con la corriente modernista, y mucho menos hemos pretendido ubicar a Ángel Ganivet como su precursor o como uno de sus componentes, aunque la mayoría de los ejemplos que utilizamos para ilustrar la teoría autobiográfica y autoficticia que ocupa la primera parte de este trabajo corresponde a prácticas autobiográficas finiseculares de autores como Pío Baroja, Miguel de Unamuno o *Azorín*, nacidos alrededor de 1865, por lo que fueron coetáneos de Ángel Ganivet, pese a que ellos desarrollaron sus obras más por extenso a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

Hemos recurrido a estos escritores no por su pertenencia a la hipotética *Generación del ´98* (aunque es indudable que sus nombres se repiten en las nóminas escolares que permiten encuadrar una excepcional promoción de novelistas-ensayistas y poetas en el primer cuarto del siglo XX), sino para mostrar la importancia que para los autores nacidos en la segunda mitad del XIX español supuso la adquisición de lo autobiográfico como cauce de expresión (artística y personal) a fin de ahondar en la

subjetividad de su voz y de su experiencia. En este sentido, nuestra pretensión es adentrarnos en las producciones literarias del período finisecular, especialmente en lo referente a las nuevas fórmulas de hibridación de géneros literarios y al recurso de experiencias personales como sustento para los relatos ficticios, al objeto de encontrar en estos fenómenos emergentes las modulaciones del *yo*, que a su vez están en estrecha conexión con la aparición de la voz íntima y subjetiva que va a aportar a las letras hispánicas el Modernismo.

Con nuestro trabajo venimos a cubrir un hueco en el ámbito de los estudios literarios decimonónicos, que a nuestro entender aún no han abordado sistemáticamente el acceso al amplio y variado campo de las producciones autobiográficas en lengua castellana, y en especial el de los textos autoficticios en que nos centraremos. Existen, evidentemente, referencias dispersas a los episodios autobiográficos de determinados autores, mencionados y puestos como ejemplos por sus respectivos críticos y estudiosos, pero se adolece de un acercamiento teórico a los textos decimonónicos en que el elemento autobiográfico conforma de modo especial la estructura del relato. Desde esta perspectiva creemos que debe abordarse el análisis de la pertenencia (y pertinencia) de un gran número de producciones literarias al indeciso y resbaladizo territorio de la autoficción, que tantos problemas teóricos (e incluso terminológicos) plantea en la actualidad.

Con esta intención iniciamos en su día una aproximación a la rica obra de Ángel Ganivet, plena de sugerencias y de innovaciones, y sobre la cual aún no existe un trabajo monográfico en el que se aborden las múltiples modalidades de escritura autobiográfica que practicó, desde su ingente producción epistolar (comparable a la desarrollada por Juan Valera) a las autoficciones que nos ocupan en este trabajo, pasando por las menciones de carácter autobiográfico que aparecen dispersas en su obra ensayística con una evidente intención estética, lo cual nos permite suponer que el elemento autobiográfico no es accidental ni anecdótico en la concepción de una obra que puede

leerse en clave confesional, como la revelación de un secreto atormentado que el escritor granadino intentó desvelar y aliviar a lo largo de su vida mediante la escritura.

Los ensayos de Ángel Ganivet son precisamente los textos que más atención crítica han despertado de su amplia producción, como se comprueba al repasar el contenido y la temática de las veintinueve tesis (doctorales o de maestría) que se han producido hasta el momento, muchas de ellas fuera de nuestro país, lo que muestra el interés que suscita la obra y el pensamiento ganivetiano entre los estudiosos extranjeros, tal vez debido a la inclusión de su *Idearium español* en el programa de estudios de muchos Departamentos de Español en Universidades europeas y estadounidenses; pero también es cierto que la tendencia se ha invertido en la última década, en la que hemos asistido no ya a una revalorización de los textos de Ganivet y su figura pública, como el pensador rebelde e iconoclasta que fue, sino sobre todo a una nueva sensibilidad crítica hacia el conjunto de su obra, tan desatendida y –lo que es peor– tan manipulada durante demasiado tiempo.

Esta situación explica que en estos años se hayan propiciado estudios (y lo que es más importante, si cabe) ediciones de su producción novelística y dramática, aplicándose nuevos enfoques a la investigación de su obra, desde quienes como Germán Gullón (1989), Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1992) y Nil Santiáñez-Tió (1994) reivindican como modernista la producción literaria de Ganivet, hasta el *abordaje* de aspectos transversales, esenciales para la comprensión de la obra y la mentalidad ganivetianas, como ha sucedido con el desbrozamiento que Luis Álvarez Castro (2000c) ha realizado sobre el universo femenino que gravita en torno a Ganivet (a su persona física tanto como a su obra ensayística y literaria), sin descartar los trabajos de re-construcción documental y documentada sobre la vida de Ángel Ganivet que lleva a cabo Mª Carmen Díaz de Alda, quien ha sabido reabrir campos de trabajo que parecían yermos por la roturación con tópicos agotados a que habían sido sometidos durante las décadas precedentes.

Con nuestra aportación, pretendemos hacer más comprensible la obra literaria de Ganivet desde una perspectiva que no había sido adoptada con detenimiento y en exclusividad en ningún trabajo previo, a saber: el mundo autoficcional ganivetiano, riquísimo por la variedad de matices en que se expresa, así como por la modernidad de su tratamiento literario, su innegable vocación innovadora en la inclusión de arriesgadas (y no siempre bien entendidas) técnicas narrativas que afianzan su base en la inquietante búsqueda de su *yo* y en la creación de una personalidad disconforme con el mundo en que le tocó vivir y atractiva por la multitud de sugerencias que refleja al percibir con fino olfato la dirección que tomaba la sociedad moderna.

Esperamos que este trabajo sirva para conocer el estado de la cuestión en lo que se refiere a los estudios que se han realizado previamente sobre el autor y las menciones dispersas en que se aborda de modo tangencial el problema autobiográfico en la obra de Ganivet y su tratamiento artístico en la autoficción, que él practica como un avanzado o un abanderado de la renovación artística de que es testigo el final de siglo XIX. Desgraciadamente, es inmenso el trabajo que aún queda por hacer, si tenemos en cuenta que todavía no se dispone de la edición de la correspondencia epistolar de Ángel Ganivet, por lo que hubiera sido arriesgado de nuestra parte iniciar el acercamiento a este autor en un apartado, el epistolar, que a buen seguro ha de deparar muchas sorpresas y novedades cuando Fernando García Lara publique el conjunto de cartas que se conservan en la Hispanic Society de Nueva York.

Por otra parte, nuestro propósito es abrir una reflexión sobre la modalidad autoficticia como fenómeno literario que refleja la ficcionalidad cultural en que se ha llegado a entender la vida contemporánea, así como nos proponemos estudiar las modulaciones concretas que la autoficción adoptó en un autor como Ángel Ganivet, si bien no descartamos que ello pueda servir para aplicar un enfoque teórico semejante a otras obras y autores del XIX que innovaron el panorama de la novela realista-

costumbrista en boga con inclasificables textos autoficticios que rompían con las normas y los cánones estéticos del momento. En esta posición se encontró el propio Ganivet, un prolífico escritor y una personalidad subyugante por sus extremosidades y su lucidez, que en forma de crítica social y de indagación individual transmite su propia angustia existencial a la novela, género que la burguesía utilizaba en aquellos años para tranquilizar la conciencia de sus lectores.

En este estudio intentamos resaltar los valores de innovación estética que Ángel Ganivet llevó a cabo con una obra iconoclasta y sorprendente (no sólo en su tiempo), a la vez que tratamos de reflejar la crisis de valores social y colectiva que mostró al redactar este ciclo novelesco en el que se atreve a cuestionar de modo simbólico el proceso de expansión imperialista y colonial que en su fase de consolidación el capitalismo industrial estaba plasmando en su reparto del planeta por zonas de influencia. Estas causas políticas y económicas dieron lugar a una crisis ideológica y existencial que se nos presenta como un fenómeno generalizado que afectó a todo el fin de siglo del Viejo Continente, sirviendo para perfilar las contradicciones internas del individuo contemporáneo, por lo que interpretamos que Ganivet escribe sus obras en clave autoficticia dada la incertidumbre e inquietud personal que desencadenó en él un entrecruzamiento de problemas del más variado orden: personales, sentimentales, sociales, filosóficos, religiosos, históricos, estéticos, etc.

En la carne viva de la autoficción, concebida como máscara que permite contemplar con exactitud las heridas y cicatrices del rostro íntimo, sin vergüenzas ni pudores, el lector de las novelas ganivetianas encuentra al ser *de carne y hueso* (como gustaba de decir a su amigo Miguel de Unamuno) que quiso atraparse en las palabras, aferrándose en ellas para salvarse del tráfago de la existencia. Desde un punto de vista académico, con un enfoque literario, es posible acercarse a esta obra (viva) como un reto imaginativo. Esperamos haberlo cumplido y no defraudar las expectativas que plantea un tema tan intrigante y que tantas luces podría aportar en su día a una revisión del

fenómeno autobiográfico (y autoficticio) en el tránsito de los siglos XIX al XX, con las repercusiones de todo orden que ello supuso, y que con toda probabilidad sigue suponiendo, más de cien años después.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

0.2. Temas abordados

El trabajo que sobre la ficción ganivetiana presentamos como tesis de doctorado se divide en dos partes claramente diferenciadas, una introducción teórica de la autobiografía como género o modalidad de escritura, y una segunda parte centrada en las novelas que componen el ciclo de Pío Cid, vistas desde un punto de vista autoficticio.

Se ha partido, por tanto, de la consideración de dicho textos autoficticios o novelas autobiográficas en las que el protagonista de las obras, Pío Cid, se identificaría como *alter ego* de su creador. Por ello, hemos creído conveniente clarificar en primer lugar dos asuntos cuyo debate permanece abierto y plenamente vigente en el marco de los estudios teóricos de la Literatura:

> -Uno de ellos es el que concierne a la autobiografía, considerada como género literario o como modalidad de escritura, problema que a su vez afecta a la disposición del canon en la Modernidad.
>
> -El otro debate es el que plantea la ubicación de la autoficción en los márgenes de la novela o de la autobiografía, o bien como frontera imprecisa entre ambas.

Por este motivo, antes de pasar a analizar la producción novelística ganivetiana a la luz de la teoría autoficticia, hemos creído conveniente exponer de un modo sucinto el estado de la cuestión de los estudios teóricos sobre la autonovela o *autoficción* como fenómeno literario en el marco general de la práctica autobiográfica

En la primera parte, estudiamos los ragos generales de la escritura autobiográfica, comenzando por la clarificación no sólo del significado etimológico sino también de la definición de lo que entendemos por autobiografía, para proceder posteriormente a

relacionar los rasgos que permiten caracterizar a un texto como autobiográfico, sirviéndonos para ello de la estructura semiótica de estudio.

Por tanto, dedicamos sendos apartados al estudio de los caracteres morfo-sintácticos o estructurales, los semánticos o sustanciales y los pragmáticos o formales de una obra autobiográfica. Especial importancia hemos prestado a la organización de dichos rasgos como procedimientos de acercamiento a un texto autobiográfico con fines descriptivos, nunca prescriptivos, de modo que se pueda contemplar la literatura autobiográfica como un conglomerado de características que se alternan de forma dinámica entre sí, y en las que una serie de elementos tiñen lo autobiográfico de una tonalidad que permite su identificación por parte del lector.

Éste, el lector, es uno de los componentes morfo-sintácticos más importantes en la escritura autobiográfica, concebida como el resultado de un contrato o pacto suscrito por el autor, de modo que entre los rasgos estructurales estudiamos estos dos asuntos, tras analizar la función que cumple la memoria en una escritura que, al tener a la vida pasada como referente (nos enfrentamos a una literatura referencial, no lo olvidemos), se define por su carácter retrospectivo (complementado con la característica introspectiva que ocasionalmente presentan los textos autobiográficos, que también podríamos calificar como autoprospectivos, por haber fijado su mirada y análisis en el sí mismo). Así, pues, hemos consignado como caracteres sintácticos (o estructurales) de la autobiografía: la retrospección, la memoria, el carácter contractual de este tipo de escritura y el nuevo modo de lectura a que se ve abocado el lector.

Entre los rasgos semánticos (o sustanciales) que atribuimos a la autobiografía se encuentran, sucintamente enumerados: la referencialidad extratextual, el concepto del *yo*, la existencia de un nombre propio, el narcisismo, la práctica del examen de conciencia, la sustanciación de un proyecto de vida como *continuum* que identifica a cada ser humano en sus expectativas y en sus elecciones libremente desarrolladas, la sinceridad, la

intimidad, el papel jugado por la escritura o verbalización de las experiencias y sentimientos, el carácter testimonial y documental a que aspiran estas narraciones, el desdoblamiento (extrañamiento o alienación) que se produce en el sujeto que se analiza y auto-observa como un otro, por lo que simultáneamente entran a formar parte de la autobiografía como caracteres complementarios entre sí la alteridad (u otredad) con que el *yo* presente relata al *yo* pasado, y la identidad existente (tal vez valdría decir, resultante) entre ambos.

De este modo, hemos destacado una serie de elementos que permiten distinguir un texto autobiográfico, al tratarse de una literatura referencial que tiene al *yo* como objeto de estudio, utilizando para ello el nombre propio como signo del pacto suscrito entre lector y autor como rasgo se sinceridad. Además de estos elementos hemos vinculado la producción autobiográfica con elementos como el examen de conciencia y los rasgos narcisistas que este auto-análisis puede propiciar o denotar, al tiempo que lo vinculamos con el proyecto autobiográfico que supone para toda persona su vivir. Asimismo, entendemos que la literatura autobiográfica además de sincera es íntima y se concibe como el testimonio de una vida. Por último, en el apartado de los caracteres sustanciales se analiza el papel que juega el proceso de escritura en el re-descubrimiento personal así como el desdoblamiento que se produce cuando el autor debe exponerse como objeto de su propia narración, tratándose como un otro, poniendo en juego los conceptos de otredad (o alteridad) e identidad que se correlacionan con la problemática de la literatura autobiográfica al ser elementos esenciales para su definición.

Entre los caracteres formales en los que hemos creído conveniente reparar significamos el uso de la persona gramatical, el uso de la prosa o el verso, la extensión y otra serie de rasgos que se presentan en estos textos para definirlos y caracterizarlos, como puede ser el orden (habitualmente lineal o cronológico) en la exposición, sin obviar la presencia de censuras y silencios que en forma de olvidos permiten al escritor usar su memoria como un sistema productivo de significaciones tanto por cuanto dice como por

lo que calla. Por último, en el primer capítulo analizaremos tanto las motivaciones autobiográficas (confesas o implícitas) que se detectan en la necesidad de escritura autobiográfica y el tratamiento de la vida como una metáfora textual que adquiere su propia consistencia escrita, para culminar dicho capítulo con el análisis de la importancia de la consumación del pacto autobiográfico a través de la firma o identidad que gracias al nombre propio permite la identidad referencial entre autor, narrador y personaje del texto sobre el que se escribe.

No podemos olvidar que la autobiografía es un modo pragmático de comunicación, por lo que en nuestro estudio partimos de la consideración de los rasgos formales que hacen de estos textos un modelo especial de contrato, siguiendo las teorías defendidas por Lejeune (1994), por lo que en nuestro planteamiento es importante la consideración de la persona gramatical empleada, la utilización de la prosa o el verso, la extensión abarcada, el orden cronológico y sus alteraciones, la función que cumplen las elisiones y los olvidos, las motivaciones que impulsan el proyecto autobiográfico, la metaforización textual de la vida y la simbolización de la firma como producto del compromiso de sinceridad contraído con el lector. En el análisis de todos estos factores, hemos optado por la descripción, dada la imposibilidad de prescribir y normativizar un modo textual tan amplio y variable como el de la autobiografía.

En el segundo capítulo estudiamos la historia y las fuentes de la autobiografía, partiendo de la antropología cristiana en dos momentos fundamentales para la constitución del género: el agustinismo con su concepto de historia e individuo, acompañado de la manifestación pre-autobiográfica de la confesión agustiniana como modelo seguido durante siglos en el ámbito de la cultura occidental para el re-conocimiento del sujeto y de sus acciones como producto del libre albedrío que asume la responsabilidad de sus acciones; con posterioridad, ya en la era moderna, otro hito importante en la aparición del género autobiográfico lo representa la Reforma

protestante, que unida al ascenso de la burguesía propiciará el auge del género autobiográfico y su consolidación como modelo literario.

Otro hito importante en la historia de la autobiografía lo constituye el Renacimiento, época a la que nos acercaremos aportando una serie de datos sobre la configuración retórica del individuo identificado con la primera persona de singular desde la que narra su propia vida, constituyéndose la figura del *yo* en una máscara textual que se construye gracias a la apelación a un sujeto ideal por construir, el cual se manifiesta en la prosopopeya de sí mismo.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Como adelantábamos al referirnos a la Reforma protestante, la época de la aparición de la autobiografía como género literario coincide con el triunfo social y político de la burguesía y con la hegemonía ideológica que impone el individualismo burgués, a cuyos intereses y premisas responde este modo literario que aquí estudiamos, por lo que en este segundo capítulo al que nos referimos dedicamos un apartado a los componentes de la ideología individualista y a su consolidación gracias a los adelantos políticos, científicos y técnicos que acompañan a la revolución industrial y social que preludia la nueva clase social dominante, uno de cuyos teóricos más importantes fue Jean-Jacques Rousseau, que con su teoría del contrato social da paso a un nuevo universo mental en Occidente, acompañado por su propia práctica autobiográfica, en la que se cifra el origen del género, al menos en la Modernidad.

Como fuentes para estudiar la autobiografía moderna no podíamos olvidar las aportaciones que ha realizado la psicología, especialmente con el método psicoanalítico que propone la redacción autobiográfica como terapia. Asimismo, en el capítulo tercero estudiamos las aportaciones de la ciencia antropológica, en el marco de las ciencias positivistas decimonónicas que como la Historia permitirán el asentamiento de la autobiografía y sus indagaciones en diversos campos relacionados con el ser humano. En nuestro repaso histórico por la autobiografía como modelo literario de expresión

hacemos una cala a la influencia de la autobiografía en el mundo actual así como su auge en los últimos años en todo el área cultural de Occidente, y especialmente en España en el último cuarto del pasado siglo XX, lo cual nos da paso a dedicar un apartado específico en dicho capítulo segundo a la vinculación entre los fenómenos socio-políticos e históricos con la proliferación de producciones de carácter autobiográfico.

En el tercer capítulo de este trabajo abordaremos la problemática existencia (desde los puntos de vista teórico y cronológico) que plantea la autobiografía como género literario. En nuestro estudio, hemos adoptado como perspectiva la creencia en la realidad paradójica de la autobiografía como género, reservando para los subgéneros o fórmulas que se mueven en el entorno de la constelación autobiográfica el apelativo de *modalidad*, que es como algunos teóricos prefieren referirse a la totalidad de lo autobiográfico.

En este tercer capítulo, partiendo de la debatida y no resuelta consideración de lo autobiográfico como género literario, hemos empezado por aclarar el momento histórico en que se constituye como tal género y se incorpora al canon estético de la literatura occidental, con los consiguientes efectos de ruptura y distorsión que ocasiona. En este sentido, la autobiografía delata y revela los caracteres ideológicos de la Modernidad, por lo que nos hemos centrado en los componentes que propician su aparición en una sociedad urbana y con unos principios liberales e individualistas que reflejan el sentir de la clase burguesa dominante que dará forma teórica al artificio de la subjetividad personal, perfilada desde los inicios de la Edad Moderna, en el Renacimiento de los siglos XV y XVI.

Esta consignación del origen histórico de los textos autobiográficos como pertenecientes a un conjunto orgánico o *corpus* sistemático se completa con una exposición de la historia y las fuentes de las que se nutre, que parten de la antropología cristiana y del recurso retórico de la prosopopeya renacentista, para mostrar su eclosión

con el individualismo burgués que se plasma en las teorías liberales e ilustradas de la Revolución Francesa (1789) y que se apoyará en la expansión urbana del capitalismo industrial. Una vez conformada la autobiografía como género literario, separado de los estudios biográficos historicistas a cuya sombra se constituyó, los estudios y métodos psicoanalistas (herederos secularizados de las prácticas cristianas de meditación y examen de conciencia) y la antropología como nueva ciencia positivista ayudarán a su rápido desarrollo como expresión de la individualidad contemporánea.

Como complemento imprescindible para la correcta compresión del fenómeno autobiográfico hemos habilitado sendos apartados dentro del capítulo tercero para analizar los paradójicos límites en los que se desenvuelve el género autobiográfico y la significativa importancia que para el modo de lectura autobiográfica, entendida como un efecto contractual, representa la implicación del lector.

Dedicamos el cuarto capítulo a exponer las características que ostenta cada una de estas modalidades (autobiografía, memorias, epistolarios, confesión, autorretrato, diario y dietario, libro de viajes, necrológica, apología, conferencia y artículo periodístico), aportando una panorámica de la producción de estos tipos de textos durante el período finisecular decimonónico en la literatura española (con algunas menciones a la hispanoamericana).

En el capítulo cuarto se especifican y explican los rasgos generales de la escritura autobiográfica, que permiten perfilar con mayor claridad los límites que indicamos en el capítulo anterior. Estos rasgos, como especificábamos más arriba, están delimitados en nuestro estudio siguiendo la metodología semiótica, en tres apartados: los correspondientes a los caracteres sintácticos, semánticos y pragmánticos.

En la medida de lo posible, en los cinco capítulos que componen esta primera parte del trabajo, hemos intentado aportar datos y referencias sobre las prácticas que desarrollaron diversos y significativos escritores de la promoción finisecular, autores coetáneos de Ángel Ganivet, nacidos por tanto en la segunda mitad del siglo XIX, que a través de meta-relatos, autoficciones, autorretratos, autobiografías disimuladas, inserción en sus novelas de episodios vividos personalmente, utilización de formas como el diario o las cartas como soporte de sus narraciones ficticias o la recurrencia a la redacción de sus propias memorias, conforman el vasto panorama de producciones autobiográficas que aún está por catalogar, aunque se han dado los primeros pasos con los trabajos de Anna Caballé (1991a; 1995), Durán López (1997) –con una posterior ampliación de su investigación en Durán López (1999)–, Mateos Montero (1996) y Sánchez-Blanco (1983) –es obvio que citamos por importancia de estos trabajos, no por su cronología–.

En el quinto capítulo, con el que se cierra la primera parte (introducción teórica) de este estudio, pretendemos ofrecer un acercamiento a la teoría autoficticia, recopilando para ello las opiniones que sobre ella se han presentado en las últimas décadas, reconociendo en todo caso que el territorio en el que nos adentramos es todavía un campo sin suficiente teorización entre los estudiosos españoles, a lo que se añade su complejidad como territorio fronterizo en el que los avances técnicos y estilísticos que desarrollan los novelistas van mucho más deprisa que la capacidad de análisis hasta ahora mostrada para la comprensión e interpretación de este fenómeno.

No obstante, era preciso desbrozar este abstruso campo teórico de la autoficción si queríamos afrontar con algún éxito la comprensión de las autonovelas ganivetianas que componen el ciclo de Pío Cid al que dedicamos la segunda parte de este estudio, mediante los cuatro capítulos en los que hemos procedido a presentar, en primer lugar, las conclusiones a las que han llegado los investigadores y estudiosos de la obra de Ganivet sobre su vida y su obra. Por ello, en el quinto capítulo de este trabajo hacemos un somero repaso a los estudios biográficos de que disponemos sobre Ángel Ganivet,

que pueden ser generales, particulares (centrados en alguna etapa de su vida, por su lugar de residencia o por alguna de las actividades profesionales que desarrolló: estudiante, opositor, bibliotecario, diplomático) o bien basarse en los testimonios ofrecidos por personas que lo conocieron y trataron.

Asimismo, en este capítulo sexto con que abrimos la segunda parte, presentamos una panorámica sobre los estudios que versan sobre el ciclo novelístico compuesto por las dos novelas escritas por Ángel Ganivet, *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, para analizar finalmente los estudios que se han ceñido a la consideración de estas obras como un ciclo autónomo, concebido unitariamente por el autor en forma de trilogía, aunque quedó incompleto por su suicidio en el río Dwina.

Por tanto, el capítulo séptimo lo dedicamos a analizar diversos aspectos del ciclo novelístico protagonizado por Pío Cid, empezando por describir las novelas que lo integran, sus fechas de edición y su fortuna editorial, pasando a justificar más tarde los motivos por los que consideramos que se trata de un ciclo y no de dos novelas sueltas e independientes entre sí. Pese a su unidad como proyecto literario, estas dos obras muestran una serie de diferencias que serán analizadas desde la perspectiva de su consideración como textos autoficticios, por lo que en un siguiente apartado abordaremos el problema de su verosimilitud y credibilidad como hechos reales, esto es, los rasgos que hacen de estas obras producciones autoficticias en las que el autor juega a describirse, descomponiéndose en distintos planos de realidad y ficción que no llegan a identificarlo plenamente pero que suscitan en el lector (y en el estudioso) la duda y la incertidumbre sobre el proceso auto(bio)gráfico seguido.

Como clave fundamental en la unidad del ciclo se encuentra la presencia de un mismo y único protagonista, al menos por la identidad de su nombre, Pío Cid, al que en el apartado 7.5. analizamos como proyección ficticia y literaria en la que el autor encarna

sus sueños y deseos, para –a renglón seguido– estudiar con detenimiento el simbolismo que representa la elección de un nombre que es a la vez el pseudónimo o el apodo con que Ángel Ganivet fue bautizado entre los contertulios de la *Cofradía del Avellano*, círculo de amigos liderado por Ganivet con pretensiones artísticas que reflejan el tránsito del costumbrismo post-romántico provinciano (cuya expresión más evidente se detecta en la realización del *Libro de Granada*) hacia el cosmopolitismo modernista que se fragua en los últimos años del siglo XIX.

No podíamos finalizar el capítulo dedicado al estudio del ciclo novelesco sin afrontar la peculiar organización en que Ganivet ordena los capítulos y episodios de sus dos novelas, a través de las que el personaje de Pío Cid se perfila complejo, contradictorio, escindido, pero también unitario, refractando los pensamientos, vivencias, deseos y expectativas de un escritor como Ángel Ganivet, quien a través de la autoficción se analiza y se expresa de un modo pleno y libérrimo.

Continuamos este trabajo con un capítulo, el octavo, dedicado al análisis de la estructura formal del ciclo, concebido como un proceso abierto, inacabado, de autoconstitución y reconstrucción que culmina con la hipótesis de la muerte del protagonista que le atribuye el lector, dado su conocimiento de la vida real del autor y por la identificación, a través de sucesivas huellas y sugerencias (que en el texto se van ofreciendo) sobre la tragedia que al protagonista le toca representar. De ahí que en la consideración de este conjunto de novelas como ciclo incompleto e inacabado, no sólo nos planteemos el desenlace de Pío Cid sino la relación trazada por las dos novelas con la obra dramática *El escultor de su alma*, que a modo de testamento Ángel Ganivet proyectó incluir como colofón a su producción novelística. Asimismo, para recapitular nuestras indagaciones sobre la obra autoficticia ganivetiana, el último apartado del capítulo sexto lo dedicamos a reflexionar sobre los efectos terapéuticos que el novelista granadino atribuye a su producción literaria, como proyecto auto-creativo en el que la

escritura se plasma como experimento a través del cual revisa su propia vida y la somete a la consideración objetiva de la mirada ajena.

Finalizamos el trabajo, antes de dar paso a las conclusiones, con el noveno y último capítulo, en el que abordamos el complejo problema de las identificaciones que realiza Ganivet con sus personajes y protagonistas de sus obras (novelas, teatro y relatos breves), estudiando para ello tanto los desdoblamientos que se producen en el autor mediante la figura de un *alter ego* y las técnicas que emplea para ello (ironía, humor, misterio, etc.). Asimismo, hemos creído conveniente estudiar las diversas vidas del personaje principal de su novelística, Pío Cid, analizando sus metamorfosis y recreaciones en diferentes nombres y heterónimos, indicando a renglón seguido cómo se produce en Ganivet un enmascaramiento de su personalidad que se descubre bajo diferentes denominaciones y personajes. Acabamos este capítulo, y con él el trabajo, con un aspecto al que no se había dedicado hasta el momento ningún trabajo monográfico, aunque sí una previa aproximación de María Salgado (1997) a la ocultación y referencia de Ganivet mismo a través de la mitificación de su personalidad, que se complementa con el uso de los mitos clásicos a lo largo de su obra con una clara significación personal que permite contextualizar adecuadamente su rico pensamiento dentro de la producción literaria y, especialmente, su proyección autobiográfica en los personajes que protagonizan las dos novelas que componen su ciclo inacabado.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

PRIMERA PARTE:
INTRODUCCIÓN TEÓRICA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO 1

RASGOS GENERALES DE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

1.1. Etimología y definición

1.1.1. Significado etimológico

Por su etimología, la palabra *autobiografía* es un neologismo culto aparecido en Inglaterra (*autobiography*) alrededor del año 1800 (Lejeune, 1994: 129). Como señala Virgilio Tortosa (2001: 25),

> *se atribuye la primera aparición del término al poeta inglés Robert Southey en un artículo de 1809; pero Gusdorf se remonta hasta 1798 para hacer efectivo el término* autobiographie *usado por el propio Fréderic Schlegel.*

En España, sin embargo, la palabra tardaría en llegar un siglo aproximadamente, pues como recordaba el propio Tortosa (1998: 365),

> *Muy probablemente será Emilia Pardo Bazán la primera que utilice el término* autobiográfico *para referirse a una obra de creación literaria en el subtítulo de su primera novela. Pascual López escribe* Autobiografía de un estudiante de Medicina *(1879) en lo que se supone una influencia de las letras francesas y anglosajonas de las que se habían hecho fuertes en el género.*

La época en que se acuña el término adquiere especial relieve pues delata el carácter moderno de este nuevo género literario, vinculado a los procedimientos narrativos de la burguesía triunfante y a la nueva ideología del individualismo, pero atiende también a la innegable "influencia de Rousseau [que] queda patente en el hecho de que es alrededor de 1800 cuando la palabra *autobiografía* comienza a cobrar carta de naturaleza en todas las lenguas europeas" (Hernández, 1999: 78).

La construcción de la palabra autobiografía se basa en tres lexemas de origen griego: αυτοζ, uno mismo (reflexivo), βιοζ, vida y γραφη, escritura, por lo que podríamos retraducir su significado en *autoescritura de la propia vida*. Manuel Alberca

(1993a: 9) ha sintetizado esta peculiar composición etimológica de la palabra con la que se conoce el género literario emergente y los problemas que ha suscitado en algunos casos su asimilación a un modo de escritura de temática anti-literaria por su realismo no ficcional con las siguientes palabras:

> *La claridad con que la triple raíz griega de la palabra* autobiografía *esboza los componentes fundamentales del género (relato de la vida de una persona escrito por sí misma) hizo pensar durante mucho tiempo que los textos que se acogen a esta fórmula eran relatos fáciles, sin otros problemas que los derivados de su carácter referencial y comprobable. Existía un prejuicio con respecto a la autobiografía que negaba el estatuto literario a ésta, toda vez que a su autor le viene ya dada sin necesidad de invención la materia de su relato.*

Por su parte, como tendremos ocasión de comprobar, estos tres lexemas han marcado las diferentes etapas en el estudio crítico-teórico del fenómeno autobiográfico, como recordaba Tortosa Garrigós (1998: 402) al referirse a

> *las tres etapas correspondientes a los tres semas básicos insertos en la propia composición de su término, conforme sufría un desplazamiento su paradigma, correspondiente a su naturaleza interna: el* autos, *el* bios *y la* graphé.

En término tan sintético como el de *auto/bio/grafía* se ponen en relación tres conceptos que mantienen relaciones dinámicas e inestables entre sí: el *yo* se descubre mediante la escritura tomando como referencia los hechos y acontecimientos de su vida que selecciona para su exposición y explicación. Este carácter dinámico e interactivo es el que Scarano (1998: 695) ha pretendido poner de manifiesto al definir lo autobiográfico como "el tránsito desde un pasado (*byos*) al orden de los signos (*graphé*) para configurar un sujeto (*autos*) desde sí mismo".

En realidad, el antecedente léxico sobre el que se forma *autobiografía* es la palabra *biografía*, que era una forma aceptada artística e históricamente para referirse a los textos

literarios o testimoniales en que se narraban los acontecimientos más importantes en la vida de algún personaje importante –militar, estadista, rey, eclesiástico, santo (en cuyo caso se utiliza la denominación específica *hagiografía*, atestiguada por una amplia producción editorial)– o cualquier personalidad destacada por sus hechos y hazañas. Esta utilización de la vida ajena como argumento literario, con las consiguientes implicaciones de veracidad testimonial y de suceso histórico, se encuentra contagiada por la subdivisión estamental o profesional con que se va a abordar el fenómeno autobiográfico: como recuerda May (1982: 31), uno de los precursores en el estudio sistemático del fenómeno autobiográfico, "A. R. Burr se esforzó, por ejemplo, en distribuir a los autores de las 260 autobiografías que examinó, según 24 oficios y ocupaciones distintas", método de reparto estadístico clasificatorio que ha sido continuado más recientemente por uno de los más destacados estudiosos en el fenómeno autobiográfico, Philippe Lejeune, quien ha dividido y subdividido la ingente producción literaria que responde a los requisitos de esta modalidad narrativa según la dedicación laboral de sus autores o en función de alguna característica relevante para su vida (Eakin, 1994b: 33).

La utilización de esta metodología puede hacernos pensar en la importancia de factores externos al propio relato a la hora de abordar la clasificación de un hecho tan extendido y diverso como es la narración de la propia vida por parte de quien la ha vivido, recurriendo fundamentalmente a la memoria como método de análisis introspectivo a la vez que retrospectivo, porque al fin y al cabo el texto resultante tiene un referente primario que es difícil de catalogar y encasillar: la (propia) vida. Covadonga López Alonso (1992b: 33) ha incidido en la conexión existente entre los dos términos (escritura y vida) para hacer hincapié en la dificultad de definir la vida: "La noción de autobiografía está enlazada sinuosamente con la de *vida real*. Sin embargo este término de *real* es tan escurridizo como engañoso, sobre todo en la escritura literaria".

Términos antitéticos o no, vida y escritura se resuelven de modo complejo, dinámico e interactivo en la escritura autobiográfica, que difiere del resto de géneros literarios porque en éstos la trama argumental no se supedita necesariamente a una instancia extraliteraria, en tanto que en el texto autobiográfico la realidad exterior es tan importante que el desenlace de la obra es imprevisible o ingobernable por parte del narrador, como ha puesto de manifiesto Javier Serrano (1995: 45):

> *A diferencia de las historias de ficción, las historias de vida presentan una particularidad esencial: el Yo se encuentra en "mitad" de su propia historia, y no controla totalmente todas y cada una de las circunstancias que afectan al resultado de la misma.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La pretensión analítica y clasificatoria de la literatura autobiográfica no sólo se detecta en los críticos (como Burr y Lejeune) que abordan su estudio, sino que se produce también por parte del propio autobiógrafo, quien suele atender a periodizaciones (objetivas o subjetivas, implícitas o explícitas) para atender al carácter cronológico que se atribuye a cualquier relato (resultado del hecho narrativo originado en la *graphé*) en el que se refleje el dinamismo de la vida (*byos*), su movimiento en el mismo sentido que marcan las flechas del tiempo (Gould, 1992), y de este modo es como se detecta un primer afán de verosimilitud (y, por ende, de veracidad) al intentar re-producir, re-construir o incluso re-vivir los acontecimientos narrados desde el presente de la acción de escritura. Así lo ha señalado Manuel Alberca (1993a: 9):

> *El autobiógrafo aspira a construir una imagen convincente de sí mismo, fiel al pasado y ajustada al presente. Para ello, y ante la imposibilidad de contarlo todo, debe seleccionar, recuperados por la memoria, aquellos episodios formadores del ser más personal, darles un tratamiento temporal y una gradación adecuada, desde la perspectiva y voz narrativas requeridas.*

En estos casos, la memoria no es una capacidad pasiva, espontánea y esporádica que de pronto da algunas pinceladas, sino que se convierte en agente de la narración,

ordenando y organizando los acontecimientos según criterios que por lo general son de carácter cronológico pero que pueden responder a las más diversas motivaciones (como en la asociación de ideas que hace posibles los saltos en el tiempo); entre estos modos de asociación se encuentra la identidad de tema, las fijaciones personales, las asociaciones inconscientes, las relaciones textuales, etc. Como afirma Romera (1981: 51), "el escritor puede seguir tanto un orden temático, obsesivo o -el más usual- cronológico".

Comprobamos, pues, en un primer acercamiento al significado de la autobiografía (como término y como fenómeno literario), que los tres conceptos lexemáticamente puestos en relación lo hacen de modo activo y dinámico: el carácter cronológico y lineal de la vida confiere forma al texto, que surge como resultado de un análisis retrospectivo en el que la memoria con-forma desde la continuidad del *yo* los acontecimientos pasados con un afán de veracidad, reconstruyéndose y reviviendo para dar testimonio de sí mismo. Esta consideración sucinta de algunos de los elementos que definen la literatura autobiográfica revela que el elemento novedoso que permite salvar las contradicciones o paradojas planteadas en el seno del género autobiográfico es la inclusión del *yo* como enfoque, ese mismo *yo* que es el problema y la solución a un tiempo, la novedad ideológica e histórica que aporta la Modernidad y que marca el punto de inflexión de una nueva mentalidad que se venía forjando en el mundo occidental desde los albores del Renacimiento.

Por ello, hay que tener en cuenta que "la escritura autobiográfica podría considerarse una forma más de lo que Foucault llama *tecnologías del yo*" (Loureiro, 1993: 44). Atendiendo a ese salto cualitativo que en la evolución histórica de los géneros literarios se produce, Ricardo Scrivano (1997: 25-26) ha afirmado:

> *Mentre la presenza dell´autore, l´*uscita in scena*, come è stata detta, si può dare in qualsivoglia pratica letteraria, lirica, narrativa o teatrale, nell´autobiografia l´autore occupa tutta l´opera e tutto quello che vi accade è funzione di lui. Si ha cioè*

> *una* illustrazione di sé *o* manifestazione dell´io dell´autore, *che si configura tendenzialmente come una* interpretazione di sé *o anche un* commento all´io.

En la escritura autobiográfica, a través de la narración de la vida, lo que se pretende es presentar y/o descubrir el propio *yo*, el *autos* que no supone meramente un añadido prefijal al término *biografía*, sino que interviene de un modo activo en la reconfiguración de las relaciones existentes entre la vida y la literatura, entre el *yo* y el mundo ideológicamente conformado por el individualismo burgués con la eclosión de la Modernidad.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.1.2. Definición

Una vez hemos analizado el sentido etimológico de la palabra *autobiografía*, intentaremos perfilar los rasgos generales que definen la literatura autobiográfica, no sin antes advertir de la imposibilidad de crear una preceptiva prescriptiva del género (si es que éste existe, tema que trataremos en el capítulo tercero). Inicialmente, como sucede en todos los campos de estudio, habrá que describir el hecho en sí, como recomienda José Romera (1981: 51), quien sustenta que se debe "tratar al tema desde una óptica descriptiva más que normativa; y conseguir llegar a una taxonomía genérica basada en las obras literarias de todos los tiempos".

No podemos olvidar que cada vida es un mundo, como dice el refrán popular, y que esta enorme variedad de vidas que se dan en la realidad (May, 1982: 45) no puede provocar más que una infinidad de textos diferentes (May, 1982: 17) en enfoques, planteamientos, conclusiones, prioridades, etc. En este sentido, Georges May (1982: 15) ha realizado una propuesta metodológicamente interesante:

> *Esperamos que, al proceder por inducción a partir de ciertos textos conocidos por todos, los resultados obtenidos sean confirmados por aquellos lectores que hayan leído otros textos*.

Descartado el método apriorístico deductivo, que excluiría de antemano ciertos rasgos como impropios de lo autobiográfico, se ha optado por construir una teoría abierta del género autobiográfico en la que se incluyen todos los elementos que se van detectando en las obras analizadas, creándose así también una teoría dinámica del género, integradora y aglutinante de muchos materiales que podríamos denominar *de desecho*, por tratarse de elementos dispares y de muy diversa procedencia. Esta reutilización de técnicas y modos narrativos dispersos –a menudo también contradictorios entre sí– permite hablar no ya de un género moderno sino incluso del género postmoderno por excelencia cuando nos referimos a la autobiografía.

Hasta tanto no se conforme un canon del género autobiográfico, parece razonable renunciar a una definición estricta (y por tanto estrecha) de un fenómeno tan amplio y casi inabarcable cuya delimitación debe fundarse en un estudio de textos concretos (cuantos más mejor) que permitan una posterior ordenación y clasificación del *corpus*. Como afirmaba Georges May (1982: 12) "aún no ha llegado el momento de formular una definición, precisa, completa y universalmente aceptada de la autobiografía".

En realidad, todavía nos encontramos en la fase de inventariar el extenso *corpus* de producciones autobiográficas, ordenando sus modalidades y modulaciones con el propósito de llegar a una definición globalizadora y extensa del fenómeno que encaje en el modelo canónico y que abarque las distintas formas en que se reivindica lo autobiográfico. De ahí que el propio May (1982: 10) reconociera que "críticos y teóricos aún no se han puesto de acuerdo sobre una definición viable de su objeto de estudio".

A la problemática búsqueda de una definición adecuada para la autobiografía, hemos de añadir las interacciones existentes entre lo autobiográfico y otros géneros literarios ya establecidos (así sucede con la autoficción, híbrido de narración novelesca y confesión autobiográfica), lo que ha motivado una mayor complejidad en la propia formación y desarrollo del género autobiográfico y de sus modalidades. Dicha complejidad tiene su origen y motivación en el carácter dinámico y activo que el *yo* confiere a todo texto impregnado por sustancia tan heteróclita y plural, tan absorbente y receptiva, tan viscosa y etérea a un tiempo, tan contradictoria en sí misma que lo supone todo sin apenas ser nada.

Si el *yo* es la piedra angular sobre la que se sustenta y construye todo edificio autobiográfico, habrá que atribuir a la consciencia de sí mismo el fundamento de una de las características definitorias de lo autobiográfico: su plena conciencia de ser un texto autobiográfico y de reivindicarse como tal. El *yo* transfiere así a la escritura la necesidad

de identificarse y diferenciarse, por lo que nos encontramos ante una literatura reflexiva que no sólo versa sobre el *sí mismo* sino también sobre las propias técnicas de auto-expresión utilizadas. Entre la teoría y la práctica autobiográficas existe un constante trasvase de experiencias que obligan al autobiógrafo a justificar la elección de su tipo de escritura del mismo modo que el teórico de la autobiografía literaria se acaba pensando autobiográficamente (Smith, 1994a: 65) y culminando en sí mismo el proceso de búsqueda al que aboca toda indagación en el *yo*.

En la autobiografía no se halla en juego solamente el recurso retórico de la ficción literaria, sino que se ponen en cuestión conceptos relacionados con la subjetividad y la objetividad, con la psicología vital y con el análisis histórico y sociológico de las mentalidades, tal como ha evidenciado Ángel G. Loureiro (1991a: 17-18):

> *La importancia del campo autobiográfico se ha desplazado y ya no radica tanto en su capacidad de dar testimonio de una época o de la vida de un individuo [...], sino en constituir el campo privilegiado en el que se entrecruzan y dirimen hoy en día no sólo conceptos simplemente literarios sino nociones que fundamentan el conocimiento occidental: realidad referencial, sujeto, esencia, presencia, historia, temporalidad, memoria, imaginación, representación, mimesis, poder, son algunos de los temas que resulta necesario abordar y cuestionar a la hora de estudiar la autobiografía.*

Son tan variados y extensos los ámbitos que se ven afectados por el fenómeno autobiográfico que se hace difícil resumirlos en una forma definitoria simplificadora. Es más, la literatura de corte autobiográfico es, por definición, y por paradójico que parezca, indefinible más allá de los términos en que (cautamente) se expresara May (1982, 13) al señalar que "la autobiografía es una biografía escrita por aquel o aquellos que son sus protagonistas", realidad expresada por el neologismo en sí. Sin embargo, más allá de esta definición primaria, veremos que el acto autobiográfico conlleva problemas de muy compleja procedencia y de difícil estructuración.

Una vez hemos delimitado los márgenes etimológicos de las obras a las que nos referimos al hablar de literatura autobiográfica, podemos aceptar de modo provisional la archiconocida y tantas veces citada definición de Lejeune (1994: 50), que parece contar con el mérito de la conjunción genérica de los grandes tópicos que se dan cita en un texto autobiográfico:

> *Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad*.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Esta definición, aunque incompleta, enuncia y resume los principales componentes estructurales, sustanciales y formales que integran la compleja relación del autor con la obra autobiográfica. En nuestra investigación, al contemplar el hecho autobiográfico como un fenómeno semiótico pleno de significaciones, hemos optado por analizar separadamente los distintos planos (sintácticos, semánticos y pragmáticos) en que se va creando el signo autobiográfico, que pasamos a detallar en los siguientes apartados y en sus correspondientes epígrafes.

1.2. Caracteres estructurales (o morfo-sintácticos)

En los siguientes epígrafes que incluye este apartado abordaremos los componentes estructurales del relato autobiográfico, a saber: el carácter retrospectivo, la función de la memoria, el carácter contractual y el papel desempeñado por el lector. Denominamos estructurales a aquellos elementos *morfo-sintácticos* que en un estudio semiótico caracterizan a la autobiografía: son los signos distintivos y fundamentales de una creación autobiográfica, en tanto confieren unidad a la obra y la diferencian de las producciones no autobiográficas.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Así entendida, la creación autobiográfica es un objeto de estudio semiótico que puede abordarse desde la perspectiva morfo-sintáctica, semántica o pragmática, y que en cualquier caso ha de entenderse como una totalidad significativa articulada que puede descomponerse en unidades mínimas cargadas de significación.

Como hemos adelantado, los rasgos morfo-sintácticos o estructurales que caracterizan a un texto autobiográfico son dos (que descompondremos a su vez para un estudio pormenorizado):

-Por una parte, la condición de suceso pasado que adquiere el objeto de la narración (de ahí que abordemos el carácter retrospectivo de la evocación literaria y la función que en ella adquiere la memoria como capacidad actualizadora de un hecho pasado).

-Por otra parte, la credibilidad o veracidad de los hechos narrados, rasgo que ha propiciado la conocida teoría del pacto autobiográfico, sin olvidar la importancia que en este modelo de producción literaria tiene el horizonte de expectativas del lector y su disposición como un elemento morfo-sintáctico más que entra a formar parte de la significación del texto.

Estos dos rasgos morfo-sintácticos inciden de nuevo en el carácter dinámico que caracteriza a la autobiografía, por esa dialéctica que se propicia entre los momentos del pasado que se narran y el presente desde el que se evocan o reviven: lo que sucedió se narra y lo que se recuerda tiende a ser reproducido vivencialmente. Además, el autor tiende un puente no sólo con ese otro *yo* que fue en el pasado sino con el *yo* real e implícito que es todo lector de su obra, a quien pretenderá no ya convencer sino conmover para que se sienta partícipe de sus propias convicciones y experiencias.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.2.1. La retrospección

La mirada retrospectiva es uno de los rasgos estructurales definitorios y comunes (Caballé, 1995: 81) de lo autobiográfico, pues sólo a través del pasado, de la búsqueda de los orígenes, es posible interiorizar y comprender la raíz íntima de los comportamientos y la forma de ser que se indagan. Escribir sobre la propia vida exige reconstruirla textualmente, intentando ser fiel a lo que sucedió en el pasado, remontándose a contracorriente en el flujo de la existencia.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Al mirar hacia atrás, al investigar (éste es el sentido etimológico de la palabra *historia* en griego: *investigación, indagación*, *búsqueda*), lo primero que se encuentra es un otro *yo* que ha actuado de modo inconsciente, irreflexivamente. Por tanto, la retrospección introduce en el texto el elemento racional de la conciencia (Gusdorf, 1991: 13), imprescindible al autobiografiarse, como indica Caballé (1995: 29):

> *Al ser espontáneo (consciente o inconsciente) que vive, actúa y siente, hay que sumarle una especie de* alter ego*, un ser reflexivo que más pronto o más tarde vuelve sobre esa vida, esa acción o ese sentimiento y los dota de sentido.*

La retrospección supone una interpretación o una exégesis explicativa a sucesos inconexos que tuvieron como protagonista al autor de la narración, que necesariamente ha de atender al elemento temporal y a la ordenación cronológica. Ello es debido a que, como indica Ducio Demetrio (1999: 65):

> *Cada testimonio transcrito documenta nuestra evolución, los cambios y las transformaciones de nuestro ser. Pero también es un remedio contra la angustia de que los demás nos olviden. Así pues, recordar es reflexionar y la retrospección es introspección.*

También Javier Serrano (1995: 45) ha manifestado la importancia de la construcción del pasado para que el proyecto autobiográfico conceda unidad no sólo al tiempo pasado, sino a los planes futuros, expresándose en los siguientes términos:

> *Mediante la apropiación del pasado, el sujeto extiende y fortalece su autoconocimiento. Cuando tal apropiación es inadecuada, la vivencia del presente puede llegar a experimentarse como una mera secuencia de acontecimientos desconectados, mero listado de hechos presentes, provocando desorientación y a menudo infelicidad y desesperación.*

Repárese en el hecho de que la retrospección es un elemento estructural de la autobiografía porque el pasado (en cuanto forma temporal de la existencia) dota de sentido dinámico toda la narración; pero un hecho pretérito ha tenido que ser convertido en una imagen sobre la que se pueda dirigir la mirada. Si, como opina Silvia Kohan (2000: 17), "la autobiografía es una narración construida sobre la modalidad temporal de la retrospección y en la que la función narradora recae sobre el propio protagonista", existe un esfuerzo consciente por parte de éste para reconstruir el pasado en forma de imagen secuencial organizada que estructura implícitamente toda narración autobiográfica, por lo que realmente lo que se reconstruye es la imagen del pasado y no el pasado mismo. Al haber intervenido la consciencia en este proceso, la autobiografía nos está ofreciendo "una nueva visión de la naturaleza de la historia, del *yo* y del lenguaje" (Loureiro, 1993: 33).

A su vez, la retrospección (como hemos visto reflejado en Demetrio [1999: 65]) está unida íntimamente a la introspección o mirada hacia adentro, a la reconstrucción del espacio íntimo; pero esta interiorización sólo es posible a través de lo externo que fue, del pasado que el autobiógrafo pretende explicar. En esta dinámica de contradicciones irresolubles, el pasado se comprende desde el presente, el *yo* sólo se explica a partir de los otros y el exterior se asume desde el interior, para hacer patente la vigencia de lo que Franco D´Intino (1997) ha denominado *las paradojas de la autobiografía*. Esta dualidad

pone de manifiesto la imposibilidad de la autobiografía plena, su constante frustración, algo que Bravo Castillo (1993: 113) ha expresado en una metáfora gráfica muy acertada, al afirmar:

> *El ojo, evidentemente, no puede verse a sí mismo. La autobiografía no puede aspirar a ser más que una amplia indagación en torno a la propia personalidad, una indagación honesta, un espacio de búsqueda del yo, aunque su esencia siempre, fatalmente, quede más allá de cualquier intento racional.*

De ahí que la estrategia de acceso a lo íntimo haya de pasar necesaria y obligatoriamente por una proyección en el pasado, o una mirada hacia lo anterior de la propia vida, de tal modo que, como Cristina Moreiras-Menor (1991: 76) ha indicado, refiriéndose a Juan Goytisolo, "su pasado sólo existe, y ficticiamente, porque lo crea con su acto de escribir". A este respecto, conviene indicar que en el texto autobiográfico se ponen en tensión los tiempos del presente escritural y el pasado vivencial, hasta el punto de que en la mirada hacia el pasado el presente lo evalúa y lo conforma en función de sus intereses y perspectivas; en este sentido, Lydia Masanet (1998: 11) ha indicado que

> *la retrospección implica la valoración desde el momento actual de la narración de una vida pasada y, en consecuencia, un enfrentamiento con la oposición formal pasado-presente.*

Puesto que en la autobiografía se articulan el mundo, el texto y el *yo*, hay que buscar el modo en que se produce esta articulación, que no es otro que una mirada hacia atrás, una reconstrucción *a posteriori* (May, 1982: 90) del universo al que el texto quiere referirse. Para emprender la tarea autobiográfica se requiere, además, una madurez –y una distancia temporal (Caballé, 1995: 29)– suficiente como para saber interpretar correcta y fríamente sucesos que sólo en su superficialidad se presentan a los espectadores, entre los cuales se encuentra el propio actante, máxime cuando éste observa a través del

tiempo su actuación, por lo que la mirada retrospectiva adquiere un papel activo (limitado, eso sí) que mediante la escritura modifica al ser autobiográfico:

> *Si la escritura es, tanto por el modo de ser que suscita, las cualidades que moviliza y desarrolla, como por las posibilidades de modificación de la imagen de sí mismo que incluye, un acto de autoconstrucción y un proceso de autotransformación, este poder es, en verdad, muy relativo* (Lefere, 1993: 272).

La escritura autobiográfica se convierte en una segunda piel, en una reinvención que disfraza o enmascara lo que fue un momento presente ya caducado y cuya reconstrucción tiene que partir de una artificialidad plagada de engaños, errores, imposturas y trampas, a las que se ha referido James Fernández (1994: 54):

> *El autobiógrafo demuestra a cada paso su aguda conciencia de las múltiples* trampas *de la escritura autobiográfica, y, en particular, de esa trampa inherente al género: narrar (desde el presente) es traicionar (el pasado).*

Sobreponer a la conciencia del pasado la nueva con-sciencia de la escritura aporta una específica perspectiva dual que impregna y caracteriza al género autobiográfico, en el que el presente dota de sentido al pasado y reorganiza o reinterpreta el significado de la vida. Esto es cierto hasta el punto de que

> *Dilthey dio, por vez primera, enorme relieve a la autobiografía al entenderla como una forma esencial de comprensión de los principios organizativos de la experiencia* (Loureiro, 1991b: 2).

De ahí, también, que la retrospección implique en gran medida la necesidad de una ordenación cronológica, que en opinión de Olney (1991: 33) se convierte en la ontología de la autobiografía, "haciendo que el pasado sea algo necesario para el presente como que éste último venga a ser una consecuencia del primero" (Olney, 1991: 37), lo que confirma Virgilio Tortosa Garrigós (1998: 100) con las siguientes palabras:

> *El valor de la autobiografía (en cualquiera de sus formas: Diario, (auto)retrato, autobiografía...) reside en la interpretación realizada del pasado (de fragmentos momentáneos de tiempo).*

De cara a la recuperación memorial de los acontecimientos vividos, es fundamental conocer cómo funciona la facultad de recordar, que se halla íntimamente relacionada con los fallos y olvidos que en formas y grados diversos afectan a todos los sujetos. Según Aurora Suengas Goenechea (1992: 257), los estudios neurobiológicos aún habrán de avanzar para conocer, a través de la reconstrucción del pasado por sujetos sanos, cómo y por qué se produce la amnesia y los fallos de memoria, entre ellos la extendida enfermedad de Alzheimer:

> *Es de esperar que el desarrollo de las nuevas metodologías en el estudio de recuerdos autobiográficos en sujetos no amnésicos sea aplicado en este campo y contribuya a clarificar la naturaleza del deterioro funcional en el recuerdo de la propia autobiografía.*

Por este motivo, la escritura autobiográfica ha empezado a emplearse como terapia preventiva, puesto que un adecuado conocimiento del pasado también nos permite mantener abiertas las expectativas futuras. Aceptado este planteamiento, que implica la co-relación o reversibilidad del tiempo, en tanto presente y pasado se condicionan mutuamente, se hace imprescindible aceptar que la autobiografía no es sólo una regresión en el tiempo, sino más bien una proyección del pasado hacia el futuro; en este sentido, Moreiras-Menor (1991: 76) señalaba imprescindible la recuperación del pasado como elemento clave en el proyecto autobiográfico. Esta búsqueda hacia atrás, señala Gusdorf (1991: 14) se realiza históricamente, pero con una variable subjetiva, personal, perspectivística:

> *El hombre que cuenta su vida se busca a sí mismo a través de su historia; no se entrega a una ocupación objetiva y desinteresada, sino a una obra de justificación personal. La autobiografía responde a la inquietud más o menos angustiada del*

> *hombre que envejece y que se pregunta si su vida no ha sido vivida en vano, malgastada al azar de los encuentros, y si su saldo final es un fracaso.*

Se puede interpretar el pasado como actuante en la formación de la consciencia personal del individuo, de manera que la imagen duplicada que el pasado le devuelve al autobiógrafo funciona como la caja de resonancia en la que éste escucha su propia voz, esa voz de la conciencia que late en el interior como en un doble fondo accesible sólo con la llave del tiempo. En el proceso de re-conocerse en el pasado, de escuchar la propia voz y verse reflejado en el espejo de la distancia temporal, el *yo* adquiere consciencia de su unidad y de su diferencia, se forma a sí mismo gracias al hilo de continuidad que le brinda el paso del tiempo.

Por ello, el movimiento cronológico es estructuralmente esencial en la construcción autobiográfica: sin tiempo no puede haber autobiografía (por lo mismo que no podría haber vida), ya que la narración autobiográfica es un proceso de búsqueda y de encuentros parciales, de identificaciones que se producen en el tiempo pero también contra el tiempo, en una zona preservada a las modificaciones temporales, en ese *yo interior* que se propicia desde la escritura gracias a la re-flexión sobre uno mismo, a la duplicación del ser pensante sobre el actuante, que construye un espacio autobiográfico dúctil y etéreo, casi inexistente.

Gracias al paso del tiempo se permite adquirir una distancia que convierte en consciente la experiencia fortuita e inconsciente, y de este modo "al escribir una autobiografía se da expresión a un ser más interior, afirma Gusdorf, al añadir a la experiencia la conciencia de esa experiencia" (Loureiro [1991b: 3]).

Podemos suponer que sin retrospección no hay posibilidad de practicar ni entender la autobiografía, que –no lo olvidemos– fue considerada una disciplina subordinada a la Historia por la importancia que ostenta el tiempo pasado en su

textualización, pese a la existencia de lo que Dolores Romero López (1993: 372) definía como *biografía abscondita*:

> *Datos de los que nunca podremos saber su veracidad porque no quedan recogidos ni en sus apuntes, ni en sus cartas, ni en las memorias de sus coetáneos y que sin embargo pertenecen a la intimidad de la experiencia cotidiana y se convierten en materia textual.*

El pasado, de este modo, se internaliza y en la proyección de la mirada hacia atrás lo que se está realizando es una introspección encubierta, un mirarse a sí mismo en el espejo de la memoria, en la imagen que inconscientemente el tiempo ha ido dibujando en la conciencia de quien tiene que recuperar esa imagen re-escribiéndola al bucear en sus recuerdos. El pasado sólo puede descubrirse a través de los recuerdos, pero ni éstos ni aquél son elementos estructurales de la creación autobiográfica: del mismo modo que la retrospección permite recuperar el pasado, los recuerdos se encuentran articulados en el sistema que conocemos como memoria.

1.2.2. La memoria

Para que la reconstrucción del pasado sea posible ha de intervenir la memoria, que en tanto agente activo del relato autobiográfico introducirá las deformaciones y modificaciones que están implícitas en su mecanismo operativo, grabando (o recuperando) sólo una parte de todos los sucesos conocidos, olvidando otros y mezclando lo que conoce con lo que imagina. Si a ello sumamos que la memoria a veces retiene hechos insignificantes o actúa arbitrariamente al fijar un recuerdo que se convierte en motivo obsesivo de retrospección, nos daremos cuenta del importantísimo papel estructurante que esta capacidad intelectual juega en la reconstrucción del *yo* y en la actualización del pasado, ya que como señala Mónica Cavallé (2002: 185), "reconocemos e interpretamos lo que percibimos en virtud de la memoria".

La memoria autobiográfica, que Groninger y Knapp definieron "como el recuerdo de sucesos o episodios de la vida de uno mismo" (apud. Alonso Quecuty, 1992: 213), debe interpretarse a la luz de las recientes investigaciones sobre el fascinante y complejo funcionamiento neuronal de un sistema aún no bien comprendido por la ciencia psicológica, campo en el que se viene desarrollando su estudio desde el siglo XIX, con un auge importante del enfoque bioquímico a partir de los años sesenta del siglo pasado (Pérez Pérez, 1992: 7).

Como indica Carmen Sandi (1997: 31), al explicar el proceso de retención memorística de unidades de información que se producen en el cerebro a cada instante, éste se debe a una acción que físicamente se describe del siguiente modo:

> *En el núcleo* [de la célula] *se produciría la síntesis de ácido ribonucleico para la posterior síntesis de proteínas, mecanismo que desde hace aproximadamente tres décadas se conoce como un suceso bioquímico necesario para que tenga lugar el almacenamiento duradero de una información en una memoria a largo plazo.*

Una vez almacenada la información, queda por saber cómo se distribuye y recupera la misma, por qué se producen no sólo olvidos momentáneos sino súbitas apariciones, asociaciones de recuerdos, de qué modo está organizada la facultad de recordar que nos constituye como seres humanos y nos permite explicar nuestra vida a través de sucesos que la significan. Y es aquí donde el estudio de lo autobiográfico también tiene importancia para averiguar ese funcionamiento, puesto que esa memoria personal conforma al individuo y se incorporan en su personalidad, constituyéndolo, ya que la

> *memoria autobiográfica se construye sobre las experiencias vividas individualmente; el sujeto es el actor y protagonista del relato y, aun siendo vivencias compartidas, estos eventos forman parte fundamental de su biografía individual* (Sanz Hernández, 1998: 241).

El individuo se constituye socialmente gracias a la búsqueda de su propia identidad, de aquello que lo diferencia del resto de la comunidad: este propósito de autoconstrucción se refleja en autores como Ganivet y Unamuno, quienes en sus escritos finiseculares pusieron de manifiesto que "es en la comunidad cultural y espiritual propia donde la memoria del individuo tiene posibilidades de sobrevivir" (La Rubia Prado, 1999: 59).

Abandonarse a la creación de una identidad específica es la tarea que se asume en todo escrito autobiográfico, por lo que se utiliza la memoria como el hilo conductor (Scrivano, 1997: 31) que articula y estructura el discurso de esa búsqueda, inscrita a su vez en el marco de unas relaciones sociales y de una comunidad cultural:

> *La hermenéutica de las identidades individuales y colectivas permite revalorar la biografía o la autobiografía como aquella parte del método apta para desentrañar el vínculo esencial, desde el punto de vista antropológico, entre memoria e identidad* (González Alcantud, 2000a: 119).

No hay que olvidar, no obstante, que la memoria tiene el mencionado componente colectivo y social al tiempo que se basa en la fragilidad del individuo aferrado a su propia continuidad temporal gracias al recuerdo de lo que fue, para entenderse mejor a sí mismo. En este cualidad ha reparado Alicia Molero (2000: 20), para quien "aun sabiendo del carácter inestable y discontinuo del *yo*, el autobiógrafo sigue confiando a la memoria la labor de construir su identidad". El debate sobre si la memoria es un hecho personal o social es incipiente y repercute, de forma colateral, en el acercamiento que los teóricos y críticos de la Literatura hacen a esta cuestión, ya que supone una opción ideológica de primer orden. Por ello, hay quienes como Virgilio Tortosa (1998: 242) suelen mencionar el carácter social y colectivo de la memoria individual, al producirse en el marco de las transmisiones culturales de un grupo dado:

> *Las coordenadas sobre las que se traza toda rememoración –el tiempo y el espacio– son construcciones sociales, representaciones colectivas ineludibles. La memoria se construye socialmente: al recordar nos acogemos a un pasado producido socialmente, toda vez que mantenido en su seno. La memoria es una manera de construir y preservar la continuidad de la experiencia, su identidad, un intento de salvar del despedazamiento más absoluto la experiencia acumulada del ser*.

Frente a las interpretaciones reduccionistas y restrictivas que han querido interpretar la memoria como un sistema unitario, va ganando terreno la comprensión de la memoria como un conjunto de funciones complementarias e interactuantes:

> *Estos mecanismos interactivos se comprenden mejor si se acepta un sistema único de memoria en el que la información se almacena en estructuras organizativas que van desde las basadas en aspectos temporales autobiográficos (episódicos) hasta las altamente estructuradas y abstractas (semánticas)* (Recarte, 1992: 88).

En esta idea ha insistido Dionisio Pérez (1992: 1) al indicar que "la memoria no es un proceso simple, sino múltiple, si bien obedeciendo a una estructura única", motivo por el que "el estudio de la memoria no puede referirse a un sistema único y homogéneo,

sino más bien plural y heterogéneo" (Pérez, 1992: 9). Por su parte, más recientemente, José María Ruiz-Vargas (1997b: 141) también indicaba que "la memoria no debe seguir considerándose como una entidad unitaria, como *una cosa*, sino como un conjunto de sistemas y subsistemas perfectamente interconectados".

Desde esta perspectiva, ha de entenderse que en el seno de la memoria se produzca una serie de alteraciones que entran a formar parte del proceso del recuerdo, tal como señala –con bastante claridad– José Antonio Cordón (1997: 112):

> *El problema de la memoria con respecto al tiempo vivido, su carácter selectivo y sintético, sus modos de enfoque y distorsión, iluminando unas zonas y oscureciendo otras, deformando en definitiva, de acuerdo con la pretensión inconsciente de conferir a las experiencias pasadas una estructura acorde con el sentido profundo de la vida personal, tal y como se contempla desde la distancia, hacen de este expediente uno de los más frágiles y desazonantes a la hora de prestar atención a la narración biográfica. Por no hablar de las deformaciones deliberadas de acuerdo con la mirada con que se quiere aparecer ante los demás. Y es que el recuerdo no permanece invariable, cauterizado y estanco en su nicho, aséptico y descontaminado como un fósil, sino que sufre un proceso de reelaboración a lo largo de la vida que le va confiriendo nuevos matices, que lo va completando en un incesante proceso de formación a la vez que la vida hace al autor*.

A la hora de transferir al proceso estético de depuración literaria la experiencia recordada, hay que partir de esta función activa y por tanto manipuladora del recuerdo, tal como se encarga de señalar Luis García Montero (2000: 101):

> *La alusión a la memoria* [...] *se funde en la conciencia estética del artificio, porque también el recuerdo elabora, cambia, transforma, escribe el pasado, señala, destaca y ensombrece.*

Cuando analicemos en profundidad el modelo autobiográfico seguido por Ángel Ganivet en sus novelas, nos percataremos de la función estructurante que la memoria (y con ella sus deformaciones) adquiere en su sistema narrativo, algo que Matías Montes Huidobro (2001: 45) señala al referirse a su ciclo novelesco, indicando que "la memoria aparece como fuerza deformante desde la primera página". En un sentido más general, y como venimos apuntando, es un hecho bien conocido por los teóricos de la autobiografía que

> *la memoria juega malas pasadas –el olvido, el recuerdo que vuelve después, el documento encontrado posteriormente y que desmiente el recuerdo, anterior, etc.–* (Lejeune, 1994: 193).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

A este respecto, suelen utilizarse como instrumentos facilitadores del recuerdo documentos y datos historiográficos que se ponen al servicio de la construcción narrativa autobiográfica (ficcional o testimonial), como sucedió en el caso de la novela unamuniana *Paz en la guerra*, de la que Miguel García-Posada (1998: 14) ha afirmado:

> *La vivacidad de sus recuerdos infantiles se completó veintitantos años más tarde con un notorio rastreo documental, que la precisión y la exactitud del texto en muchos aspectos hacen resaltar de modo notorio. Buceó en su memoria poética, pero también en periódicos y libros de la época.*

Esta circunstancia ya había sido puesta de manifiesto por Ricardo Gullón (1964: 10), quien supeditaba la constatación documental a la verdad autobiográfica que con aquélla pretendía descubrir Unamuno:

> *Quiso mirar al niño, al adolescente, al joven que vivieron en él, algún día. Buscó en papeles o en la memoria de otros, lo que borroso palpitaba en la suya, y al final le sería difícil separar los recuerdos propios de las imágenes venidas de fuera. En la novela no se trataba de reconstruir la guerra, sino el propio ser. La narración será espejo donde sorprender la propia imagen y en ella el secreto de la vida.*

En todo caso, como comprobamos, se trata de re-inventar o re-encontrar una sustancia inexistente a la que sólo podemos acceder mediante el esfuerzo reflexivo de los recuerdos organizados, lo que José Antonio Cordón (1997: 114) ha puesto de manifiesto al indicar que "hemos de acudir a la memoria para tratar de reconstruir algo que en su totalidad se encuentra radicalmente perdido". Al tratarse de una capacidad humana tan fascinante y desconocida, el funcionamiento de la memoria se ha interpretado de diversas formas; así, hay quien opina que "la memoria no es una fuente tan pobre ni frágil como generalmente se ha creído" (Sanz Hernández, 1998: 243), y también quienes defienden el carácter maleable de los recuerdos, como concluyen algunos estudiosos de los textos autobiográficos:

> *Pocas cosas, como se puede demostrar por medio de más de un centenar de autobiógrafos convencionales, son más impuras que la memoria. 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* (Olney, 1991: 41).

De lo que no puede caber duda es de la capacidad de selección y organización pre-narrativa que la memoria posee, de manera que el individuo no va a trabajar con recuerdos aislados como materia prima sino con una facultad que funciona con su propio orden. Al reflexionar sobre la creación estética de la propia vida, efectuada en la escritura autobiográfica, Silvia Kohan (2000: 82) indica:

> *La memoria juega con los recuerdos, los disgrega y los asocia con otros o con la fantasía de algo que pudo haber sido, pero no fue. Cada recuerdo está plagado de agujeros que suplanta nuestra fantasía, lo que queda fijado es fragmentario y ambiguo.*

Por ello mismo, el análisis de las narraciones autobiográficas debe contar con las investigaciones que se están llevando a cabo en el campo de la Psicología para apoyar sus

teorías y especulaciones. En la actualidad, se considera la existencia de tres tipos de memoria (si se atiende a la duración de los recuerdos almacenados), a saber: Memoria a Corto Plazo (MCP), a Medio Plazo (MMP) y a Largo Plazo (MLP), siendo ésta última la que nos interesa en tanto que en ella se alberga la información episódica, que

> *contiene información de acontecimientos contextuados, acotados espacial y temporalmente; el hecho mismo de su adquisición por parte del sujeto, el momento y circunstancia en la que ocurrió la información es un ingrediente esencial de la misma; por tanto, la memoria episódica tiene siempre una referencia autobiográfica: se trata de un episodio o experiencia personal* (Recarte, 1992: 85-86).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

El funcionamiento de esta Memoria a Largo Plazo se ubica, según las investigaciones bioquímicas, en el hipocampo cerebral (Pérez Pérez, 1992: 15) y el procedimiento por el cual un recuerdo acaba almacenándose en esta zona del cerebro ha sido sintetizado por Dionisio Pérez (1992: 31), quien explica de este modo las diferencias existentes entre estos tres tipos cronológicos de memoria (a corto, medio y largo plazo):

> *Pueden suceder dos* [sic] *hechos fundamentales: a) Que el mensaje transportado hasta el área de proyección apenas sea tenido en cuenta, y en esa escasa duración se pierda sin dejar huella. b) Que el mensaje estimular permanezca más tiempo y en sus rastros engramáticos pueda ser objeto de una ulterior recuperación. c) Que, por último, el impacto estimular, ya por su intensidad, repetición, contexto, características especiales del canal por donde transcurre, etc., quede en la zona central del analizador correspondiente, y sea posteriormente trasladado a otra zona central en la que se alojará por un tiempo, cuya duración puede extenderse, en su máxima duración, a toda la vida.*
>
> *Esta zona en la que tiene lugar el asentamiento o retención de los estímulos es la que corresponde de modo principal a la estructura conocida como hipocampo.*

La capacidad de recordar un suceso a largo plazo no sólo lleva consigo esta adecuación a un proceso neuronal que selecciona, descarta y organiza los acontecimientos de un modo comprensible, sino que va a suponer una relativa alteración a la que en todo caso habrá que estar atento y tenerla en consideración en los análisis de textos autobiográficos, puesto que la manipulación narrativa y su transformación en texto escrito se producirá sobre los esquemas narrativos propios de la memoria, que es la que suministra el material sobre el que trabajará el autobiógrafo. En los estudios de campo que se han realizado sobre las transformaciones que tienen lugar en la narración de un hecho por parte de varios miembros de una misma comunidad, se constata que la distancia temporal de la narración con respecto al suceso relatado provoca unos cambios que se producen de modo inconsciente, o natural, y en los que el detalle episódico puede ir perdiendo fuerza, debilitándose hasta llegar a desaparecer a favor de un modelo narrativo unificado, que perdura y se impone al resto de posibilidades descriptivas. Ésta es la conclusión a la que Mª Alexia Sanz (1998: 243) ha llegado, según la cual:

> *Después de un período relativamente breve de tiempo (sólo unos pocos días), durante los cuales el individuo retiene una imagen muy detallada del suceso experienciado, el recuerdo entra en un proceso de selección y organización antes de ser estampado ya indeleblemente en la memoria.*

Para un funcionamiento eficaz de la memoria, ésta dispone de sus propios mecanismos de selección y ordenación, que sirven de base para ulteriores elaboraciones textuales, de ahí que sea preciso tener en cuenta estos sistemas organizativos a la hora de afrontar las narraciones autobiográficas como resultado de procesos cognitivos en los que destaca el valor comprensivo que ha fijado en el recuerdo con mayor fuerza una circunstancia que otras, descartadas por el sistema de almacenamiento como irrelevantes o insignificantes, innecesarias en todo caso para la comprensión del mismo. Así es como para Sandi (1997: 17), "la memoria podría definirse como el proceso que demuestra que se ha producido un aprendizaje". Por ello, Gutiérrez Calvo (1992: 149) ha subrayado que

> *existe una mutua dependencia entre comprensión y memoria. Si la comprensión se construye una representación abstracta, elaborada y organizada, la memoria podrá retenerla y recuperarla mejor que si dicha representación es literal respecto al texto, está deficientemente asimilada a los conocimientos previos, o los componentes de aquélla se hallan dispuestos aleatoriamente.*

Este hecho es de suma importancia, puesto que la finalidad de la autobiografía es, precisamente, dar una visión comprensiva de sí mismo, por lo que hay una interacción circular en la capacidad comprensiva que el sujeto ejerce mediante la narración de los hechos de su vida en el pasado y la necesidad de que éstos tengan un orden que los haga comprensibles y por ello almacenables en el sistema neuronal, por lo que la memoria se convierte –por su carácter estructural de la narración autobiográfica– en el hilo conductor de la narratividad autobiográfica, tal como sostiene Pizzorusso:

> *La varietà soprattutto a fronte di nuclei fondamentali come la combinazione narrazione/interpretazione, la distinzione tra il sé che si è e il sé che si narra, la traccia della memoria come filo conduttore della scrittura da recuperare anche attraverso i tempi della* indisponibilità della memoria (apud. Scrivano, 1997: 31).

No se trata, por tanto, de un mero narrar memorístico, sino de una constante interpretación de los hechos narrados, que adquieren significado gracias a la combinación que éstos han adoptado en el texto literario. Aplicado al quehacer de uno de los autores coetáneos de Ángel Ganivet, comprobamos que en la explicación que José Martínez Ruiz, *Azorín*, hace de los mecanismos mediante los que componía sus libros memorialísticos, utiliza la expresión *cerner los recuerdos*, que sería "el procedimiento puesto en uso para la composición de éste [*Las confesiones de un pequeño filósofo*] y de otros libros suyos de memorias" (Martínez Cachero, 1984: 19).

Cuando se escribe y se trabaja usando como materia prima los recuerdos, el mecanismo congénito de la memoria se va apoderando del autobiógrafo, que se deja

atrapar por los encantos de ese fascinante modelo de recuperación y actualización que nos permite revisar el pasado desde el presente. Por ello, la memoria se convierte en un elemento implícito en todo texto autobiográfico, pero a menudo se hace explícito y es citado por aquéllos que se han dejado seducir por sus encantos y han caído en sus redes, que los obligan a repetir de un modo consciente los mecanismos con los que ella funciona y se retroalimenta.

Hasta tal punto es importante la memoria, que ésta –mitificada y deificada en su larga saga (García Gual, 1989)– se ha convertido en un tópico al que se refiere gran parte de los escritores del *yo* que acuden a ella y la invocan para emprender o continuar su tarea:

> *A la propia memoria, a Mnemósine, invocan la mayoría de los autobiógrafos y memorialistas, hasta el punto de constituir la evocación un auténtico* topos *de la escritura autobiográfica* (Caballé, 1995: 118).

Para Yates (1969: 355), nada existe sin ella, porque "la Madre de las Musas es Memoria. No sale afuera nada que previamente no haya sido formado dentro, y, en consecuencia, es dentro donde se hace la obra significativa". Fascinados por el incomprendido y tal vez incomprensible funcionamiento electro-químico de la memoria, los autores se dejan llevar por ese aluvión de recuerdos que se van mostrando sucesivamente y se encadenan unos a otros, apareciendo y desapareciendo a voluntad, hurtándose a un orden impuesto y lógico, por lo que a menudo el escritor ha de servirse de recursos mnemotécnicos diversos que le permitan recuperar de un modo fiel y exacto los sucesos de su pasado, el tiempo perdido, que, en palabras de Olney (1991: 35), "es precisamente uno de los principales motivos del autobiógrafo, quizá el principal o incluso el único y verdadero motivo del autobiógrafo".

Entre estos recursos mnemotécnicos se encuentra la pregunta indagatoria del entrevistador en el caso de las autobiofonías, por lo que Lejeune (1994: 356) afirma que

"se entrevista al modelo para que relate sus recuerdos tal cual, y no para que él mismo haga algo con ellos". No sólo en las autobiografías mediadas nos encontramos con esa incapacidad del autobiógrafo para dominar sus recuerdos y ser el dueño de la narración: en toda autobiografía, el recuerdo se impone, dirige por sus propios derroteros la narración, tal vez porque el modo en que se estructura la memoria a largo plazo está de por sí secuencializada y responde a sus esquemas narrativos, lo que nos devuelve al origen de nuestra indagación sobre los principios organizativos en que se conforma la memoria. Recarte Goldarecena (1992: 85) ha llegado a plantear el dilema en los siguientes términos:

> *Cabe preguntarse si la inmensa reserva de información que es la memoria a largo plazo (MLP) constituye una sola unidad estructural y funcional o si, por el contrario, pueden segregarse, dentro de ella, subconjuntos de información que utilizan códigos, estructuras de datos y procesos peculiares y diferentes, e incluso con soportes fisiológicos diferentes.*

La respuesta que viene dando la Psicología a esta disyuntiva apunta en la dirección de

> *la memoria* [...] *como un conjunto heterogéneo y pluridimensional de etapas, que se corresponden en la mayoría de las veces e isomórficamente con el conjunto de estructuras correspondientes a los distintos biofactores* (Pérez Pérez, 1992: 29).

No existe, pues, una memoria uniforme y monolítica, sino que ésta está compuesta por varios condicionantes que interactúan entre sí y la convierten en un sistema plural, adaptable, receptivo a diferentes estímulos que reaccionan según pautas establecidas pero que aún no han sido suficientemente estudiadas:

> *Marcia Johnson* [en 1983] *propuso un sistema de memoria modular de entrada múltiple (MEM). En este sistema, las diversas funciones de memoria son llevadas a cabo por tres sistemas distintos interactivos: el sensorial, el perceptivo y el reflexivo. El sistema sensorial está principalmente especializado en la detección de estímulos y*

> *en el desarrollo de habilidades sensorio-motrices; el sistema perceptivo se encarga de la identificación de relaciones entre objetos y el reconocimiento de la familiaridad; el sistema reflexivo se especializa en la planificación, el recuerdo voluntario en ausencia de claves externas, en relacionar los acontecimientos con la identidad personal y en la discriminación entre los recuerdos que son de origen externo –percibidos– y los que son de origen interno –imaginados–* (Suengas, 1992: 253).

Una vez hemos comprobado esta heterogeneidad de los procedimientos y vinculaciones que la memoria utiliza para autoconstruirse y retroalimentarse, estamos en disposición de comprender por qué no sólo es manipulable y alterable[1], sino que sobre todo no es aséptica ni neutral como pudiera suponerse, dado que ella misma se convierte en una relectura reflexiva que responde al sentido adaptativo ante las circunstancias que caracteriza al ser humano. Esta cualidad será, a su vez, transmitida a los textos de carácter autobiográfico, que conjugarán la reflexión[2] interpretativa del pasado con los intereses y necesidades vitales del presente, algo en lo que Gusdorf (1991: 13) ya había reparado al indicar que

> *la autobiografía es una segunda lectura de la experiencia, y más verdadera que la primera, puesto que es toma de conciencia: en la inmediatez de lo vivido, me envuelve generalmente el dinamismo de la situación, impidiéndome ver el todo,*

lo que implica que quien recuerda ha dejado de ser quien era. Así es como la memoria pone en conexión (Olney, 1991: 39) los dos *yoes*, los dos tiempos implicados en la reconstrucción autobiográfica, al comparar lo que fue con lo que uno es capaz de recordar. De ahí que la propia memoria sea –intrínsecamente– un proyecto imposible, como sugiere Lejeune (1994: 142):

---

[1] Según Ruiz-Vargas (1997a: 11), "la memoria se nos revela como un proceso cognitivo extraordinariamente flexible, versátil, maleable y frágil y, por ende, muy vulnerable al cambio, al error y también a la falsificación. La memoria no es un guardián neutral del pasado".

[2] Para Masanet (1998: 192), "la rememoración se compone de reflexión", de modo que es connatural la unión entre memoria y entendimiento o comprensión, como venimos viendo.

> *Decir la verdad sobre sí mismo, constituirse como sujeto completamente realizado es una utopía. Por muy imposible que resulte la autobiografía, ello no le impide en absoluto existir*.

La memoria es la que nos permite darnos cuenta, ser conscientes y tener conciencia, de nuestra propia consciencia (Olney, 1991: 40), la que nos obliga a ser entes autobiográficos volcados hacia nosotros mismos, a nuestro pasado, a lo que de él queda en el presente de una reconstrucción que sólo la memoria asegura y hace posible. De ahí que ella, falible de por sí, sea el único instrumento del que dispone el autobiógrafo para conseguir la exactitud (Lejeune, 1994: 77) que se exigirá a todo relato autobiográfico que se presente o se pretenda como tal. Neus Samblancat (1997: 180) lo ha expresado poética y mitológicamente refiriendo que "escribir es, en parte, navegar contra Leteo e iluminar el *yo*", lo que pone de manifiesto la importancia de la escritura como acto rememorativo voluntario, activo, según postula también Masanet (1998: 241) al indicar que "sólo la memoria y, por extensión, el acto voluntario de apresar en el papel las impresiones conservadas de su pasado puede ganarle la batalla al olvido".

Por ello, a la hora de considerar los vínculos existentes entre memoria y autobiografía, hay que tener en cuenta el factor decisivo de la temporalidad, que Sellan pone en relación con la posibilidad de fantasear e imaginar, innata en las potencialidades humanas: "Toda experiencia del tiempo como memoria (pasado), sensación (presente) y anticipación (futuro) se vive y se media a través de *Vorstellung* (imaginación) y *Darstellung* (conocimiento)" (apud. La Rubia Prado, 1999: 28). Jugando con la paradoja que supone la ficcionalidad de la reconstrucción rememorativa, Antonio Muñoz Molina (1997a: 65) ha llegado a señalar que "para ser más veraz, la memoria en ocasiones se convierte en ficción", por lo que no conviene creer que la extrema fidelidad de la memoria responda a un acto puramente racional, sino que más bien éste puede provenir de esa capacidad inventiva y ficcional que activa lo autobiográfico.

Para que podamos hablar de memoria debe darse por supuesto el transcurso de un período de tiempo: no se recuerda aquello que está sucediendo en este instante, sino que tiene que recordarse un suceso ocurrido en el pasado, lo que obliga a creer que, en términos de experimentación psicológica,

> *la primera condición para que se pueda hablar de memoria o de retención es que haya transcurrido un cierto tiempo entre el momento en que ocurrió algo y que fue percibido (fase de adquisición) y el momento en que se ha de repetir dicho suceso* (Valle Arroyo, 1992: 43).

Desde el punto de vista bioquímico, el proceso puede ser explicado, a su vez, como un mecanismo neuronal que permite conservar una información a lo largo del tiempo gracias al

> *papel de los ácidos nucleicos, que en la ya conocida secuencia proteinógena van a elaborar las distintas proteínas y [...] dan lugar a unas especiales "mnemoproteínas" que tanto interés demuestran en los procesos de almacenamiento, así como en el traslado de las memorias a corto y medio plazo, hasta el depósito en las memorias a largo plazo* (Pérez Pérez, 1992: 18).

En todo caso, estamos hablando –metafóricamente– de grabar o inscribir un suceso para que pueda ser recuperado más tarde, lo que convierte a esta actividad intangible en un hecho casi material, tal como la describe Annalisa Goldoni:

> *La memoria non è un´attività astratta, ma passa attraverso il corpo e, in ispecie nelle culture orali, la storia individuale ha nelle ferite, nelle cicatrici, nelle mutilazioni, la "prova", l´"inscrizione" degli eventi che hanno marcato il tempo e l´esperienza di una persona diventadone parte per sempre* (apud. Mordenti, 1997: 17).

No obstante, su ubicación en un lugar inmaterial, alejado de toda indagación física externa, hace que la memoria tenga un efecto hipnótico, catártico también, sobre los

escritores, especialmente en el caso de los tardo-románticos modernistas, que le adjudicaron un carácter sereno y relajante en el que el subconsciente del escritor puede sumergirse en busca de las perlas del conocimiento, tal como se deduce de esos deliciosos *ejercicios espirituales* que cual guía iniciática escribiera a principios del siglo XX Ramón Mª del Valle-Inclán (1974: 93), donde sintetiza a la perfección qué funciones querían atribuir estos autores a la rememoración del pasado: "El recuerdo es la alquimia que depura todas las imágenes y hace de nuestra emoción el centro de un círculo".

Según esta idea que quintaesencia el papel de la memoria en la autoescritura como experiencia estética, la capacidad de recordar no es sólo una actividad lógico-intelectual, sino que en ella se despiertan las emociones más vivas, ya que como indica Frances Yates (1969: 82) "la memoria está en la parte sensitiva del alma", aunque esta circunstancia había venido siendo sistemáticamente obviada en las investigaciones sobre la memoria, como reconoce Mª Luisa Alonso Quecuty (1992: 197):

> *Los investigadores de la memoria han ido esquivando [...] aspectos tales como [...] motivación, emoción o personalidad, obteniendo de esta forma una imagen de la memoria como sistema de trasvases (teoría multialmacén), conjunto de procesos de codificación (teorías de niveles de procesamiento), o de recuperación (hipótesis de especificidad de la codificación).*

De ahí que, siguiendo las sugerencias de esta psicóloga, debamos plantearnos hasta qué punto las emociones reflejadas en un texto autobiográfico nos están dando una idea aproximada de la personalidad del escritor que estudiamos y del estado de ánimo en que se encuentra cuando redacta sus textos memorialísticos, en tanto

> *la evidencia encontrada por Bower y Cohen indica que los sujetos recuerdan mejor si se sitúan en el estado emocional en que se encontraban cuando almacenaron la información. Este fenómeno es conocido como dependencia del estado de ánimo* (Alonso Quecuty, 1992: 206).

Esta hipótesis nos será de suma utilidad cuando abordemos los textos ganivetianos, repletos de sentido del humor y llenos de recuerdos agradables, para contrastarlos con la tradicional imagen que se ha transmitido de un Ganivet triste, abúlico, amargado, teoría que contradicen sus producciones autoficticias, sobre todo las redactadas durante el apacible período vivido en Finlandia (1896-1898). A este respecto, convendrá replantearse –en un marco teórico más amplio– si los textos autonovelescos permiten este tipo de aproximaciones psico-críticas, como hace Manuel Alberca (1996b: 181) al preguntarse:

> *¿Se puede recuperar la* verdad *del pasado en el marco de una ficción? De sobra son conocidos, por cualquier lector familiarizado con las claves del género autobiográfico, los límites y trampas de la memoria, la relativa fidelidad de lo recordado o la tendencia a la fabulación involuntaria de este tipo de obras*.

Como observamos, el procedimiento ficcional de la memoria incurre en los mismos fallos y debilidades que los textos memorialísticos y confesionales autobiográficos, por lo que sigue siendo válida la constatación del factor determinante que en la recuperación de hechos del pasado tiene el estado emocional en que se redactan. A todo ello hay que añadir la circunstancia estadística que se ha comprobado mediante pruebas clínicas en diversos sujetos, y que inciden en uno de los aspectos selectivos de la memoria: se descartan y tienden a olvidarse con mayor facilidad los recuerdos tristes, esto es, "los sucesos agradables se recuerdan en mayor número que los desagradables" (Alonso Quecuty, 1992: 199). Los estudios realizados sobre diferentes sujetos han dado como resultado que existe "un menor recuerdo en los sujetos depresivos que en los situados en un estado de ánimo neutral" (Alonso Quecuty, 1992: 205), lo que cuestionará en gran medida los análisis *clínico-literarios* que se han realizado sobre la obra ganivetiana y sobre su personalidad, calificada de modo ligero y gratuito como depresiva pese a la evidencia de su gran facilidad para la rememoración, que impregna todos sus textos, lo que convertiría a este autor en una excepción dentro de estos datos aportados por la Psicología o, al contrario, obligaría a reconsiderar algunos aspectos de

personalidad que le han sido atribuidos por una lectura precipitada, apriorística y mediatizada por el conocimiento de su trágico desenlace en forma de suicidio.

La interpretación de la memoria como una facultad selectiva en la que se resalta lo positivo frente a lo negativo permite una relectura a fondo de las creaciones autoficcionales, como clave para dar un mayor relieve a los sentimientos y actitudes vitales del escritor que se recupera en una novela autobiográfica a través de la transformación de sus emociones presentes con respecto al pasado, sin perder de vista que en esta reiteración de lo que se fue se encuentra otro de los mecanismos con los que la propia memoria funciona, gracias no sólo a las repeticiones sino también a la recuperación de algunas aptitudes y habilidades que se activan gracias a la dinámica propiciada mediante la actividad sistemática del recuerdo.

Conviene señalar que, según la estudiosa del *arte* mnemotécnica, Frances Yates (1969: 355), "la tradición de la memoria enseñaba que todo lo recordamos mejor mediante imágenes, que estas imágenes han de ser percusivas y emocionalmente potentes, que se las ha de vincular asociativamente". Por ello la facultad de recordar, pese a su carácter innato, es también una potencia que ha de cultivarse y perfeccionar, como ha señalado Francisco Valle Arroyo (1992: 45-46) al enunciar el siguiente silogismo:

> *Si una misma tarea de recuerdo es repetida en diferentes momentos o si se utilizan tareas diferentes de recuerdo, el sujeto puede recordar siempre algo nuevo, lo cual ha hecho pensar que tal vez todo deje una huella en la memoria*.

Esto nos permite creer que todos los hechos, por insignificantes que parezcan, han quedado grabados (salvo un defecto o trauma físico, como puede ser la amnesia) en nuestro sistema neuronal, por lo que pueden ser recuperados, recordados y activados en cualquier momento de nuestra existencia.

No hemos de olvidar, no obstante, que nuestra percepción del tiempo, y con ella nuestra capacidad memorística, están mediadas por una función socio-cultural que interviene en la composición psíquica de nuestras percepciones y emociones, pues, como indica Francisco La Rubia Prado (1999: 112), "vivir en la memoria presupone ser en la historia y en la cultura que uno nace". Gracias a la memoria, el ser humano se realiza social y colectivamente, al mantener su identidad cultural gracias a esa capacidad de acumulación y de aprendizaje que se representa en la memoria, y esta circunstancia obliga a reconsiderar el papel asignado tradicionalmente en nuestras sociedades a esta capacidad, con el consiguiente desprestigio o menosprecio que a menudo ha acompañado al acto autobiográfico, aunque este prejuicio no sólo es injusto e inmotivado sino contradictorio con los fundamentos sociales, como viene a indicar Anna Caballé (1997a: 7) cuando apunta:

> *Si la memoria es el fundamento de toda identidad continua y en ella se sustenta buena parte tanto de la vida individual como de la colectiva, en la escritura autobiográfica es de suponer que esa memoria tiene una responsabilidad mayor.*

Memorizamos o recordamos, no lo olvidemos, en función de un sinfín de motivaciones, lo cual ha llevado a algunos teóricos de la memoria a clasificarla a ésta en al menos seis categorías, que encuentran su ubicación en diferentes zonas de nuestro cerebro, como resume Pérez Pérez (1992: 34), al señalar que existen:

a) Memoria sensoriomotriz

b) Memoria perceptiva

c) Memoria motivacional

d) Memoria afecto-emotiva, que participa ampliamente en los procesos mnésicos y cuyo asiento nuclear hay que encontrarlo en el sistema límbico.

e) Memoria automática, establecida en zonas primitivas y subcorticales, que como el cerebelo y ciertas áreas subcorticales se hacen cargo de los engramas cinéticos.

f) La memoria inteligente [...]. *Encontraríamos su lugar a nivel* [sic] *de la prefrontalidad.*

Aún podrían añadirse, según José María Ruiz-Vargas (1997b: 145) otros cuatro tipos de memoria: la procedimental, la semántica y la episódica, tal como fueron postuladas por Tulving, y sobre todo la que interesa a nuestro estudio, la episódica, que

> *es la que nos permite recordar conscientemente nuestro pasado personal. Se trata de una memoria* autobiográfica *y su expresión va siempre acompañada de la experiencia consciente que nos permite vernos a nosotros mismos como agentes de los eventos revividos* (Ruiz-Vargas, 1997b: 145).

Estos tipos de memoria han sido sistemáticamente contrapuestos, como si no funcionasen dentro de un mismo orden estructural organizativo que los convierte en una potente capacidad de análisis, aprendizaje y reflexión. Esta situación es la que denuncia Suengas (1992: 256), para quien

> *hay una clara tendencia a postular la existencia de* compartimentos estancos *o dicotomías en el funcionamiento de la memoria (p. ej., episódica vs. semántica, procedimental vs. declarativo, incidental vs. intencional, sensorio-perceptivo vs. reflexivo). Por supuesto, la mayoría de los autores reconocen continuos o interacciones entre los distintos sistemas de memoria que postulan.*

Ante esta dicotomía de los estudios de la memoria desde campos multidisciplinares como la psicología, la bioquímica, la sociología, la retórica, la psiquiatría, etc., sólo queda subrayar que el amplísimo y desconocido fenómeno de la memoria afecta de un modo evidente a las composiciones autobiográficas, las cuales se encuentran atrapadas en la red de referencias y de implicaciones que los distintos sistemas de memoria extienden en su constitución como un sistema único y plural a un tiempo. El autobiógrafo se verá supeditado a los condicionantes que impone la memoria, a la vez que tendrá que construirse a sí mismo en virtud de los tres factores que, según Alonso Quectuy (1992: 214) "influyen en el recuerdo autobiográfico: el autoconcepto del sujeto, los factores motivacionales y la perspectiva con que son recordados los

sucesos". Por tanto, recordarse a sí mismo supondrá poner en tela de juicio la apreciación de sí mismo a la vista de los posibles lectores, sin prescindir de los sentimientos y actitudes emotivas que lo obligan a llevar a cabo su narración autobiográfica y adoptando una frágil posición en la tierra de nadie de un tiempo inexistente, de la ficción que supone trasladarse mentalmente al pasado sin dejar por ello de mantenerse instalado en el tiempo presente de la narración. De ahí que la memoria, esa materia prima de la que se extraen los recuerdos para manufacturarlos y fabricar un texto híbrido y espúreo producto de la manipulación, no sólo sea una capacidad sino también una condición, una obligación que remite a la distancia temporal desde la que, en perspectiva, se observa el pasado y se intenta re-construir el tiempo pretérito y la sustancia de quien se fue.

MIGUEL DE CERVANTES

1.2.3. Contrato autobiográfico

El modo autobiográfico de narración se basa en un contrato que tiene efecto dentro del texto entre dos partes contratantes, obligadas mutuamente por la palabra: el lector y el escritor. Por su carácter estructural, el contrato autobiográfico constituye otro elemento dinámico que relaciona las dos instancias que se ponen en contacto gracias al texto narrativo. De igual manera que el tiempo y la memoria indicaban una relación bilateral entre presente y pasado, el pacto suscrito por lector y autobiógrafo marca unas condiciones de lectura que articulan la especificidad del relato autobiográfico desde su origen. Pese a su reciente formulación, en 1975, por Philippe Lejeune (1994), el concepto de pacto o contrato autobiográfico encontró una rápida aceptación que ha tenido, no obstante, detractores que niegan la esencialidad de dicho pacto entre autor y lector como condición previa para asegurar la veracidad de lo narrado; así, Jean Molino (1991: 28) se pronunciaba contra dicho contrato como soporte de verdad: "Desconfío del compromiso que parece contraer conmigo el autobiógrafo. Más que de un pacto, se trata de una declaración unilateral que no puedo tomar en serio".

Aún más lejos llegó Javier del Prado (1998), quien propuso –frente al concepto de pacto– ratificar el de *espacio autobiográfico*, previamente usado por Nora Catelli (1986) y a menudo empleado por el propio Lejeune (1994), puesto que en este espacio autobiográfico la sinceridad adquiere mayor relieve por la ingenuidad con que se presenta el *yo* autorial, sin intermediarios ni presuposiciones, permitiendo de este modo la ruptura convencional de géneros y la inclusión de lo autobiográfico en esas formas ambiguas y cercanas a la ficción de las que, de otro modo, estaría excluido:

> *El* yo *del pacto autobiográfico es el* yo *sospechoso de las autobiografías, ya se llamen* vida, confesiones *o* diarios. *El* yo *del espacio autobiográfico es un* yo inocente, *que lo mismo emerge en la novela más realista que en el ensayo o en la crónica de un corresponsal de guerra* (Del Prado, 1998: 31).

Pese a las voces críticas que postulan la existencia de otras instancias sustitutorias del pacto autobiográfico, la fortuna alcanzada por el concepto de pacto nos obliga a incluirlo provisionalmente entre las condiciones estructurales que dan forma a un texto autobiográfico y lo diferencian del resto de producciones literarias. Hay que presuponer que toda producción literaria responde a un compromiso en que el autor pretende no defraudar las expectativas que se depositan en el texto en sí: en el caso del pacto novelesco, el lector espera encontrar un mundo ficcional con apariencia de realidad, de modo que –como sostiene Ascensión Rivas Hernández(1998: 29)–

> *emisor y receptor firman, de nuevo, el pacto narrativo por el que se comprometen a fingir que creen en el carácter real no sólo de la historia, sino también del entramado que la presenta.*

En el caso de las autobiografías, confesiones y narraciones memoriales de cualquier tipo, se supone que el lector desea hallar una realidad que además sea cierta y, sobre todo, sincera. Una vez aceptado que existe un pacto novelesco y otro autobiográfico, la mezcla de ambos en los tipos narrativos que hemos dado en llamar autoficticios o autonovelescos obliga a plantearse otra pregunta, que es la que Manuel Alberca (1999: 53) ha formulado para averiguar en qué posición del canon de géneros se encuentran en la actualidad estos textos híbridos:

> *¿Qué lugar ocupan éstos con respecto a los dos grandes pactos literarios, el autobiográfico y el novelesco? ¿Se está estableciendo entre ambos pactos un espacio, territorio o nación literaria nueva, que pugna por su independencia?*

Cuando nos referimos al pacto suscrito y rubricado (mediante su firma) por el autor, subyace la idea de una fórmula jurídica que compromete e implica a ambas partes y mediante la cual se obligan mutuamente a respetar los términos de credibilidad en los que se fija la redacción de todo texto autobiográfico. Para el crítico francés, en opinión de Tortosa Garrigós (2001: 60), "el género no será definible por valores formales, sino por un elemento que reside fuera del texto (en sus umbrales): un contrato de lectura". Este

pacto genérico convierte a los textos autobiográficos en productos fiduciarios, basados en una co-respondencia entre escritor y lector, como afirma Dámaso Chicharro (2000: 69) que sucede con la modalidad epistolar, basada "en la amistad que existe entre quien escribe y quien recibe la carta".

Según el propio Lejeune (1994: 153) las cláusulas contractuales estructuran y condicionan el modo de leer el libro, convirtiéndose en un implícito manual de instrucciones que permitirá interpretar en clave verídica los hechos narrados en el texto:

> *El* contrato de lectura *de un libro, es decir, sus instrucciones de uso, no depende únicamente de las indicaciones que se dan en el propio libro, sino también en el conjunto de informaciones que se difunden de forma paralela al texto: entrevistas al autor y publicidad. El conjunto forma lo que G. Genette llama el* paratexto *del libro.*

Aunque tendremos ocasión de referirnos a la forma en que se concreta la suscripción de este contrato que supone la forma del pacto autobiográfico lejeuniano, apuntaremos las similitudes existentes entre el texto autobiográfico y la modalidad jurídica contractual. Así, por ejemplo, el escritor está obligado en el relato autobiográfico a "parecerse a su parecido" (Gusdorf, 1991: 15), por lo que debe esforzarse en ello, lo que supone representar el drama de la búsqueda de su propio ser, que lo aboca a la revelación de lo íntimo (Valis, 1991: 40), dentro del ámbito de lo público en que está constituida la sociedad moderna.

De ahí que el primer pacto que se establece en la literatura autobiográfica es el suscrito por el autor consigo mismo, un pacto por el que se identifica a sí mismo con quien se fue y con quien narra, manteniendo pretensiones de veracidad que lo obligan a ser fiel en todo momento a esas dos personalidades. La formalidad de este pacto suele hacerse patente en la coincidencia de nombre entre el autor real, el narrador y el protagonista de quien se refieren acciones en el relato. Esta virtual identificación es la que

contempla Covadonga López Alonso (1992b: 37) como esencial para el cumplimiento de lo autobiográfico en literatura:

> *El* yo gramatical *puede establecer un contrato de identidad entre autor/narrador/personaje; en este caso, el autor reivindica como suyas la voz del narrador y del personaje. La enunciación se hace acto de habla en sí y por sí misma.*

Así considerado, el contrato adquiere unos rasgos formales cuya motivación se encuentra en el pacto que todo texto literario representa, pero que en el caso de la autobiografía tiene un garante que es el *yo* del autobiógrafo; por ello, existe ese pacto implícito al que se ha referido Fernando Alegría (1991: 11) para hacer ostensible que dicha fórmula de compromiso no está exenta de infidelidades y posibles adulteraciones por ambas partes:

> *Debemos aceptar también la realidad de un pacto tácito entre el narrador y el lector; pacto que le permite a éste concebir un Yo del autobiógrafo que no siempre coincide con el original.*

Mas habría que reseñar que el carácter contractual de la literatura autobiográfica se origina en el pacto de fidelidad y reserva en que se basa toda confidencia, como ha señalado Carlos Castilla del Pino (1989d: 105): "Entre los dos actantes de la confidencialidad existe un pacto, implícito las más de las veces, otras explícito". De esta forma, venimos observando que el concepto seminal de pacto autobiográfico atiende a una pluralidad significativa que impregna de dinamismo las diversas facetas de la escritura confesional: por una parte, se trata de un pacto de identidad y de veracidad por el que el escritor se esfuerza en ser fiel a sí mismo y veraz con el lector, a quien el pacto también afecta, pues éste ha de conceder credibilidad a lo que está leyendo y no desconfiando sistemáticamente de la realidad de lo sucedido.

Además, el garante de esta veracidad es el *yo* del autor, que se expone y se arriesga a sí mismo como avalista y a través de la identidad del nombre propio estampa su firma en el texto de modo que su narración se convierte en una palabra de honor bajo cuyo juramento se está diciendo la verdad. El ser humano, a la vez que temporal y autoconsciente de su limitada existencia que se reconstruye reflexivamente, ha venido siendo definido desde tiempos inmemoriales como ser dotado de λογοζ (*palabra, ley, razón*) (Platón) y también como ser social (πολιτικοζ) (Aristóteles). En estas dos definiciones, que tanta amplitud contienen por separado, si se conjugan, encontramos el por qué de la estructuralidad del pacto en la literatura que más directamente abarca al individuo sin importar los artificios y recursos estilísticos, retóricos o literarios. En los textos en los que se prima la desnudez del individuo que se muestra y se demuestra en su búsqueda ontológica, no podían faltar estas dos condiciones esenciales de legalidad racional y de comportamiento ético social, por lo que el pacto supone de obligación con los semejantes de contarles la verdad para incentivar en ellos, en la medida de lo posible, una actitud similar de búsqueda y desvelamiento de la identidad personal.

La razón (*logos*) se expone a través de la palabra y adquiere unas pautas de comportamiento social, por lo que en última instancia el ser humano se ha transformado en un ser jurídico: todas sus actuaciones, públicas y privadas, acaban estando reguladas por una ley (escrita) o por una norma (consuetudinaria), por lo que la literatura autobiográfica viene a poner de manifiesto ese carácter legal de la humanidad que ha conformado una estructura social gracias a la fijación por escrito de normas de conducta que dan lugar a infracciones que son sancionadas y castigadas por el colectivo y por los poderes establecidos. Este carácter legislativo-racional explica también que el surgimiento del género autobiográfico se feche en la Modernidad abierta por la filosofía de la Ilustración e inaugurada por las nuevas normas jurídicas (*Código Napoleónico*, por ejemplo) surgidas de la Revolución Francesa, que en su *Declaración de Derechos del hombre y del ciudadano* evidencia los postulados del individualismo burgués. A este respecto, Barthes

> *afirma que el contrato en sí es un valor burgués que remarca la preponderancia económica por encima de cualquier otra. La autobiografía, pues, es un contrato de lectura tanto como un tipo de escritura; un efecto contractual que varía históricamente y por ello evidencia la fuerte carga de relatividad* (Tortosa Garrigós, 1998: 416).

Ahora bien, los textos de carácter y contenido autobiográfico atienden a un espacio, el de la intimidad, en que las regulaciones normativas no pueden entrar, no sólo por su intrascendencia social, sino por su inabarcabilidad mediante mecanismos externos al propio individuo que ejerce su control y vigilancia; a esta circunstancia atiende la consideración que Castilla del Pino (1989c: 29) ha realizado sobre la necesaria existencia de una confianza que se traduce en el pacto recíproco que liga al emisor de una confidencia y al receptor de la misma:

> *Nada acerca de lo íntimo es comprobable, ni por consiguiente su verdad o su mentira. La intimidad puede inferirse a través de lo que digo o hago, pero jamás se tiene acceso directo a ella por su intrínseca inobservabilidad. Por ello, la confidencialidad, es decir, el que el sujeto A refiera al sujeto B algo acerca de su intimidad, se basa ante todo en el* principio de confianza *o en el* pacto de sinceridad *de que hablaron hace años los filósofos analíticos.*

No es preciso, por tanto, formalizar un juramento o promesa para que el texto autobiográfico se atenga a este principio legal (sin consecuencias jurídicas que pudieran llevar a un autobiógrafo a los tribunales por no haber contado "la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad", según la conocida expresión jurídica testifical), a resultas de lo cual la narración memorial puede interpretarse también como un documento histórico o sociológico, puesto que "se le reconoce a esta transposición lingüística de la vida una dosis de veracidad que fundamentan el acto de la interpretación en términos documentales" (Cordón, 1997: 115).

Pero frente a otros documentos históricos cotejados y contrastados por diversas fuentes, la etereidad de lo autobiográfico lo mantiene en los términos incomprobables que afectan al ámbito de lo íntimo, de ahí que el propio pacto sólo sea un síntoma presumible, nunca constatable, que puede presuponerse o aceptarse, de la veracidad de lo que leemos. Además, como ha sostenido reiteradamente Virgilio Tortosa (2001: 56), la autobiografía "es un contrato de lectura tanto como un tipo de escritura", en tanto el pacto afecta y compromete a las dos partes, no sólo al lector que ha de creer en la fidelidad del texto, sino al propio autor, que constantemente debe interpelarse sobre el proyecto que lo impulsa a estructurar y dar una forma coherente a su narración, tal como Javier del Prado (1998: 18), tan reticente al concepto de pacto, ha tenido que reconocer finalmente:

> *El concepto de pacto, además de tener una naturaleza formal, cuya realidad autobiográfica es inverificable, nos sitúa, una vez admitido el pacto, en una aventura literaria en la que el* yo *se instaura como motor de un proyecto y como vehículo de una proyección de una vía que quiere transformarse en* Vida.

En todo contrato hay unas contrapartidas o beneficios que motivaron la redacción de las cláusulas del convenio; ¿qué sale ganando el autor en este acuerdo bilateral? Por una parte, el autor consigue conformar su vida a un proyecto narrativo que viene avalado por la necesidad de que dicho relato sea inteligible y comprensible para todo hipotético *otro*, para el lector implícito que le confiere credibilidad; asimismo, el autor gana en autoridad, puesto que es él quien fija los términos en que quiere confesarse, los temas que va a abordar y los que va a obviar, y él –en definitiva– lleva la iniciativa que le confiere el poseer el uso de la palabra. En el caso del autobiógrafo, éste es más autor que nunca: es *auctor* puesto que está añadiendo una reflexión y un punto de vista al relato de la vida que él mismo experimentó. Por ello hay quien cree que más que la condición contractual de la autobiografía, lo que existe es un argumento autorial, de autoridad, de quien debe ser creído por ser quien es:

> *El pacto pensamos que no constituye una condición del género, sino más bien una característica, imputable igualmente a otras producciones escritas.*
> *Quizá más importante que el argumento del* Pacto *sea el de la* Autoridad (Cordón, 1997: 118).

El crédito que se concede a la palabra del autobiógrafo debe provenir, a su vez, de la honestidad que a sus comportamientos públicos se le atribuyan socialmente (aunque eso no impide que también un atracador de bancos, por ejemplo, pueda escribir sus *Memorias*), por lo que toda la narración se convierte en una *palabra de honor* sobre la que se juramenta la verdad, salvo que el autor, manteniendo su autoridad narrativa sobre sí mismo, su credibilidad y su texto, quiera dotarse de cierta ambigüedad que novele sus confesiones autobiográficas hasta el punto de que no podamos hablar de pacto novelesco ni de pacto autobiográfico en el caso de las autoficciones, para las que Manuel Alberca (1996a: 13) propone la existencia de un pacto dual, híbrido, difícilmente deslindable pues bebe de las fuentes ficcional y confesional a un tiempo:

> *El pacto autobiográfico y el pacto novelesco en los extremos del pacto ambiguo. Establecido entre ambos, el campo autoficcional resulta de la implicación, integración o superposición del discurso ficticio en el discurso autorreferencial o autobiográfico en diferentes maneras y dosis.*

La eclosión de autonovelas en el pasado siglo XX ha llegado a plantear serias dudas sobre el estatus genérico de las mismas, como analizaremos en el capítulo quinto de este trabajo, sobre todo porque viene a replantear la condición del pacto autobiográfico y del pacto novelesco, pues impacta en la línea de flotación sobre la que se sustenta el inestable canon de los géneros literarios, como ha sabido cuestionar de un modo inteligente Laura Scarano (1998: 693) al preguntarse por la autoficción en los siguientes términos: "¿Es un género de efecto contractual o una ficción que desnuda el fracaso de la ilusión referencial?".

No podemos obviar el hecho de que la autobiografía pretende reconstruir justamente a un sujeto individual que ha sido puesto en duda por los diversos movimientos post-románticos que han creído que el *yo* era un espejismo, una ilusión ficticia que haría del género autobiográfico en sí una imposibilidad, por lo que tal vez la mayor coherencia corresponda a quienes devuelven el *yo* a su carácter ficcional primigenio enclaustrándolo en el campo de la ficción, de manera que la autonovela sería una negación de la autobiografía como género, motivo por el que Alberca (1996a: 10) ha llegado a sentenciar que "la autoficción como ejemplo palmario de pacto ambiguo tiene algo de *antipacto* o *contrapacto*".

BIBLIOTECA VIRTUAL

Desde que los últimos embates filosóficos del siglo XIX (Darwin, Nietzsche, Freud) pusieron en tela de juicio la realidad del *yo* como un fenómeno monolítico, racional y espiritual, esta filosofía de la sospecha ha provocado una negación constante de la posibilidad autobiográficamente ingenuamente considerada, derivándola por derroteros cada vez más sinuosos y enrevesados, entre lo ficcional supuesto y lo ficcional real, ese mundo de apariencias en el que se mueven los individuos modernos creándose y destruyéndose mediante la palabra, que a la larga se convierte en un engaño social. En este pensamiento de raigambre schopenhaueriana nos enfrentaremos a un Ganivet que se finge a sí mismo en el reino de las apariencias que es Maya.

Ya no podemos confiar en un *yo* inocuo al margen de sus convenciones sociales, por lo que el lector se convertirá en un juez que a su vez espía la interioridad del autor confesional, situación que tiene lugar en el momento en que los Estados acrecientan sus mecanismos de información y sus propios servicios de vigilancia que se enfrentan con el inviolable espacio de la intimidad en el que se recluye y se refugia esa invención relativamente moderna que es el individuo, surgido históricamente de la antropología cristiana y de los artefactos ideológicos de la modernidad renacentista que desembocarán en el movimiento ilustrado dieciochesco, a cuyos estertores venimos asistiendo desde los albores de la Post-modernidad. En este clima de desconfianza (ideológica, social,

institucional) no sólo es posible sino necesario replantearse la posibilidad hipotética de un pacto de credibilidad y sinceridad que ha tenido que recurrir, en el caso de la autoficción, a la utilización de términos paradójicamente antitéticos que se han consumado en las ficciones autonovelescas, tal como señala el propio Alberca Serrano (1999: 61) en un trabajo posterior en el que pone al día sus tesis sobre el *pacto ambiguo* que tiene lugar en estas novelas autobiográficas:

> *El mecanismo de constitución de las autoficciones es el resultado del encuentro de elementos antitéticos en un mismo relato: el principio de identidad (A = N = P), característico del pacto autobiográfico, y el contenido ficticio, del pacto novelesco.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

La consumación del pacto autobiográfico, empero, responde a la necesidad de expiar simbólica y públicamente el delito que para la Post-modernidad (que con Nietzsche [1981] recupera el pensamiento trágico griego y lo convierte en su contemporáneo) constituye el hecho de haber nacido. En todo autobiógrafo se detecta el rastro de una culpa que atormenta la (mala) conciencia de quien ha vivido y no es capaz de encontrar un castigo ontológico adecuado a ese pecado original.

Aunque hoy día la confesión sólo es un tipo o modalidad de escritura dentro de lo autobiográfico, no cabe duda que el impulso autobiográfico parte de la necesidad de absolución (Caballé, 1995: 91) que toda confesión comporta, con la que el contrato se cumplimenta o realiza plenamente.

Es en esta línea de investigación donde debemos entender que la autobiografía haya sido abordada desde el campo de la psicología social y que Luis Carlos Soldevilla (1993: 389) haya llegado a reafirmar el indicador psicosocial inherente a la escritura autobiográfica, en la que el *yo* y la colectividad se confrontan y establecen sus respectivos territorios o espacios:

> *La autobiografía quedaría así definida como la conciencia reflexiva que, longitudinal y retrospectivamente, realiza un autor sobre su ciclo vital, quedando*

esta trayectoria escrita e inscrita dentro del contexto histórico y sociocultural en el que al autor le ha tocado vivir.

Este rango estructurador de la autobiografía que es el contrato implicará inmediatamente al lector en la resolución (ab-solución) o confirmación del contrato textual que le propone el autobiógrafo, por lo que pasamos a analizar el papel que el lector como juez supremo y como parte del pacto juega entre estas condiciones estructurales del género.

1.2.4. El lector

BIBLIOTECA VIRTUAL

Tal vez la aportación más profunda y válida que hace la teoría autobiográfica a la literatura de ficción sea la incorporación del lector en el proyecto literario desde su propia formación. Todo texto se concibe como un mensaje que se comunica a alguien, pero los mensajes literarios suelen disponer de narratarios internos, con lo que el lector es un mero espectador (intruso) de los hechos narrados, excluidos autor y lector, que en la teoría narratológica fueron sustituidos por *narrador* y *lector implícito*. La inclusión de autor y lector se produce por la reciprocidad de ambos términos, de modo que si en la autobiografía damos por hecho que se muestra el autor tal cual es (o como quiere ser), era preciso crear un espacio paralelo para dar cabida al lector, que no interviene como un elemento pasivo sino como un factor significante activo en el proceso semiótico de interpretación.

El planteamiento de lo autobiográfico como un texto especular en el que se refleja el autor no se circunscribe sólo a la vida de éste sino que acaba afectando al lector, quien ha suscrito también un pacto entre particulares, en tanto que el texto autobiográfico no se refiere a una vida peculiar y propia sino que describe metafóricamente ese hilo vital que fluye a través de vicisitudes múltiples en todos los individuos con un porcentaje elevadísimo de similitudes entre sus vidas. Ello supone que el magma autobiográfico haga mayor hincapié en lo específico de una vida particular, aunque se sobreentiende que el

lector está en disposición de completar esas mínimas variaciones con su conocimiento de las generalidades que se omiten en un texto autobiográfico: todo lector sabe que un ser humano, por muy autobiógrafo que sea, duerme, se alimenta, mantiene relaciones familiares, profesionales y amistosas, viaja, se desenvuelve en el ambiente específico que le ha tocado vivir, y esa identidad es la que permite obviar una tediosa enumeración de hechos intrascendentes en el relato.

El espacio común que traza la vida, en su generalidad, facilita esa identificación especular por la cual el lector puede catárticamente empatizar con el autobiógrafo y entender sus avatares específicos como desviaciones estadísticas de la colectividad que es la especie humana. De ahí que podamos considerar incompleta y truncada toda narración autobiográfica, que para cumplir de un modo eficaz su función necesita del lector, que se convierte así en el complemento preciso para que el texto se realice y llegue a su culminación semiótica.

De todos los caracteres estructurales que fundamentan la escritura autobiográfica, el que menos atención crítica cuantitativa ha merecido es el del lector, que marca otro límite subjetivo dentro del espectro de subjetividades que supone todo acto autobiográfico, parcialmente concebido como un mero punto de vista que se expone para la consideración ajena, para que esa perspectiva sea asumida o rechazada, por lo que de nuevo nos percatamos de la paradójica situación en que se halla el sujeto autobiográfico, que no es dueño de su vida, ni siquiera puede enseñorearse sobre la narración, pues en última instancia ésta está subordinada a los intereses y apreciaciones ajenas, marcando los otros, el lector, un límite subjetivo más a su producción.

Desde una perspectiva existencialista, el infierno son los demás, como afirmara Jean-Paul Sartre, puesto que ellos son los que nos juzgan en nuestras actuaciones y frente a ellos se disponen los textos autobiográficos como una confrontación dialéctica en la que no hay vencedores ni vencidos, aunque sí un juicio por el que se resuelven las

contradicciones textuales en que se incurre al contar desde la experiencia presente la conciencia de un pasado.

En el momento en que para la teoría crítica autobiográfica el lector se convierte en elemento fundacional (contractual y dialéctico) de lo autobiográfico, es preciso optar por la pespectiva del lector (Lejeune, 1994: 72) para evaluar los resultados a los que llega una producción literaria que tiene al *yo* por referente. A la autobiografía sólo se puede acceder en condición de lector o de escritor, términos ambos que acaban confundiéndose y anulándose si hemos de hacer caso a quienes como Zambrano (1988a: 17) o Smith (1994a: 65), aluden a la dinámica confesional o autobiográfica, respectivamente, que arrastra al lector a convertirse simultáneamente en confesor o autobiógrafo de sí mismo; durante el ejercicio recóndito de la lectura no es posible acudir en calidad de crítico o juez al texto puesto que no hay vidas buenas o malas –en definitiva–, pues esta capacidad de decisión sólo será ostentada en el Juicio Final, salvo que el lector asuma vicariamente su condición de dios laico en un mundo que ha sentenciado ideológicamente la muerte del Dios Supremo teológico, si bien lo ha sustituido en la práctica por una teocracia material que hoy representan los Estados y las empresas multinacionales (Klein, 2001).

El hecho de que la modalidad de escritura que versa en torno al *yo* sea tan dinámica (o dialéctica, en sentido puramente hegeliano) implica la necesidad de un correspondiente textual al escritor que se presenta bajo los ropajes del *yo* enmascarado y ficticio:

> *Un* yo *no se concibe sin un* tú *lector; y ambas se presuponen recíprocamente en el acto de la escritura estableciendo lo que Lejeune ha llamado el pacto autobiográfico* (Tortosa, 1993: 401).

Debemos referirnos, por tanto, al lugar en el que el pacto autobiográfico se realiza y consuma: cuando Lejeune (1994: 83) analiza la distinción entre novela y autobiografía, señala que lo importante y significativo para constituir un texto autobiográfico es, en su

opinión, la dimensión (o relieve) que le asigna el lector, su competencia para atribuir veracidad o no a lo leído. Por ello, lo que el lector aporta a un texto autobiográfico es el espacio de interpretación, el lugar en el que es posible leerlo, la perspectiva desde la que se entiende y comprende el alcance de la confesión o la verificación autobiográfica.

Utilizando la información que en este sentido nos aporta ese nuevo subgénero que es el relato oral transcrito, al que Philippe Lejeune (1994: 315) denomina *autobiofonías* nos encontramos con que la autobiografía precisa siempre del *otro* (no sólo en el sentido metafísico), sino que su relación dialéctica es tal que cuando se usa un modelo (antropológico o sociológico) para representar a una colectividad (habitualmente marginal o en vías de extinción, arcaica o desarraigada), el relato de vida no está dirigido al "grupo social al cual pertenece el modelo" (Lejeune, 1994: 359) –esto supondría infringir la norma básica del contrato, o su condición estructurante dialéctica– sino al narratario social que está más allá de la frontera del ámbito autobiográfico, de modo que el lector sea capaz de ponerse en el lugar del narrador, empatizar con él, ver la vida desde su punto de vista.

En esta identificación, siquiera sea parcial, de la que es consciente el lector que acude al texto autobiográfico como si de un espejo deformante se tratara, estriba la fuerza y el auge de la literatura autobiográfica actual, que trasciende los límites literarios para convertirse en un campo de estudio multidisciplinar y en una red múltiple de referencias que semejan un infinito juego de espejos que se repiten y se multiplican sin cesar. En la autobiografía se dan cita, por tanto, la literatura, la historia, la filosofía, la sociología, la antropología, el derecho, la psicología, la retórica, la estética, para abarcar a través de un análisis complejo al ser humano en su integridad, no sólo al individuo que ha plasmado sus vivencias en el papel, sino también a la colectividad que representa y a los modos de interpretación a que da lugar el acto autobiográfico en sí. En su sentido más humanista, la autobiografía vendría a representar el aforismo del comediógrafo latino Terencio: "Homo sum, nihil humanum alienum puto". La capacidad humana de ponerse

en el lugar del otro, de empatizar con él, de ser capaz de sentir y com-padecerse, hace que para el ser humano todo individuo sea un *otro yo*, alguien que nos representa y en cuya vida, por diferente a la nuestra que sea, nos vemos reflejados.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.3. Caracteres sustanciales (o semánticos)

Procederemos en este apartado a repasar los caracteres semánticos o sustanciales que componen la autobiografía y le aportan su significación. Se trata no ya de elementos que pongan en relación diversos agentes, sino de conceptos diferenciales a través de los cuales puede definirse un texto autobiográfico.

No obstante, se trata de caracteres apriorísticos, por lo que en un análisis concreto de una obra literaria estos elementos discriminarían si estamos o no ante un fenómeno autobiográfico pleno o ante un acto autobiográfico híbrido, en el que se han utilizado elementos propios de la autobiografía con otros ajenos para hacer más compleja la interpretación.

Aunque se presenten desarticulados entre sí, estos caracteres sustanciales son, a su vez, la forma concreta en que se desarrollan las categorías sintácticas o estructurales; hemos de indicar que estos caracteres que atienden al contenido suelen ser los primeros que definieron el fenómeno autobiográfico, por la concreción en que se pueden manifestar y ser resaltados como elementos constitutivos diferenciales.

Hemos desglosado en trece epígrafes los caracteres sustanciales del hecho autobiográfico, de modo que con ello podamos avanzar en el proceso de definición y delimitación del hipotético género autobiográfico. Estos elementos giran en torno al *yo*, por lo que la escritura tendrá una *referencialidad* directa respecto a este amplio y debatido concepto que surge ideológicamente con la Modernidad. A su vez, el *yo* estará representado por el *nombre propio* que sustenta e identifica al individuo que lo posee, motivo por el que culminaremos este apartado con un análisis de lo que significa *identidad* en la escritura autobiográfica al referirnos a la cambiante sustancia del *yo* que la avala y le sirve de referente.

Asimismo, la intencionalidad existente en el *proyecto autobiográfico* será también objeto de estudio como carácter sustancial del género, que interactuará con la importancia textual que va adquiriendo la fijación de los rasgos personales en el *proceso de una escritura* que altera la condición psíquica del *yo* que se busca a sí mismo a través de las palabras. En este sentido, la textualidad se convertirá en *testimonio* fidedigno de la vida. Para poder acceder a la *intimidad* rescatada por el individuo autobiográfico, éste habrá procedido a un ejercicio de introspección reflexiva que se articula y argumenta en forma de *examen de conciencia* que en su condición de tal habrá de acudir a la *sinceridad* como condición indispensable.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Por último, en todo acto autobiográfico encontraremos un *narcisismo* implícito en la auto-observación que enaltece y ensalza los valores individuales que el autobiógrafo representa; para poder convertirse en objeto de observación, el sujeto procede a un *desdoblamiento* en el que se reflejan especularmente varios *yoes* escindidos y hasta cierto punto autónomos, que en su máxima expresión se convertirá en la *otredad* que el *yo* pasado (tal vez también el *yo* futuro podría ser el doble del autor en la autoficción) significa para el *yo* presente del narrador.

Con respecto a los elementos estructurales estudiados en el apartado anterior, podremos observar cómo la retrospección afecta tangencialmente a la referencialidad del *yo* que se identifica y reconoce a través del nombre propio en una obsesiva búsqueda de la intimidad del sujeto que se eleva al centro de todos sus intereses en un innegable acto de fe narcisista; con respecto a la memoria, ésta articula la identidad existente entre el *yo* desdoblado del presente y el del pasado, que es examinado a la luz de la propia conciencia que lo juzga; el pacto autobiográfico suscrito por el autor va a implicar un compromiso de sinceridad presente en el proyecto autobiográfico, que de esta manera se convierte en testimonio documental llevado a efecto mediante el proceso de una escritura que plasma en el papel los términos de dicho contrato, que afecta al lector en tanto éste invade el espacio de la intimidad reflexiva con una mirada crítica ajena que forma parte de

la otredad escindida con la que un observador externo (el *yo* del presente narrativo) enjuicia sus propias actuaciones pasadas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.3.1. Referencialidad

El primer rasgo definitorio sustancial que se puede (y se debe) atribuir a la literatura de corte autobiográfico es la referencialidad, pues sin ella no existiría literatura del *yo*; se trata de dilucidar por tanto a quién o a qué se dirige esta referencialidad, dando por supuesto que en los textos autobiográficos ésta se convierte en autorreferencia, por lo que el objeto al que se va a referir la narración autobiográfica se encuentra en el propio sujeto que enuncia, de modo que el interior o la subjetividad del escritor es transformado en objeto de discurso, produciéndose así una objetivación o exteriorización de la intimidad autorial.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En el caso de las producciones textuales autobiográficas, como ha observado Didier Coste (1983: 250), "référence et auto-référence y son solidaires, l´une est impossible sans l´autre". Por tanto, cuando hablamos de la referencialidad autobiográfica, estamos fijando como objeto propio del discurso el *yo*, ese etéreo y escurridizo campo de trabajo que cada uno lleva a cuestas y que el autobiógrafo trata de fijar pese a su volubilidad. De ahí que José Romera Castillo (1981: 13) haya definido lo autobiográfico como "una literatura referencial del *yo* existencial, asumido, con mayor o menor nitidez, por el autor de la escritura". Establecida esta condición de referencialidad que debe ostentar la literatura autobiográfica, lo que aún no se ha fijado es su carácter como rasgo semántico, como proponemos en este trabajo, o su valor pragmático, que defiende Amparo Hurtado (1997: 98) al sostener que a la escritura autobiográfica la define "el vínculo pragmático de veracidad que establece entre autor y narrador", dando a entender que esta referencialidad debe ser cierta para ser operativa.

Gracias a la referencialidad es posible aplicar la teoría del pacto autobiográfico (Lejeune, 1994) que se basa en la identificación (no la semejanza o similitud) entre el autor real (escritor) del texto, el narrador desde cuya voz se focaliza la narración (de ahí que ésta suela adoptar la primera persona del singular para su expresión) y el personaje

protagonista o actante del relato, mientras que en el lector recaerá –como contraparte del pacto– la responsabilidad de atribuir verosimilitud o consistencia a esta identificación, puesto que, como ha señalado Rolf Eberenz (1991: 40),

> *el discurso sobre uno mismo puede evolucionar en varias direcciones, sin perder por ello su característica esencial, la identidad referencial entre sujeto enunciador y el personaje objeto del discurso.*

Pese a las mediaciones existentes entre objeto referente y sujeto referencial, que coinciden sustancialmente al tiempo que difieren cronológicamente, se produce "una identificación entre el creador-narrador-personaje" (Romera, 1981: 52), hecho que define propiamente a la autobiografía frente al resto de producciones literarias de ficción. En la referencia a sí mismo, el narrador procede a identificarse (no a asemejarse ni a parecerse) con el personaje, será él mismo: el personaje será el narrador y el narrador el personaje, intercambiarán incluso los papeles o *roles* porque como personalidades son una única personalidad, una y la misma, lo que permite que se produzca, empleando la terminología narratológica de Gérard Genette, una narración autodiegética (referida a sí mismo) en primera persona (Lejeune, 1994: 52), el uso (habitual y más frecuente, aunque no obligatorio ni único) de la primera persona que solemos encontrar en la narración autobiográfica. Sin embargo, lo que sucede en opinión de Paul de Man (apud. Caballé, 1995: 81) es que se produce una "ilusión de referencialidad" (Asiaín, 1993: 95), en la que Roland Barthes también coincide, al asegurar que la identidad de nombre entre "autor, narrador y protagonista no tiene consecuencia referencial alguna" (apud. Eakin, 1994a: 12).

El círculo vicioso (o virtuoso, según se considere) en que se desenvuelve la escritura autobiográfica parte de un error o un malentendido, cual es la creencia en la realidad primigenia de un objeto que no existe, sino que es creado a través de la palabra y su ficción: el *yo* autobiográfico se construye conforme se va aplicando la reflexión consciente sobre las dispares actuaciones que se han producido en el pasado, motivo por

el que la autorreferencialidad sólo disfraza el vacío existencial que atenaza a ese *yo* proteico y multiforme que la autobiografía pretende invariable y único. A esta circunstancia autoconstitutiva se han referido Del Prado, Bravo y Picazo (1994: 217) al señalar que

> *la escritura autobiográfica, es decir, el discurso autobiográfico, es un texto predominantemente autorreferencial, cuyo referente, inexistente* a priori, *se crea en el propio proceso de escritura.*

Asistimos, de este modo, a la consumación de un engaño acorde con el sustento angular de la ideología burguesa individualista, que ha dado prioridad a un sujeto creado *ex nihilo* como una macroficción realista. Paradójicamente, lo que se ha producido es una objetivación de la subjetividad, un reinado absoluto de lo subjetivo, que se convierte en el estandarte y el punto de fuga de los rebeldes hijos del Romanticismo.

Al desmenuzar los elementos que entran en juego en la referencialidad que el texto plantea respecto del *yo* autobiográfico, hallamos la presencia de la subjetividad como argumento central, pues como ha sabido ver Laura Scarano (1998: 692)

> *la autobiografía emerge como una natural consecuencia de dos preocupaciones nucleares: la construcción de la subjetividad en el discurso y la naturaleza de la referencia como operación constructiva de los textos.*

Sustentado en el vacío gravitatorio de sí mismo, el sujeto autobiográfico buscará en el pasado una imposible identificación que –en contra de lo deseado– pondrá en evidencia la esquizofrénica actitud del *yo* escindido en sujeto observador y objeto observado. Esta dualidad epistemológica es la que lleva a pensar que la identificación referencial pretendida por el género autobiográfico es poco menos que una quimera irrealizable, por la propia naturaleza del objeto de observación que se persigue a sí mismo sin lograr encontrarse, por más que crea aproximarse al meollo de sí mismo, a ese utópico centro al que aspira arribar todo autobiógrafo, en un ascético camino de

iniciación que va despojando de sucesivas capas superficiales las envolturas de la intimidad para acabar rastreando en el aterrador vacío sobre el que se sustenta la ficción de la identidad del *yo* consigo mismo.

Entre los argumentos esgrimidos para echar por tierra las tesis de la identidad que busca el autobiógrafo se encuentra el hecho de que el escritor tiene que fingir una personalidad cercana a las creaciones literarias, de manera que para Catelli (1986: 71) "el narrador es al personaje –pasado o actual– lo que el autor es al modelo".

Por ello, sería imposible atribuir realidad al personaje de papel que crea un escritor fingiendo que se trata de él mismo, de su segundo (y verdadero) *yo*, del íntimo y real, del que prescinde de las apariencias. El autor, sin embargo, está tomándose a sí mismo como modelo del que pretende extraer su contenido artístico, y en este sentido al menos la referencialidad existe, con las limitaciones que se quiera y que son las mismas que existen entre una obra de arte y la sensación de la que surgió y que el artista pretende transmitir.

Conscientes de esta imposibilidad ontológica, los autobiógrafos de finales del siglo XIX comenzaron a plasmarse a sí mismos como figuras literarias, envueltos en los recursos narrativos de la ficción, para asemejarse ellos mismos, en un proceso no exento de mitificación, a los prototipos heroicos de la novela burguesa decimonónica, asumiendo de este modo el carácter ficticio que sustenta el *yo* en todas sus modalidades ideológicas. Un lector contemporáneo observa con relativa naturalidad esta ficcionalización del autor que, como señala Alicia Molero (2000: 11), ha supuesto una grave alteración en el canon literario, por cuanto

> *la irrupción de la referencialidad en el discurso novelesco, siguiendo la boga de ficcionalizar lo sucedido, ha venido a complicar la delimitación genérica de gran parte de la obra literaria en la actualidad, provocando tal ambigüedad respecto al*

> *estatuto de lectura que un libro pudiera enfocarse desde perspectivas tan opuestas como la histórica y la inventada.*

A partir de las últimas décadas del XIX, el autor acostumbra a inmiscuirse en la vida de sus personajes hasta el punto de que todos ellos acaban pareciéndosele, y esto provoca un contrato de lectura según el cual el lector detectará las señales en las que el autor ha pretendido marcar unas huellas que perfilan el territorio autobiográfico y autorreferencial en el que desea moverse a sus anchas quien habla de sí mismo por medio de persona interpuesta, emboscado en las máscaras de quien no se reconoce a sí más que en la invención y el fingimiento. Pío Baroja, en *Juventud, egolatría*, ya hizo mención a esta errabunda condición de quien mediante la escritura se engaña a sí mismo y pretende timar a los demás con diversas modulaciones de su *yo* obsesivo y mareante: "Cuando el hombre se mira mucho a sí mismo llega a no saber cuál es su cara y cuál es su careta" (apud. Abellán, 1977: 283).

Otro ejemplo decimonónico finisecular lo encontramos en la escritora italiana *Neera*, a la que dedicara un breve estudio Elisa Martínez Garrido, quien refiriéndose al modo complementario que adquieren sus novelas con respecto a los textos propiamente dichos autobiográficos, diagnostica:

> *Las novelas, cargadas de sentidos autobiográficos, conllevan también una cierta lectura referencial, que dejan aludida, desde el momento en que son una continuación en clave literaria de la obra autobiográfica de la autora* (Martínez Garrido, 1986: 274).

Así, pues, los relatos autobiográficos acabarán siendo modelos referenciales sobre los que comparar críticamente esos textos autoficticios en que se perfilan los rasgos del autor, que empieza a prescindir de la referencialidad externa, esto es, de los hechos de su vida de los que se surte en principio la referencia autobiográfica. En este sentido, no hay que olvidar que la referencia siempre se produce sobre un hecho biográfico, vivencial, y

que por tanto el objeto referido ha de ser la vida, del mismo modo que el sujeto autorreferido es el *yo* que la ha experimentado. Basándose en esta doble instancia (vida y *yo*, βιοζ y αυτοζ) a la que simultáneamente se refiere el texto autobiográfico, Philippe Lejeune (1994: 76) ha trazado un paralelismo en el que diferencia las formas narrativas ficticias de las que podríamos llamar *documentales*, entre las que incluye las manifestaciones autobiográficas:

> *Por oposición a todas las formas de ficción, la biografía y la autobiografía son textos referenciales: de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una* realidad *exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de verificación.*

No obstante el carácter referencial de ambas modalidades, hemos de recordar que biografía y autobiografía responden a distintas finalidades y motivaciones, por lo que entre ambas se muestra una distinción radical que atiende a la peculiaridad de cada una de ellas en lo que respecta a la relación con su modelo referencial. En palabras del propio Lejeune (1994: 79)

> *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.*

Al igual que la biografía, la ficción autonovelesca se basa en la semejanza referencial (Romera, 1981: 17), por lo que la identidad referencial sólo es pretendida por la autobiografía, que de esta manera adquiere un valor gnoseológico (Caballé, 1995: 14) que permite comprender una vida, clarificarla, sirviéndose para ello de la mediación artística o estética, pues la autobiografía es un arte referencial (Eakin, 1994a: 9), sustentada en el sujeto como auto-referente narrativo. Aún es más complejo el entramado de relaciones referenciales entre sujeto observador, subjetividad íntima observada y texto literario en el que se plasma la interioridad, puesto que el enfoque de la perspectiva es cambiante y debe ajustarse a cada momento, puesto que el *yo* no es

siempre el mismo sino que está en constante modificación, se trata de un sujeto que se distingue a sí mismo y de sí mismo por lo que es y por lo que no es, por sus identidades y sus diferencias o por la repetición y la diferencia (Lejeune, 1994: 97).

Hasta tal punto es imprescindible tener en cuenta la referencialidad como carácter semántico de la literatura autobiográfica, a fin de distinguirla del resto de producciones de creación imaginativa o ficticia, que para Virgilio Tortosa Garrigós (1998: 400),

> *si el barómetro de medida que se aplica es el de trazar la frontera entre autobiografía y ficción, el mismo se elaborará sobre la noción de referencialidad, con lo cual el estudio de las obras literarias siempre estará basado sobre el pilar de la ilusión.*

Sobre el carácter referencial de la autobiografía basaba Lejeune su teoría del pacto autobiográfico, que se caracteriza por compendiar las características de los modos de lectura del *yo* en la Modernidad, dándole un enfoque social, al hacer partícipe al lector en la interpretación del significado textual. Así es como el pacto supone un compromiso del narrador con el lector mediante el cual se compromete "a comportarse como si fuera el autor" (Lejeune, 1994: 65), teniendo en cuenta que las referencias que el lector encontrará a una forma gramatical como puede ser el *yo* de la primera persona de singular van más allá de su función puramente intertextual (Lejeune, 1994: 56) para situarse dentro de lo que Lejeune ha llamado *espacio autobiográfico* y que consiste en poner en contacto "lo extratextual y el texto" (Lejeune, 1994: 61), sirviendo el propio autor (su firma, su cuerpo [Moreiras, 1991: 133]) como intermediario, como borde o frontera, en consonancia con las teorías expuestas por Jacques Derrida (1989).

Por su parte, el lector va a poder considerar que un texto es autobiográfico por el reconocimiento de la autorreferencialidad con que un autor está tratando de cumplir las cláusulas del contrato que le afectan; así lo entiende Anna Caballé (1999a: 23-24), quien asegura que "para que un lector pueda considerar un relato como una autobiografía tiene

que disponer de marcas discursivas que remitan a una autorreferencialidad explícita e inequívoca". Esto explica que Eakin (1994b: 12) insista en ese compromiso que no aspira a una exactitud o correspondencia imposible entre modelo y reflejo, entre sujeto y texto, sino que se conforma con realizar el titánico esfuerzo de comprender la propia vida y darla a entender al lector.

Por su condición semántica, la referencialidad se convierte en organizadora de la totalidad de la obra (Molero, 2000: 70) y marca los ámbitos de relación del texto condicionando su interpretación. De igual modo que la biografía es referencial y adopta la vida ajena como modelo del relato, la autobiografía acudirá a una autorreferencialidad más rica en matices puesto que generará unas relaciones complejas entre el sujeto de la observación consigo mismo, con su pasado y con el afán de fidelidad narrativa que es constantemente violada por la presencia dual de dos identidades que supuestamente son la misma pero que no coinciden por más que deseen acercarse la una a la otra.

La escritura autobiográfica supone, en este sentido, un pertinaz empeño en el fracaso, una tozuda expresión de lo imposible, de hacer coincidir los extremos antagónicos o, sencillamente, de cuadrar el círculo de las identidades cambiantes. Todo ello vendrá a su vez acompañado por la consciencia de la fractura que el tiempo ha infligido en el individuo, la dualidad esquizofrénica y alienada con que puede observarse en las revueltas aguas de una escritura en la que la representación de sí mismo nunca es perfecta por más que adquiera un leve parecido que nos sugiere al referente que siempre huye en la dirección del tiempo.

1.3.2. El yo

La literatura autobiográfica se basa en este ambiguo concepto con el que todos estamos tan familiarizados (cultural y socialmente), ya que como afirma Popper el *yo* es un descubrimiento que se realizó con la invención del lenguaje y está íntimamente relacionado con la conciencia humana de su mortalidad (apud. Eakin, 1991: 83). Asimismo, para Virgilio Tortosa (1998: 476), "el *yo* y la adquisición del lenguaje están generados por toda experiencia intersubjetiva", de modo que el individuo (humano) es un ser intercomunicativo que se percibe limitado a un espacio concreto de su actuación social y adquiere conciencia de su desmembramiento, de existir desgajado de la comunidad, responsable último de sus propias acciones, abocado a la muerte personal y a la desaparición de la memoria que él representa; como un grito desesperanzado y agónico contra este destino común y último, la autobiografía se alza para salvar los rastros de una existencia individual única e irrepetible desde la conciencia de quien se siente impotente para remediar esa limitación temporal, por lo que un estudio del *yo* autobiográfico debe partir de esa cortapisa que el tiempo impone a la existencia humana y frente a la que la memoria individual busca fórmulas que le permitan subsistir vicariamente y perpetuarse a través de la escritura.

Para que la producción autobiográfica fuese posible como texto literario, era preciso que se diese forma a ese *discontinuum* social que es el individuo de la especie humana, creado como un espacio particular y único, al que se le dio la condición de *personalidad* para distinguirla del resto de componentes de una sociedad concreta. Como ha señalado Helena Béjar (1989: 52-53), este proceso fue estudiado por Simmel, quien

> *resalta la emergencia de la idea de* yo *y de la noción de personalidad que conducen a una comprensión de la individualidad como* naturaleza íntima *cuya materia es incomparable e insustituble. Este tipo de individualismo concibe la vida como una totalidad unitaria y sintetizada en la cual la búsqueda de la absoluta peculiaridad es la tarea principal del hombre.*

Hay quienes, como Eugenio Garin (1981), cifran en el Renacimiento el punto de partida de este individualismo, que vendría a ser para el estudio de las sociedades como el atomismo en el campo de la Física: el *yo* es la unidad mínima, atómica, indivisible, menor, en que puede fraccionarse una comunidad social. Ese átomo social que se desgaja del entramado social no lo hace en el aspecto físico, sino que reserva para sí un intangible espacio que le sirve para la distinción y la separación: así surge la subjetividad, que es la manifestación extrema e incomprobable de la interioridad en que se desarrolla esa diferencia con respecto del grupo. Los estudios de psicología social inciden en esta consideración, de modo que se apunta a esta condición social del individuo desde su propia interioridad, pues como afirman Deschamps y Devos (1996: 40), siguiendo el pensamiento de Mead,

> *el sí mismo está formado a la vez por un componente sociológico (el* mí*) que no es más que una interiorización de los roles sociales y por un componente más personal (el* yo).

Uno es quien es por oposición a lo que son y representan los demás, por mucho que se les parezca y comparta con ellos la mayoría de los rasgos físicos y psíquicos que posee como individuo; será en su interioridad, sin embargo, en su más inaccesible y secreto interior, donde se atrinchera la condición de único e irrepetible que ostenta cada ser humano, consciente de esta singularidad que lo distingue del resto de los miembros de la especie[3]. Esta creencia exacerbada en la irrepetibilidad y *unicidad* del individuo es lo que aflorará en los escritores post-románticos del período finisecular, por lo que el Modernismo convertirá al *yo* individual en un ídolo ante el que postrarse reverencialmente, con esa "fe en el *yo* íntimo como realidad única y suprema" que Inman Fox (1970: 14) ha atribuido a *Azorín* y, con él, al resto de los escritores coetáneos.

[3] Según Maravall (1986: 10) esta conciencia se produce inicialmente ligada a la literatura picaresca y a "las circunstancias que hicieron necesaria la formación de un género literario prácticamente nuevo, al haberse advertido que las vidas de los hombres no son repetición de prototipos fijos en una ordenación estamental, sino procesos que se desenvuelven y se singularizan en conexión con múltiples factores situacionales".

El origen de la creencia moderna en el *yo* con su correlativa absolutización proviene, según Simón Marchán Fiz (1987: 89), de la filosofía ilustrada y del Romanticismo, que buscan un asidero para sus convicciones; así, pues, ya Fichte

> *trata de encontrar el principio primero y absoluto de todo el saber humano, del cual se desprendan tanto el saber como una certeza sobre el mismo. En paralelo, la escuela romántica se afana por hallar un principio de certeza para la propia estética. El principio encontrado, indemostrable y evidente, es el* yo*, el cual se pone, se proclama a sí mismo como protagonista absoluto y conciencia originaria frente a los demás saberes y la realidad.*

No ha de extrañar, por tanto, que el presente trabajo de investigación verse sobre las modulaciones del *yo* en la última década del siglo XIX, origen del Modernismo hispánico y época en la que se produce una inflexión en el uso del *yo* narrativo, que va a afectar a autores que inician su producción bajo los efectos de la gran renovación ideológica y estética que supone el mencionado movimiento artístico, que supone "l´importation du modèle révolutionnaire dans la sphère artistique" en palabras de Gilles Lipovestsky (1984: 102). En todos estos escritores, la cuestión principal, vertebradora de su tarea, es la de dilucidar el sentido de la subjetividad en sus creaciones literarias, como se deduce de las palabras de José-Carlos Mainer (1997: 12):

> *Como sucede en Antonio Machado, en Miguel de Unamuno, en Juan Ramón Jiménez, en Ramón Gómez de la Serna o en Ramón del Valle-Inclán –que son los grandes autores* modernistas *españoles–, Baroja no es ajeno a la gran cuestión de la literatura moderna: ¿qué decimos en literatura cuando decimos* yo*?*

Se suele olvidar, en la historiografía de la literatura, que esta obsesiva cuestión nuclear que los modernistas finiseculares heredan del Romanticismo y del Racionalismo ilustrado a partes iguales fue tan importante que el propio Miguel de Unamuno firmó sus primeros artículos periodísticos, fechados alrededor de 1885, con un pseudónimo

harto expresivo: *Yo mismo* (Clavería, 1970: 149-150). Años más tarde, el novelista bilbaíno trasladará a uno de sus más emblemáticos personajes, Augusto Pérez, en *Niebla*, sus propias inquietudes vitales que lo obligan a interrogarse no ya sobre el sentido de la existencia sino sobre el fundamento de su sustancia existencial, por lo que –como apunta Mario J. Valdés (1990: 32)– "estos pensamientos llevan a Augusto a preguntarse no la acostumbrada indagación ¿quién soy yo? sino la pregunta fundamental ¿qué soy yo?".

Nos encontramos, pues, en el centro de un debate ideológico y estético que se establece en la Modernidad y que ha permitido auspiciar a la autobiografía en sus diversas modalidades como un género no ya nuclear sino más bien transversal que empapa y permea la sustancia que destila el *yo* en todas las manifestaciones artísticas de los últimos siglos, a veces con el sello de la originalidad, otras veces encubierto como el destello de la genialidad, y en la mayoría de las ocasiones como la reflexión problemática que el artista o el pensador establece entre su creación (en tanto que efluvio de su personalidad) y el entorno social que la recibe y valora. Como ha afirmado Virgilio Tortosa (1998: 338):

> *Las concepciones del propio* yo *van parejas a las de la sociedad en donde quedan insertos los individuos, según se desprende a poco que repasemos la autobiografía en el marco de su origen, es decir, la civilización occidental.*

Los derroteros por los que ha transitado el *yo* en los tres últimos siglos, y con especial relieve en el gozne de los siglos XIX y XX, revela el sentido moderno que Maurice Catani considera imprescindible para poder hablar de autobiografía, puesto que "il n´existe pas de biographie ou d´autobiographie là où on ne peut pas dire *je* dans le sens moderne" (apud. AA.VV., 1983: 29). Existe aún un cierto pudor a la hora de utilizar la primera persona de singular en ámbitos públicos, fuera del uso familiar y coloquial al que este uso queda restringido. Hay que tener mucha autoridad como para poder expresarse con propiedad en una forma tan cruda, tan directa, tan expuesta a la crítica y a la reprobación social. *Yo creo, Yo pienso, Yo opino, Yo acuso*, etc., son formas poco

aconsejables para quien no quiera romper con las formas de prudencia y modestia que dicta la vida pública. Tendremos que reflexionar brevemente sobre este subterfugio por el cual el *yo* se escuda en la autoridad investida o concedida por una instancia superior: cuando un sacerdote, por ejemplo, en el acto ritual de la confesión pronuncia las palabras *Ego te absolvo*, tiene plena conciencia de no ser él quien absuelve, sino de su función vicaria y mediadora.

En los siglos previos a la modernidad, se restringe el sentido y el uso público de la primera persona de singular, como se comprueba en la reiterada existencia del *nos* mayestático que pervive no sólo en las encíclicas papales sino también en la inmensa mayoría de trabajos científicos y académicos. Lo que ha marcado la Modernidad es el triunfo absoluto y pleno de la subjetividad, pese a las reticencias que ante ésta se siguen mostrando por la desconfianza que se manifiesta ante lo subjetivo como medida inclasificable. En esta contradicción se encuentra el *yo* contemporáneo, por lo que los autores finiseculares en los que hemos centrado este estudio sufrieron de esta paradójica situación, como se comprueba especialmente en la poliédrica personalidad de uno de los más originales escritores españoles del siglo XX, Miguel de Unamuno, de quien afirma José Antonio Merino (1994: 9):

> *La Modernidad ha acentuado el* yo *de tal forma que ha desembocado en una subjetividad desencadenada y exacerbada. Pero ese* yo *en Unamuno se ha inflado tanto que no cabe ya en su propio interior y se ha convertido en un absoluto de pretensiones ilimitadas.*

Esta irresistible ascensión del individualismo va a suponer la categorización del *yo* como un problema, que se remonta a los orígenes del racionalismo cartesiano en la conocida fórmula resolutiva de la duda metódica: "(Yo) pienso, luego (yo) existo", hasta el punto de que "se ha llegado a confundir en numerosas ocasiones la relación autobiografía/historia del *yo* como ejemplo de esta proximidad solapada" (Tortosa Garrigós, 1998: 390). Lejos de solventar la problematicidad por vías especulativas y

racionales, el *yo* se ha convertido en una cuestión difícil de resolver por su condición inestable de elemento subjetivo que lo aísla progresivamente y lo lleva a su orfandad ontológica, como diagnostica Javier del Prado (1998: 14) al señalar en qué términos se plantea esta contradicción por la que la exaltación del individualismo se produce en oposición a la naturaleza social del ser humano:

> *El* yo *es un problema ontológico y ético; ontológico, en la hipertrofia que lo ha llevado a su fragmentación y a su devaluación, y ético, en la medida en que la insularidad ha construido unas pautas de comportamiento que contradicen en muchos casos la naturaleza misma del hombre: su condición de individuo que pertenece a una especie.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

El *yo* esconde trampas ideológicas aún por estudiar, dado su carácter proteico que lo obliga a convertirse en otro a cada paso (Eakin, 1994b: 26). En la conciencia moderna del individuo y de sus razones de ser, se alberga la transformación constante como ingrediente fundamental de un ser que se agranda a cada experiencia, aunque no de un modo ordenado, lógico y coherente, sino tumultuoso y caótico, como Ricardo Gullón (1964: 155) describía el fenómeno *yoístico* en Unamuno:

> *El* yo *es un caos, un hervidero, y no es posible tener visión coherente de él. La razón se esfuerza por dar forma a esa pululación, por encontrar el sentido del fermentar incesante.*

Observamos aquí que se produce una primera fractura interna entre el *yo* racional y el *yo* vivencial o sentimental, que será el origen de esa escisión de la personalidad y de la inteligencia que Nelson Orriger (1998a) atribuye a Ganivet como distintiva de su forma de pensar, y que encuentra su máxima expresión en los proyectados *Coloquios de Hípope y Cínope*. Dada esta dualidad inicial en que la razón, las percepciones y los sentimientos se enfrentan en convivencia dentro del *yo*, no podemos afirmar que éste sea un sujeto estable y uniforme, máxime cuando su disposición cronológica lo convierte en un ser en perpetuo devenir: no existe el *yo* sin el tiempo, cuya sustancia lo compone y lo

modifica íntima y constantemente, por lo que él mismo se encuentra en modificación y movimiento perpetuo. En este sentido, Javier Serrano (1995: 44) analizaba el procedimiento por el cual el *yo* narrativo figuraba esa temporalidad móvil que caracteriza al *yo* contemporáneo:

> *Distanciándose pues de la visión del* Yo *como substancia o cosa, colección de propiedades, el* yo *narrativo es fundamentalmente un* Yo *en permanente devenir, un* Yo *intrínsecamente inserto en la temporalidad.*

Si es verdad que, como afirma José María Ruiz-Vargas (1997b: 125), "cada uno de nosotros consiste en su memoria", dada la volubilidad de ésta, el individuo es habitado por una fluida sustancia en movimiento que constituye la identidad personal, o como afirma Patrizia Violi (1991: 135) "la multiplicidad, dada en la conciencia, debe subsumirse en la identidad del *yo* y la diversidad reducirse al principio unitario y sintético de la conciencia", por lo que la razón unitaria impuesta por el pensamiento occidental responde a un criterio autoritario, contrario a la diversidad y a la dinámica de la realidad individual.

Dos movimientos se pueden apreciar en la sustancia individual: el de traslación y del de rotación, a semejanza del planeta que habitamos. Por el movimiento de traslación, el *yo* evoluciona y se mueve, cambia y se transforma, aunque simultáneamente el *yo* rota en torno a sí mismo para asegurar la identidad, la permanencia y la continuidad, se observa a sí mismo y se considera centro de todas sus expectativas. Empleamos la metáfora del movimiento traslaticio y rotatorio para dar a entender las dificultades de fijación que el autobiógrafo encuentra cuando quiere plasmar con rasgos inmutables un objeto en constante transformación evolutiva, que suma a sus dificultades inherentes de observación (sólo puede ser subjetivamente observado y no existen unidades cuantificables de medición objetiva) el hecho de que su intangibilidad provoca su desmoronamiento en cuanto se pretende acceder a él. Según Benson, "el *yo* se ha convertido en un lugar vacío en el que se confunden diversos *yo*[*e*]*s*" (1994: 59), tal vez

por esa "conciencia de que el *yo* es una falta, una excepción en el sistema del universo" a la que aludía Octavio Paz (1985: 117).

Como un espejismo que se esfuma y desaparece momentos antes de llegar a sus alrededores, así le sucede al *yo* cuando el autobiógrafo supone estar en sus cercanías: lentamente se difumina y presenta otros contornos, evanescentes y contrarios a los que presentaba segundos antes. Julia Kristeva mencionaba esta dispersión y ruptura a la que se había sometido el *yo* como producto de su *otrificación* o alteridad, fundamental para comprender el proceso de autoficcionalización que se produce en los textos autobiográficos: "Su majestad el *Yo* se proyecta y se glorifica, o bien estalla en pedazos y se destruye, cuando se contempla en otro idealizado" (apud. Luongo Morales, 2000: 3).

Jean Molino (1991: 133) insistía en estas características que avalan el carácter ficticio y engañoso que lo asemeja a una alucinación colectiva provocada por el imaginario ideológico de la Modernidad burguesa:

> *El* yo, *visto demasiado de cerca, se desintegra y, como en la física de hoy, siempre se ven aparecer nuevas partículas, más primitivas, más fundamentales, cada vez más ligeras, cada vez más evanescentes. En vez de llegar finalmente a la roca estable del* yo *auténtico, se desemboca en la ausencia de sentidos; el* yo *profundo no es mucho más que –desviando la fórmula de Taine de su significado literal– un polipero de imágenes*.

A la luz de esta inestabilidad sustancial, el método de acercamiento que, según Olney (1991), permite más facilidades para el acceso al *yo* es el metafórico, en virtud del carácter representativo y alegórico que el propio *yo* supone, como ponía de manifiesto Alicia Molero (2000: 25) al referirse a "la doble mediatización del discurso autobiográfico, puesto que es metáfora textual de un *yo* que, en sí, ya es una *metáfora de la realidad subjetiva de la conciencia*". Por ello, tal vez la escritura autobiográfica sea

una traslación o una metáfora de esa ficción que constituye al *yo*, que a su vez se sirve de la palabra y del relato autobiográfico para constituirse a sí mismo, como ha señalado Nora Catelli (1986: 17).

Para comprender el carácter social del individuo, Castillo del Pino (1996b: 15) ha explicado que "las situaciones humanas son *representaciones de un* yo", por lo que la esencia humana personal se encubre bajo las apariencias que representan las relaciones sociales. En esta representación metafórica del *yo* se produce, según Paul de Man (1991), una desfiguración que resulta ser privativa para el sujeto representado, por lo que, en realidad, la autobiografía constituye una máscara que deforma y fija hacia la sociedad el caos interior que experimenta el sujeto. Esta situación lleva a Mónica Cavallé (2002: 134) a referirse al *yo* superficial como producto de

> *un acto mental de identificación. En otras palabras, su naturaleza es psicológica: es un* pensamiento *o conjunto de pensamientos, una* idea *o* imagen del yo. *Es la* auto-imagen *que el individuo se forja y mediante la cual se afirma.*

La teoría psicoanalítica viene en apoyo de esta consideración, al entender que el sujeto social se esconde tras una máscara que alberga los aspectos íntimos, inconscientes y subconscientes, por lo que Michèle Ramond (1992: 161) ha deshecho una fácil y peregrina identificación entre el *yo* y la interioridad, al afirmar: "Tampoco el inconsciente puede ser *yo* porque el *yo* es la máscara social, el *bricolage* psíquico intermedio entre el *ello* y el *super-yo*".

Lo que se venía constatando era la existencia de un *yo* social, público, falaz, en contraposición al *yo* interior, auténtico, sincero, que confirmaba esa dualidad esquizofrénica a la que nos abocan los acercamientos teóricos y prácticos a la confirmación del *yo* autobiográfico. Cristina Peña-Marín (1989: 80) ha denunciado la existencia de esta falsa contraposición que prima la interioridad sobre el componente

social del individuo: "Hemos heredado de nuestro pasado moderno la idea de un *yo* interior, el auténtico *yo*, escondido tras las apariencias, reputadas como falsas".

En la literatura finisecular del XIX vamos a encontrar la presencia de esta problemática distinción entre el *yo* profundo o interior y las instancias sociales en las que se manifiesta como un *yo* superficial; de ahí que Manuel Blanco (1994: 99) haya estudiado la forma en que se produjo la teorización unamuniana sobre esta dualidad que va ampliándose y amplificándose sucesivamente en virtud de quién sea el observador:

> *La preocupación por la existencia de un* yo profundo *y un* yo superficial *viene ya de lejos. Él* [Unamuno] *está convencido de que "hay un* yo *profundo, radical, permanente... y otro* yo *superficial, pegadizo, pasajero" (*Sobre la consecuencia, la sinceridad*, III, 897). Y comentando un texto del humorista americano O. Wendel Holmes, en que habla de los tres* Juanes *y de los tres* Tomases *(el que uno es, el que se cree ser y el que l*[o] *creen los otros), Unamuno lo completa y añade un cuarto: el que quisiera ser. Y éste, "el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador y es el real de verdad" (*Tres novelas ejemplares y un prólogo*, II, 973).*

Esta tripartición del *yo* llegaba, según Pelayo H. Fernández (1966: 107-109) a la *pentaformación,* manifestándose bajo cinco enrevesadas formas de las que sólo una era verdadera, aunque incognoscible por el sujeto humano, al mostrarse plena y sincera únicamente ante la instancia teológica. Así era como

> *Siguiendo a Unamuno en sus repetidas referencias a los tres* Juanes *de O. Wendell Holmes, tenemos:*
>
> *1) "El que uno es" (conocido sólo para Dios)* [...].
>
> *2) "El que se cree ser". Es el que se da por sentado que se es, el que se ha realizado haciéndose presente y pasado* [...].
>
> *3) "El que quiere ser"* [...].
>
> *4) "El que los otros creen que uno es"* [...].
>
> *5) "El que los otros quieren que uno sea".*

Esta circunstancia avala la escisión existencial en que se focaliza el tratamiento del *yo*, sintetizada por Jean Molino (1991: 28) con estas palabras:

> *El conocimiento del* yo *vuelve a encontrar la doble dimensión, aparentemente contradictoria, del interior y del exterior, de lo privado y de lo público, de la relación consigo mismo y de la relación con los demás*.

Esta ambivalente configuración nos confirma en el hecho de que el *yo* es una ficción o un instrumento ideológico ficticio y falaz –según Michel Foucault–, una ilusión que viene provocada por la tendencia humana a la retrospección (Eakin, 1991: 80). A través de la autobiografía lo que se crea –en opinión de Darío Villanueva (1993: 28)– es el *yo* del autor, que de este modo queda fijado en un instante que permite identificarlo a aquello que fue o a quien él creyó ser en un momento determinado, con la mediación de la subjetividad del momento en que lo produjo, si hemos de creer en la perenne mutabilidad e inconstancia del *yo*.

La creación del *yo* tiene lugar, dentro del acto literario, como una reconstrucción y como una acumulación de materiales dispersos que se originan en la memoria, como ha señalado Fernando Alegría (1991: 11), para quien

> *el autobiógrafo crea un* [y]o *a base de recuerdos imprecisos y con la incierta voluntad de descubrirles un sentido a los años que narra y, acaso, el movimiento interior de una conversión personal producida en su madurez o en el ocaso de su vida. Escribirá, entonces, para imaginarse a sí mismo –autorretrato– o para desaparecer en la ficción.*

En esta coyuntura, es válido y oportuno preguntarse por la entidad del *yo* abiertamente ficcional que se enmascara en las fórmulas autonovelescas y preguntarse con Manuel Alberca (1999: 67), "¿a qué identidad alude quien dice *yo* en el marco de un relato autoficcional? ¿Es éste un mero ente de ficción o una proyección fantasmática del

autor?". Para Tortosa Garrigós (2001: 44) el error de creer que bajo la escritura se esconde el individuo es producto de una confusión cultural, puesto que "el texto no *refleja* a ningún autor, sino que todo autor se crea a sí mismo en un *yo* que no podría existir de otro modo".

En el caso que nos ocupa, hemos de comparar a distintos autores que se emboscaron en la similitud física, psíquica, ideológica, emocional o circunstancial, para dar una idea de lo que ellos mismos creían ser, pero que, en esta actividad, no pudieron sino construir un ente irreal que sirviera para disfrazarse y desfogar en ellos sus propias ilusiones y expectativas hacia el pasado y/o hacia el futuro. Paradigmático resulta el despliegue de similitudes que teje y enreda Pío Baroja alrededor del núcleo íntimo de lo que considera su *yo*, uno de cuyos correlatos, Shanti Andía, ha sido analizado por Ernesto Martínez Díaz de Guereñu (1996: 128) en referencia al novelista vasco en los siguientes términos:

> *El* [y]o *de Shanti, que da nombre a esta romántica embarcación novelera, es un* [y]o *de primer plano, de mascarón de proa, un* [y]o *que tiene más de figurón que de realidad, es decir un* [y]o *que, insatisfecho de su propia realidad, va en busca de otro* [y]o *más ideal, más aventurero, más vital. Un* [y]o *también, por idéntico al barojiano, de desdoblamiento de personalidad, un tajamar inquieto que se abre brecha por un mar de* inquietudes. *Un* [y]o *desdoblado, hendido por tensiones e instancias muy contrapuestas en el espacio, en el tiempo y en el sentimiento.*

Con toda probabilidad, el *yo* ideológico (tanto el íntimo como su referente social y público) se construye a imitación de un prototipo ideal que encarna a la perfección los valores que en los siglos anteriores habían correspondido a un alma despojada de todo rasgo de carnalidad; en esa línea de evolución, históricamente, el *yo* personal y subjetivo de la Modernidad es heredero y también reducto del concepto cristiano de *alma*, que toma cuerpo (no en sentido figurado, sino literalmente) en esa nueva cultura del *yo* que propicia la Ilustración, con sus tímidos intentos renacentistas hasta llegar a la desaforada

exaltación romántica que ha desembocado en el descrédito al que lo abandona una sociedad narcisista y egoísta representada por el pensamiento débil (Vattimo y Rovatti, 1990) de la Post-modernidad.

Intuimos que esa cultura individualista en la que nos vemos involucrados es la que se forja desde los primeros documentos autobiográficos, tal como indica José Antonio Cordón (1997: 110) al referirse a los textos que se presentan como

> *historias de vida o, siguiendo la denominación de Ken Plummer, como documentos personales: todos ellos remiten a una* cultura del yo *en la que se entreveran todo tipo de sentimientos y percepciones con una lógica introspectiva.*

Reparemos en el impacto que esa cultura *yoística* tiene en autores como *Azorín*, quien llega a hacer explícito el malestar que habían suscitado sus obsesivas reflexiones personales, que impregnaban materialmente de subjetividad todos sus textos (novelas, crónicas y artículos periodísticos, ensayos, libros de viajes, cuentos, piezas teatrales, etc.), por lo que al final de su vida, en el epílogo a una biografía barojiana llegaba a preguntarse (retóricamente): "¿No me reprochan ese uso inmoderado del *yo*?" (*Azorín*, 1972: 342).

Similar circunstancia acaece en Miguel de Unamuno y en Pío Baroja, cuyas trayectorias vitales y literarias permitieron desarrollar más por extenso lo que en Ángel Ganivet sólo queda apuntado en forma de boceto, y que José-Carlos Mainer (1997: 11), refiriéndose a Baroja, ha sintetizado en esta observación genérica sobre el conjunto de su obra:

> *Podría defenderse que nos hallamos ante una suerte de texto único y continuado que siempre habló de lo mismo a idéntico destinatario: un largo peregrinar en torno al* yo *más obstinado, independiente y arbitrario que han dado las letras españolas*.

Materializado a través de la palabra, el sujeto cambiante y plural de los textos autobiográficos va planteando la persecución *cuasi* detectivesca de los rastros dejados por la actuación de ese *yo* inmaterial que se sabe perseguido y en permanente huida, por lo que la tarea del crítico literario de este tipo de escritos cifrará su tarea en "perseguir las huellas del *yo* y los tropos del sujeto" (Rodríguez Monroy, 1997: 12). La localización del sujeto constituirá la tarea reconstructora a que está abocado un escritor compulsivamente llevado en pos de sí mismo, como muestra el ejercicio de la escritura de diarios, donde con inusitada crudeza se palpa esa conflictiva presencia del ser inclasificable y alternante que se deja llevar por las circunstancias externas sin poder dominarlas. Impotente y fracasado ante lo externo y lo interno, el escritor reconoce esa lucha que sostiene consigo mismo, en una batalla que está condenado de antemano a perder, pese a que se siente obligado a librarla sin atender a sus resultados finales.

De este modo se entiende que el diario, con sus apuntes ocasionales, sus fogonazos, sus altibajos, la expresión de sentimientos y estados de ánimo contradictorios, sea también consecuencia del azar y la casualidad que constituyen al *yo*, quien es el hilo narrativo o la fuerza ilocutiva (Abad Nebot, 1993: 62) que asegura a través del nombre propio una mínima coherencia interna y una identidad referencial imprescindible, por lo que Celia Fernández Prieto (1997: 80) considera que "el *yo* no es una unidad estática sino un sistema dinámico". No obstante, críticos como Loureiro (1993: 43), Bruss (1991: 71) o Sprinker (1991: 120) han puesto en solfa la realidad del *yo* como sujeto unitario narrativo, pues la ficción individualista del capitalismo burgués ha sido la causa última de esta anulación de diferencias e incoherencias personales, dando lugar en cambio a la constitución de ese ser humano monolítico que denunciara el filósofo Herbert Marcuse (1972) bajo la fórmula de *hombre unidimensional* que atenaza al individuo contemporáneo.

En una sociedad en la que los valores individuales se han ensalzado y exaltado hasta límites insospechados, no es de extrañar que el *yo* se eleve como categoría funcional

imprescindible para entender el conglomerado colectivo en el que se inserta, lo que explica la irrefrenable pasión por hablar de sí mismo que bajo diversas modalidades aprisiona al individuo contemporáneo. Conviene aquí reproducir la opinión de Virgilio Tortosa (2001: 13), quien sostiene:

> *La autobiografía ha servido para otorgar continuidad, engrandecer y alimentar a uno de los más grandes mitos inventados en la civilización occidental moderna que es el* yo*; crasa coincidencia que lo sea también el de la burguesía.*

El placer que proporciona esta dolorosa búsqueda se encuentra en la base de las producciones autobiográficas despojadas del pudor propio de lo íntimo para mostrarse en su desnudez en público, a sabiendas del atractivo propio y ajeno que suscita la indiscreta entrada en las vidas de los demás. En ese morboso recrearse en sí mismo halla Anna Caballé el éxito contemporáneo de las fórmulas autobiográficas, pues no existe mayor satisfacción que sentirse centro de las miradas indiscretas, empezando por la de uno mismo que se observa deleitosamente y puede así recuperar la identidad que peligra perderse a cada paso: "¿Qué hay para cualquiera de nosotros que pueda resultar más atrayente que el propio *yo*, que la propia existencia?" (Caballé, 1999a: 21).

En el engranaje de una sociedad hedonista e individualista, ese narcisismo exhibicionista subyacente da rienda suelta a sus instintos antisociales e impúdicos mediante las formas de narración autobiográfica(s), en las que el *yo* a su vez dicta y es dictado, busca y es buscado, dice y es dicho, en un proceso simultáneo que revela la esquizofrenia del *yo* que se convierte en *un otro* para sí mismo sin dejar por ello de proporcionar el re-conocimiento de uno consigo mismo, la familiaridad implícita con el objeto que narramos y nos narra, tal como se desprende de la interpretación que Pelayo H. Fernández (1966: XII) hace de la obra unamuniana:

> *Para nosotros un* yo *es una forma de actuar, pero también una forma de ser y sentirse ser, de reconocerse e identificarse a sí mismo como ese* yo *que soy aquí y ahora, aunque su duración sea limitada, aunque desaparezca para no volver.*

Puesto que "un texto autobiográfico es aquél en el que el *yo* está más implicado" (Bernárdez, 2000: 167), podemos considerar que el reino autobiográfico está gobernado por esa ficción implícita de la Modernidad que es el *yo*, ya que no sólo desde él se escribe, sino que a él van dirigidas las producciones textuales de este tipo, según lo apuntado por Granell (1963: XVII), para quien "[m]emorias, [a]utobiografías, [d]iarios y [c]onfesiones suponen, ante todo, un punto de vista dirigido al propio *yo*". Es tal la imbricación entre el *yo* y la autobiografía (Cabo Aseguinolaza, 1993: 33) que el proyecto autobiográfico sólo tiene sentido en una cultura como la actual de acentuados rasgos individualistas, egocéntricos, narcisistas, en consonancia con los caracteres que se han ido forjando en torno al mito del *yo* (Caro Valverde, 1993: 142) que la autobiografía ha venido a apuntalar. No conviene, no obstante, pasar por alto que, en el uso común de nuestra lengua, las palabras derivadas del *yo* están cargadas de sentidos peyorativos: así, el caso de *egoísmo* y *egolatría*, mediante las cuales se sanciona el exceso de carga individual en que puede incurrirse cuando se entroniza y se adora el *ego* individual, lo que motiva esta contundente opinión de Andrés Trapiello (1998: 254): "No hay cosa más repelente y odiosa que el *yo*". Este estado egolátrico sucede en una sociedad que prefiere enumerar y cuantificar estadísticamente a los individuos considerándolos números, a efectos políticos y mercantiles.

En esta coyuntura social, contra la que se rebelaron los post-románticos que se agruparon bajo la bandera del Modernismo, en una revuelta antiprogresista de la que Ángel Ganivet es un exponente significativo, el *yo* representa una amenaza considerada pecado capital por la negación que hace de los otros. La autobiografía, como género literario pecaminoso y como práctica social recóndita por su contaminación egolátrica, ha sido contemplada también como un reflejo de la colectividad en la que se inserta y convive el *yo*:

> *Las narraciones de vida no entronizan a un* [y]o *aislado y egoísta, sino que extienden el protagonismo a un nosotros social. Los acontecimientos no sólo*

> *impactan en uno mismo sino en aquellos que forman y toman parte en la conformación de la propia identidad* (Serrano, 1995: 45).

En la raíz etimológica de *nos-otros* se encuentra la referencia a la otredad que sustenta y materializa el proyecto individual de algunos escritores autobiográficos, como confiesa en esta exculpación epistolar Miguel de Unamuno en carta dirigida a Timoteo Orbe en octubre de 1901, como muestra singular de la paradójica e inestable situación en que se encuentra el individuo egocéntrico:

> *No me parece mal que un hombre recorra la vida forjándose su* yo*, y apartando cuanto a esto se le oponga, pero es cuando a su vez se someta a algo más alto que él, a su mismo* yo *proyectado al infinito, depurado, y como nuestras vidas paralelas en el infinito se encuentran mi* yo *proyectado a él es el de usted y el de todos, es el* Yo *colectivo, el* Yo *Universo, el Universo personalizado, Dios en fin* (Unamuno, 1991a: 78).

A mayor abundamiento de esta instancia colectiva en la que se construye la individualidad, y sin entrar en consideraciones panteístas que pudieran observarse en este fragmento, hemos de convenir en el carácter comunitario que a menudo se detecta en las producciones autobiográficas, como señala Alicia Molero (2000: 21) al referirse a "la conformidad que busca el *yo* autobiográfico con los modelos sociales, a la hora de investigar la razón del autodiscurso".

Esta tendencia a lo colectivo que se ampara en el proyecto autobiográfico nos hace sospechar que al construir ese *yo*, que por definición es imposible (Catelli, 1986: 168) por irreal –o artificial–, también la autobiografía se convierte en una ilusión, en un espejo inexistente cuyas metáforas se refieren a la fugacidad, al desencanto, a la nada (Bruss, 1991: 77), por lo que "el *yo* que plasma el autor en su texto autobiográfico no es reflejo de otro preexistente sino una total creación por y para el texto: la autobiografía es autoinvención" (Tortosa Garrigós, 1998: 432).

De hecho, la subjetividad absoluta que propone tácitamente el proyecto autobiográfico nos aboca a una aporía, a un callejón sin salida de demostraciones axiomáticas incomprobables, por la ausencia de técnicas de medición social que cuantifiquen en una escala de valores científicos y objetivos los diversos componentes del *yo*. Éste, que se convierte en la fuente de conocimiento más inmediata de que dispone el individuo, según la formulación schopenhaueriana de la que se nutre la apreciación subjetiva de la Modernidad, es por sí misma incognoscible, tal como se enuncia al inicio de *El mundo como voluntad y como representación*, texto esencial y básico para la comprensión del movimiento intelectual que se produce en el final del siglo XIX europeo: "Aquello que lo conoce todo y que de nadie es conocido, es el sujeto" (Schopenhauer, 1986: 19). Ese magma de sensaciones en que se conforma la individualidad es origen de todas las actuaciones, por lo que se convierte en el sentido y en la razón de ser del mundo que conoce; a partir de ahí la tarea de descubrir su sustancia desasosegará a autores como Unamuno, para quien "lo vital y lo personal ocupan el centro de su filosofía. La vida, el *yo*, la conciencia son fuente y origen del conocer, del ser y del obrar" (Blanco, 1994: 8). En esta misma dirección apunta la interpretación que Francisco J. Satué (1987: 38) ha realizado de la modulación autobiográfica existente en los escritos unamunianos, concebidos al modo de una "andadura tortuosa de la personalidad de Unamuno al adoptar el papel de voz viva de su *yo*, que discurrirá a su antojo por senderos literarios".

Como corolario a esa búsqueda incesante del *yo* íntimo y recóndito que transita emboscado por los textos literarios de la Modernidad, hay que vincular la pertinencia del uso del posesivo (*mi, mío, mía*) que complementa funcionalmente al pronombre de la primera persona gramatical en singular. ¿Podemos, en puridad, afirmar que una vida que nos ha hecho y en la que hemos participado es auténticamente nuestra? O, dicho sin la modesta forma mayestática a la que obliga el discurso académico, ¿me pertenece *mi vida*?

¿Será posible adjetivar posesivamente la vida hasta convertirla en un suceso único y, a la vez, de mi propiedad exclusiva?

En este debate, lo que está en juego es saber si el *yo* es autónomo –como ha defendido tradicionalmente la autobiografía (Eakin, 1994b: 34)– o si depende de otras instancias (Eakin, 1991: 79), puesto que el *yo* es más bien un espacio intersubjetivo, una articulación variable con el tiempo (Sprinker, 1991: 120) que no asegura que sobre ella pueda sustentarse ningún proyecto. Gracias a la diversidad de enfoques que propicia el uso del *yo* en la creación literaria, desde la retrospección a la inmediatez o la acumulación de significados (Ciplijauskaité, 1994: 18), la autobiografía también supone un reto, pues como defiende Masanet (1998: 7), desde la escritura personal, el autor o autora

> *se emplaza en la búsqueda de un espacio en el que se impulse el reconocimiento del* yo. *El ejercicio de inmersión interna se produce dentro de un mosaico referencial establecido por la sociedad, y por consiguiente remite a una situación grupal que en última instancia será la encargada de emitir un juicio sobre la escritura del* yo.

Pese a todo, ese miserable tesoro que es la única herencia que queda al autobiógrafo, quien al contemplarse se construye (Eakin, 1994a: 38) y llega a creerse que es producto de sí mismo, que es su artífice, que se ha convertido en quien es (Lejeune, 1994: 245) gracias a su propio esfuerzo, nos conduce a la consideración del *yo* como una instancia problemática y difusa. En esta tesitura se ha desenvuelto en los últimos años la investigación que versa sobre los entresijos por los que se escabulle el *yo*. Así lo resume Javier del Prado (1998: 13) en una síntesis de las indagaciones que se han llevado a cabo desde la década de los setenta del pasado siglo:

> *Tras veinte años de investigación que ha tenido el* yo *como centro, ya sea desde la perspectiva general de la* critique des profondeurs, *que encuentra en todo texto los resortes autobiográficos secretos que lo configuran, ya sea desde los estudios más precisos ligados a la autobiografía como marca de la modernidad, tanto el acercamiento al* espacio autobiográfico *como el estudio del* pacto autobiográfico *han*

> *levantado en mí si no una sospecha respecto al* yo*, sí un conjunto de problemas en los que el* yo *autobiográfico, por un lado o por otro, se encuentra implicado; los resumiré con la expresión,* el yo como problema*.*

Así es como la identidad del *yo* cae en el embrollo de su propia justificación, en una ambigüedad irresoluble (Vivero García, 1993: 419) y en un callejón sin salida del que la autobiografía no hace más que dar cuenta, pues el problema está planteado en instancias extra-textuales y extra-literarias, a saber: ideológicas, sociales y culturales que han conformado la esencia de una abigarrada y plural sociedad contemporánea.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.3.3. El nombre propio

A partir de la constatación de una evidencia, la de que no existen autobiografías anónimas (Lejeune, 1994: 71), nos damos cuenta de que el autor de una autobiografía tiene en alta estima su propio nombre, que es la representación de su *yo*. De ahí que la denominación particular, de la que la firma será un símbolo textual o formal, sea el referente del *yo* individual e íntimo del escritor y por tanto parte interesada en el pacto autobiográfico. Según Eakin (1994b: 13), el nombre propio es el tema profundo de la autobiografía, al tiempo que se convierte en el último término de la autorreferencia que se pone en práctica en los textos de tipo autobiográfico (Eakin, 1994a: 15). Sin la existencia del nombre propio, ha llegado a sostener Virgilio Tortosa Garrigós (1998: 423):

> *Todos los demás elementos (identidad, semejanza, diferencia) carecerían de importancia. Por sí mismos no conformarían forma. Y ahí reside la importancia de la firma materializada en el momento de la publicación, momento en que también emerge el lector encargado de suscribir el contrato de lectura autobiográfica, que reordena los elementos mencionados, atribuyendo veracidad a la firma y por él queda erigida la semejanza.*

Desde una interpretación filosófica de las realidades aludidas por los nombres que identifican a un individuo, Javier Echeverría (1987: 19-20) llega a afirmar que

> *lejos de aludir a un individuo, un nombre propio designa a* un individuo como nosotros. *Es decir que un nombre propio está asociado identificatoriamente a secuencias y entramados de signos, que van desde su biografía hasta las personas y eventos que le han sido atribuidos, pasando por los escritos y acciones que nos han sido transmitidos en referencia a dicho nombre propio.*

La reflexión ganivetiana sobre este particular da pie a Matías Montes Huidobro (2001: 149) para atestiguar cómo esta situación condicionó a nuestro autor en la creación

de su obra literaria a partir de un planteamiento que heredaba en parte los prejuicios del nominalismo:

> *El elemento permanente en la trayectoria de Ganivet es que el nombre restringe existencialmente al hombre. Vivimos con el estigma del nombre que se nos ha dado y es el nombre la medida por la cual somos juzgados.*

A este respecto, conviene recordar que Ángel Ganivet no firmó[4] algunas de sus obras ensayísticas (así, *Idearium español* y *Granada la bella* aparecieron como obras anónimas) en tanto que transfiere al personaje literario de su ciclo autonovelesco el pseudónimo con el que él mismo se bautizó y por el que era conocido entre los miembros de la *Cofradía del Avellano*. Además, son conocidas las originales teorías que Ganivet defiende en relación con la concordancia entre el nombre y la personalidad de quien lo posee (o es poseído por ese nombre significativo); baste recordar aquí que para Ganivet (1971: 31), "si un hombre se conduce de un modo incongruente con el nombre que lleve, no por eso variamos nuestro concepto sobre el nombre". El nombre propio, en el que puede emboscarse y enmascararse un autor literario para conferir un marchamo de unidad a su obra, se niega en el caso de Ganivet para provocar un juego de espejos y destellos reflectantes que el lector habrá de perseguir y adivinar continuamente, proceso de búsqueda que se puede interpretar como la fuente estética del placer literario, máxime cuando Manuel Alberca (1993b: 165) ha señalado:

> *El cambio de nombre presenta múltiples sugerencias, desde las más puramente lúdicas (travestismo, placer) a las más conflictivas o reivindicativas, en que el nombre se vincula siempre a la búsqueda de una identidad propia.*

[4] Podríamos interpretar este rasgo de anonimia a la luz de lo que apunta Virgilio Tortosa (1998: 415) como comentario a las interpretaciones jurídicas realizadas por Philippe Lejeune:

> *La pasión del nombre propio va más allá de la* vanidad editorial *puesto que a través de ésta la persona reivindica la existencia; en el fondo, el* quid *de la cuestión autobiográfica se basa en el nombre propio, un elemento esencial del* contrato *de lectura, que será implícito. Para Lejeune el nombre propio se convierte en mediador entre el texto y el mundo referencial: el nombre propio remite a una persona real, es decir, un individuo cuya existencia es certificable por un registro legal.*

Asimismo, hay que tener en cuenta la inquietud que a través de este cambio de denominación personal el autor pretende crear, inicialmente en sí mismo para no permitir una identificación total y absoluta, pero también en el conjunto de realidades circundantes, puesto que se está haciendo mención a un conjunto de realidades en constante transformación, ya que el propio sujeto que las narra no tiene un nombre propio real al que asirse. Alberca Serrano (1996 a: 17) ha interpretado este juego de alteraciones como una parte más del juego de adivinanza que la autoficción supone:

> *En un contexto novelesco el nombre propio de autor sugiere una verdad inestable e incita al lector a un complejo escepticismo y, aunque estimule la identificación, la evidencia del nombre concita también la sospecha, pues de hecho este elemento real, el nombre propio del autor, se desliza hacia un plano claramente ficticio, o al menos hacia un territorio en vaivén constante entre ambos planos (lo real y lo ficticio) y en esta circunstancia se cumple una* ficcionalización *del nombre propio, la conversión de la propia persona del autor en personaje novelesco, con sus mismos, parecidos o inventados, rasgos de identidad.*

Cuando nuestro autor dota a Pío (García del) Cid de una genealogía ficticia[5], nos está proponiendo su realidad virtual, sustentada en la existencia familiar que le atribuye; además, su continuidad vital en la ficción se asegura por la identidad nominal que ostenta en las dos obras que integran el ciclo. Cabe suponer que en el caso que nos ocupa, hay suficientes referencias extra-textuales como para atribuir a Pío Cid una suplantación de la personalidad ganivetiana, en tanto éste era el nombre utilizado en ciertos ámbitos por el autor de la novela autobiográfica.

En este supuesto, pese a que no se emplea el nombre propio original del autor, se puede aseverar con Manuel Alberca (1999: 67) que el uso de este pseudónimo en el texto autoficticio "teatraliza de manera escenográfica el desapego postmoderno del *yo*, levanta,

[5] Uno de los puntos de conexión de la literatura autoficticia con el procedimiento empleado por Ganivet se encuentra en "la artificiosa invención del linaje del pícaro [que] es una réplica brutal, aniquiladora, que

sin teorizaciones abstractas, la identidad como una ficción o la ficción de la identidad". Para el propio Alberca (1996 a: 18), la importancia del nombre propio es tal en la autoficción que "trastoca creativa y críticamente los principios y fronteras entre autobiografía y novela".

Incluso críticos y pensadores tan proclives a la deconstrucción o desmontaje del *yo*, como Jacques Derrida (1989), proponen que el nombre propio es el origen de todo discurso (Catellli, 1986: 62), de donde se puede entrever la importancia que éste representa en un texto que versa sobre el autor o poseedor del nombre con que es re-presentado. Por otra parte, Philippe Lejeune (1994: 60) había iniciado sus aportaciones teóricas al género autobiográfico indicando que los problemas específicos de la autobiografía debían estudiarse en relación con el asunto del nombre propio, del nombre de pila, que es también un nombre recibido genealógica, familiar y culturalmente (Lejeune, 1994: 74) porque por él somos conocidos, con él se nos reconoce y nosotros mismos nos identificamos y él nos refiere tanto textual como extra-textualmente (Lejeune, 1994: 75), convirtiéndose así en un signo polisémico de carácter social. Asimismo, el nombre propio puede interpretarse como una construcción o convención cultural, según lo analiza Barthes, o una realidad psicológica a la que apunta Eakin (apud. Tortosa Garrigós, 2001: 56).

Nos consta que para los autores finiseculares a los que dedicamos este estudio, y en especial para Ganivet, la cuestión del nombre de familia se convierte en una cuestión nuclear de su pensamiento social, de lo que da cuenta en su carta quinta de *Cartas finlandesas* y en referencias aisladas y desperdigadas que encontramos sobre la cuestión nominal. El individuo puede representar, según su visión, los valores patrios, convirtiéndose en la simbolización de una colectividad, lo que justifica la elección del nombre simbólico de Pío Cid para su personaje literario autoficticio, sin olvidar que

---

desde dentro del mismo orden estamental se había originado y que se prolonga hasta la transmutación del mismo" (Maravall, 1986: 289).

> *en el sustantivo que existencialmente nos reafirma encuentra la verdad última de cada hombre y de cada pueblo. Lo selecciona como base para sus descubrimientos y nos está diciendo una trágica verdad que después reiteraría Unamuno: somos el nombre* (Montes Huidobro, 2001: 152).

La misma idea apuntaba Francisco La Rubia Prado (1999: 88) para señalar la función contradictoria y paradójica que en el escritor bilbaíno ejercía el nombre como símbolo en el que se funden los opuestos de la máxima individualidad y del reconocimiento social que establece y fija la identidad del individuo a través de su denominación y del asentimiento con ésta. Esta identificación mediada que Ganivet, a través de su *alter ego*, realiza con el pueblo español, revaloriza la importancia que para el autor ha tenido la elección del nombre de su personaje, como se comprueba cuando en la mencionada carta quinta Ganivet (1971: 36) relaciona el individualismo español con la importancia que en nuestro país sigue manteniendo el uso del nombre de pila frente a la costumbre social europea y más moderna (avanzada) del apellido como identificación personal: "Así como en otros pueblos se ha debilitado el nombre propio, nosotros lo conservamos porque conservamos nuestro amor al individualismo".

No obstante, lo habitual en las autobiografías y en las autoficciones es que el nombre del autor y el del personaje coincidan, por el hecho de que, como afirma Lejeune (1994: 93), "el nombre es garante de la unidad de nuestra multiplicidad", pues en él se resuelven los problemas y conflictos que tienen su origen en la identidad del *yo* consigo mismo y en su mutación o variabilidad temporal. Por ello, el nombre es tan importante al garantizar la autonomía y la singularidad (Lejeune, 1994: 141) del individuo, del *yo* del escritor que coincide con el *yo* del personaje que la autobiografía relata. Sin embargo, cuando nos enfrentamos a una autoficción, la cuestión se transforma, ya que el nombre propio no se convierte en un rasgo pertinente, tal como se preguntan retóricamente Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 271):

> *L´avantage de l´autofiction ne serait-il pas justement de mettre en question cette relation d´identité (=) ou d´altérité (/=) entre l´auteur et le narrateur, quand bien même le nom propre serait* le même*?*

Para poder medir la identidad entre el narrador y el protagonista, según Manuel Alberca (1996b: 180) la única prueba que podemos utilizar es la del nombre propio, pese a que ésta no nos asegura una fiabilidad absoluta. Además, el nombre, según Domínguez Caparrós (1993: 182) asegura además otros valores biográficos como son la genealogía, la sociabilidad en forma de relación familiar, tribal, grupal o nacional, la época y clase social a la que el individuo pertenece, la filiación o dependencia, en definitiva, del individuo con respecto a su grupo, como afirmaba ya Ganivet (1971: 35) al analizar las costumbres bautismales de los finlandeses y la forma en que se impone el nombre a los nuevos miembros de la sociedad, un nombre que los acompañará e identificará para el resto de sus vidas: "El nombre propio es el que marca la individualidad; el apellido, las relaciones sociales". En este sentido entendemos que el nombre propio haya sido considerado (Pittarello, 1993: 328) como un instrumento de mediación que la autobiografía propone entre el pensamiento y sus extensiones, entre el *yo* y lo textual, entre el individuo y el mundo.

1.3.4. Narcisismo

El más importante de los móviles que se atribuye al impulso autobiográfico es el del narcisismo (May, 1982: 71) o egolatría, mediante la cual, al construirse a sí mismo, el individuo eleva un altar en el que se adora a sí mismo, cultiva su vanidad, se contempla en un espejo idealizado que le devuelve una imagen de la que no tiene más remedio que sentirse orgulloso, aunque sea para justificar sus faltas, sus acciones, sus pensamientos y sus omisiones. Sin embargo, este amor propio puede mostrarse en forma de justificación (en las *apologías*) o como auto-inculpación (en las *confesiones*), aunque en todo caso la escritura autobiográfica, centrada en la auto-observación del *yo*, toma impulso en el narcisismo en alguna de sus múltiples formas, como explica Darío Villanueva (1991: 105): "Ese egocentrismo radical de la autobiografía –la noble servidumbre... *que es amarse a sí mismo* en palabras de Jaime Gil de Biedma– puede manifestarse de forma contradictoria".

Como se ha apuntado en diversas ocasiones, el psicoanálisis fomentó la puesta en práctica de los nuevos modos de autobiografía, pero no se ha de olvidar que Sigmund Freud analizó las conductas y comportamientos narcisistas, atribuyendo a éstos dos síntomas –según Anna Caballé (1995: 62)–: el delirio de grandeza y la falta de todo interés por el mundo exterior. A su vez, hemos de recordar que el fundador del psicoanálisis dedicó varios estudios al narcisismo, al que atribuía la condición de "fundamento del *sentimiento oceánico* y de todo sentimiento religioso (y de nostalgia) por la unidad con el todo" (Gitarof y Guraieb, 1999: 6).

El mito de Narciso, enamorado de su imagen, fascinado por su apariencia física, ha servido a la propia Caballé (1995) para simbolizar a los enfermos del *yo* que se miran en el espejo de su pasado: el autobiógrafo contempla su imagen transcrita en tinta sobre el espejo que le proporciona la página en blanco, reflejándose en ella esa ficción moderna que hemos dado en llamar *yo*. Gracias a esta función de la escritura se enmascara el

movimiento constante y se dota de unos rasgos estilizados a los angulosos bordes de la personalidad, por lo que la autobiografía se constituye en un ritual de seducción y cortejo atractivo para los incautos, desprevenidos e ingenuos lectores que se dejan cautivar por el inocente aspecto virginal que ofrecen con alevosía los impolutos territorios del *yo*.

Cuando Pedro Salinas (1991: 31) reflexionó extensamente sobre la literatura epistolar en uno de sus artículos de *El defensor*, mostró clara y poéticamente la relación narcisista que se producía cuando el escritor de cartas, a fin de conquistar a su destinatario, se reflejaba en lo que escribía como quien se mira en un espejo y en él se re-conoce, enamorándose de sí mismo a través de la imagen proyectada y acicalada resultante:

> *El primer beneficio, la primera claridad de una carta, es para el que la escribe, y él es el primer enterado de lo que quiere decir por ser él el primero a quien se lo dice. Surge de entre los renglones su propio reflejo, el doble inequívoco de un momento de su vida interior. Todo el que escribe debe verse inclinado –Narciso involuntario– sobre una superficie en la que se ve, antes que a otra cosa, a sí mismo.*

Dado que la autobiografía se propone cautivar el interés y la admiración ajenos, esta trampa tendida hacia fuera, acaba capturando y secuestrando al autor enamorado de su propia obra –como ha señalado Javier del Prado (1998: 40)– al advertir que "el *narciso* se refleja en la página en blanco, se mira y se enamora de sí mismo porque ve en su ser la belleza absoluta hacia la que se aspira".

El amor narcisista se consume en sí mismo, es una relación refleja que tiene su destino en el punto de partida, retroalimentándose por la enfermiza pasión que lo propio despierta sobre sí mismo. Aludiendo a la enfermiza pasión egocéntrica que reflejan ciertos escritos autobiográficos, Trapiello (1998: 18) ha advertido:

> *El que se ama a sí mismo, el que escribe un diario para expresar el amor que siente por sí mismo, el que lo utiliza como cátedra o palestra para la propaganda, aquel que se magnifica a sí mismo en la impunidad que da la intimidad, o sea, no tanto el que hace un pacto con su* yo*, sino un cohecho, para hincharlo, está perdido para la literatura.*

Ajeno a los encantos que ofrece el exterior, el narcisista sufre una especie de autismo sentimental que le impide relacionarse afectivamente con sus semejantes, entronizándose y asumiendo su majestuoso reinado sobre un universo que gira en torno a él, motivo por el que Manuel Alvar (1981: 18-19) al presentar la obra autobiográfica de José Mor de Fuentes apuntaba las causas de la incomprensión que el autor sufrió en vida: "Acaso en su engreimiento y vanidad debemos buscar el desvío de sus contemporáneos y, a causa de ellos, la indiferencia de la crítica posterior". En el imaginario amatorio del narcisista se alude veladamente a la relación incestuosa que excluye de las relaciones sexuales y sociales a todo aquél que no posea alguna cualidad o rasgo que le recuerde a sí mismo; por eso, cuando Ángel Ganivet ha sido analizado en clave psicoanalítica, se ha puesto de manifiesto la desviación incestuosa que se conoce bajo la denominación de *complejo de Edipo*, según el cual nuestro autor estuvo obsesionado por la presencia y el recuerdo de una madre posesiva[6] de la que no supo desligarse lo suficiente en el terreno afectivo ni siquiera después de la muerte de ésta. Ello explicaría la tendencia a la poligamia que Ganivet defiende en sus cartas privadas y en su primera novela, lo que no hace más que encubrir una incapacidad de relación afectiva con los demás seres humanos. Este rasgo se acentuará en su última obra literaria, la pieza teatral *El escultor de su alma*, en la que se hallan referencias implícitas al amor incestuoso que Pedro Mártir siente por su hija, ya que ésta es su propia creación, es parte de sí mismo y amándola se ama a sí, convirtiéndose de esta manera en un amante de sí mismo que sólo usa a los otros para completar su auto-deseo, como ha analizado

[6] Como muestran los escritos sobre narcisismo redactados por Lou Salomé, existe una relación entre el enamoramiento de sí mismo y la dependencia materno-filial, puesto que lo que se oculta en esta auto-

Matías Montes Huidobro (2001: 194-199) al escritor granadino al dedicarle un apartado de su último libro al *auto-erotismo,* en el que se condensa la idea narcisista que de sí mismo vierte en su obra el escritor. Como el propio Montes Huidobro (2001: 172) había sostenido,

> *el incesto es la consecuencia lógica del amor a sí mismo, su propio narcisismo, y una absoluta reafirmación del* yo. *El concepto es alucinante y profano y no en balde conducente a la locura: Pedro Mártir acaba siendo un poseído de sí mismo.*

No nos encontramos, por tanto, lejos de una psicopatía que revela, en el plano de la escritura, una serie de heridas que el proceso de narración restaña en gran medida, al trasladar al espacio de lo imaginable unos instintos antisociales que acaban por destruir al propio individuo. En este sentido, el acto personal y particular de la escritura se convierte en un reconocimiento público que reconcilia parcialmente la extremosidad de los ámbitos público y privado. Como compensación al abandono sentimental detectado en la actitud de auto-defensa narcisista, el autobiógrafo pretende exhibir las virtudes de su personalidad para hacerse querer, con el fin evidente de mostrar el dolor que provoca esa soledad en que se encuentra, valiéndose de él para suscitar la compasión y/o la admiración. Por ello, José Antonio Cordón (1997: 120) ha considerado que

> *la obtención de reconocimiento creemos que está igualmente en el transfondo de la escritura autorreflexiva, tanto de la generada por escritores literarios en sentido estricto, a los que convencionalmente se asocia este género, como todo un elenco de personajes que hacen de su vida el objeto de su pluma.*

Volviendo a la cuestión esbozada con anterioridad de la sanación por medio de la formulación explícita de una fantasía, conviene recordar que Didier Coste señalaba tres fases por las que la auto-prospección iba avanzando desde el narcisismo latente hasta su curación gracias al cumplimiento (irreal o fantasioso) de un deseo, para lo cual se recurre al plano de la ficción. Coste (1983: 255) lo explicaba así:

---

relación es la tendencia a "la unidad inicial, el estado primario del aun indiferenciado *yo*, el anhelo de

> *Ils pourraient correspondre très grossièrement, le premier à l´eternel présent de l´anamnèse et au narcissisme névrotique, le second à un* continuum *temporel dialectisé (ou du moins à un essai de dialectisation) et à un effort thérapeutique, donc à une acceptation du changement, et le troisième à l´uchronie de l´imaginaire et à la réalisation onirique du désir*.

Se puede hablar, asimismo, del desequilibrio psicológico que parece afectar al autobiógrafo, lo que Nora Catelli (1986: 112) ha denominado *psicosis egocéntrica* caracterizada por un exhibicionismo que afecta sobre todo a los poetas románticos, quienes descubren sus más oscuros sentimientos como una liberación de la presión psíquica producida por el estéril amor que el individuo se profesa a sí mismo y del que la autobiografía es una expresión artística.

Como ha señalado José Luis López Aranguren (1989: 21), narcisismo y exhibicionismo representan las dos caras de una misma moneda, puesto que se busca el consenso público sobre los propios valores y la belleza interior que los escritos autobiográficos pretenden reflejar. Como refiere una diarista, Ester, al reflexionar sobre su actividad autobiográfica, en sus escritos detecta

> *también algo de exhibicionismo narcisista: todo aquel que cultiva el diarismo lo hace porque en el fondo está convencido de que el resultado merece la pena, bien sea porque su vida es interesante, bien porque confía en la calidad artística del escrito* (apud. Alberca, 2000: 305).

En la actividad lúdica de auto-observarse se experimenta el doble placer de quien a un tiempo representa (o actúa en un papel público) y se observa; así lo señalaba Patrice Bollon (1982: 277) al examinar la actitud seductora que despliega sobre sus lectores todo autobiógrafo, poniendo como ejemplo en su análisis el antecedente más directo del existencialismo europeo del siglo XIX:

---

regreso al vientre materno" (Gitarof y Guraieb, 1999: 4).

> *El seductor es, como escribe Kierkegaard, un* esteta*, un* erótico*, que poetiza su vida y la goza de este modo* doblemente*. En él coexisten el actor y el espectador, el hombre de acción y el hombre de contemplación, el seductor y el filósofo de la seducción, que reflexiona sobre su acción y extrae de ella un placer, transformando así su vida en un verdadero gesto heroico y en una* experiencia*: dando así a su existencia una densidad, unos colores, una belleza, que no poseería de otro modo y sin las cuales se identificaría con una vulgar y muy enojosa* tarea de vivir.

A fin de explicarnos el auge del fenómeno autoficticio en la literatura europea del siglo XX, conviene poner en relación este síntoma social del gusto por la exhibición de las interioridades, penas, angustias, e incluso las triviales anécdotas de la vida cotidiana, con la enfermedad que las provoca, que no es otra sino ese neo-narcisismo hedonista en el que culmina, como última fase de un lento proceso, el individualismo burgués en el entorno de unas condiciones de progreso tecnológico que han extendido como una verdadera epidemia esta patología, a la que en una temprana recopilación de artículos sociológicos ya se había referido Amando de Miguel (1979). En este sentido, parece oportuno suscribir la opinión de Manuel Alberca (1999: 73) cuando afirma: "Me atrevo a considerar la autoficción, como un intento de plasmar ese nuevo sujeto de la sociedad neonarcisista".

Esa sociedad es la que Eduardo Subirats (1988) ha analizado desde el punto de vista estético y cultural como un magno espectáculo que se ofrece constantemente desde todos los medios de comunicación, y en la que se propician *experimentos* tales como el concurso televisivo *Gran hermano* y se entiende la rápida difusión de páginas electrónicas de Internet por las que se emite ininterrumpidamente la vida cotidiana de miles de seres anónimos espiados voluntariamente por el fácil y económico procedimiento de la instalación de videocámaras domésticas en sus domicilios particulares. "¿Sería cruel hablar de un narcisismo que se ofrece en espectáculo, consciente, sin embargo, de estar ofreciendo en espectáculo un dolor al menos en parte

real?", se preguntaba Manuel Pizán (1970: 67) al estudiar el método introspectivo empleado por Unamuno, utilizándose a sí mismo como *conejillo de Indias* para la experimentación narrativa.

Es cierto que la evolución tecnológica a que hemos asistido en las dos o tres últimas décadas ha ido sustituyendo paulatinamente el espejo narcisista en el que se proyectaban y rebotaban los reflejos del *yo* autorial por la pantalla de exhibición impúdica de la trivial intimidad cotidiana, aunque en ambas fases del mismo proceso de entronización egolátrica en una sociedad hiperindividualista se rinde un culto obsesivo al *ego,* sea el corporal de los últimos tiempos o el de las emociones descarnadas y desnudas que se ofrecen en los intentos más intelectuales de adorar a la personalidad propia e individual. En contra de esta opinión se pronunciaba Gonzalo Sobejano (1974: 522) al afrontar las características de la introspección unamuniana, aunque resaltaba en ese análisis el exhibicionismo implícito existente en estos desnudos (*strep-teases*) metafísicos y emocionales en que acaba convirtiéndose todo acto autobiográfico (y, por extensión, también todo acto autoficticio):

> *Si por egolatría se entiende* culto del yo, *poco hay de esta adoración. Hay, claro está, una ocupación dominante con la propia persona, pero no para ostentarla, sino para distinguir los fundamentos de su conducta y poner al desnudo sus emociones.*

Pese a las evidencias que se acumulan sobre el egocentrismo filosófico y novelesco de Unamuno, tampoco Francisco J. Satué (1987: 41) era partidario de considerarlo narcisista, refutando con los siguientes argumentos la egolatría en que el novelista vasco había incurrido en opinión de muchos estudiosos:

> *Resta el tema del egocentrismo, o del narcisismo postmoderno, de acuerdo con el retrato de Savater. ¿Unamuno postmoderno? Es difícil aceptar que el ser humano que acogió en sí tantas* voces *ajenas que sus labios no se atrevían a materializar en un discurso propio, cayera en la seducción del narcisismo.*

A renglón seguido, este crítico argumentaba que el supuesto narcisismo unamuniano es radicalmente incompatible con el disgusto vital que muestra el bilbaíno con su *yo* (Satué, 1987: 42), aunque esta hipótesis no invalida la posibilidad (masoquista, si se desea) de que el narcisista esté tan enamorado de sí mismo que le lleguen a gustar incluso sus taras y defectos evidentes, es más, que el ejercicio de auto-observación tenga por finalidad asumirlos, acostumbrarse a ellos y tenerlos en alta estima mediante un hábil truco en el que se serviría de la familiaridad que ha adquirido con ellos a través del análisis constante.

A menudo se silencia que el narcisista no pretende dar una idea completa (ni tampoco compleja) de sí mismo, por lo que para reflejar los aspectos de su personalidad que le interesan proyecta sus rasgos en un medio fluido y móvil: en el río de la escritura, en las vidas ficticias de los demás o en el espectáculo cotidiano que se repite ante las *webcam* que difunden una imagen por todo el planeta para que sean consumidas por el olvido en un brevísimo espacio de tiempo. El *yo* no admite otra fórmula de transcripción que no sea la fugacidad, por lo que su procedimiento de expansión y transmisión a los textos especulares a que acude para divulgarse se asemejen a las ondas concéntricas que se expanden en la superficie de un agua estancada pero que van desapareciendo paulatinamente, conforme continúa el proceso de expansión, por lo que detectar la ubicación del centro es siempre una suposición inútil e imposible.

Al tratarse de un mecanismo lineal, fluido, que se desgrana en palabras sucesivas y nunca simultáneas, la escritura polinizada por el *yo* es como un espejo sin quietud, una sucesión de imágenes y fotogramas que desprenden y desvelan verdades parciales, complementarias y a veces contradictorias, del ser que se proyecta a sí mismo en transición hacia el futuro. Dada esta semejanza entre la textualidad y la figura cambiante que nos devuelve con un imperceptible desfase temporal el espejo, creyendo ser idéntica y simultánea, se ha atribuido a la novela autoficticia la condición de escritura especular a que se refería Elisa Martínez Garrido (1986: 272) vinculándola con la teoría

psicoanalítica de la evolución infantil gracias a la cual un individuo se reconoce a sí mismo en la imagen proyectada que se le devuelve en forma de otredad:

> *La escritura es de por sí una actividad especular. En general, cualquier relato especular debería ser relacionado con el desdoblamiento narcisista de la experiencia originaria denominada estadio o fase del espejo.*

¿Adónde conduce esta inflación de subjetividad y de exhibicionismo ilusorio? Probablemente, la práctica autobiográfica de autores como Ganivet –a cuya actitud narcisista se refiere Montes Huidobro (2001: 117) mencionando la "plurivalencia [sic] de perspectivas"– o como Unamuno nos muestren el estéril y amargo fruto al que da lugar el autoexhibicionismo, si hemos de creer el demoledor análisis de Pizán (1970: 69) cuando, a modo de conclusión, sentenciaba: "Unamuno emprende el largo camino hacia la nada y el nihilismo destructor de un narcisismo que se ofrece en espectáculo".

El autobiógrafo es consciente de la inutilidad social de su esfuerzo, pese a lo cual no puede prescindir de esa actividad deambulatoria y placentera que consiste en observarse, en hablar de sí ante los demás, exponerse sin pudor ante las miradas ajenas y actuar en público para satisfacer íntimamente su *ego*; Carmen Baroja y Nessi (1998: 47) hacía esta frívola observación sobre el deseo irreflexivo que subyace en los textos de factura autobiográfica:

> *Dejaremos aquí, sobre el papel, abierto el grifo de la egolatría más desenfrenada, que salga a toda llave al* yo *más estruendoso, que los demás que no han de leer estos recuerdos míos se pongan serios, tristes y ausentes, como ocurre cuando alguien escucha lo poco interesante que otro le cuenta, que yo, con la cara alegre y animada que ponen los mismos al hablar de lo suyo, me voy a hartar de escribir sobre mis pensamientos, mis ideas, mi persona...*

Al fin y al cabo, sólo mediante el pertinaz ejercicio de la primera persona del singular, de la literatura del *yo*, uno puede encontrarse a sí mismo, descubrirse en

plenitud y desvelarse ante los demás, como apuntaba el profesor López Aranguren (1989: 47) al explicar la doble función que representa el espectáculo narcisista ante los otros y ante uno mismo:

> *Se vive el narcisismo como autoexhibicionismo o presentación del* Self *–Goffman– ante los demás y ante ese otro que, como fractura esquizofrénica de la intimidad, sería yo para mí mismo.*

Sin la transgresión de ciertas normas sociales que prima(ba)n la modestia, el pudor, el altruismo y castigaban, en cambio, el uso de la primera persona o la exhibición impúdica de sentimientos (a través de la risa y el llanto, por ejemplo), la literatura autobiográfica no hubiera podido producirse, por lo que toda producción autobiográfica que se precie habrá de abandonar la afirmación hipócrita, modesta y pudorosa para reconocer, de forma implícita o explícita, que nos hallamos ante un ejercicio de egotismo refinado y moderno, que como el Narciso[7] clásico sólo puede escuchar el eco de una voz que fue lanzada hacia el vacío y que le devuelve, distorsionados, los mensajes cifrados, crípticos y equívocos que quería oír.

[7] El mito de Narciso, tal como lo refiere Ovidio (1982: 101-107) comienza con la advertencia de que el niño llegaría a la vejez "si no llega a conocerse a sí mismo" (Ovidio, 1982: 101), según anuncia en el libro III (verso 348) de las *Metamorfosis* el adivino o vate al que se preguntó a su nacimiento.

1.3.5. Examen de conciencia

El fenómeno autobiográfico, tan estrechamente vinculado al concepto de culpa, a la conciencia de pecado y a la nueva antropología cristiana del protestantismo, recibe del método confesional su aceptación de la escritura como un vicio solitario, punible y socialmente mal visto. Para expiar el pecado ontológico en que consiste el nacimiento y en la vida de los humanos –según confiesa el fauno Sileno al rey Midas en la leyenda griega[8]–, la escritura autobiográfica se empeña en desvelar el origen de la culpa, que radica en la existencia del *yo*. La palabra se contagia en su intento de revelación autobiográfica existencial de ciertos vicios que convierten a la literatura confesional en una forma pecaminosa de egoísmo, de placentera lujuria por exhibirse en público sin pudor, de avaricia por apurar hasta las heces el recuerdo de lo ya pasado e irrecuperable, de soberbia por considerarse digno de la atención ajena lo que uno ha vivido, de pereza por ser incapaz de inventar nada nuevo y resignarse a repetir un argumento tan poco original como el de la propia vida. Como vemos, de los siete pecados capitales, sólo la ira, la gula y la envidia quedan al margen de la estructura profunda de lo autobiográfico.

En el punto de partida de la reflexión autobiográfica se encuentra no ya "con frecuencia, sino naturalmente" (Brochier, 1983: 177) el análisis como método, la necesidad de fragmentar los sucesos y recomponerlos con un nuevo sentido, dado que, como apuntaba Alain Girard (1996: 33), "la observación interior se transforma insensiblemente en examen de conciencia". A través de la escritura autobiográfica, se interioriza la visión del escritor y se exterioriza lo recóndito de la intimidad, aunque para ello deba recurrir a mecanismos que le permitan conocerse mejor a sí mismo, de una manera sistemática y metódica, proceso que en la práctica religiosa del cristianismo se

[8] El relato que hace Nietzsche (1981: 52) de esta historia es el siguiente:

> *Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio Sileno, acompañante de Dioniso, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus mayos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demón; hasta que, forzado por el rey, acaba prorrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: "Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a*

conoce como *examen de conciencia* y que está vinculado a la fórmula sacramental de la confesión, que no sólo reflexiona sobre lo que se ha cometido equívocamente, sino que plantea una necesidad de enmendar las acciones y cambiar la actuación futura. Para ello se precisa de la concurrencia de la memoria, puesto que como apunta Ruiz-Vargas (1997a: 10), ésta

> *es, sobre todo, un poderoso sistema de adquisición y transmisión de conocimiento que nos permite revivir el pasado, interpretar el presente y planificar el futuro. Sin la memoria no existiría vínculo posible entre el pasado y el futuro.*

En el juego alternante de la revisión externa e interior se forma la conciencia como una equidistante adaptación al medio social por parte del individuo, como entiende su formación Manuel Blanco (1994: 95):

> *La exterioridad es también una dimensión esencial de la vida humana. El hombre se va haciendo al contacto con el mundo exterior y con él forma un todo. Existe un continuo flujo y reflujo entre la conciencia y el ambiente que la rodea, hasta tal punto que el* yo *y el mundo se van haciendo uno al otro progresivamente. De esta relación brota la conciencia de mi* yo*, antes de llegar a ser, seca y limpiamente* yo*, el* yo *puro.*

Pese a la identificación que habitualmente se realiza entre *conciencia* e *interioridad*, no hemos de pasar por alto que la palabra *con-ciencia* indica un método de conocimiento que afecta al mundo y al *yo* simultánea y conjuntamente.

Como práctica reflexiva metódica, el cristianismo había fijado sus propias formas de análisis que pretendían purificar los deseos y los vicios que por irreflexión, ignorancia, omisión o desidia mental pudieran producirse, llegando incluso a producirse en los albores de la Modernidad un fenómeno curioso y sintomático, pues "por toda Europa van apareciendo numerosas guías, destinadas a veces tanto al confesor como al penitente:

---

decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable

son las *Sumas de confesores* y los *Confesionales*" (Herpoel, 1999: 93). El cristiano había de resistir a la tentación de dejarse llevar por la naturalidad de los acontecimientos y reflexionar diariamente sobre su conducta, en una práctica de piedad popular que acompañada de las preceptivas oraciones diarias consistía en repasar mentalmente las acciones del día antes de irse a dormir; esta exigencia supone también una actitud humilde y auto-inculpatoria, como ha señalado Nadine Kuperty-Tsur (2000a: 11): "Le discours de la confession exige l´humilité et surtout l´examen méticuleux de ses actes pour y recenser les fautes".

En esta metodología reflexiva no hay, como pudiera parecer, una actitud pasiva ni mucho menos indolente y resignada, sino que se produce con fines purificatorios, como resultado de las prácticas ascéticas que venían ejercitándose en la Iglesia desde los tiempos de la Patrística. Por ello, cuando surge la autobiografía en la Modernidad, el ascetismo cristiano se mezcla con el igualitarismo socializante puesto en boga por la Revolución francesa, como pone de manifiesto Georges May (1982: 16):

> *La práctica del examen de conciencia preconizada por el ascetismo cristiano, por una parte, y la creencia en la fraternidad humana y en la igualdad en cuanto a la dignidad e importancia de todas las almas, por otra, pueden permitir comprender cómo fueron compuestas ciertas grandes autobiografías religiosas de los siglos XVII y XVIII.*

Asimismo, en el ámbito del catolicismo se generaliza el uso de un repaso autobiográfico confesional a la vida del individuo, tal como ha señalado Sonja Herpoel (1999: 95) a la hora de documentar las fuentes y prácticas existentes durante los siglos XVI y XVII para permitir un aumento de textos autobiográficos entre las religiosas españolas:

> *Ante la necesidad creciente de detener los peligrosos avances del protestantismo, se alarga la lista de los pecados, hasta dar en lo que se designa comúnmente por*

---

para ti: no haber nacido, no ser, ser nada*. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto"*.

> confessio generalis*, término que puede aplicarse a una confesión que abarca toda la vida del penitente desde que tuvo uso de razón.*

En los tres últimos siglos, la evolución sufrida por los estados de conciencia individuales y colectivos ha tenido que incorporar en su acervo experimental el extenso espacio que abarca el inconsciente, por lo que en una evaluación del sí mismo, una indagación en el *yo* habrá de aclarar y explicar en la medida de lo posible los comportamientos más irracionales, los actos reflejos, los deseos ocultos, las pasiones incomprendidas y a simple vista incomprensibles. A esta capacidad que desarrolla el moderno examen de conciencia laico se refiere Juan Bravo Castillo (1993: 116) cuando comenta, a propósito de *Stendhal*:

> *Imposible captar la esencia del* yo *mediante el ejercicio de la razón metódica o dando rienda suelta al sentimiento interior. Las profundidades del ser resultan insondables para una memoria que por sí misma intenta devanar la inextricable madeja de la experiencia vivida. Lo esencial se nos niega debido a los caprichos y evanescencias del recuerdo. El inconsciente se intuye en la autobiografía stendhaliana.*

El examen de conciencia es, a su vez, una verbalización de la autoconciencia, como Eakin (1991: 91) reconoce, al indicar que "es posible contemplar el acto autobiográfico como la fase culminante en una historia de autoconciencia que se origina con la adquisición del lenguaje". Para poder verbalizar la experiencia y dotarla de palabras, es preciso que haya alguien a quien contar esa experiencia, por lo que "el que reflexiona se encuentra, al menos, con otro *yo*, desdoblándose la conciencia entre el *yo* que capta y el *yo* captado" (Blanco, 1994: 137). No puede meditarse sin la intermediación de la palabra, que en el silencio interior pone en comunicación a dos instancias, el *yo* que habla y el que escucha, en un proceso similar al que se establecerá cuando esta meditación se realice para el público mediante la escritura, a fin de hacer

posible que el proceso textual que comienza con la autoconciencia o conciencia de sí mismo se complete con la actuación del lector, como apunta Noel Valis (1991: 36):

> *La autoconciencia en cuanto proceso textual, empieza a obrar cuando el* lector *se activa como intruso en el mundo del texto. En este sentido, el lector opera figurativamente como el sector público internalizado en la conciencia individual.*

El lector viene a representar simbólicamente la opinión pública que se ha interiorizado como norma social en la conciencia individual examinada y evaluada para contrastar y comparar la actuación personal con el modelo social establecido. Esta auto-regulación normativa, por la cual el individuo es capaz de juzgarse y explicar un sistema moral al que se atiene su comportamiento público, responde a lo que Norbert Elias ha reconstruido teóricamente como el proceso de socialización humana:

> *Nuestra civilización se construye sobre la transformación de la violencia y las coacciones externas en autocoacciones: el hombre se habitúa desde la infancia a la autoobservación constante, al dominio consciente de sí, al control de sus emociones, a la reserva y la distancia. Los cambios sociales han producido cambios en el interior de los individuos, incluso en la estructura de sus afectos* (apud. Peña-Marín,1989: 79).

Una vez asumida esta función reguladora que la moral colectiva impone al individuo sin necesidad de coacciones externas, el espacio de la confesión autobiográfica perfila los temores que el individuo experimenta ante los mecanismos punitivos de la sociedad. Esa angustia que obliga a la reflexión sobre lo realizado tiene que ir acompañada de una sinceridad integral, por lo que cuando nos referimos al examen de conciencia como carácter semántico incluido en la autobiografía le estamos atribuyendo a ésta un carácter de veracidad, sin el cual el acto narrativo estaría viciado de antemano.

Desde un punto de vista catequético, desempolvamos de nuestra memoria repetitiva aquellos cinco pasos que nos enseñaba el Catecismo como indispensables para

una buena confesión: el examen de conciencia era sólo la primera de las fases, puesto que *a posteriori* (tras sentir arrepentimiento o dolor por los pecados cometidos) era necesario exponer en confesión ante el sacerdote esos pecados, con el fin no sólo de cumplir la penitencia impuesta sino también proponerse la enmienda. Es evidente que para una autobiografía la verbalización es necesaria, puesto que es el mecanismo por el cual la experiencia se convierte en objeto estético, si bien no está tan claro que el juicio del lector sea una penitencia y mucho menos que con la declaración pública de una vida se tenga uno que arrepentir y proponerse una modificación de la conducta en lo venidero. Ahora bien, es posible que la propia fijación por escrito sea un acto penitencial, en tanto el reconocimiento en quien se ha sido en el pasado muestra ciertas faltas que pueden ruborizar a quien se acostumbra a mirarse y examinarse con cierta disciplina. En este sentido, Isabel Criado (1986: 143) se refería a la obra de Unamuno como una auto-observación metódica, mediante la que se proponía analizar sus sentimientos y sus vivencias.

Esta tarea del autobiógrafo (que no en vano hemos denominado *disciplina*, para hacer referencia a los acompañamientos rituales de mortificaciones y suplicios que los religiosos se infligían a sí mismos) es la que convierte a la autobiografía en un mecanismo de indagación continuada en el existir (De Castro, 1993: 155), un ahondar en la conciencia, que de esta forma se convierte en el exponente de una transformación que se ha producido en el examinador verbalizante de su conciencia: "Al tomar conciencia de lo que fue, uno cambia lo que es", afirma Gusdorf (1991: 17).

La conciencia examinada es un espacio que (etimológicamente) supone un conocimiento o ciencia de la individualidad desde un punto de vista comunitario, lo que nos remontaría a la confesión pública de las primeras comunidades cristianas, en las que el acto confesional no era un relato privado sino una manifestación ante la asamblea o iglesia. Sea con interlocutor público o privado, colectivo o individual, externo o interno, lo que queda meridianamente claro es que "el auto-análisis se realiza siempre desde otro,

aunque este otro conjure su dispersión llamándose *yo*" (Scarano, 1998: 695), motivo por el que la evaluación que se realiza a la propia vida y que afecta a los caracteres profundos de la personalidad así como a las apariencias superficiales y anecdóticas de su actuación, precisa siempre de alguien que juzgue, que dé su valoración y que acabe absolviendo con una autoridad externa a quien se acusa a sí mismo, en un acto de sinceridad, de sus faltas y defectos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.3.6. Proyecto autobiográfico

Cada individuo posee un proyecto de vida, una proyección de su pasado hacia el futuro, que lo condiciona y es reasumido y resumido constantemente o de forma provisional, plena o parcialmente, en cuanto cada persona recuerda y relata partes de su vida, episodios concretos, anécdotas o fases completas a las que llega a referirse como si éstas fuesen causantes de su estado actual o funcionasen como determinantes de éste.

Hablamos, por tanto, de proyecto autobiográfico para referirnos a ese espacio que responde a una planificación y a una finalidad que se pretende conseguir; manejamos tres conceptos que se incardinan en los textos autobiográficos para dotarlos de coherencia narrativa y hacer que respondan al mencionado proyecto: por una parte, la proyección se plantea como un proyecto finalista o teleológico que el sujeto alberga para sí mismo; en segundo lugar, ese proyecto se planifica con vistas al futuro, por lo que se trata de una acción abierta que admite revisiones o relecturas (tanto hacia el pasado desde el que se formuló como hacia el futuro en el que ha de aplicarse); por último, el proyecto está inspirado por una idea global, conjunta, que unifica en su sentido las diversas actuaciones que pretenden llevarlo a su fin.

Tal como consideramos el proyecto autobiográfico, éste mantiene la continuidad narrativa del sujeto y permite la adecuación entre los tiempos (pasado, presente y futuro) gracias a la labor activa de la memoria, que organizan y proyectan hacia delante los deseos y las aspiraciones del individuo. De este modo lo planteaba López Castro (2001: 211):

> *Los recuerdos del pasado nos acompañan a lo largo de nuestra existencia. Durante el viaje autobiográfico, la escritura, forma que se resiste al olvido de la memoria, establece una especie de pacto entre lo que uno ha sido y lo que desea ser, entre la unidad y la multiplicidad, de manera que esa reconciliación permite revivir los recuerdos y transfigurarlos en una labor de tejido, hecha con frecuencia desde la*

> *madurez, pues la juventud vive para lo que todavía no es y la vejez para lo que ya ha dejado de ser.*

En este mismo sentido se pronuncia Ducio Demetrio (1999: 12) cuando afirma:

> *El pensamiento autobiográfico, ese conjunto de recuerdos de nuestra vida pasada, de lo que hemos sido y hemos hecho, es una presencia que a partir de cierto momento nos acompaña el resto de nuestra vida. Es una compañía secreta, meditativa, que sólo comunicamos a los demás a propósito de ciertos recuerdos, excepto si la convertimos en una finalidad de la vida.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Concebida como un deseo, la autobiografía no se resigna a recoger y testimoniar los acontecimientos y sucesos del pasado, sino también las aspiraciones y deseos que han orientado la actuación del individuo, de modo que la escritura autobiográfica puede convertirse "en una profunda razón de ser, en la razón de ser de mi vida", como la calificaba el poeta Antonio Colinas (2000: 82) al reflexionar meta-autobiográficamente sobre la unidad de sentido que le había concedido a su vida la textualización de sus intenciones y deseos.

Nos interesa fijarnos en el carácter revisable del proyecto autobiográfico, pues esto significa que se concibe como una *opera aperta* (Eco, 1979), un objeto semiótico plurisignificativo añorado en la Modernidad: la vida adquiere en su transcurso varias significaciones sucesivas, por lo que el ser humano posee implícitamente un proyecto autobiográfico que a cada paso se reelabora, dado que se confirma, se modifica, se rehace, se descarta o se renueva a cada momento en virtud de que "somos organismos *autopoiéticos*, es decir, tenemos la capacidad de constituirnos a lo largo de nuestra historia" (Marina, 1997: 54). Una y otra vez, el autobiógrafo constata que en una vida narrada existen múltiples vidas, diversos proyectos parciales autobiográficos que se anudan para dotar de pleno significado la vida que se está narrando.

Merece la pena destacar que sólo la esperanza de futuro albergada en toda narración del pasado hace que éste se convierta también en un proyecto, en la base para seguir adelante pese a que el plan anterior se considere fracasado. Como han indicado Bonet y Caballé (2000: 49-50):

> *¿Qué función cumple la escritura autobiográfica? Las respuestas son varias: una función terapéutica, ética, estética... Para la estudiosa Verena von der Heyden-Rynsch, la función predominante de la escritura autobiográfica es sin duda la idea de una regeneración. Gracias a su diario, el autor o autora se explica consigo mismo, se enfrenta claramente a sus proyectos de vida, a sus elecciones, a sus prioridades.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

A este carácter reconstructivo que tiene la autobiografía, capaz de rediseñar a través de una revisión del pasado las orientaciones y las expectativas respecto del futuro, se refería Lejeune (1994: 241). Conforme transcurre el tiempo, ese proyecto autobiográfico que cada quien lleva consigo, se va haciendo concreto; en términos menos positivos, pero más realistas, a cada paso que se va dando, se utiliza el libre albedrío para optar por algo, renunciando al resto de alternativas que se nos ofrecen, así que, en ese borgesiano *jardín de senderos que se bifurcan* constantemente, las renuncias también entran a formar parte de la cuenta vital de resultados en la columna del *debe* de lo que ya no se cumplirá, aunque su frustración nos condicionará en adelante.

Una vez nos percatamos de esa condición *ilocutiva* que posee el proyecto autobiográfico como globalidad y como negación de posibilidades a las que se ha de renunciar definitivamente, percibimos la capacidad narrativa que inspira todo el proyecto, tanto en su posibilidad de evaluar el pasado (a la que habitualmente nos referimos cuando decimos *autobiografía*), como a esa reelaboración que hacemos de los planes para el futuro en virtud de lo que la experiencia nos ha enseñado. En todo caso, sólo la narratividad cronológica asegura la existencia de este proyecto autobiográfico como horizonte de expectativas individual que orienta las actuaciones en función de una

estrategia destinada al cumplimiento y la consecución de unos objetivos incardinados con las acciones ya realizadas en atención al mismo plan. Como asevera Javier Serrano (1995: 42):

> *Las historias que narramos y auto-narramos nos dicen quiénes somos, y si bien una de sus funciones es la de describir las experiencias del pasado y los anhelos del futuro, lo fundamental es constatar la función constitutiva que ellas poseen en la construcción de la experiencia.*

Esto revela la capacidad compositiva que el ser humano posee en relación con su entendimiento de la vida, que se actualiza por igual en la forma de vivir y en la posterior articulación como escritura, en esa fórmula que Francisco Gutiérrez Carbajo (1993: 235) ha denominado "autoinvención" para dar a entender la creatividad con que cada individuo ha de planificar e inventar su propia vida, tanto en lo retrospectivo como en lo optativo, hacia el pasado y hacia el futuro, con la escritura y con el deseo. Según Raul Mordenti (1997: 15) estos dos ejes temporales se engarzan, desde la época renacentista, como un fundamento duradero de la literatura occidental, hasta el punto de que "la riflessione sulla vita attraverso la scrittura diventa progetto integrale dello scrivere di sé".

Entendida como proyecto vital, la narración autobiográfica va definiéndose y concretándose a lo largo del tiempo, influyendo en la vida real y dejándose influir por ella, reestructurándose en función de las expectativas generadas y de las alternativas desechadas. Como ha sugerido Paul de Man (1991: 113), del mismo modo que la autobiografía es el resultado de la vida, probablemente ésta venga determinada por el proyecto autobiográfico, que no sólo se compone de los hechos concretos comprobables, sino también de los deseos, las ilusiones, la emoción y los sentimientos que subjetivamente va provocando cada acontecimiento en el entramado de sensaciones vitales que conforman al ser humano. Si no queremos convertir el estudio y la práctica autobiográfica en una mera enunciación pedestre de sucesos anecdóticos, éstos deben contextualizarse en el universo sentimental de filias y fobias que se desprende de cada

acontecimiento experimentado. Gracias a este entramado afectivo de que dota el autobiógrafo a sus vivencias, éstas se convierten en signos comunicativos que podemos (y debemos) interpretar en la clave de realidad y deseo que impulsa toda vida. A este respecto, advierte Cordón (1997: 125):

> *El género de las fuentes de información biográfica se ha de plantear la disyuntiva de registrar únicamente hechos constatables de manera aséptica y objetiva, como los proporcionados en un cuestionario, o asumir el riesgo de la subjetividad procediendo a un análisis de los procesos emocionales y racionales del biografiado.*

El campo autoficcional ampliará los márgenes estrictos de la autobiografía entendida como listado de hechos, para incorporar de un modo natural a la vida sus sueños, los deseos, las vivencias, la emoción, la nostalgia y, en definitiva, el referente sentimental y emocional que caracteriza la relación psíquica del ser humano con sus circunstancias existenciales y con su entorno. Esto permitirá al novelista fabular diferentes proyectos autobiográficos, como el que Miguel Sánchez-Ostiz (2000: 43) refiere de

> *Baroja, que desde muy pronto se empeña de una manera o de otra en un proyecto autobiográfico, nos va apareciendo página a página como uno más de sus personajes, único y múltiple a la vez, con esa dualidad o esa multiplicidad de rasgos y caracteres que si no supiéramos que al menos en el plano físico de la anatomía no hay más que un personaje, nos invitaría a sostener que nos encontramos ante un caso de personalidad desdoblada o disgregada.*

De igual manera que un actor tiene la posibilidad de encarnar a varios personajes y hacer suyas sus vidas, vampirizándolas y metiéndose en la piel del personaje que representa, cada quien tiene derecho a soñarse de múltiples maneras, a desear ser quien no ha podido realizarse y cristalizar en sus circunstancias. Al fin y al cabo, acabamos siendo aquello que se nos ha permitido ser, el resultado final de una mezcla de deseos

incumplidos que han ido dejando un poso que se suma aleatoriamente a los sedimentos depositados por proyectos vitales anteriores.

El individuo moderno es el precipitado de todas esas parcialidades que van dando cuenta de fracasos sucesivos, y para explicarlo al modo hegeliano podemos decir que cada uno se define estructuralmente por el espacio vital que los demás le dejan habitar, de modo que ya no es posible identificarlo en términos positivos (por más que se recurra a ello por comodidad), sino por todo lo que no es, dada esa multiplicidad que define a cada individuo, en virtud de la relación que mantiene con un determinado grupo: el padre de familia es, a su vez, médico, hijo de alguien, miembro de una asociación, experto en tal o cual materia, aficionado a la pesca en su tiempo libre, agnóstico o creyente, etc. (Howsbam, 1994: 5).

Así, pues, en la sociedad contemporánea se ha restringido y casi anulado el valor vocacional que se atribuía a la vida de cada uno, y en su lugar hemos de hablar de proyecto autobiográfico como el impulso en función del cual se ordena un mundo de valores construido a la medida de los intereses concretos que se tienen en un momento determinado. Por ello, Francisco Jarauta (1988: 61) analizaba los efectos que había tenido para la definición del individuo el derrumbamiento del antiguo orden epistemológico y la irrupción del ateísmo científico que estará en la base de autores angustiados por la visión existencial que afecta a autores decimonónicos como Nietzsche o Dostoievski:

> *El sujeto se presenta como garantía del orden del mundo. Tras el* Ich denke *kantiano escóndese, dice Nietzsche, el eterno rostro de Dios, disimulado en la imagen laica de Prometeo. Tal garantía hace posible que el mundo se presentara al sujeto moderno como el espacio abierto de la experiencia, controlada desde el centro poderoso de aquel sujeto* capaz de proyectos. *La crítica del concepto de sustancia y su* derrumbe *arrastra el orden del sujeto. Se hace entrar así al sistema de la observación-representación en un juego menos seguro, más contradictorio con sus*

> *contenidos. Esta caída del orden de las garantías del sujeto afecta tanto al sujeto del conocimiento como al sujeto de la praxis; su ser-en-el-mundo se verá atravesado por la incertidumbre derivada de esta seguridad. La pérdida del centro, la suspensión definitiva de aquel lugar transparente y poderoso, dará paso al reconocimiento de otra forma de experiencia que, por precaria, no dejará de ser el verdadero destino del sujeto moderno.*

La proyección autobiográfica, en el nuevo universo ideológico de la Modernidad, hará al ser humano la instancia responsable máxima de su propia vida, y sólo dará cuenta de ella ante sí mismo. El individuo queda así abocado a la ausencia de modelos que imitar estrictamente, abriéndose sus expectativas vitales tras la ruptura del orden estamental de una sociedad cerrada en que había vivido la humanidad en los siglos anteriores. Esta nueva situación provocará una nueva definición del *yo*, que Ricardo Scrivano (1997: 25) ha incardinado con el modelo narrativo que desde instancias personales va configurando esa responsabilidad histórica y social que cada individuo tiene con su entorno:

> *Una cosa è derivare dall´io dell´autore elementi e mezzi di definizione dell´universo privado o pubblico, individuale o collettivo, naturale o culturale, e altra cosa è attuare un progetto di narrazione del proprio io, della propria esistenza e della propria storia.*

Nos encontramos, pues, ante lo que Popper (1984) ha denominado el *universo abierto* que significa la sociedad contemporánea, y ante la que una narración autobiográfica participa desde las perspectivas que aquél abre a su actuación. Al convertirse individual y subjetivamente en el centro de dicho universo en su constante creación, cada ser humano diseña su actuación con la sensación de que él es el único dueño de su destino, con la responsabilidad añadida de que ese proyecto y su concreción son únicos e irrepetibles, marcados finalmente por la libertad que implica el tener que desechar otros proyectos igualmente plausibles pero que son irrealizables por el plazo temporal que la muerte le fija. Según José Ferrater Mora (1986) esta conciencia de la

mortalidad hará que el proyecto autobiográfico valore la importancia de cada elección como un acto único e irreversible, que marcará los sucesos futuros y dejará en el arcén, arrumbados sucesivamente, los *ex-yoes futuros* a los que se refería Unamuno cuando se despojaba de esas otras posibilidades que le iba brindando la vida pero que un ser limitado y temporal no puede transitar, quedándose por tanto en abortos de posibilidades rechazadas, en vidas que a uno no le ha tocado vivir. Con la percepción de ese fracaso existencial se adquiere la responsabilidad añadida de asumir plenamente como propia la vida que se ha vivido, se cuente o no en un relato, pero que cada cual sabe que existe en sí mismo como proyecto que se va cumpliendo y acabando.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Aun cuando no se mencione, por pudor o a consecuencia de un extendido tabú, todo autobiógrafo cuando relata su propia vida sabe que ésta va encaminada hacia ese acto final, abierto, imprevisible, que es la muerte. La autobiografía será, en este sentido, un proyecto inabarcable, infinito, inacabado siempre, lleno de matices y de posibilidades que irán cumpliéndose o fracasando con la vista puesta en la realización final de ese plan que desemboca en la muerte, que en palabras de Ganivet (1971: 146) era la corona de triunfo que merece todo aquel que se ha atrevido a afrontarla. Desde la perspectiva del proyecto autobiográfico, entendido como pacto implícito entre el individuo y su consciencia de las posibilidades que se le presentan en forma de expectativas y deseos, es plausible el silencio, el olvido y la magnificación de sucesos en la narración del autor, que concede a cada hecho una consideración distinta en función de sus intereses, no sólo narrativos sino vitales. El proyecto autobiográfico empapa, en este sentido, no sólo la actuación en sí, sino también el relato, puesto que éste forma parte del propio plan, sirve para expresarlo, para darle forma y evaluar por tanto lo que de él se ha cumplido y aquellos objetivos que hubieron de modificarse o no llegaron a hacerse realidad, sin por ello dejar de ser ciertos en la conciencia subjetiva de quien los previó.

1.3.7. Sinceridad

Como una condición básica y esencial del pacto que el autobiógrafo contrae consigo mismo y con el lector, se encuentra la necesidad de que el acto de relatar la propia vida esté inspirado desde su raíz por la sinceridad con la que el autor quiere mostrar su verdad. Para que la confesión que supone toda manifestación autobiográfica sea sincera no basta con decir la verdad y mucho menos con no mentir, sino que es preciso que el punto de vista adoptado para encarar la narración demuestre esa disposición autocrítica a aceptar que lo que uno cree verdadero puede ser erróneo. Por tanto, la sinceridad marca una predisposición de parte del autobiógrafo para asumir la posibilidad de haberse equivocado, a partir de la creencia en el perspectivismo con el que se pueden encarar todos los hechos como fenómenos poliédricos que muestran numerosas facetas y aristas.

Para que exista la sinceridad narrativa ésta ha de mostrar la espontaneidad con la que se afronta la narración, al hilo de los sucesos cotidianos que van refiriéndose en diarios, cartas, apuntes retrospectivos, etc. Por esta razón, Laureano Robles (1991: 27) destacaba la sinceridad como "la primera cualidad unamunesca que nos permiten descubrir sus cartas"; del mismo modo que Soledad Puértolas (1989: 147) hacía las siguientes consideraciones que venían a concluir en el carácter sincero con que de modo natural, y casi obligatorio, se redacta cierto tipo de escritos íntimos:

> *El diario es siempre un poco secreto, un poco delictivo. Dirigirse a uno mismo es un acto no demasiado bien visto. Es dar la espalda a los otros. Y, a pesar de las elusiones y omisiones, en los diarios queda registrada la sombra de su intimidad. Inexpresable siempre, se percibe, se atisba, se vislumbra. Eluden, pero jamás engañan. El acento de la sinceridad impregna cada palabra.*

Para que un escrito destile la sinceridad que lo ha inspirado, será necesario que se cumplan, al menos, las siguientes condiciones o características:

-Que se produzca en el ámbito de una verdad subjetiva, nutrida de la intimidad y de la configuración psíquica de quien manifiesta su visión de un hecho desde una actitud.

-Que se pretenda el máximo de fidelidad posible.

-Que se reconozca autocríticamente la posibilidad de error o falsedad.

-Que se sea espontáneo y claro en la exposición.

-Que surja con una convicción ética profunda.

Estos condicionantes han provocado un amplio debate sobre la finalidad perseguida por el autobiógrafo, debate que afecta de lleno al problema de la sinceridad como motivo inspirador de la modalidad autobiográfica en literatura, tal como expresa Lejeune (1998: 21) cuando declara que "les débats de ce demi-siècle tournent autour du concept de *sincerité*". Nos hallamos por tanto ante el elemento nuclear del género, en tanto que sin su existencia los principios fundacionales de la literatura autobiográfica se derrumbarían, como desde una perspectiva pragmática ha señalado Darío Villanueva (1991: 100) al afirmar: "Se da por supuesto el principio de sinceridad en el sujeto de la enunciación y el derecho a la verificación por parte de sus destinatarios".

El lector de las autobiografías busca este efecto de sinceridad, esa actitud espontánea con la que se presenta quien quiere convencer de su causa y a través de la exposición de su punto de vista vivencial conseguir que los destinatarios acepten el género de la narración por la convicción con que se realiza. Podríamos estudiar como un recurso retórico difuso esa sinceridad, que no precisa de técnicas especiales del discurso, aunque obliga sobre todo a la coherencia, a no incurrir en contradicciones, en dudas o en actitudes vacilantes por parte del emisor. Algo así es lo que observamos en la puesta en escena de los relatos de vida que han inundado los programas televisivos en que personas anónimas, normales y corrientes, se presentan para contarnos alguna historia (increíble, extraordinaria, rara, extraña, peculiar, conflictiva).

Hace ya algunos años se pusieron de moda los programas especializados en explotar este morbo social, que comenzaron denominándose *reality-shows*, en los que se pretendía presentar la espinosa realidad cotidiana de personajes desconocidos que enfrentaban entre sí sus puntos de vista; más suavizados en su formato, los programas (sobre todo vespertinos, preferentemente en la hora de sobremesa) que se han ocupado de difundir historias corrientes de la vida de personas que hablan en primera persona, han conseguido altos índices de audiencia, siendo rápidamente recogidos por emisoras de radio y cadenas de televisión que plantean temas concretos para que la gente relate en ellos sus experiencias, sin tapujos de ningún tipo.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Falta aún por realizar un estudio sobre el formato en que presentan sus vidas estos individuos que aspiran a sus cinco minutos de gloria, de fama, de audiencia y consenso público, pero el éxito alcanzado por este tipo de programas hace pensar en la espontaneidad y sinceridad con que se relatan las historias de vida como la clave para el aumento de audiencias, esto es, del interés de la gente por saber de las vidas ajenas, por cotillear en sus intimidades y vulgaridades. Anna Caballé ya detectaba el proceso por el cual se captaba la atención del receptor al presentársele una narración sencilla y creíble que pudiera despertar el interés por su carácter común, casi vulgar, pues estas historias suelen versar alrededor de los mismos temas (amor, familia, dinero, trabajo, aficiones, y poco más):

> *Parece ser que nuestra vida se mueve alrededor de unos pocos interrogantes compartidos. El renovado éxito de las revistas del corazón* [...], *el éxito de esas enormes maquinarias de los* reality-show. *Se sugiere en todo que nos enfrentemos a historias verdaderas, a la vida en toda su crudeza y sinceridad; nada de invenciones o de fantasías. El lector, espectador u oyente no tendrá ocasión de distanciarse a voluntad, como se hace cuando se trata de ficción, sino que se verá comprometido, atrapado en la supuesta confidencia del otro* (Caballé, 1995: 65).

A través de las narraciones con apariencia de sinceridad, se facilita el acceso a ese ámbito de la intimidad al que sólo se puede llegar a través de la *palabra de honor* que nos presta el narrador para que nos asomemos, con cierto morbo, a esa parte inconfesable de su ser que no siempre tiene repercusiones públicas. Se comprende así el encanto que muestra con especial virulencia la lectura de cartas y diarios íntimos, porque al haber sido redactados con el efecto retórico de la sinceridad, de la verdad personal dicha sin tapujos ni recato, no provoca reticencias en el receptor, que aceptará con mayor facilidad ese discurso por encontrarlo desprovisto de finalidades añadidas. Por ello, la primera cualidad que ha de presentar un texto que se pretende sincero es el apasionamiento, la creencia previa en lo que cuenta por parte del autobiógrafo, que suscribe de esta forma un pacto consigo mismo para aceptar las imprevisibles consecuencias de lo que afirma.

Se supone que la sinceridad es un efecto de transcripción del discurso íntimo al plano público, por lo que nadie duda de los sentimientos íntimos en sí, sino de la fidelidad con que se trasladan de un plano al otro. De este modo, nos sería difícil reconocer o asignar sinceridad, por ejemplo, en los pronunciamientos oficiales o en las manifestaciones de un político (no digamos ya en sus promesas, sobre todo en períodos electorales), aunque sería fácil decir que esta misma persona está siendo sincera cuando declara su amor a otra persona. Ahora bien, ¿sería igualmente creíble una declaración de amor que estuviese forzada por alguna circunstancia socioeconómica? ¿Creeríamos en la sinceridad de quien busca un aprovechamiento personal o la consecución de un interés?

Debemos considerar, por tanto, que la sinceridad no es una condición permanente que afecte a unos individuos y se niegue de otros, sino que responde más bien a la situación y al contexto en el que se produzca. Abordamos, de esta manera, un concepto relacionado con la ética, con el comportamiento moral de los individuos, que (pese a lo que pudiera suponerse) no tiene nada que ver con la relación fidedigna de un suceso, por lo que se afianza esa denominación que Franco D´Intino (1997) prefiere para referirse a

los relatos autobiográficos: D´Intino habla de la *óptica autobiográfica*, por cuanto ésta pertenece al ámbito de lo subjetivo, y en ese aspecto la sinceridad no es un dato demostrable objetiva o científicamente, sino de creencias y convicciones subjetivas. Por este motivo, como defiende el propio D´Intino (1997: 293), "nell´ottica autobiografica non importa la fedeltà a una verità storica cui pure si dice di aspirare", aunque el género (auto)biográfico en general parece responder a un mínimo de similitud con los hechos reales, mínimo marcado por su credibilidad, o más bien por su condición de relato fidedigno, merecedor de confianza, como destaca Cordón (1997: 111):

> *Los escritos biográficos, considerados genéricamente, entrañan un obstáculo radical que es el de la verdad, la fidelidad a los hechos o sentimientos que se relatan, la coexistencia de dos órdenes que operan en universos simbólicos distintos y distantes, pero simultáneamente operativos.*

Para ser sincero, un texto no precisa de demostraciones palpables, puesto que la fuerza documental de que se inviste radica en la fuente interior de la que se nutre: el espacio de la sinceridad se origina en la interioridad desde la que se narra, por lo que un texto íntimo es sinónimo de sincero, mientras que a nadie se le ocurriría calificar como sincero un tratado de economía o una investigación histórica sobre la II Guerra Mundial, por fieles y verídicos que ambos puedan ser a la hora de aportar datos irrefutables. La sinceridad emana de lo íntimo como su naturaleza propia, segregada como la tinta del calamar, desde las entrañas del dueño de un relato que le afecta: la publicidad (entendida en su más amplio sentido), las relaciones sociales, los gestos superficiales parecen dominados por lo artificial, de donde se produce una antítesis entre esos dos ámbitos (el íntimo y el público) que acaban equiparando lo profundo con los hábitos sinceros y por tanto auténticos, como se deduce de los estudios que Cristina Peña-Marín (1989: 79) ha llevado a cabo sobre la intimidad, y de los cuales deduce:

> *Nuestros usos lingüísticos conciben un nivel* profundo *en los sujetos, un fondo que formaría su núcleo, la referencia última. En esta concepción del sujeto como compuesto por* capas *o niveles se implica que lo profundo contenga lo más sólido y*

> *auténtico frente a lo más influenciable, más afectado por las acomodaciones a los contextos, sensible a fluctuaciones circunstanciales de los niveles* superficiales.

Circunscrita al universo subjetivo, la sinceridad se aplicará a los afectos y no a los hechos narrados, de ahí que podamos considerarla un modo de focalización mediante la que se viene a desvelar el recóndito mundo interior al que pertenece y del que se desprende, convirtiéndose pues en un testimonio efectivo de un ámbito en el que no podemos penetrar de otra manera, como se comprueba en el estudio de los escritos en que se da por sentada la existencia de un afecto cordial inspirador. En el caso de las cartas, éstas acaban revelando, por su sinceridad, aspectos que ningún otro documento ajeno al ámbito de la intimidad permitiría reconstruir, como ha destacado Laureano Robles (1991: 28) al referirse al epistolario unamuniano:

> *A estas dos cualidades, sinceridad apasionada y poner el alma en lo que se escribe, hay que añadir otras características de su estilo epistolar*. […] *Una de ellas es la de ser el más iluminador complemento de su vida y de su obra; el testimonio que mejor nos descubre los más íntimos meandros del curso de la primera, y que más certeramente nos informa sobre la génesis de la segunda.*

Al tratarse de una actitud que impregna la intencionalidad del texto, hemos de incidir en el carácter ético de la sinceridad, que para Anna Caballé (1995: 36) se erige en condición imprescindible y en "una exigencia ineludible de la obra autobiográfica". El tono sincero se despoja, en su retoricismo, de recursos reconocibles y apela a la formulación espontánea y directa de unas apreciaciones que vienen dictadas en voz baja por lo más profundo de uno mismo: desde la conciencia en la que es imposible mentir o engañarse a uno mismo, disimular o ser pretencioso, pues ella es la encargada de velar por la transparencia interior de la ética con la que se guía el individuo.

Para apreciar la sinceridad del texto hay que atender a esa entonación, exenta de formulismos y de engolamientos, de presunciones y de poses hacia la galería, porque lo

importante es mostrar en su desnudez un argumento que recoge su fuerza de los sentimientos que lo inspiran. Incluso los silencios, las ocultaciones, los pudorosos puntos suspensivos se convierten en motivos para atribuir a una narración el carácter sincero que afecta a lo autobiográfico, como ponía de manifiesto Vicenta Hernández Álvarez (1993: 242) al referirse a la inefabilidad del lenguaje cuando toca las fibras más íntimas de los sentimientos:

> *El silencio involuntario puede ser fruto de los vacíos de la memoria; o bien el reflejo de un sujeto que experimenta la impotencia verbal, la insuficiencia del lenguaje a la hora de mostrar las sensaciones extremas (felicidad o desgracia). En estos casos el silencio aparece como la fórmula de la sinceridad, como un nuevo lenguaje, la forma de enunciación más pura.*

La transparencia absoluta es un imposible, y a cada esfera más profunda a la que intenta asomarse el autobiógrafo para ser cada vez más sincero, se desvelan nuevas ocultaciones y más sentidos ocultos, esquivos, contradictorios, opacos y por tanto faltos de esa sinceridad que pretenden alcanzar. La esencia última sobre la que descansa el afán de sinceridad es la existencia de un inconfesable secreto oculto que se zafa de toda indagación racional, pero que se intuye –nunca se desvela– en el esfuerzo por ser sincero que muestra el autobiógrafo:

> *Las identidades contradictorias en una misma persona no son raras ni insostenibles: se mantienen sobre la base del secreto. La ocultación a cada círculo de la identidad incompatible con él salva esa exigencia social de sinceridad* (Peña-Marín, 1989: 83-84).

Como otra paradoja del género se nos presenta esa cuestión íntima que afecta a la consideración ética que merece el sujeto autobiográfico por parte de quien lo lee o escucha: esforzarse en ser sincero es una muestra suficiente de haber alcanzado el objetivo de convencer a los demás del carácter desinteresado y ético de la confesión, de

su intencionalidad pura, de su surgimiento como una necesidad interior ajena a toda otra consideración social.

Uno es sincero consigo mismo (por congénita obligación) y/o con los demás cuando recurre a una tonalidad afectiva en la que traza un territorio para la confidencia y excluye la probabilidad del engaño; por eso, Covadonga López Alonso (1992b: 39) ha incidido en la vinculación que une a los confidentes y los obliga a sincerarse, a respetar las reglas de juego de la veracidad para que se cumpla la intención autobiográfica de quien revela algún secreto sobre sí mismo y sobre su vida:

> *Entre autor y narrador se instaura un vínculo de tipo pragmático que implica que este último asume el contrato de veracidad propuesto por el autor –memorias, autobiografías, diarios...–. Es aquí donde realmente se juega la identidad de la escritura autobiográfica, ya que el narrador detenta la función esencial de esta escritura: la intención de ser veraz.*

Es tal la importancia de la sinceridad en la definición de un texto autobiográfico, que cuando José Romera Castillo sintetizaba en una serie de rasgos que permiten construir una definición semiótica del género, destacaba la presencia de la preocupación de la sinceridad como un signo distintivo. Veamos cómo se caracterizaba lo autobiográfico y cómo se realzaba, entre otros valores, el de una sinceridad que daba pie a la parcialidad en sus manifestaciones:

> *El* yo *del escritor queda plasmado en la escritura como un signo referencial de su propia existencia; existe una identificación del narrador y del héroe de la narración; el relato debe abarcar un espacio temporal suficiente para dejar rastros de la vida (la extensión es libre: puede ocupar varios volúmenes o una página); el discurso empleado, en acepción de Todorov, será el narrativo, como corresponde a unas acciones en movimientos (el retrato, sin incluirlo en la dinámica actancial, sería por sí solo una descripción estática); y el sujeto del discurso se plantea como tema la*

> *narración sincera (si no en su plena integridad, sí parcialmente) de su existencia pasada a un receptor* (Romera, 1981: 14).

Nos interesa, por tanto, plantear aquí la existencia de ciertos límites a la plena sinceridad, entre otros motivos porque la narración autobiográfica suele atenerse a unas normas convencionales que no pueden tildarse de espontáneas y originales, sino más bien como imitaciones que responden a las tradiciones transmitidas por un género ficticio, el de la novela, como pone de manifiesto Manuela Ledesma (1999: 15) cuando se pregunta, "¿acaso no es cierto que la autobiografía es una forma peculiar de novelar y la pretendida sinceridad del *escriptor* no es más que una forma de ficción?". En esta misma dualidad presenta Raul Mordenti (1997: 15)

> il paradosso del genere autobiografico, *cioè il coesistere al suo interno di un´esibita intenzione di sincerità autocritica e di una sostanziale radicalissima falsificazione dei fatti (o se si preferisce: di una loro inevitabile rimozione o trasfigurazione artística).*

Por su parte, Georges May (1982: 100) al abordar el problema de la veracidad y su formulación estética, recordaba la frase de Anatole France en la que éste jugaba con el carácter *oxymoronístico* de la verdad autobiográfica al afirmar: "Creo que jamás hemos mentido de forma más verídica". La falsificación por la que se produce inevitablemente un texto literario proviene de tres instancias, a saber:

-De la perspectiva focalizadora desde la que se narra, que impide una presentación global del hecho expuesto.

-De la adaptación a unas normas del discurso, que en su esencia están implícitas en la narratividad y en su disposición estética.

-De los olvidos y deformaciones a que la imaginación y la memoria someten un suceso que se ha producido fugazmente ante los ojos del narrador pero que ha podido ser reelaborado una y muchas veces más en la mente, sin posibilidad de comprobación ni constatación empírica.

Pero esta falsificación no afecta a la sinceridad con que se aborda el relato de un hecho, puesto que el subjetivismo desde el que este relato se realiza precisa de un tono que por su espontaneidad tiene que convencer al interlocutor de su fidelidad a los hechos narrados. Por ello, esa condición de la que se extrae la tonalidad narrativa es la que permitirá detectar textos autoficticios en las que Anna Caballé (1995: 35) calificaba como "magníficas historias de ficción ofrecidas al lector bajo un ropaje autobiográfico convincente". De forma inconsciente, a veces el escritor se permite ser más sincero bajo la poco sospechosa máscara de la ficción, como reconocía Muñoz Molina (1988: 7) al repasar el impulso con el que habían sido escritos algunos de sus primeros cuentos:

> *Todos los embusteros saben que una mentira es más sólida en la medida en que contiene algunos datos irrefutables. Con el tiempo casi todas las evidencias engañan: uno vuelve a leer las desaforadas mentiras que urdió hace más de cinco años y se da cuenta de lo impúdicamente que estaba contando la verdad.*

Llegados a este punto, podemos creer que existen ficciones sinceras, en las que la imaginación se convierte en el espejo deformante sobre el cual el escritor proyecta sus propios sentimientos, la profundidad de su ser, esa fuerza interior que lo obsesiona y lo obliga a auto-analizarse y explicarse mediante la palabra. En este juego de espejos en que la literatura y la vida se reflejan y condicionan mutuamente se abre un proceso de crítica y rectificación constantes, en las que el escritor ha de reconocer sus limitaciones para hurgar hasta el fondo en su conciencia, por las trabas que para la expresión de su intimidad le imponen objetos tan externos como las palabras. Esta posibilidad de imperfecta sinceridad es la que lleva a May (1982: 104) a preguntarse si "los autobiógrafos más sinceros, ¿no serán aquéllos que reconozcan su insinceridad?". Porque la sinceridad tiene que ser un proceso dinámico, como lo es toda búsqueda autobiográfica, que de antemano reconoce su incapacidad y su impotencia para llegar hasta el final del laberinto.

En ese pozo sin fondo que es el *yo* se esconden, como tesoros de los que irradia la atracción para continuar en su busca, la verdad, la claridad y la simplicidad, que son las palabras con las que Ricardo Scrivano (1997: 34) se está refiriendo a la fidelidad que debe guardarse al afán de ser sincero en todo momento de la narración autobiográfica:

> *La verità come elemento indispensabile della confessione, la precisa individuabilità del destinatario, la necesità di una scrittura sgombra di qualsiasi seduzione che non sia chiarezza e semplicità, sono i tre elementi che guidano la mano dello scrivente e fanno coincidere in modo totale la spinta spirituale e quella retorica.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Si bien hemos incidido en los aspectos ético y retórico que representa la sinceridad y sus relaciones con la veracidad y con la ficción narrativa, hemos obviado la inserción del compromiso de sinceridad con la nueva concepción del individuo que pretende mostrarse cual es, despojado de máscaras, disfraces y ropajes sociales que distraigan la atención sobre el auténtico *yo* que se muestra en su espontánea naturalidad. Éste era el proyecto de los primeros autobiógrafos de la Modernidad, como indica Gusdorf (1991: 12), quien les atribuye el arranque de esta *virtud* que habrá de adornar todos los proyectos autobiográficos posteriores:

> *La época romántica reinventará, en su exaltación del genio, el gusto por la autobiografía. La virtud de la individualidad se completa con la virtud de la sinceridad, que Rousseau retoma de Montaigne.*

Juzgada como un valor positivo, la sinceridad habrá de transmitirse como una necesidad connatural a la narración autobiográfica y no como una obligación impuesta desde fuera, puesto que su zona de influencia se encuentra en el territorio moral de los sentimientos, en la tonalidad afectiva con la que se nos presenta espontánea y directamente, sin veladuras embellecedoras, la fuerza interior del individuo que permite a sus semejantes asomarse al abismo de su intimidad como quien comparte un secreto que

les permite internarse en un laberinto al que sólo pueden conducir las palabras fidedignas de quien respeta y dignifica ese interés ajeno por uno mismo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.3.8. Intimidad

Sin la creación del espacio de la intimidad, la autobiografía no hubiese sido posible, por lo que consideramos que se trata de un carácter sustancial o semántico de la misma, frente a la opinión sostenida por Didier Coste (1983: 250), que la incluye entre los elementos formales (y por tanto externos) que la acompañan:

> *L´intimité est un caractère* formel *du récit autobiographique autant et plus qu´un caractère thématique. Dans le récit autobiographique, autographie et biographie sont indissolublement liées, mais si la seconde peut n´être que la conséquence de la prèmiere, la réciproque n´est pas vraie.*

En la base de todo texto autobiográfico se encuentra la creencia en un fondo de interioridad que no se presenta en la vida social, sino que más bien se reserva a los momentos de soledad y aislamiento, en los que uno convive y dialoga consigo mismo, reconociéndose y fomentando lo que de diferente y único posee. A esta condición de anti-social que caracteriza la intimidad se refería *Azorín* en *Confesiones de un pequeño* filósofo, una de sus primeras obras, en las que al carácter autobiográfico de las mismas, concebidas como la trilogía del personaje que prestará su apellido al autor cuando éste adopte un pseudónimo literario, se sumará el hecho de que en el título se haga alusión a la condición confesional del libro y se completará con la presencia de una colección de cartas supuestas que el protagonista envía a Pepa, en una de las cuales explica:

> *Y cuando, después de haber estado todo el día hablando y escribiendo, me retiro a casa a estas horas, yo trato de buscarme a mí mismo, y no me encuentro. ¡Mi personalidad ha desaparecido, se ha disgregado en diálogos insustanciales y artículos ligeros!* (*Azorín*, 1983: 150).

El vacío del *yo* se protege con un caparazón que precisa de momentos de silencio, de inactividad social (incluso de la relación que supone la vida privada: familiar, amistosa), del cultivo de su propio territorio, por lo que la intimidad se concibe como

una fortaleza amurallada de las miradas indiscretas, que son todas las que no pertenecen a uno mismo. Este espacio protegido que es la intimidad puede crearse a menudo gracias al acto de la lectura, como ha señalado Michèle Petit (2001: 43), para quien "la lectura puede ser, a cualquier edad, un atajo privilegiado para elaborar o mantener un espacio propio, un espacio íntimo, privado". De ahí que Bueno García (1993: 120) se refiriese a esta doble condición del espacio íntimo como ajeno a las injerencias y propiciador de un clima que facilita la relación con uno mismo y el entendimiento propio: "Al mismo tiempo que defensa, el espacio cerrado proporciona también a quien lo habita intimidad –difícil discernir en un contexto imaginario ambas intenciones–".

BIBLIOTECA VIRTUAL

Sólo se protege aquello que se aprecia sobremanera, por lo que la intimidad se nos presenta aureolada de un prestigio que la convierte en el tesoro secreto en el que se deposita lo más preciado por el individuo, su dignidad más alta e inviolable, como defiende Helena Béjar (1989: 43) al afirmar que "la intimidad se entiende como el dominio interno, la esfera más sagrada de la persona". Uno se refugia en las sosegadas orillas de sí mismo para mantenerse a salvo de las ajetreadas aguas sociales que amenazan con devorar la especificidad de cada uno, por lo que para poder hablar de intimidad tenemos que imaginar una soledad que en casos extremos, como el de la estancia finlandesa de Ángel Ganivet, en que la incomunicación (lingüística, cultural, física, climatológica) propició ese aislamiento hacia el exterior, se vierte en una obra literaria que se surte de las reflexiones personales que se han rumiado con suficiente quietud, como refiere Milagros Sánchez Arnosi (2000: 249) para hablar del proceso creativo ganivetiano que afecta por igual a sus ensayos y a las novelas: "En esa soledad forjará una obra que reflejará su intimidad".

Intentemos, pues, enunciar de un modo sucinto qué características se ponen en juego cuando nos referimos a la intimidad, y de qué manera influyen en la creación del género literario autobiográfico. En principio, el intimismo presupone la existencia de un estilo que potencia los rasgos que afectan a la expresión de la experiencia interior y

subjetiva de quien toma conciencia de su individualidad y mantiene con ella una relación que le permite identificarse a sí mismo y considerar íntimo sólo aquello que se le asemeja: por ello, se pueden mantener relaciones de intimidad con la familia, con los amigos, con las personas a las que nos unen lazos afectivos de complicidad y comprensión (hermanos, hijos, amigos, pareja, amantes, etc.) que hacen tan estrechos los vínculos que parece existir una ausencia de relación, pues los tratamos y nos tratan con la confianza de quien se dirige a sí mismo. No obstante, hay quienes consideran que la intimidad es inaccesible para cualquier sujeto exterior al individuo puesto que afecta a aspectos incomunicables, que se experimentan pero no se pueden transmitir más que de forma aproximada, metafórica, sugerente, ya que

> *lo íntimo puede decirse, no mostrarse. Por eso se puede mentir sin reparo: lo que se dice acerca de lo que se pensó, imaginó, fantaseó, soñó o deseó puede no corresponderse en absoluto con lo que de hecho fue pensado, imaginado, etc.* (Freixas, 1996: 19)

La intimidad, a su vez, alude al interior de uno mismo como un espacio que constituye la propia naturaleza y que por su hondura niega todo conato de publicidad y exteriorización, por lo que en ella radicará la conciencia, el valor moral por el que se juzgan las propias acciones.

Ya que hemos hablado de la intimidad como un territorio, hemos de acotar cuáles son los espacios en los que se desenvuelve la vida de un individuo, que José Luis López Aranguren había establecido en estos tres terrenos que marcan un *continuum* social y particular por los que transita la existencia humana: "Vida pública, vida privada y vida íntima no son tres espacios separados, aunque sí *distinguibles*" (Castilla del Pino, 1989b: 10)

De adentro hacia fuera, la realidad individual se constituye en esferas concéntricas que se revelan más profundas cuanto más interiores o con-centradas; del mismo modo

que lo superficial se equipara a lo artificial, en su configuración más externa, en sus mayores coberturas con múltiples puntos de contacto y relaciones hacia el exterior, la intimidad se entiende como la identidad original de la que surge el ser humano; por más que la naturaleza social de la especie humana y las evidencias del carácter ficticio con que la ideología burguesa ha construido los cimientos del *yo*, ésta es la situación de la que Helena Béjar (1989: 44) se hace eco cuando considera la *buena prensa* de que goza la intimidad hoy en día: "Lo íntimo es, pues, una noción superlativa y cargada de connotaciones positivas al estar relacionada con lo más profundo del ser humano, con su *naturaleza*".

BIBLIOTECA VIRTUAL

Más que como el crisol en el que se depuran las sensaciones externas, se ha pretendido creer que el ámbito íntimo era ajeno a toda perturbación, y que, de un modo apriorístico, en él se encontraban las semillas de la personalidad con carácter casi predeterminista. No es casual que esta teoría del conocimiento tomase su origen, remotamente platónico, en la antropología confesional agustiniana, que ha marcado tan severamente las prácticas autobiográficas occidentales. Lo que queda claro es que en la intimidad se forja el órgano encargado de realizar las apreciaciones morales y cognitivas sobre las que se construirá la personalidad, por lo que nos encontramos con los cimientos sobre los que descansa y se apoya el ser social, órgano que a su vez tendrá la responsabilidad de autobiografiarse para dotarse de unidad y continuidad, tal como lo expresaba López Aranguren (1989: 20):

> *La intimidad es, ante todo,* vida interior*, incluso en el sentido religioso, más o menos laicizado, de esta expresión: relación intrapersonal o intradiálogo, re-flexión sobre los propios sentimientos, conciencia, tanto en el sentido de conciencia gnoseológica, como en el de conciencia moral; y también autonarración y autointerpretación, contarse a sí mismo la propia vida y subjetividad.*

En la raíz íntima se desarrolla por tanto una dinámica que permite mantener un diálogo consigo mismo, un movimiento interior que de por sí está dualizado, escindido, y

cuya máxima expresión sería la identidad a la que se pretende acceder mediante los actos de meditación y examen de conciencia que propician la formación de la interioridad, entendida como subjetividad (D´Intino, 1997: 298), en la que se hacen reposar los fundamentos de la individualidad, que tanto preocuparon a los pensadores finiseculares tras la eclosión de la intimidad romántica, de la que el Modernismo se prefiguró en heredero (Romero López, 1998: 118). Así lo entiende también Manuel Blanco (1994: 88), cuando en su análisis de la obra unamuniana afirma:

> *Unamuno ha descrito las relaciones entre la individualidad y la personalidad afirmando que estos dos elementos estructurales del ser humano se prestan mutuo apoyo; nuestro contenido íntimo, personal, se vaciaría si no estuviera sostenido por la individualidad.*

La pertenencia a un ámbito tan restringido y vedado para los demás hace que el estudio de los aspectos íntimos de la personalidad destaquen su carácter incognoscible, por su condición de únicos e irrepetibles; ahora bien, pese a la mitificación de la intimidad como un ámbito sacrosanto, intransferible, inviolable, Carlos Castilla del Pino (1989b: 10) advierte de la existencia de influencias exteriores que la conforman y determinan, puesto que "en el ámbito de lo íntimo penetran ritos sociales, pautas y modos culturales".

El género autobiográfico permite penetrar en ese espacio reservado y al que únicamente se puede acceder mediante una revelación: no sólo al lector se le permite ese ingreso en el territorio íntimo, sino que la escritura va desvelando al propio autobiógrafo la cartografía de un interior desconocido y en el que las palabras le sirven de brújula orientadora en pos de sí mismo, constituido el *yo* en el polo a cuyo centro se dirigen las fuerzas magnéticas de la intimidad. Acotado el terreno en el que se va a producir la confesión, autor y lector se embarcan en una aventura iniciática que les irá descubriendo paisajes ignotos, territorios en los que sienten la sensación de posar el pie por vez primera. Todo lo que envuelve el espacio autobiográfico perfilado en la intimidad posee

ese carácter misterioso que Mircea Eliade atribuye a los espacios sagrados, considerados únicos y separados del resto del universo, lo que permite que en ellos se rinda culto a la mismidad del *yo* que en ella se protege y refugia de toda contaminación profana. A esta circunstancia se ha referido Vicente Verdú (1989: 174) cuando ha sentenciado que

> *lo decisivo de cada intimidad es que se sienta única. Que se adore con la idolatría debida a un mausoleo inalienable. Tan peculiar que su revelación hecha obscenidad, su puesta en escena, sería equivalente a la revelación de la muerte. En esto, en la amenaza de ser rasgada y revelada, se aproxima a la condición del secreto, pero a diferencia de él, que existe sin ocupar espacios, la intimidad es su territorio.*

Sin embargo, la autobiografía no holla únicamente los aspectos íntimos de la propia persona, sino que en ellos invade simultáneamente espacios de la vida privada colindantes con la privacidad del autor, por lo que Philippe Lejeune (1994: 174) afirma que "el lector capta esa violencia que el autobiógrafo ejerce sobre la vida privada de los demás". La lábil frontera que separa la vida íntima de la privada facilita esta situación tan incómoda, conllevando la defensa a ultranza que algunos escritores hacen de sus intimidades como territorios inaccesibles en los que siempre se cae con la indiscreción propia del turista que visita un templo con su cámara fotográfica en el momento de una celebración ritual. Fijémenos, si no, en la flagrante contradicción en que incurría Domingo García-Sabell (1986: 67) cuando presentaba la figura privada de Ramón Mª del Valle-Inclán:

> *Voy a hablarles a ustedes un poco, a través de lo que D. Ramón me dijo, de su propia intimidad.*
>
> *D. Ramón tenía una intimidad muy difícil, quiero decir muy recatada, muy enquistada, muy metida en sí misma. Era muy arduo acceder a las últimas profundidades de la intimidad de D. Ramón que él velaba elegantemente.*

No se puede hablar de intimidad desde la mirada ajena, por esa condición de inaccesibilidad que ésta tiene (incluso para el propio individuo que se esfuerza en descubrírsela a sí mismo, en un proceso de desvelamiento inacabable que tiene algo de patológico y obsesivo). Sin embargo, como señalaba Victoria Camps, la intimidad juega a mostrarse parcial y desfiguradamente para hacer ostensible la presencia de un misterioso secreto que basa su existencia en el pudoroso recato con que se revela de una forma paulatina y sucesiva, sin llegar al desnudo integral que la despojaría de su razón de ser:

> *La vida íntima nunca se degrada en mera convivencia, nunca es profanada por la mirada del otro, porque es inaccesible a intromisiones ajenas. La vida íntima es secreta: ama y cuida la clandestinidad. Sólo busca una publicidad formal: gusta de que sea descubierta su misma existencia, pero no que se fisgue en su contenido* (Camps, 1989: 64).

En un acercamiento a las prácticas de confesión intimista llevadas a cabo por los modernistas, y en especial por Ángel Ganivet, Julián Ávila (2000: 30) incidía en ese juego seductor de reservas y desvelamientos que pretende atraer al lector, llevarlo a su terreno y compartir con él el botín del misterio descubierto en la propia interioridad, que no otra situación nos presenta

> *la naturaleza y la sensibilidad modernista, no ya subjetiva, sino intrasubjetiva, es decir, irracionalista, irrealista, impresionista, simbolista, con una tendencia casi obsesiva por el distanciamiento y el poder emotivo, buscando el encubrimiento y la asepsia de su intimidad por todos los medios.*

Similar procedimiento es empleado por Miguel de Unamuno, quien a cada paso transforma el *yo* de su intimidad y lo nutre de nuevas perspectivas, como lo describe Pelayo H. Fernández (1966: 56) al revelar la multiplicidad de sujetos que se van mostrando en los procesos narrativos unamunianos:

> *Tanto los* yo[e]s *que han retornado como los que posan por primera vez en lo íntimo rebrotarán en el plano de la conciencia transformados, porque ya no son*

> *idénticos a como entraron, sino que vuelven poseídos de los rasgos de lo íntimo. De ahí que en ese eterno retorno no se den nunca dos* yo[e]s *iguales; lo cual explica el perspectivismo de los* yo[e]s *y la fluidez y evolución de las dos personalidades: la histórica y la íntima.*

Dada esta diferenciación entre la intimidad y el anecdotismo biográfico superficial en el que algunos críticos han creído encontrar elementos autobiográficos, Mary Lee Bretz (1979: 67) excluye al primer Pío Baroja de esta tendencia modernista a revelar fragmentos de la propia personalidad:

> *Ricardo Carreras se equivoca al creer que Baroja aparece aquí en su intimidad. En esta novela* [Las aventuras de Silvestre Paradox] *los elementos biográficos no revelan nada de la intimidad del escritor, quien sólo refleja sus experiencias en lo que tienen de anecdóticas y externas. Tardará aún tiempo en escribir una novela verdaderamente autobiográfica.*

Más tarde, sin embargo, la ficción barojiana recurrirá a ese desvelamiento parcial de su interioridad, como sucede en *El árbol de la ciencia*, donde

> *Andrés Hurtado, como el Baroja joven, tiende a una especie de nihilismo metafísico. Por otra parte, en la novela se reflejan algunos de los aspectos más íntimos de la vida del novelista* (Caro Baroja, 1987: 93).

Los impulsos por los que se accede a la intimidad autobiográfica están teñidos de esa tensión existente entre el silencio, la inefabilidad del ser y su disfraz bajo veladuras que sugieren como una alegoría la realidad encubierta. Esta corriente de revelaciones de la intimidad se inicia con las indagaciones del padre del existencialismo europeo, Sören Kierkegaard, quien administra cautamente lo que el lenguaje puede decir y tiene que callar para acrecentar la sensación de misterio impenetrable que se cierne sobre el *yo* y su intimidad. Como ha destacado Jorge Uscatescu (1987: 288) al estudiar la influencia del escritor danés en Miguel de Unamuno,

> *la interioridad secreta es, para Kierkegaard, una forma de tensión existencial, el tormento del silencio de expresión –ese silencio que el pensador danés describe como un Guadalquivir-, en una sorprendente confusión con el Guadiana, ese río español que se pierde un buen trecho bajo tierra, que se traduce en la necesidad de* hablar. *Pero hablar, no* confidencialmente, *sino* estéticamente, *en tanto en cuanto escritor, a veces amante del secreto, empleando* [p]*seudónimos, buscando siempre nuevas formas estéticas de camuflaje de su personalidad.*

A la intimidad se accede, por tanto, en sucesivos e interminables acercamientos que velan y desvelan paulatina y alternativamente, disfrazan y disimulan a menudo para poder revelarse y traducirse de la manera más exacta posible, por lo que a veces la ficción se convierte en el cauce más apropiado para manifestar la sustancia ignota de la intimidad, a la que –como apunta Castilla del Pino (1989b: 9)– "nos referimos [...], sin que, precisamente por su uso, sepamos con exactitud qué significan".

Es altamente probable que el contenido de la intimidad sea incognoscible, y por tanto incomunicable, por lo que su revelación haya de realizarse por métodos indirectos, por metáforas que nos permiten hacernos una idea del grado de desconcierto en que se encuentra, por dentro, el autobiógrafo, cuyo estado de ánimo, por sereno y tranquilo que se quiera traslucir, demuestra esa agitación interior en que se desarrolla la vida íntima. En el caso de Ángel Ganivet, ese desasosiego emparará su obra creativa, hasta el punto de que

> *su literatura es una clara manifestación de un interior en ebullición y un modo de entender el resultado de la inspiración como un proceso de* deyección que l[o] aliviaba del sufrimiento personal, *como ha señalado Nil Santiáñez-Tió* (Sánchez Arnosi, 2000: 249).

Trasladar al papel un estado anímico, encontrar o inventar las palabras que sean capaces de reflejarlo y hacer comprensible una experiencia personal de por sí

incomunicable, es la arriesgada tarea a que se enfrenta todo autor confesional, que necesita ver alguna luz exterior a sus propias inquietudes. En esta precaria situación habría de encontrarse, por ejemplo, el atormentado espíritu de Unamuno cuando

> *la fuerza de su interior desasosiego y su natural inclinación a envolver a los otros en los propios problemas lo indujeron a la pública confesión de su intimidad en la conferencia* Nicodemo el fariseo[9]*, que pronunció en el Ateneo de Madrid* (Regalado, 1968: 75).

De ahí que lo autobiográfico, envuelto en las más diversas veladuras, tenga que recurrir a las prácticas confesionales para dar cuenta de la experiencia vital que intenta transmitir sabiendo que las palabras sólo pueden reflejar pálidamente sus vivencias íntimas, la depuración a que su conciencia los ha sometido. Este proceso es el que Unamuno concretó en *Niebla*, sirviéndose para ello de una narradora (Ángela Carballino) que tiene acceso parcial a la intimidad del protagonista, como subrayara Isabel Criado (1986: 135):

> *Unamuno pretende utilizar simbólicamente la dificultad que tiene un personaje, Ángela, para penetrar en la conciencia de otro, San Manuel, y hace que el lector sienta tal dificultad mientras, del principio al fin de la confesión, va descubriendo progresivamente partes de la intimidad de D. Manuel y velando o advirtiendo que lo que revela no es toda la verdad.*

Las escaramuzas del *yo*, patentes en las trampas que va tendiendo a su paso y que lo hacen inencontrable o inexpresable, tienen como consecuencia más inmediata la inaccesibilidad ajena a los territorios de la intimidad, a la que "nadie puede acceder sino el propio sujeto: se trata de algo auténticamente íntimo, no meramente privado" (Castilla del Pino, 1989d: 101). Esta observación nos obliga a ahondar en las diferencias existentes entre los ámbitos de la intimidad y la privacidad, que con tanta frecuencia se confunden

[9] Sobre dicha conferencia, reproducida en Unamuno (1966d: 365-385) se puede encontrar completa información en García Blanco (1966: 49-53).

(Castilla del Pino, 1989a: 7), pero cuya cercanía no impide trazar unos límites infranqueables entre uno y otro territorio.

Mientras que lo íntimo es particular y sólo afecta al individuo, la vida privada puede pertenecer a varios individuos que conviven, lo que lleva a Philippe Lejeune (1994: 170) a calificar la vida privada como "una copropiedad". Sin embargo, en lo privado sigue paladeándose el valor de la sinceridad con que espontáneamente se comporta y se expresa el individuo, ajeno a las prescripciones sociales opresivas. Es importante entender que, del mismo modo que la esfera de lo público contiene lo privado, la esfera de la privacidad contiene a su vez la intimidad, sin llegar a confundirse entre sí, como señala Béjar (1989: 34-35):

> *La noción de privacidad no coincide ni con la idea de vida privada (que alude a las actividades que se desarrollan en una cierta esfera) ni tampoco con la de intimidad (que hace referencia a lo más interno y propio de la persona, a aquello que es incomunicable y que se sustrae al ámbito social).*

En la privacidad se respira ese aire de verdad y libertad que caracteriza al individuo, por lo que los documentos privados (como las cartas) siguen insertas en el género autobiográfico, puesto que en ellas se desvela el individuo que da cuenta de sí mismo, de los avatares cotidianos de su existencia, tal y como indica Dámaso Chicharro (2000: 47) al mencionar que "la carta se escribe en la intimidad, como es de sobra sabido, y para la intimidad de otro; pero una vez que l[a] lanzamos al correo ignoramos quién puede ser el receptor final". Asimismo, Francisco López Estrada (1961: 3) señalaba a este respecto:

> *Todo* [e]*pistolario llev*[a] *consigo esta falsedad esencial: que recoge sólo lo que quedó de aquella relación, el testimonio del mensaje que indiscretamente ha perdido la intimidad propia de la comunicación entre dos personas, y viene a ser leído por todos, transformado en* documento.

Germán Gullón (2000a: 37) se permite correlacionar los conceptos de intimidad y verdad a la hora de trazar el perfil biográfico de Ganivet y de los escritores coetáneos que reconstruimos mediante esos rastros que la personalidad autorial ha ido dejando desperdigados a través de escritos de diversa procedencia:

> *Se necesita intimidad, leer los pensamientos, escuchar las palabras, quizás incluso leer algunas de sus cartas y de las que a ellos les dirigen, porque importa trasmitir hasta esa sensación de verdad que se descubre en lo privado.*

En este sentido, no sería desdeñable el análisis de los aspectos más alejados de la intimidad, puesto que incluso las apariencias se transfiguran en síntomas de la personalidad más íntima que responden a un sistema de elecciones personales que marcan las diferencias y las similitudes con el resto de los miembros de una sociedad. En su análisis de las modas que se han ido sucediendo en los últimos siglos a consecuencia de las actitudes provocadoras que las élites estéticas han adoptado, Patrice Bollon (1982: 269) afirmaba, refiriéndose en especial a los espíritus finiseculares decimonónicos que pretendían mostrar en todos los ámbitos de la vida social su originalidad, cuando no su genialidad:

> *Todos los que han recurrido a la Apariencia como modo de vida o de ser se comportan así: se forjan una vida soñada, imaginaria, puramente artificial; pero que al mismo tiempo muestra lo que hay en ellos de más profundo, de más íntimo – como su* yo interior.

Conocedor de esta dicotomía, Unamuno había querido retorcer aún más el significado de estas correlaciones entre lo interior y lo exterior, entre la *con-sistencia* íntima y la aparente (por externa) *ex-sistencia*, que se instala en la fugacidad permanente frente a la continuidad que caracteriza la vida íntima:

> *Cuando el hombre se pierde en lo cotidiano, en las cosas exteriores, queda en la pura* existencia*; queda reducido a una cosa, sin interioridad, perdido su* yo *en el*

> *mundo. En este sentido, Unamuno habla también de* in-sistencia, *de lo más interior de sí mismo* (Blanco, 1994: 117).

El tantas veces mencionado carácter excéntrico de Ángel Ganivet, con su tendencia a mostrar una apariencia disconforme con los usos sociales acostumbrados, a través de su vestimenta estrambótica y sus fotografías de perfil que lo han inmortalizado como un díscolo inconformista (González Alcantud, 1998a), no se encuentra fuera de este espíritu *fin de siglo* que adopta actitudes provocativas en las apariencias externas para atraer la atención sobre los fundamentos íntimos, profundos, que las motivan. Lo exterior vampiriza a la intimidad más recóndita y se alimenta de ella, y en este juego alternante de identidades profundas y apariencias superficiales se nos presenta un Pío Cid extravagante, que recuerda aquel perenne dinamismo que Guy Mercadier (1991: 35) destaca en la realización autobiográfica de Torres Villarroel, que se mueve entre lo anecdótico y lo sustancial, entre su interioridad y sus manifestaciones externas, "en esas incesantes vibraciones visuales, en ese ir y venir entre el Torres de fuera del texto y el Torres del texto, reside la dinámica profunda de la obra".

Entendida de este modo, la autobiografía propiciará la interpretación del vínculo profundo existente entre la sustancia del ser, su intimidad, y la apariencia externa que la encubre y vela, aunque puede ser un síntoma sospechoso para desvelarla. Hemos de prescindir, por tanto, de una mimética consideración de la literatura autobiográfica como el mero intimismo, que reduce las potencialidades narrativas del género. En este sentido, y sirva como aviso para navegantes que se adentran en el proceloso mar de los estudios autobiográficos, el intimismo debe ser considerado como una manifestación extrema, no siempre beneficiosa, de la intimidad, del mismo modo que el individualismo y el egoísmo denominan la exacerbación de la personalidad individual a que la literatura autobiográfica atiende y da forma, sin que sea preciso caer en sus exageraciones deformantes ni en sus patologías para ser más auténtica, a riesgo de convertirse –en otro caso– en mera caricatura del *yo* individual que pretende presentarnos.

No obstante, no descartaremos la presencia de estas deformaciones que pueden responder también a una defensa de un territorio tan frágil y tan habitualmente despreciado. Como afirmaba Marta Rodríguez (1998: 11),

> *el* intimismo *es, pues,* un proceso *y, por lo tanto, la expresión de la intimidad o interioridad del poeta deviene en* intimismo *cuando el propio poeta se posesiona de los recursos de estilo necesarios para tal expresión.*

Como se comprueba en este diagnóstico, el peligro que acecha a la literatura de la intimidad es creer que la imitación de modelos intimistas es la forma apropiada para dar cuenta de un hecho tan único y distinto como el de la propia intimidad, que no admite copias ni falsificaciones por su propia naturaleza.

Apuntemos, por último, que la intimidad es el resultado de una larga evolución histórica y social que cristaliza en períodos sucesivos y de diversas formas: la literatura autobiografía sería sólo un eslabón o una etapa de este proceso por el cual el ser humano se va diferenciando y desgajando de la colectividad, pues como asegura José Luis López Aranguren (1989: 17), "sería un error pensar que la intimidad ha existido siempre, que todos los hombres, aun los más primitivos, poseían intimidad", por lo que podemos concluir con él que "la intimidad es una creación moderna" (López Aranguren, 1989: 18). Pese a todo, las ligaduras humanas son tan persistentes que el ámbito de lo íntimo puede no circunscribirse a un individuo, y así es como solemos referirnos a las relaciones íntimas (sexuales, fraternales, familiares, amistosas) que unen a varios individuos en una relación que los identifica y los convierte en almas gemelas, como pone de manifiesto Victoria Camps (1989: 62) al señalar que la vida íntima

> *es casi la ausencia de relación porque es la relación con uno mismo, en solitario, o el reconocimiento en otro, tan estrecho, que la diferencia entre uno y otro tiende a desaparecer.*

Esta hipótesis es la que fundamenta semánticamente el carácter de la autobiografía como una literatura de la intimidad personal que nos franquea las puertas del *otro*[10] para que con él rastreemos la búsqueda textual a que se arriesga quien se pierde en las regiones de la intimidad para que en ella nos reconozcamos e imitemos su proceso de adentramiento en los vericuetos del *yo* personal, en una aventura que no tiene límites ni fronteras pues siempre se encuentra un estrato más profundo de personalidad que desvelar y comprender en un sinfín de interpretaciones parciales y fragmentarias que nos aportan siempre nuevas facetas y perspectivas desde las que como lectores de textos autobiográficos entendernos e intimar con nuestra condición humana, tan escurridiza y tan polisémica a un tiempo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[10] Abre un enorme campo de posibilidades interpretativas la sugerencia que realiza Nora Catelli (1996: 88) sobre la etimología de la palabra, puesto que "*intimar* significa, además de establecer una relación estrecha o de introducirse un cuerpo (o un efecto por los poros), también *introducir temor*", lo que nos obligaría a replantear la literatura íntima como una necesidad social y una forma de control y represión externas al individuo.

1.3.9. El papel de la escritura

En el acto autobiográfico corresponde a la escritura (*graphé*) una destacada función, que magnifica los límites literarios del género por cuanto a la narración de la vida se le atribuye una re-creación de la misma; no es gratuito que la denominación del género haga explícita la mención al proceso de escritura, puesto que ésta es un carácter sustancial que define semánticamente a un tipo de literatura que, en sucesivas fases, ha prestado atención crítica a los tres componentes lexemáticos que forman parte de su nombre: αυτοζ, βιοζ y γραφη (Eakin, 1994b), de modo que al principio comenzó interesando el estudio de la vida (tal vez por el desarrollo alcanzado en los estudios biográficos), para pasar a prestar especial interés a la conformación del *yo* como el fenómeno más importante en este tipo de documentos personales, que dan cuenta de él. El descrédito al que la Post-Modernidad, con sus teorías de la de-construcción a la cabeza, sometió al *yo* ha dado inicio a una nueva fase en la que se hace especial hincapié en el mecanismo escritural mediante el cual se reconstruye el sujeto y se pone en relación con la vida, hasta llegar al extremo de que "si algo se ha ido consensuando a lo largo de esta segunda mitad del siglo es la naturaleza retórica del sujeto escrito" (Molero de la Iglesia, 2000: 22).

Así pues, la autobiografía ha cristalizado la conflictividad inherente a los tres términos en juego (vida, sí mismo y escritura), aunque en los últimos tiempos la problematicidad ha recaído en la esencia y construcción del αυτοζ y en las implicaciones que para la constitución del sujeto autorial desempeña el acto *grafítico*, de modo que en la práctica autobiográfica "*autos* y *graphein* del género son ahora puestos en cuestión, y los casos problemáticos abundan" (Eakin, 1994b: 26). Al haberse convertido en tópicos, los tropos más habituales en la escritura autobiográfica encuentran el mayor rechazo por parte de los nuevos cultivadores del género, conocedores de las imitaciones, limitaciones y repeticiones que imponen al escritor las consabidas referencias a su propia escritura y a la configuración de un sujeto textual que simultáneamente se recuerda, se escribe, se in-

scribe en el producto gráfico de su indagación, se investiga –interrogándose y buscándose– y se refleja en palabras que dan testimonio de sí mismo (más que de su vida).

Por la implicación que en el proceso autobiográfico tiene el mecanismo de escritura, es preciso que analicemos cómo ésta condiciona en todos sus extremos la capacidad narrativa del género, partiendo de la necesidad, tantas veces subrayada por Lejeune, de que la escritura autobiográfica no puede ser anónima, porque esta apropiación y responsabilización del mensaje condiciona la auto-construcción del sujeto narrativo, algo que se evidencia sobre todo en un género que precisa de un nombre propio al que atribuir los sucesos narrados. Los textos autobiográficos necesitan un autor, entendiendo por tal no sólo la persona física que ha escrito (o dictado), sino quien se hace responsable de la veracidad de cuanto allí se cuenta, puesto que le afecta y pertenece, como se deduce de lo expresado por Philippe Lejeune (1994: 328):

> *El autor de un texto es por lo general el que lo ha escrito: pero el hecho de escribir no basta para ser declarado autor. No se es autor de forma absoluta. Es algo relativo y convencional: uno se convierte en autor sólo cuando asume, o cuando se le atribuye, la responsabilidad de la emisión del mensaje.*

Al propiciarse un acto de apropiación, que es bidireccional, el autor posee al texto (en el que se representa) y es poseído por él, al tener que identificarse con lo que allí escribió: está obligado a parecerse a lo escrito, por lo que en el proceso de la escritura se ha producido un peculiar espejismo, la ficción de una identidad que ambos (texto y autor) están obligados a respetar. Aunque imperfecta, la similitud que el texto sugiere respecto del individuo, de su fragmentaria composición, nos recuerda que el sujeto autobiográfico es también el resultado de un proceso y de una evolución que se va fijando a cada momento, de ahí que escribir sea revivir también la dinámica de constitución subjetiva, por lo que Franco D´Intino (1997: 304) se ha referido a "il predominio della scrittura come unica possibile forma di identità". Lo que pervive de

aquel acto de transcripción es autobiográfico en la medida en que desvela el desarrollo de un esfuerzo de búsqueda, del tanteo en pos de las palabras en las que el autobiógrafo ha querido darse a entender, insertarse e inscribirse, no sólo para los demás, ante los otros, sino también ante ese otro que anida en sí mismo y que contempla su escritura convirtiéndose en privilegiado lector y juez de su acción.

En el género autobiográfico, paradójicamente, el autor no se convierte en dueño (aunque sí en responsable) de su texto, puesto que el proceso *escritural* va tomando posesión de los terrenos del *yo* y reduciéndolo a un recurso literario más, que será motivo de estudio junto con el resto de técnicas expresivas, recursos retóricos, planos semióticos, etc. existentes en el propio texto. Esta derrota del *yo* es el resultado de la batalla que libra con el lenguaje, y en la que se imponen las limitaciones condicionantes de la escritura sobre los anhelos narrativos del autor, como ha puesto de manifiesto Paul de Man al señalar que

> *la balanza del poder en la relación entre el* yo *y el lenguaje en la autobiografía se decanta de forma decisiva hacia el lado del lenguaje: el escritor es como fue escrito por el discurso que lo utiliza; el* yo *es desplazado por el texto, con el resultado de que el retrato del* yo *se eclipsa, suplantado por el conocimiento del tropo de autorreferencia y su función estructural en un sistema retórico* (apud. Eakin, 1991: 82).

Las teorías expuestas por De Man, en las que explicaba los efectos autobiográficos en virtud de una serie de recursos retóricos que se emplean implícita y/o explícitamente, aún no están completas por cuanto habrá de continuar la investigación sobre los procedimientos por los que el *yo* se convierte en escritura y mediante los que capta la atención y a veces la benevolencia del lector; hasta el momento este enfoque retórico ha resultado ser un revulsivo para las teorías emergentes del género, que han tenido que replantearse no sólo el lugar que ocupa el *yo* en el texto y su función con respecto a éste, sino que han dado prioridad al fenómeno de la escritura como tal,

permitiendo que en la actualidad se entienda que lo autobiográfico no refiere tanto al autor real del texto como al mecanismo por el que en las palabras y en la narración lingüística se persigue la captura de un sujeto difuso y variable, que se agazapa en los pliegues de las palabras, se esconde tras la retórica de una ficción y se reconstruye en otros modelos y ejemplos literarios. D´Intino (1997: 277) ha observado, desde este perspectiva, que

> *il produttore di autobiografie non imiti tanto una forma ma piuttosto un mecanismo di scrittura, non si rifaccia a un testo, ma a uno scrivente e a una tipologia culturale.*

Emborronarse, trazar diversos bocetos de sí mismo, desdecirse y reformular fragmentos de una vida como se rehace estilísticamente un cuento o se retoca un poema, en estas tareas consiste la auto-escritura, empeñada en dar cuenta de un fenómeno para-narrativo cual es la propia existencia, por lo que en este polifacético desvelamiento de la vida a través de parcialidades antitéticas y complementarias es preciso que la escritura adopte diversas modalidades que permitan a las experiencias amoldarse con mayor facilidad al cauce narrativo: en una carta, en un apunte diarístico, en una autobiografía íntima o en una justificación memorial pública, el *yo* va encontrando la forma de revestirse literariamente.

La pretensión de configurarse en la escritura responde al efecto catártico y terapéutico[11] que los *autógrafos* (quienes escriben ocasional o continuamente sobre sí mismos) atribuyen a la abismática pasión por rellenar de autocomprensión y autocompasión la página en blanco. En diversos testimonios autobiográficos se revela la pasión críptica por configurar en la escritura un sistema de claves y trampas que impidan el conocimiento al no iniciado, a la vez que reviven un momento que el autor no quiere olvidar: la escritura fija y establece una interpretación que sólo la reescritura palimpséstica permitiría, pero a su vez permite al escritor embocarse en ella:

[11] Sonja Herpoel (1999: 109) menciona que "la escritura [autobiográfica] procura a algunas de las religiosas –encerradas y con el cargo y las obligaciones múltiples de sus respectivos oficios– un verdadero alivio a sus males".

> *Tal vez, entonces, la figura del calamar como emblema del sujeto autobiográfico barthesiano es totalmente correcta: la razón del ocultar no es lo contrario o el reservo de la razón del mostrar, sino su doble y su complemento: las palabras, el lenguaje, la tinta, son los únicos signos que tenemos para lo que no podemos decir* (Eakin, 1994a: 29).

La escritura se convierte, de este modo, en un signo de lo inefable, de lo que no puede expresarse en palabras, pese a que contiene una polisemia plena de interpretaciones que se activan y se reproducen a sí mismas, gracias al contraste con las diversas facetas que el *yo* va presentando y las múltiples maneras de callar que tiene, la expresividad de sus silencios, el ambiguo efecto adormecedor y memorístico de las palabras. Escribir es rescribirse, ajustar las palabras y el enfoque preciso para captar de una manera nítida un estado de ánimo; autoescribirse es también proyectarse en el exterior, dejar en la carne viva de las palabras lo que se ha sido, cuestionarse a cada párrafo sobre la inteligibilidad del enunciado. Francisco J. Hernández (1993: 47) explica el largo proceso mediante el que un autobiógrafo paradigmático como *Sthendal* reflexiona sobre su auto-escritura, convirtiendo esta manifestación del *yo* en una meditación meta-textual sobre los condicionantes literarios de la emisión y la recepción de textos:

> *Leyendo a* Sthendal*, sus confidencias al lector, sus digresiones y perplejidades, se encuentran de forma admirable todos los elementos que configuran el proyecto autobiográfico, las secretas pulsiones que motivan la puesta en marcha del discurso intimista, comenzando por la más profundamente sentida de conocerse a sí mismo por medio de la escritura. Y encontramos también, lúcidamente expuestas, todas las dificultades inherentes al discurso autobiográfico, las deformaciones del recuerdo y del egocentrismo, los peligros de caer en la novela, la posibilidad de aburrir al lector.*

La autobiografía va dejando rastros, señas y huellas de la identidad para que una revisión del pasado se convierta a su vez en una reescritura del presente; el *yo*, en

constante modificación, se rediseña y se redescubre en cada nueva vuelta sobre sí mismo, puesto que

> *la creación autobiográfica como arte literario es la forma de contar una vida de manera que el pasado ocupe el presente, gobierne el presente, aunque todo el poder resida en el momento de la creatividad* (Álvarez Calleja, 2001: 9).

Cada anotación autobiográfica reelabora y rectifica lo ya trabajado, el *yo* se transforma en un edificio en construcción, del que las palabras actúan como andamiaje a través del cual acceder a cada fragmento ya construido, a cada habitación o morada (usando la terminología teresiana) en que se alberga la memoria. La urdimbre textual afianza y desmiente, de forma simultánea, las plantas anteriores, por lo que es preferible hablar de re-escritura cuando nos referimos a lo autobiográfico, como lo hace D´Intino (1997: 291) al explicar cómo "l´ottica autobiografíca tende alla riscrittura […] o alla serie, intesa […] come perpetuo sviluppo del lavoro memoriale inexacto dal progetto di scrittura".

No es posible concebir la autobiografía sin ese mecanismo de escritura que la redefine de forma constante, pero tampoco podemos hacerlo sin conectarla con el afán narrativo en el que interviene la memoria, seleccionando, organizando, disponiendo y estructurando el discurso para que éste adquiera sentido, pues como indica Cordón (1997: 113), "escribir es ordenar y organizar, proporcionarle un esquema lógico a lo que se encadena de manera arbitraria". Por su parte, Darío Villanueva (1993: 21), citaba al psiquiatra Carlos Castilla del Pino para referirse a esa intención autobiográfica que supone "ponerse en orden uno mismo" mediante la palabra, por cuya intervención se auto-crea el individuo que produce el texto, en una disposición que altera la personalidad previa, adaptándola a los procedimientos narrativos, que implican una secuencialización literaria, ficcional, del narrador.

La textualización del *yo*, su conversión en texto literario, implicará a su vez una escisión por la que la pretendida unidad del individuo se fractura en el proceso de reconstrucción, se desdobla y escinde en el proceso de captación y fijación de sí mismo en un producto el lenguaje por el que se expresa y re-presenta, que siéndole propio le es externo e impuesto. Esta doble condición del *yo* textualizado se hace más evidente por el hecho de que

> *mediante la narración el ser humano construye su vida, y teje su arquitectura mental en la medida en que se percibe simultáneamente como* autor *y* actor *de la historia relatada de sus acciones, emociones y decisiones* (Serrano, 1995: 42).

BIBLIOTECA VIRTUAL

La invención de la escritura supuso un reforzamiento y una debilitación, simultánea, de la memoria (Lledó, 1994), un atentado contra la memoria individual al tiempo que la socialización del recuerdo, por lo que este sustituto artificial de los recuerdos asume las funciones memorísticas que invade en su actuación; esta situación histórica se mantiene, puesto que "la escritura habla de la vida, pero la vida y la memoria se ven alteradas por la escritura" (Bernárdez, 2000: 167). Toda escritura reconstruye el proceso de la memoria, reproduce sus mecanismos conectivos para dar una coherencia lógica interna al proceso de narración, lo que podríamos llamar gramática neuronal del recuerdo; las investigaciones neuronales desarrolladas en los últimos años se han ocupado de la construcción de esquemas organizativos mediante los que la memoria se comporta y estructura y por los que el individuo procesa sus conocimientos de forma narrativa:

> *Ni las gramáticas de narraciones ni la superestructura del texto son modelos teóricos propiamente dichos de las representaciones formadas en la memoria de los sujetos. Son, más bien, instrumentos descriptivos de la relativa importancia de los elementos de los textos antes de ser procesados por el lector y después de recordados por éste. Para determinar que la correspondencia entre la estructura del texto y la del recuerdo obedece a que el texto es codificado mentalmente de acuerdo con las reglas de la gramática estructural o la superestructura, hace falta una teoría*

> *que establezca la conexión entre el texto y su recuerdo; que explique de qué forma son utilizadas la gramática o la superestructura para construir la representación y para recuperarla* (Gutiérrez Calvo, 1992: 179).

Del mismo modo que el lenguaje potencia la capacidad del recuerdo, la construcción gramatical de la memoria selecciona y organiza narrativamente las unidades mínimas de recuerdo; la escritura funciona, pues, como una actualización del pasado, reproduciendo la estructura por la que los hechos se seleccionan y organizan para ser mejor recordados en esa construcción permanente del sujeto autobiográfico. En este sentido, los textos autobiográficos

> *recuerdan una y otra vez que el sujeto intenta representar el acto de* hacer memoria *en su devenir, que registra no sólo los sucesos en sí sino también la manera en que llega a recrearlos en su mente. Cuando falta una trama narrativa, estas frases pueden desempeñar una función textual muy precisa y tal vez indispensable, que consiste en seleccionar, delimitar y enlazar los distintos episodios, para garantizar así la coherencia del texto* (Eberenz, 1991: 46).

Escribirse y narrarse marcan al individuo, que se transforma al encadenar palabras modificando su experiencia del mundo, haciéndola comprensible y dotándola de significados que no tenían antes de ser transcritas a un formato lingüístico del que previamente estaban desprovistas. Es plausible, por tanto, suponer que al ser consignada en texto, la vida adquiera una nueva dimensión de la que no disponía con anterioridad, por lo que la escritura modifica y subvierte *a posteriori* el pasado, haciendo que mediante ella nada sea igual por mucho que intente parecérsele y reproducirlo, pues como se pregunta con toda razón Javier Serrano (1995: 42), "¿es la vida de un ser humano la misma antes y después de ser narrada?".

La acción de narrar la propia vida no consiste en una reproducción mimética de la misma, pues el proyecto autobiográfico parte de esa radical con-versión de lo vital en

textual, con la consiguiente relectura organizativa que se genera en el seno de lo lingüístico; el texto autobiográfico versionará la existencia desde la conciencia activa de quien la transforma y la acomoda a unos patrones narrativos que aquélla no posee de por sí, motivo por el cual

> *la escritura de una vida no es una simple transcripción, la repetición por escrito de una realidad antes dada; la escritura no se contenta con grabar de una manera fría y descarnada, sino que interviene* activamente *como un factor más, tanto en la conciencia que el* Autos *tiene de su identidad, como en la que el* Bios *tiene de su discurrir histórico* (Ledesma Pedraz, 1999: 12).

BIBLIOTECA VIRTUAL

De esta sustancial diferencia entre la representación lingüística y el esquema narrativo de la memoria, al que alude Cordón (1997: 113) cuando menciona "la diferencia existente entre la memoria y su representación a través de la palabra escrita", surgirá la posibilidad de reestructurar el material de la vida con el que construye el autobiógrafo su interpretación del ser que fue. La escritura adquiere un valor hermenéutico que duplica la existencia mediante la ficción textual que aporta a la linealidad de ésta una profundidad que crea el efecto tridimensional de un bajorrelieve. La escritura autobiográfica, corporizada en la palabra, inscribe sus trazos al modo de las grafías cuneiformes que por su tridimensionalidad arroja luces y sombras sobre la superficie alterada por el punzón que hiere en el material maleable de la memoria, en su configuración futura una vez ha penetrado en las entrañas del texto para fijarse y consolidarse bajo la palabra.

Los materiales sobre los que trabaja, depura y construye la memoria no son lingüísticos, por lo que traducir la experiencia en palabras supone desvirtuarla, transfigurándola a una dimensión diferente, aunque no ha de desdeñarse la constitución lingüístico-gramatical que la propia memoria posee, como pone de manifiesto Dionisio Pérez Pérez (1992: 36), al apuntar que

> *se debe enfatizar el papel desarrollado ante el procesamiento mnésico humano por la adquisición del lenguaje, que tanta ayuda, elaboración y permanencia constituyen para la memoria.*

Mediante la palabra no sólo se hace posible el proceso de intercomunicación humana, sino que, interiorizada, el individuo puede dialogar consigo mismo y es capaz de llegar a entenderse, o esforzarse en ello. En su configuración final como texto autobiográfico, la narración se presenta "como el *principio organizador de la acción humana*" (Serrano, 1995: 42) para intentar dar respuesta a los dilemas que va planteando la vida y que sólo parecen encontrar solución desde la revisión retrospectiva de los hechos del pasado, desde la relectura de lo que se fue, plasmado en un lenguaje que organiza los planteamientos del problema como cuando se traducen a un lenguaje formal (por ejemplo el químico o el lógico-matemático) los asertos desordenados que lo componen y que unificados en medidas regulares facilitan la resolución del mismo. En esta dirección señala la explicación ofrecida por Anna Caballé (1988: 58) a la elaboración lingüística que de sus recuerdos vivenciales realiza el autobiógrafo:

> *La transformación sufrida por el recuerdo a lo largo de la elaboración literaria ayuda a que la realidad, al ser formalizada desde lo subjetivo, conozca alcances insospechados y se sumerja en la multiplicidad de sus consecuencias.*

A la vez que la escritura plantea los términos del problema, ella misma va aportando una salida a la crisis existencial que se agazapa en los conatos autobiográficos, en la confianza de que la vida misma tiene algún sentido oculto, que sólo puede descubrirse y revelarse mediante su narración, como entendía Philippe Lejeune (1994: 167-168) la labor de quien se describe para consolarse del sinsentido de la existencia con la ficción narrativa en que acaba recalando toda autobiografía, por verídica que se pretenda:

> *Cuando escribo mi autobiografía, aun cuando honestamente me esfuerzo en reflejar lo verdadero, soy consciente de que precisamente la escritura es lo que da sentido a mi* vida.

En este mismo sentido se había pronunciado Gusdorf (1991: 15), para quien "la narración autobiográfica le da un sentido al acontecimiento vivido, que al acontecer pudo tener otros, o ninguno", puesto que como ha sentenciado Jerome Bruner "la autobiografía es construcción de la vida a través de la construcción de un texto" (apud. Alcalá Galán, 2000: 133).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Como podremos comprobar al profundizar en la angustiada existencia de Ángel Ganivet, éste acudió al recurso terapéutico de la escritura autobiográfica (en forma de epistolarios, autoficción, ensayos, poesía y teatro) para eludir el sinsentido que le acarreaba la vida. Cristalizando en palabras su malestar metafísico y vivencial, su angustia fin de siglo y la soledad personal en que transcurren los últimos años de su vida, Ganivet pretenderá encontrar una salida a problemas cuya formulación le resultaba abstrusa por ser difuso y complejo el planteamiento en que se manifestaba. Por este motivo, Milagros Sánchez Arnosi (2000: 248) atribuye a la escritura ganivetiana la búsqueda del bálsamo consolador de las turbulencias espirituales que lo abatían, puesto que el escritor de vocación tardía que fue descubrió que

> *con la palabra puede dar sentido al absurdo que l*[o] *rodea, columbrar coherencia en el caos, en la incertidumbre de su* inexistencia. *La escritura l*[o] *ilumina, redime y compensa de la oscuridad que l*[o] *rodea. Encuentra un modo de reflejar parte de su mundo íntimo, pero, sobre todo, es una manera de explicitar la dificultad que tuvo en vivir al perder la identidad. Adentrarse en lo que compuso Ganivet es conocer al hombre, pues hay una clara presencia del* yo, *de lo emotivo, siendo la anécdota, lo que se cuenta, el fondo sobre el que el autor proyecta su desesperación. Ganivet no renunciará a revelarse, a insinuarse, a través de lo literario.*

Son frecuentes los ejemplos de escritores contemporáneos que han repetido con su actividad literaria el afán de clarificar las tormentas interiores, las sombras y los recovecos que oscurecen el entendimiento diáfano de su interioridad, como señala Amalia Rodríguez Monroy (1997: 26) al referirse al poeta estadounidense Robert Lowell, para quien "la escritura era el único modo de arrojar luz sobre la vida". Aclarar el sentido de su existencia, personal y colectiva, es en muchos casos el origen de la creación literaria, que dispone y ordena de nuevo el mundo para hacerlo más comprensible y habitable. El mundo de la ficción se presentará, de este modo, como una huida hacia adelante por la que se manifiesta la incomprensión radical y el disentimiento respecto al orden natural en el que se vive.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La acción terapéutica de la escritura permitirá cauterizar las heridas y aliviar el sufrimiento vital, las contradicciones manifiestas que todo cambio de organización social e ideológica provoca; así lo demuestra la época finisecular en la que toma forma la literatura ganivetiana como reacción a un estado de las cosas que no le satisface, en consonancia con el análisis que Germán Gullón (2000a: 11) ha realizado de las motivaciones que impulsaron a Ganivet a componer sus textos autoficcionales:

> *Su obra plena de idealismo se choca con el final de una biografía, que conocemos bastante bien gracias a un copioso epistolario, coronada por el suicidio, la última desesperanza de la existencia. Su vida y su obra sirven de ejemplo en cuanto a las dificultades del vivir en el mundo moderno, cuando las grandes ideologías, las conductas y doctrinas tradicionales se manifestaron incapaces de responder a las urgentes preguntas planteadas al hombre finisecular en la sociedad urbana, cuando la interacción ciudadana exigía que el ser humano aprendiera nuevos códigos que facilitasen la andadura vital. La literatura no salvaba al hombre del abismo, y el destino de nuestro escritor lo demuestra, aunque la escritura ofrecía una forma de evitarlo: la de vivir intentando bordearlo.*

Convertidas las palabras en tabla de salvación, la creación artística servirá también para diagnosticar el estado anímico de un pueblo, como hicieran Unamuno y Ganivet, quienes aplicaron a las literaturas nacionales analizadas en sus trabajos ensayísticos el mismo procedimiento prescriptivo que los impelía a escribir, con el fin de solventar sus propias dudas y sus dolores:

> *A Ganivet, lo único que l*[o] *redime del sufrimiento es crear. Es decir, la literatura es para ellos* [Unamuno y Ganivet]*, una manera de autocrearse y una forma de autoconocimiento; es una manifestación de la intimidad del ser humano, por eso Ganivet en el* Idearium español *analiza el carácter del español mediante el examen de su literatura. Para Ganivet y Unamuno crear una obra de arte será crearse a sí mismo* (Concejo, 1998: 130).

Ensoberbecido por su capacidad creadora, el autobiógrafo se apodera de su vida, se adueña de ella concediéndole un sentido trascendente, autónomo, que se sustenta en la coherencia interna que la narración representa. En una época que ha decretado la muerte de Dios, la literatura autobiográfica ostenta la doble función (de autoconocimiento y de posesión absoluta) que le atribuye Jean Molino (1991: 132) en una sugerente comparación que no olvida los antecedentes que el examen de conciencia religioso supone respecto del moderno género literario:

> *La escritura establece la distancia que le permite al individuo tomar posesión de sí mismo, de reunir su experiencia; es el sustituto moderno de la meditación y de la oración.*

Para rezar, para leer, para meditar y para escribir es necesario un ambiente preciso y calculado de soledad y aislamiento que determinan a menudo el carácter intimista de estas actividades; en el caso de Ganivet que venimos analizando, esa soledad fue determinante para la tardía vocación de escritor que se encuentra abocado a la comunicación interpersonal mediada por la escritura para sustituir y suplantar la casi imposible relación personal que sus destinos consulares le habían impuesto. En su

estado de aislamiento y soledad, en su concentración hacia adentro, tan gráficamente expuesta en deliciosos fragmentos de sus *Cartas finlandesas*, podemos cifrar el instinto ganivetiano para la reproducción ficticia de una comunicación con interlocutores implícitos, como ha señalado Milagros Sánchez Arnosi (2000: 249), quien explica esta tendencia no sólo debida a las circunstancias externas sino al carácter introvertido de nuestro autor: "Escribir es un acto solitario. La tendencia a la incomunicación condujo, irremediablemente, a Ganivet a escribir".

El recurso a la escritura se interpreta así como un intento de salvación personal, que se transfigura en el proceso creativo, taumatúrgico, capaz de sanar al enfermo mediante la extroversión de sus dolencias, su verbalización, la exorcizante traslación de los defectos y problemas autodetectados en los chivos expiatorios a que quedan reducidos ciertos personajes literarios, como es el caso de Pío Cid. La palabra literaria extrae del cuerpo enfermo del escritor sus demonios interiores y depura catárticamente sus complejos y sus minusvalías al endiosarlo a la función divina por excelencia, la de crear, ordenar y designar un mundo sobre el que adquiere todos los derechos; pese a su aparente superioridad, el creador literario sólo está poniendo orden a sus problemas existenciales, reflejándolos hacia fuera para dejar de atormentarse con ellos, aunque tenga que ser a cambio del recuerdo, dando así vía libre a su subconsciente que precisa de una conformación lingüística para sanar, al modo en que el psicoanálisis freudiano acudió a la palabra como método de sanación. Por ello, Germán Gullón (2000a: 12) ha considerado que

> *la obra del escritor granadino supone, por lo tanto, un esfuerzo por buscar en ese espejo que es la página escrita la mejor respuesta a tantos y tantos dilemas que se le plantearon al escritor*.

La escritura termina convirtiéndose en un complemento del análisis prospectivo que el autobiógrafo emplea para conocerse a sí mismo descomponiéndose en los instantes que son objeto de su revisión crítica; mediante el proceso de traducir a palabras

esa fragmentación de su personalidad el análisis llega a su culminación, como señala Hubert Brochier (1983: 181): "L´écriture prolonge le processus analytique et la réappropriation de sa vie par l´écriture s´ajoute au travail de réappropriation entrepris dans l´analyse".

Pese al esfuerzo crítico y consciente que supone el distanciamiento de la vida para que la escritura pueda percibir distintos matices y ampliar la experiencia desde la nueva perspectiva que aporta la reflexión, lo que se produce es una confusión entre la vida y la escritura: se vive para escribir y se escribe de lo que se ha vivido[12], como sucede en la práctica ganivetiana en que la compulsión con que se acomete la empresa literaria denota "un estilo de crear obsesivo: la novela es algo que hay que vivir y que en parte se confunde con el escribir, y viceversa" (Gullón, 2000a: 31).

El sedimento que ha ido posando la experiencia sobre la conciencia del sujeto adquiere una forma narrativa que se transforma en interpretación autobiográfica porque, psicológicamente considerada, "la vida humana es un proceso de interpretación narrativa" (Serrano, 1995: 48). El individuo asume su identidad como resultado de la progresiva adaptación de su proyecto autobiográfico en virtud de las interpretaciones que va realizando de su pasado, y las conclusiones a que llega siguen impulsándolo a buscar nuevas metas, según los éxitos y fracasos conseguidos (sean reales o imaginados, objetivos o subjetivos). En esta interacción entre el pasado analizado y el futuro en prospectiva, se va constituyendo la identidad autobiográfica ideal que se plasma en los textos literarios que resultan del auto-análisis de la personalidad, en cuya realización la plasmación gráfica juega un papel importantísimo puesto que en ese proceso analítico se produce el entrecruzamiento de vida y escritura al que alude el antropólogo González Alcantud (2000a: 126) cuando estudia las reacciones vitales de Ángel Ganivet:

[12] En carta de 4 de octubre de 1919 remitida a José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno ironiza sobre la paradójica condición de pensamiento y escritura, que viene a reproducir las relaciones existentes entre la escritura reflexiva y la vida de la que puede nutrirse:

> *La búsqueda de la identidad en Ganivet posee dos acepciones, la narrativa y la del sujeto, que se entrecruzan continuamente. Es frecuente observar cómo la trayectoria biográfica ganivetiana forma parte indisociable de la escritura apresurada del autor.*

La reflexión escrita sobre la propia vida ayuda a objetivarla, exige el esfuerzo adicional de la severidad consigo mismo, al tiempo que incita a rehacer de modo constante el proyecto autobiográfico en marcha y difiere metafóricamente esa muerte que se ejecuta en cada instante que escapa irremisiblemente de las manos. Poner en palabras la propia vida testimonia los sucesivos suicidios en que ha ido incurriendo la personalidad que se fue (en su doble acepción: la que se marchó y la que existió dejando en herencia el cenotafio de una escritura en la que yacen las esperanzas antiguamente depositadas en ella); el autobiógrafo compone en cada fragmento de su obra un epitafio que pretende resumir y condensar con palabras a aquél que nos ha abandonado pero que resucita en nuestro recuerdo, porque aunque "es imposible recrear con la pluma una realidad desaparecida" (May, 1982: 95), el propio May (1982: 127) tiene que reconocer que

> *si muchas de las autobiografías se demoran largamente en las* infancias *del personaje, y si un número apreciable se detiene cuando éste llega a la edad de la razón, el instinto del autobiógrafo armoniza con el gusto del lector: en uno existe la necesidad de resucitar y eternizar el pasado desaparecido.*

Reivindicación de la esencia fugaz e inconsciente de la vida, la escritura autobiográfica se solaza en una revisión del pasado que concuerda con la situación actual de quien escribe, de su presente momentáneo condenado a desaparecer también, pero que conjura los efectos de la desaparición gracias al mágico embrujo del lenguaje, que dota de consistencia a la fragilidad del tiempo vivido. Por esta razón, James Olney consideraba

---

Si hay, según Schopenhauer, escritores que escriben sin pensar, otros que escriben porque han pensado y otros que piensan para escribir, los hay también, y creo contarme entre ellos, que piensan escribiendo (apud. Robles, 1987: 142).

aceptables y lógicas las deformaciones que la perspectiva del presente de la escritura inserta en su presentación del tiempo recordado, ya finiquitado, haciendo ver la transformación de los sucesos objetivos como una adaptación a las preguntas que se suscitan en el momento de la redacción elaborada de aquéllos,

> *de ahí que Yeats necesite olvidar lo que* realmente *sucedió para* recordar *algo que no ocurrió (o por lo menos no de la forma en que lo relata ni con el acabado artístico que le confiere) y crear un pasado acorde en menor grado con la historia y en mayor grado con la visión presente de sí mismo y de todos los otros que constituyen la misma* (Olney, 1991: 45).

Uno se escribe y se describe no sólo a través de las palabras: viviendo se van dejando rastros ágrafos de la personalidad en el trato y contacto con los demás, por lo que la creación de textos supone una forma más de relación con los demás; se empieza escribiendo para dilucidar lo que uno cree que es y acaba difundiendo la imagen que cree que los demás tienen de él, incorporando la que querría que conservasen. Ésta es la secuencia que Francesc Espinet (1991: 65) propone para esta interrelación que plantea la redacción de *ego-documentos*:

> *Lo que sí nos proporcionaría la* escritura subjetiva *es* aquello que los seres humanos piensan de sí mismos *(o bien,* lo que unos seres humanos quieren que otros seres humanos crean de ellos, *o* crean que ellos piensan de sí mismos*: el rizo puede tener tantas volutas como el público pida).*

Esta disposición hacia los demás es la que convierte al género autobiográfico en un proyecto hermenéutico abierto, polisémico, susceptible de infinidad de interpretaciones,

> *no sólo por entender lo autobiográfico como la reescritura continua de la misma historia, también por hacer […] de su actividad creadora un complejo mitográfico de sí mismo* (Molero de la Iglesia, 2000: 361).

Gracias al caparazón lingüístico con que se cubre y disfraza, el autobiógrafo idealiza su figura, como denuncia, al referirse al autor de nuestro estudio, Matías Montes Huidobro (2001: 118): "Lo que está haciendo Ganivet es escribiéndose a sí mismo, mitificándose".

Del mismo modo que uno no es dueño absoluto de su vida, por más que pretenda acomodarla a sus intereses mediante la escritura, la imagen que los demás tienen de cada cual no le pertenece; por ello, Lejeune ha defendido la ficcionalización que se produce de antemano en toda producción autobiográfica al conceder al redactor la potestad de dirigir y organizar (mediante la dotación de sentido) el curso de una narración que pretende asemejarse a la vida real, y por eso afirma: "Empezar a escribir autobiografía es invertir la relación que normalmente se mantiene con la propia vida. Es convertirse, imaginariamente, en el dueño y señor" (Lejeune, 1994: 435). En el caso de la imagen personal que los otros perciben de uno mismo no puede controlarse, por lo que la pretensión autobiográfica de unificar los rasgos identificativos por los que el individuo es reconocido se produce mediante la utilización manipulada de una figura retórica, como ha puesto de manifiesto Paul de Man, que no es otra sino la prosopopeya, explicada del siguiente modo por Rodríguez Monroy (1997: 12-13):

> *No caeremos en la trampa de tomar la escritura autobiográfica como una forma de identidad entre el sujeto autorial y el propio nombre del autor. Por autobiográfico* […] *entiendo una figura de lectura, o sea, la prosopopeya de la voz y el nombre. Su función retórica consiste en situar una voz y conferirle una máscara o rostro (*prosopon*). La prosopopeya da rostro y des-rostra, desfigura de la misma forma que restablece otra vez el rostro.*

Con el enmascaramiento, el autobiógrafo (que cree disfrazarse) lo que está realizando es una diabólica autocreación, falseando radicalmente su ser, falsificando la moneda social por la que se presenta en sociedad: el ser humano tiene esta capacidad, que podríamos calificar de *hipócrita*, para presentar en público el antifaz que más

conviene en cada momento, capacidad que en el texto se afianza porque las propias palabras realizan la función de la máscara, al suplantar al *yo*, puesto que éste, en su condición de *persona*, etimológicamente considerada, no es sino la careta que permite representar mejor la función teatral que se ha fijado. El texto autobiográfico condiciona la personalidad *actoral* que se va a asumir, pues existen no sólo infinidad de recursos dramáticos y retóricos para la configuración gestual que a cada caso conviene, sino que el polifacetismo que la experiencia pasada nos presenta se ofrece como una variedad enorme de ropajes con los que revestirse, disponibles a modo de *atrezzo* memorial en el armario de nuestros *yoes* pasados. Como explica Mª Luisa Burguera (1993: 129),

> *la memoria actúa como redentora del pasado. Eakin insiste en el tema y propone la idea de que el texto no refleja un autor referencial sino que el autor se crea a sí mismo; crea un* yo *que no existiría sin el texto; así el pacto autobiográfico es un modo de autoinvención que se practica primero en la vida, y que se formaliza luego en la escritura; tanto en la vida como en la autobiografía el sujeto se inventa; la validez de la autobiografía se basaría en que repite unas estructuras de la evolución de la personalidad.*

El proceso de autocreación es conflictivo en sí mismo porque, en nombre de la autenticidad, falsifica la realidad que observa y con la que experimenta, actuando el lenguaje como un reactivo que al momificar los tejidos vivos de la existencia simplifica sus componentes y les hace perder la vivacidad y el color que presentaban en un estado natural que estaba destinado a fenecer. Además, como indicaba Stephen J. Clark (1999: 91),

> *los textos autobiográficos siempre abordan la imagen de una vida que se desfigura porque la vida sólo puede escribirse desde el momento* [en] *que ya no es vida, desde el momento* [en] *que ha dejado de ser vida para convertirse en escritura.*

Coleccionistas de momentos periclitados, añorantes y nostálgicos de lo que ya no existe ni existirá de nuevo, los autobiógrafos se asemejan a los entomólogos y a los

taxidermistas que exhiben magníficas y vistosísimas colecciones de mariposas muertas, con las alas extendidas tras una mampara de cristal de la que nunca podrán escapar, atravesados sus cuerpos por diminutos alfileres que las sujetan al expositor; los fragmentos de una autobiografía podrían, asimismo, compararse a esos feroces animales cuyos dientes se exhiben de forma agresiva en actitud de ataque, pero que ya no causan ningún pavor porque pertenecen a jabalíes o leopardos que fueron cazados y sabiamente recompuestos por los taxidermistas para su exhibición en museos que no llegan a adquirir la condición de zoológicos de cadáveres animales.

El lector de autobiografías convive con ese engaño que amaga causar pavor a quien admira un despojo del pasado, la ferocidad perdida; por su parte, el autor de textos autobiográficos es consciente de que conforme se narra se está construyendo (Villanueva, 1993: 21) y sabe que en esta ficcionalización se está efectuando un cambio que afecta íntimamente a quien narra recordándose, creyéndose él mismo inserto en el recuerdo de lo que inventa y crea con palabras que no le pertenecen en exclusiva:

> *Cuando hablo de mí y de mi vida anterior, soy yo el único que yace en la incertidumbre: a la oposición verdad-ficción viene a añadirse, para perturbarla sin remisión, la dialéctica de la memoria, de la sinceridad y de la mala fe. De hecho, no puedo dejar de observar que, en cuanto hablo de mí, me transformo y transformo mi experiencia por el acto mismo que consiste en evocarla, es decir en construirla, en construirla en cuanto tal* (Molino, 1991: 108).

Los hilos de diferentes colores que el autobiógrafo va tejiendo con su acción, sus pensamientos y sus sensaciones se transforman en una red de la que es prisionero su artífice, encerrado en los estrechos límites de su creación, pero para el espectador el desperdigado conjunto de hilos provoca la sensación de un inmenso tapiz en el que ha sido captada la luminosidad de la vida, sus sombras, sus matices, la impresión de movimiento, el trampantojo, en definitiva, que le hace creer que aquella pintura es real, por más que los árboles no se muevan, el viento no azote, las aguas del río simulen ondas

en movimiento y los personajes parezcan posar para la posteridad que promete toda obra de arte.

Dibujado desde dentro, sin perspectiva ni ángulo que permita distanciarse del paisaje interior esbozado, el relato autobiográfico se sirve de la palabra para retratar escenas ya acabadas, instantáneas que se petrificaron en el recuerdo como daguerrotipos que han ido perdiendo su color uniforme para acercarse a la difuminación de las formas y los volúmenes; sin embargo, convertidos en documentos personales, aquellos recuerdos deshilachados que la escritura permite poner en orden, fechar y ponderar, se convierten en un inmenso banco de datos sobre los que el lector y crítico autobiográfico podrá desarrollar innúmeros experimentos, puesto que la consignación por escrito de aquellos recuerdos (con fines estéticos, autoanalíticos, terapéuticos, vivenciales, etc.) propicia la existencia de una nueva dimensión de la vida, susceptible de un estudio multidisciplinar (literario, psicológico, antropológico, sociológico, jurídico, etc.), como sostiene Javier Serrano (1995: 46) al proponer:

> *Si aceptamos la tesis según la cual la identidad humana es creada mediante un interminable proceso de autonarración, la construcción personal deviene construcción autobiográfica, en la que mundo,* [y]o *y texto cofundan tanto un espacio de significación personal como un espacio de estudio científico.*

Con su despreocupado aire de sinceridad y espontaneidad, el *yo* narrativo autobiográfico a veces toma conciencia de su papel central en todo el proceso de interpretación y prognosis de la personalidad narrativa; a través del acto físico de escribir, el *yo* va fluyendo como la tinta, materializándose a la vez que dicta y rememora, ordena sus recuerdos y los compone con fines estéticos o terapéuticos de uso tópico (como rezan los envases de ciertos productos de farmacia). El *yo* narrativo se puede, pues, comparar con el flujo de tinta, con sus intermitencias, sus borrones, sus *lapsus*, su fungibilidad y la escasa resistencia que presta a las pequeñas catástrofes cotidianas que en forma de inundación, descuido, incendio, basura, ventolera o niño con rotulador

amenazan con destruirlo. El narciso de tinta al que se refería Anna Caballé (1995) ha ido construyéndose en los rastros que ha ido esparciendo de sí mismo, segregados de su interioridad, por lo que su sustancia impregna y condiciona el hecho literario en su integridad, de principio a fin. En defensa o aclaración de esta metafórica condición del sujeto autobiográfico acude la exposición de lo que Javier del Prado (1998: 18) considera distintivo en

> *el* yo *del espacio autobiográfico* [que] *no es* [...] *una presencia que se imponga desde la conciencia del acto de escritura, es un* yo *que, si emerge, lo hace por su condición de presencia inevitable, como sustancia primera de la escritura.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Los imprecisos límites del *yo* se difuminan aún más cuando éste deposita semillas de su proyecto autobiográfico allá por donde pasa, posando sus manos indiscriminadamente sobre vasos, pomos de cerradura, asientos de cuero y mil objetos más que para el investigador componen el escenario del metafórico crimen. Es posible seguir los rastros por las huellas dactilares que la escritura va testimoniando del paso por allí de alguien que suplantando miles, millones de personalidades, se hacía llamar *yo*. Cuando por fin fue detenido, en el examen psiquiátrico se encontró que el presunto asesino era también su víctima, por la esquizofrenia que lo aquejaba y que en último término lo determinó a escribir delictivamente sobre sí mismo, su confesión de culpabilidad, levantando acta de defunción conforme escribía mortíferas palabras que daban fe de lo que ya nunca más existiría. Por eso, quien escribe nunca es quien cree ser, ni aquél a quien se dirige: uno es habitado por múltiples *yoes* que obligan a entender la autobiografía como una heterobiografía difusa, por cuanto

> *el* yo *revela en su escritura no sólo su fatal disyunción (ausencia o mito) sino una dialéctica con el otro que lo constituye. ¿No sería más pertinente ensayar una mirada de la autobiografía como* escritura del otro*: del otro en mí, de los otros que son conmigo y de los que no lo son, del otro semejante y del otro diferente, del otro fuera de mí, del otro que habla en mí y del que calla?* (Scarano, 1998: 696).

La otredad que nos constituye encuentra un cierre momentáneo, una calma en la objetivación que la escritura permite realizar; por ello, diversos estudiosos de la obra literaria de Ángel Ganivet han incidido en la fractura radical del *yo* que aquejaba al escritor y que la composición estética venía a solventar, pues como señala Milagros Sánchez Arnosi (2000: 250),

> *autobiografiándose combatirá el estado de desintegración, y de escisión. Su fragmentación aclara su desánimo, que, a veces, recompone y reconstituye a través de la escritura que, indudablemente, le ayudará a cohesionar su* yo *dividido. El acto literario, de este modo, se convierte en un antidepresivo.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Salir a flote de la depresión se consigue, a menudo, mediante el salvavidas que la palabra proporciona, aunque la condición para aferrarse a él es seguir pensando en términos profundos: el autobiógrafo tiene que acostumbrarse a respirar en la atmósfera agobiante y viciada de la intimidad, en el batiscafo con el que sondea las profundas agitaciones de su ser, donde se descubre uno y el mismo, donde toma conciencia de su escisión interior, que en el caso de Ganivet (quien, literariamente, había sumergido a Pío Cid, tras un acto ritual que aludía al renacimiento interior, en las heladas aguas del lago alpujarreño) se plantea la necesidad de escribir como una tarea arqueológica, en la que no sólo se rescatan los pecios que han llegado a la orilla del texto y la memoria después de haberse sumergido en el océano a consecuencia de un naufragio (algo así resulta ser el primer Pío Cid de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, un Ulises que arriba solo a las orillas de la isla donde Circe lo embruja con las promesas de una plácida ficción), sino que además esos objetos han de ser minuciosamente reconstruidos y ensamblados; tal vez por esto, Loretta Frattale (2000: 89) considera que "escribir, crear, es para Ganivet autorregenerarse a sí mismo, recrear a su *yo* disipado y dividido".

El *yo* moderno es el resultado inequívoco de un naufragio que ha quedado simbolizado en la soledad de Robinson Crusoe, el último mito contemporáneo, junto con

Frankenstein, un conglomerado siniestro y fragmentario de cuya invención da cuenta en su diario de anotaciones el doctor de cuyo apellido toma prestado su nombre el monstruo, y junto al stevensoniano mito de la doble personalidad científica también alcanzada por el altruista doctor Jekyll en sus auto-experimentaciones químicas de perverso laboratorio.

A resultas de la desorientación gnoseológica, de la orfandad ética y ontológica (Del Prado, 1998: 36) que afecta al individuo desde su configuración central en la ideología burguesa que inaugura los ámbitos de la Modernidad en toda su extensión, el objetivo prioritario que persigue el ser mutable y temporal del *yo* es encontrarse a sí mismo, realizando una búsqueda de la que sólo la escritura puede dar cuenta, puesto que la traducción al lenguaje constituye en sí una reproducción de la aventura en que se ha internado el individuo en pos de su personalidad secreta. Con anterioridad nos habíamos referido a ese "dinamismo, que no es sólo el de la proyección del *yo* en la escritura sino, por su medio, el de la busca y descubrimiento del ser" (Paulino Ayuso, 1992: 142).

Es probable que los textos autobiográficos, inspirados por las narraciones de viajes y descubrimientos, se propongan convertirse en cuadernos de bitácora a través de los cuales se puede diseñar la cartografía del *yo*; pero en esta búsqueda el escritor sabe que no es el primero ni el único que llega, aunque sí que su recorrido es diferente, del mismo modo que no sabe a ciencia cierta lo que descubrirá porque el tesoro que lo espera es ignoto, sólo se le revela (como el nombre de Alá a sus fieles) a cada quien, a título particular, como recompensa a la fe mostrada en el trayecto. Como supuso Kavafis, tal vez en la propia travesía consista el premio recibido, por lo que éste es inigualable y merece alta estima. ¿O será la escritura el regalo prometeico que aguarda al viajero que se orienta en el mar de las palabras, guiándose con el hilo narrativo de Ariadna cuando se ha adentrado en el espeso laberinto de textos que se enredan y contradicen, de recuerdos que remiten hacia atrás y hacia adelante sin permitirnos ver la salida?

La autobiografía, en cualquier caso, permite caminar en la oscuridad a la búsqueda (entre ascética y existencial) de sí mismo con la débil iluminación de la palabra, a través de la que se quiere resucitar o eternizar un momento, darle vida a lo que ya no es. En este sentido se pronunciaba Jean Molino (1991: 132) cuando examinaba esa alquimia del lenguaje escrito que utiliza el autor con fines procreativos: "La escritura es un momento fundamental de la existencia que, de cierto modo, hace llegar la vida al ser". Insiste en este efecto mágico de la escritura todo aquel que percibe la eternización de un sujeto ya desaparecido que resucita momentáneamente de sus cenizas memoriales para darse forma en el texto documental y testimonial[13]; de ahí que Nora Catelli (1986: 11) haya definido el *espacio autobiográfico* sobre el que argumentaba y fundamentaba su ensayo de igual título, con las siguientes palabras: "El lugar donde un *yo*, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe".

No faltan ejemplos en el período finisecular del XIX español que confirman este afán de supervivencia por el que la escritura, convertida en legado testamentario, confiere momentánea eternidad al redactor de un texto que versa sobre sí mismo. Lo interesante de la teoría modernista es que va a inaugurar una nueva sensibilidad, como reconoce Miguel Ángel Lozano Marco (1998: 101) cuando se refiere a *La voluntad* azoriniana en estos términos:

> *La literatura, la escritura, se ha convertido en la salvación del personaje, y de su creador*. Azorín, *más que un* [p]*seudónimo, será el nombre que Martínez Ruiz da a su* dimensión literaria, *la faceta más trascendente de su persona; y en el lenguaje podrá salvar y preservar todo un mundo de emociones, sentimientos e ideas, ya consolidado en esta novela, la que inaugura su* nueva sensibilidad.

[13] Podríamos, en esta ocasión, hablar de escritura *textimonial* para aludir en una sola palabra, producto de una imposible y anti-ortográfica palabra, a las dos condiciones (textual y testimonial) de la literatura autobiográfica. Del mismo modo, uniendo *factual fiction* los anglosajones han creado el término *faction* con el que denominan a la corriente autoficticia.

En esta misma estética, que se inaugura con el post-romanticismo, se pueden entender creaciones de autores coetáneos de Ganivet que pudieron desarrollar más por extenso en sus obras lo que en esbozo nuestro autor condensó en los seis años de creación literaria con que va poniendo fin a su vida. Por ejemplo, en *Cómo se hace una novela*, Miguel de Unamuno pondrá de manifiesto de un modo acabado el intento meta-literario que subyace en todas las identificaciones autoficticias anteriores del autor con su personaje novelesco; como observaba Ricardo Gullón (1964: 281) al estudiar la compleja personalidad unamuniana, obsesionada por la idea quimérica de la inmortalidad, a la que sólo la escritura puede remedar,

> *si Jugo-Unamuno vive el presente, si lo vive como ser real y no como personaje ficticio (o si en verdad el personaje y el ser son uno y el mismo, y éste existe en la historia gracias a aquél), por esa sola circunstancia se eterniza y escribe su vida en líneas imborrables.*

En la práctica autobiográfica se detecta el efecto fijador, inmovilizador y por ello ficticio, que las palabras ejercitan sobre los sentimientos, las emociones, las vivencias; como indica Manuela Ledesma (1999: 10) lo que testimonia en su actividad el autobiógrafo es "ese esfuerzo personal de objetivación que se oculta tras el hecho de querer construir una representación de sí mismo por medio de la escritura". Tarea sisífica, ímproba o quimérica, de lo que no cabe duda es de su imprescindible mediación por la escritura, no sólo como medio físico sino también como proceso, pues por su linealidad y su permanente fuga hacia adelante imita el paso del tiempo que se pretende reconstruir y simular.

Como consecuencia del pacto fáustico que las palabras tienden hacia el mundo, el escritor que mira su pasado rejuvenece, se niega a envejecer: ¿no será ese *complejo de Peter Pan* el que impele a muchos adolescentes a iniciar sus diarios para que no desaparezca del todo su personalidad infantil? ¿No será, en este sentido, la autobiografía un miedo a crecer, a envejecer, a responsabilizarse, a morir, a perderse? La escritura,

como proceso de eternización, se desintegra en sí misma y dispone una barrera a la expresión, que simula y recuerda la linealidad, las limitaciones y la dispersión que caracterizan a un *yo* textual que acaba y se consume en sí mismo; hay disponibles un espacio y un tiempo, en los que el autobiógrafo tendrá que superar la prueba de reencontrarse y resumirse. Nadie más que él puede escribir aquello, desde la perspectiva que lo hace; en ningún otro momento la hilazón, el trazado serán los mismos; los textos son, como la vida misma que los genera y en el seno de la cual se producen, casuales y consecuencia del azar.

El espejo retrovisor de la escritura se halla en perpetuo movimiento, por lo que en él sólo se refleja del pasado lo que en un momento preciso queda seleccionado en su campo de acción. Mañana será demasiado tarde para anotar en el diario las lábiles sensaciones de un momento, el estado anímico fugaz con el que escriba por la mañana condicionará el tono de los recuerdos, la casualidad pondrá a disposición de quien reflexiona bolígrafo en ristre una correspondencia que en otro momento no se dará, porque también los pensamientos vuelan, se esfuman, reaparecen y desaparecen por un raro azar que no somos capaces de dominar ni siquiera con anotaciones crípticas en hojas sueltas. La labor posterior del diarista, como ha indicado Jordi Gracia (1998: 173), consiste en modificar la sensación del instante, por lo que el escritor de diarios "se revela a sí mismo en la escritura, poniendo por escrito la introspección misma que es la escritura del diario, por mucho que en la transcripción definitiva recorte y pegue a conveniencia".

El río de la palabra fluye incesante, bajando por la cuenca del tiempo y llevando a su paso recuerdos, sensaciones y pensamientos: ningún mortal remonta su flujo, nadie se baña dos veces en idéntico recuerdo, el agua de nuestras vidas ya no calmará la sed sentida en el pasado, de ahí la instantaneidad, paradójica por su afán eternizador, de todo escrito autográfico que, a buen seguro, redactado en otro momento hubiese sido radicalmente diferente.

1.3.10. Testimonio

Entre las finalidades que persigue la escritura autobiográfica se encuentra uno de los rasgos semánticos que la caracterizan: su condición de documento objetivo, producto de la subjetividad, mediante el que se testimonia la existencia real de una persona (y con ella el grupo vivencial al que pertenece). A este respecto, hemos de mencionar la existencia, con un enfoque más historiográfico y sociológico que literario, de una vertiente en los estudios autobiográficos que se ha desarrollado en las últimas décadas sobre todo en Alemania y Holanda, donde ha llegado a alcanzar gran auge, adoptando la denominación de *ego-documentos* para referirse a diversas formas afines a la escritura autobiográfica (libros de cuentas, libros de familia, testamentos, dietarios comerciales y otros recuentos de este tipo engrosarían la potencial materia de estudio en esta rama). Asistimos, desde el siglo XVI, a la presencia creciente de un aluvión de textos que dan cuenta de la vida humana escrita en primera persona, fenómeno que en la Modernidad adquiere un relieve extraordinario, hasta el punto de que Girard (1986: VII) en su estudio sobre la escritura diarística afirma: "Jamais aucune époque n´a été aussi riche en témoignages personels donnés par les écrivains et les artistes sur eux-mêmes".

Dejar constancia de uno mismo, de su paso por un lugar o de su actividad temporal, ha sido una práctica antiquísima del ser humano, que se ha servido para ello de la escritura, a veces en los lugares más insospechados. Gracias a inscripciones, pintadas, *graffiti* y otros recuerdos gráficos menores, personajes anónimos, desconocidos, del montón, intentaron perpetuar su memoria, y gracias a aquellas precipitadas palabras hoy sabemos algo más sobre algunas de sus costumbres, e incluso los estudiosos de la fonética saben cómo se pronunciaban algunas vocales o consonantes, en épocas concretas de la historia de una lengua o en un grupo determinado de hablantes, además de la función que a la escritura privada atribuye Anna Caballé (1997c: 8) al indicar "su importancia para el conocimiento de las circunstancias públicas y privadas de la vida

española en lo que va de siglo". Refiriéndose a Ángel Ganivet y a la impregnación autobiográfica de sus escritos, José Luis Buendía (1989: 503-504) ha indicado:

> *Las* Cartas Finlandesas *es un conjunto que trasciende el carácter de mera crónica periodística, para alcanzar la categoría de testimonio, con un doble valor: testimonio personal de Ganivet, que nos refleja la clave de su inmensa personalidad, si bien sus ideas no concuerdan en todo con un pensamiento actual, más progresista en determinados aspectos; pero a la vez ofrecen un testimonio importantísimo de una época de la vida finlandesa, vista por un español de finales del siglo XIX, cuando aún nadie pensaba seriamente en Europa.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

La máxima afición testimonial ha consistido desde antiguo en salvaguardar el nombre propio, hacerlo único e imperecedero en un soporte escrito que hiciese escueta mención de su existencia cuando la memoria de sus conocidos no lograse alcanzarlo (póstumamente, este objetivo persiguen los epitafios y las estelas funerarias). Los novios, por ejemplo, fechan el inicio de un amor en el mismo lugar donde éste nace, y allí queda por un espacio indefinido de tiempo, pese a que una riña o un divorcio diese fin a aquella críptica inscripción en la que, junto a un corazón atravesado por una tópica flecha, siempre aparecen dos nombres de pila (raramente el apellido) o las iniciales de los amantes furtivos, que desean publicidad pero no demasiada, y unos dígitos que refieren el día, el mes y año que deben recordarse en lo que amenaza con convertirse en amor eterno.

Hace algunos años, yo mismo me asombré por la emoción que me producía ver unas enigmáticas letras con sus fechas correspondientes: lo más extraño no era que el soporte elegido (*a priori* no el más resistente y duradero para alguien tan poco entendido como yo) fuesen las hojas de cactus que crecen bajo uno de los encantadores pasadizos que Gaudí diseñó en el parque Güell de Barcelona; lo más sorprendente de todo es que –para entonces– aquellas promesas de amor, ingenuamente fechadas algunas en el emblemático y doloroso año de 1936, hubiesen sido sobrepasadas por más de medio

siglo de historia. A este respecto, habrá que romper una lanza a favor de este tipo de investigaciones autobiográficas sobre personajes anónimos, en primer lugar porque, como indica José Romera Castillo (2001: 13) mencionando las trágicas circunstancias de la "guerra (in)civil española", la mayor parte de la amplísima bibliografía existente sobre la misma "se ha construido sobre testimonios autobiográficos de diferente cariz". Más allá de la fecha concreta y de la situación española, también es cierto que se debe proceder a una dignificación de este campo de estudios, pues como señala Anna Caballé (1996a: 6):

> *No es infrecuente aquí considerar el estudio de los materiales autobiográficos de que disponemos como una labor investigadora secundaria, en cierto modo vergonzante, cuando no morbosa o dispuesta a hurgar en vidas ajenas, olvidándose de que éstas* –hélas– *han legado un testimonio de sí.*

Aunque reconozco que no suelo escribir en los servicios de los bares de carretera ni en ninguno de esos otros lugares recónditos y apartados tan propicios para la autopublicidad innecesaria y gratuita, he de confesar que hasta hace muy poco tiempo he firmado, datado y localizado la compra de cada libro, creyendo que a través de aquel acto ritual y simbólico no sólo tomaba propiedad de una pertenencia que avisaba a los hipotéticos ladrones de libros de la existencia (esperemos que longeva) de su dueño legítimo, y en todo caso el nombre de la persona a la que debía devolverlo en caso de haber sido prestado (vano intento en la mayoría de las ocasiones), sino que alimentaba en mí la idea de que así se podría datar más tarde la cronología por la que mi dispersa biblioteca se había ido construyendo, puesto que también mis libros hablaban de mí, de mis gustos, intereses, preferencias e incluso posibilidades económicas en cada época de mi vida. Para mí, quedaba (y sigue quedando, pese a haber abandonado la costumbre) el placer de intentar recordar por qué aparece consignada una ciudad concreta, en qué viaje o por qué motivo adquirí el libro, incluso cuánto tiempo lo dejé sin leer (porque frente a la firma con tinta, el final del volumen solía reflejar, a lápiz, el lugar y la fecha en que había finalizado su lectura).

Traigo a colación este ejemplo tan personal (e íntimo, poco aconsejable en el ámbito académico en que se desarrolla este trabajo) porque puede ilustrar, en la primera persona vivencial de las confesiones autobiográficas, de qué manera se inscriben en objetos públicos o privados unos secretos hilos que permiten, tras un esfuerzo de memoria y/o de imaginación, rehacer una trayectoria vital, fijando las coordenadas espacio-temporales que ubican al individuo en un lugar y en un momento determinados, permitiendo preguntarse por qué estuvo allí y por qué quiso que, secretamente, se supiera. ¿Qué interés puede tener para un extraño saber que A.M.D.G., por ejemplo, Ana María Domínguez García, visitase los retretes femeninos de una gasolinera? ¿Estaba aburrida? ¿Cumplía años? ¿Viajaba sola por primera vez? ¿Estrenaba coche? ¿Le habían regalado un bolígrafo y quería comprobar que funcionaba? O, simple y llanamente, ¿quería que las demás usuarias del urinario público supiesen que en tal fecha, alguien que respondía al *alias* o a las iniciales allí inscritas existía, estaba vivo?

Tal vez el carácter testimonial de la autobiografía, de mucho mayor calado que los ejemplos expuestos, venga motivado por esa petición de auxilio que irreflexivamente lanza el náufrago que sobrevive, en una situación especial y en un lugar que considera anómalo, para que los demás lo auxilien o se compadezcan de él/ella. En circunstancias extremas, al borde de la desaparición física (Esteso Martínez, 2000) o del imposible regreso, uno quiere dejar testimonio del mundo en el que ha vivido, y por ello Georges May (1982: 50) se refiere a "la obligación que sienten numerosos autobiógrafos de hacer que aquello de lo que fueron testigos privilegiados, por una razón u otra, no desaparezca con ellos". Es sintomático, pues, que el documento autobiográfico tenga la vocación de supervivencia que inspira todas las creaciones históricas: con ellas comparte el texto autobiográfico el deseo de supervivencia personal que Gusdorf (1991: 10) atribuía, en la evolución ideológica de la humanidad, a los personajes históricos, cuya "biografía representa, junto a los monumentos, las inscripciones, las estatuas, una de las manifestaciones de su deseo de permanencia en la memoria de los hombres".

Hemos de considerar, por tanto, el valor documental que los textos autobiográficos representan, teniendo para ello en cuenta las siguientes indicaciones:

a) Al tratarse de documentos, deben participar del valor de verdad que los autentifique y los convierta en verídicos.
b) Su utilidad testimonial es innegable para el estudio científico en varias disciplinas.
c) Aportan datos concretos que permiten hacerse una idea de la realidad del momento al que aluden.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Examinemos con detenimiento estas características que afectan a la condición testimonial de la literatura autobiográfica para determinar por qué nos referimos al carácter sustancial o semántico que la define. En primer lugar, mencionábamos el valor de verdad que implícitamente acompaña al documento autobiográfico en el que se testimonia con sinceridad lo que se ha vivido, por lo que Eakin (1994a: 40) parte del principio fundacional de la veracidad como motivo atractivo para los cultivadores y consumidores potenciales del género: "La suposición de valor de verdad es esencial experiencialmente y es lo que hace que a los autobiógrafos y a sus lectores les importe la autobiografía". En este mismo orden de cosas conviene resaltar el tratamiento que reciben las fechas, los datos ocasionales y superficiales, las localizaciones y otros elementos que permitan contrastar la verdad del relato, con ese interés manifiesto que muestran muchos autores por ser y parecer fidedignos en el manejo de estas coartadas de veridicción que aportan credibilidad al testimonio. Según sostiene Barchino (1993: 104), "todos los autores afirman solemnemente ajustarse a la verdad, incluso dan fechas y pistas al lector que lo quiera comprobar".

No obstante, no suele concederse atención a esta obsesión milimétrica por aportar datos superficiales y anecdóticos como producto de la extrañeza que inspira tantas veces al autor a la hora de hacerse creer a sí mismo que aquello que cuenta no se lo

está inventando, de modo que esos datos avalan la veracidad externa de su recuerdo no sólo para los demás sino ante sí mismo, que con ellos apuntala el recuerdo. Hemos de atender, cuando hacemos referencia a la constatación empírica que las narraciones autobiográficas realizan, cuanto de ficticio, imaginado, presupuesto o deducido por el entorno introduce el autor en sus textos, produciéndose entonces una contaminación literaria, estética, que Hernández (1993: 56) ha detectado en algunos relatos autobiográficos al indicar que

> *no es fácil evadirse del sistema de formas de un género preexistente como la novela sino porque existe la imposibilidad, tantas veces constatada por los escritores autobiográficos, de la restitución del recuerdo en estado puro.*

El sinuoso territorio abierto por la autoficción en este sentido hunde sus raíces en una realidad humana irrefutable, que consiste en la motivación vivencial que subyace a toda creación estética, como señala Gusdorf (1991: 16) cuando constata que

> *la experiencia es la materia prima de toda creación, la cual elabora los elementos tomados de la realidad vivida. Uno sólo puede imaginar a partir de lo que uno es, de lo que uno ha experimentado, en la realidad o en la aspiración.*

Más o menos elaborado, manufacturado, manipulado o abstraído de sus circunstancias concretas, todo cuanto escribimos viene a ser un testimonio de realidad, lo que no nos permite hablar de impregnación autobiográfica en toda obra humana, pero sí del innegable carácter real (incluyendo la fantasía y la imaginación en el amplísimo campo de la realidad mental humana) de los documentos autobiográficos cuya utilidad testimonial subrayaba May (1982: 50) para afianzar el valor gnoseológico que reporta a sus destinatarios: "Todo autobiógrafo que invoca la utilidad de su obra para el lector afirma indirectamente su índole testimonial". En este sentido, hay que recordar que en el esquema de Jerome Bruner, para que sea efectiva la autobiografía debe contener tres tipos de discurso, el testimonial, el interpretativo y el didáctico (apud. Muños, 1996: 78). Encontramos, así, en Unamuno un ejemplo de distanciamiento autobiográfico,

cuando utiliza el metarrelato de *Cómo se hace una novela* para que sus lectores conozcan las circunstancias reales externas en que la obra fue escrita, como reseña Luciano González Egido (1997: 150) al dejar constancia de su proceso de escritura y los fines que buscaba con ella:

> *Aproximadamente el 15 de julio* [Unamuno] *empieza un nuevo libro, tan autobiográfico como todos los suyos y de carácter testimonial sobre su trabajo de escritor y sobre su propia situación en París.*

Observamos, pues, la artificialidad con que la memoria va dejando rastros, directos o indirectos, del quehacer humano a partir de la invención de la escritura: todo papel, por irrelevante que sea, tiene un significado documental que nos habla del ser que lo produjo, desde una lista de la compra hasta un tratado científico. Esta condición testimonial de todo escrito ha sido realzada gracias a la actividad autobiográfica, que ha permitido reflexionar sobre las implicaciones que en lo cotidiano tiene el recuento o la recreación de lo que se ha pensado, sentido, esperado o simplemente necesitado. Como indicaba López Estrada (1961: 38), "las cartas cubren con su información el vacío que puedan dejar otras fuentes documentales", por esa visión peculiar que aportan los ciudadanos sobre su vida cotidiana, perspectiva que también se encuentra en los escritores de diarios, que "aportan un punto de vista inédito sobre los grandes acontecimientos históricos" (Muñoz Millanes, 1996: 144). La escritura, además de su carácter testimonial, se prefigura así como un instrumento que apoya la débil memoria y permite hacer frente a las irrevocables consecuencias del olvido.

Por ello, la autobiografía no sólo testimonia una realidad, documentándola, buscando un soporte físico que permita almacenarla y en su caso archivarla para ser consultada por uno mismo o por otros, sino que en su condición de documentos, los textos autobiográficos se escriben desde el convencimiento de que pueden ser empleados para "actuar sobre la realidad", como defiende Barchino (1993: 103), puesto que ya en las manifestaciones pre-autobiográficas, como en las relaciones de vida de las monjas

españolas de la Contrarreforma, detecta Herpoel (1999: 129) "el deseo –hasta cierto punto consciente– de influir en lector, de comunicar una especie de *exemplum*". De este modo se desmiente lo que defiende Jitrik (1998: 5) en una extraña comparación, según la cual "lo que el narrador de las memorias recuerda y escribe es útil para la historia, no para dar ejemplo a las personas, finalidad propia de las biografías". Más bien, con la convicción de que su testimonio puede servir a sus semejantes actúa el autobiógrafo, que emplea la escritura para recrear su vida y destacar de ella aquellos sucesos que considera dignos de admiración y recuerdo por parte de las generaciones futuras, como señala May (1982: 31) cuando afirma: "Ocurre con frecuencia que al término de una vida activa y agitada, tanto el hombre como la mujer de acción se deciden a revivir esa vida con la pluma en la mano".

Para ello, el testimonio vivencial no se sirve de rumores o de experiencias ajenas, sino de la condición de testigo con la que unos sucesos fueron vividos o presenciados en cualquier época de su vida, como sucede en la ficción autonovelesca de Unamuno *Paz en la guerra*, de la que Ricardo Gullón (1964: 27) destacaba:

> *Pachico Zabalbide, desde la orilla de la narración, sin intervenir en la novela, viéndolo y juzgándolo todo, será el testigo mencionado en las cartas a* Clarín. *El testigo-niño que Unamuno fue, cuando presenció el bombardeo de Bilbao por los carlistas*.

Ahora bien, el testimonio autobiográfico no se ciñe a la prueba testifical histórica, puesto que atañe fundamentalmente a la recreación de un mundo lingüístico, hecho que añade al valor documental de las autobiografías "el poder poético del lenguaje" (Hernández Álvarez, 1993: 241) en el que se sustenta su valor estético, condición polisémica esencial que resalta Emilia Cortés Ibáñez (1993: 166) al definir la autobiografía como

> *un documento sobre una vida pero también una obra de arte, cuya función literaria tiene más importancia que la función histórica y objetiva, y por encima de todo queda su significación antropológica.*

Testimonios de vida que se cuentan para el olvido, destino final de toda creación humana, así concibe el autobiógrafo su obra, gracias a la cual toma conciencia de lo irrepetible que es cada momento de la vida, cada individuo, cada instante, cada acto particular, por lo que decide legar en herencia a sus lectores (convirtiendo el relato testimonial en testamento vital) el único patrimonio que posee, escribiéndolo para suscitar la admiración y el respeto ajenos. Este patrimonio que transmite el autobiógrafo atañe a sus vivencias íntimas, desde la perspectiva única y original que es captada como fugacidad en el instante de la escritura, poniendo en evidencia que la vida fluye y se escapa de nuestras manos, ni siquiera nos pertenece en exclusiva, y por ello podemos compartirla.

Cristalizado en texto escrito, el testimonio que nos lega cada autobiógrafo podría pasar a denominarse *tex-timonio* (perdónese la pedantería neológica y el juego de palabras), puesto que sólo mediante la escritura textual pervive el recuerdo de lo que allí vive y se relata: el autor que cuenta su vida y el resto de personas sobre las que se escribe y que son mencionadas. También ellos *viven* en los textos autobiográficos, escritos con el fin de saborear y paladear con el recuerdo activo la agonía de un mundo que desaparecerá con la muerte física (total o parcial) de su autor, por más que el universo parezca continuar su marcha y repetirse monótonamente en la naturaleza, que la capacidad histórica humana ha transcendido para convertir cada acontecimiento en suceso distinto y en mayor o menor medida digno de consignarse y recordarse por su condición de imprescindible en la cadena de sucesos que resultarán de él.

Dado que el recuerdo absoluto y simultáneo es imposible, cada hecho consignado en escritura nos desvela una parcialidad fragmentaria del mundo, en especial el tesoro de

quien fue capaz de pensarlo y transcribirlo: por ello, entre la realidad histórica y antropológica, los signos grafológicos que desperdiga el escritor de su vida nos van dando cuenta de sus observaciones, sus intereses, sus estados de ánimo; hasta los silencios y los puntos y aparte (en forma de parones en su escritura) pueden interpretarse como legados objetivos que ha depurado su subjetividad. Al fin y a la postre, en la actualidad concedemos credibilidad y confianza a ese proceso de transcripción química de la realidad instantánea, cada vez más alterable y manipulable por el tratamiento informático de imágenes, que en suma es la foto-grafía (escritura con luz). ¿Por qué no íbamos a conceder el *estatus* de veracidad testimonial a la mirada subjetiva de quien mediante la palabra arroja luz a las sombras y desconocimientos del mundo en que ha vivido y que ha intepretado?

MIGUEL DE CERVANTES

1.3.11. Desdoblamiento

Iniciamos aquí el análisis de tres componentes interrelacionados que completan el estudio de los caracteres semánticos presentes en el fenómeno autobiográfico: el ser desdoblado que se narra en la autobiografía es, simultáneamente, otro y sí mismo, por lo que esta tríada de conceptos merecerán análisis diferenciado y complementario puesto que el narrador, para alcanzar su identidad textual en la autobiografía, ha de partir de un desdoblamiento por el que se reconozca en la otredad.

Para que se produzca el necesario desdoblamiento autobiográfico, el sujeto ha de proyectar su imagen en un espacio exterior, recogiéndola con el fin de reconocerse en ella y facilitar así mediante las técnicas narrativas el autoconocimiento. La primera fase de reconocimiento que se presenta en el individuo es la que tiene lugar ante el espejo, por la que el niño aprende a distinguirse; este fenómeno, que los psicólogos denominan *fase del espejo* se produce en el contexto de la formación de la identidad y supone una convivencia natural con la propia imagen exteriorizada, por lo que este desdoblamiento se produce de forma no traumática: "El niño en edad temprana –entre los seis y los dieciocho meses– se aprehende como sujeto autónomo y adquiere imagen de sí mismo al verse en un espejo" (Villanueva, 1993: 23). Mirarse al espejo puede suponer un acendrado espíritu narcisista, por cuanto la contemplación de uno mismo fascina y sorprende al mismo tiempo, pero –como ha sabido apreciar Anna Caballé (1991b: 95)–

> *la mirada ante el espejo implica reconocimiento y distancia a un tiempo: uno se reconoce en el espejo que devuelve la propia imagen, pero también escudriña el carácter y los pormenores de la imagen recibida y acaba por aprobarla o desaprobarla.*

Durante la pubertad, ante los cambios físicos tan rápidos que se producen en su cuerpo, el/la adolescente suele recrearse de nuevo ante la imagen cambiante que va ofreciendo: pero en ese momento es ya consciente de la importancia social que tiene su

imagen, que no sólo es devuelta por el espejo sino también por el concepto que los demás tienen de uno mismo, ya que como señalaba Popper,

> *una conciencia del* yo *empieza a desarrollarse a través de la mediación de otras personas: del mismo modo que aprendemos a vernos a nosotros mismos en un espejo, el niño se hace consciente de sí mismo gracias a la reflexión en un espejo, en la conciencia que otros tienen de él* (apud. Eakin, 1991: 85).

El individuo aprende, de este modo, a valorarse no sólo en función de los otros, sino como un *otro*[14], un cuerpo que le pertenece aunque no siempre se identifica con él, una imagen que proyecta voluntaria e involuntariamente a los demás, creando entre el *yo* consciente que se siente y el *yo* social que los otros ven ese espacio autobiográfico en el que se podrá rectificar mediante la narración la imagen que los demás tienen de uno y que va conformando el autoconcepto que crea el sujeto, consecuencia directa de aquello que Hegel consideraba "la idea que uno tiene de sí mismo, en la que interviene la mirada del otro" (apud. Domínguez Rey, 1993: 189). Por comparación con los otros, en comparación con ellos, también se va construyendo la personalidad del individuo: física en las apariencias que van decretando ciertas modas y su imitación, psíquica por los valores que se aprecian como directos de apropiación y que irán marcando ciertas pautas de comportamiento en el proceso de formación personal, que no es sino adaptar y modular las distintas etapas por las que atraviesa el *yo* en función de sus intereses, pues como observa May (1982: 68) al analizar la autobiografía de Henry Adams, éste "llama educación a las formas diversas que adopta el *yo* en el curso de una existencia". A ello se suma el hecho, puesto de relieve por Cristina Peña-Marín (1989: 92) de que desde la conciencia "observamos críticamente nuestro actuar y nuestras experiencias como si fueran ajenas", y gracias a ello somos autocríticos y capaces de rectificación.

[14] Al analizar la escritura de algunos epitafios del poeta cubano Severo Sarduy, Sergio Esteso Martínez (2000: 272) ha mencionado esta modalidad extraña de escritura autobiográfica resaltando su valor para la duplicación del escritor: "Quien va a morir se dispone a escribir, a *borronear*, su epitafio (cifrando, ante el apuro de la muerte, lo fundamental de su existencia) y al hacerlo se desdobla, se duplica en otro que lo sustituye a la vez que lo asemeja".

Como más adelante analizaremos, el desdoblamiento autobiográfico parte de la consideración de la pluralidad del ser, de la coexistencia sucesiva (diacrónica) de varios *yoes* en uno mismo, producto de transformaciones y crisis anteriores que suelen ser los detonantes de los conatos textuales en los que la auto-observación se revela como escritura reflexiva. Dada la multiplicidad de seres que conviven bajo la denominación unitaria de *yo* en un texto autobiográfico, es por lo que "el *yo* cae en un juego de apariencias y de espejismos fomentado por la visión de la imagen dispersa de la alteridad y del propio ser biográfico" (Alfaro, 1993: 70). Desde un punto de vista filosófico, la identidad es inalcanzable y utópica, por cuanto el individuo se transforma constantemente, como ha señalado Javier Echeverría (1987: 20):

> *Nadie puede conocerse a sí mismo. La identidad de un filósofo, como la de cualquier autor público, excede por completo a lo que él cree ser, o a lo que un análisis privado podría permitirle descubrir de sí mismo. El análisis de la identidad, caso de ser emprendido, ha de ser público, y con ello relativo a las múltiples e incognoscibles determinaciones que dicho ámbito conlleva. Siguiendo esta vía de indagación de la identidad propia se obtiene, al menos, la certeza de que uno mismo difiere continuamente de uno mismo.*

Al asomarse al continuo sucederse de imágenes en movimiento que le presentan de modo fragmentario su *yo* como un juego de espejos en los que nunca se refleja la totalidad del ser (siempre hay una faceta, un perfil que se nos escapa, y nunca puede verse la trimidensionalidad corporal en un espejo, que nos presenta planos, de frente o en escorzo), el autobiógrafo comenzará a sentir el vértigo de la existencia que le provoca situarse al borde de su propio abismo, él que había acudido a refugiarse en lo que creía más sólido y seguro; como podrá comprobar el lector de autobiografías, el cenagoso texto del *yo* resulta ser un terreno de arenas movedizas en las que cualquier apariencia de consistencia y fiabilidad se convierte inmediatamente en un problema de difícil resolución, como demuestra Ángel G. Loureiro (1993: 36) al indicar:

> *La fidelidad al contrato de lectura no soluciona nada, pues el tener garantía de que autor, narrador y personaje coinciden (la* firma *honraría así su contrato) no nos aporta conocimiento alguno sino que precisamente en ese momento es cuando se plantean los verdaderos problemas que atañen al sujeto de la autobiografía: su dualidad especular y su autoridad para garantizar el valor cognoscitivo de la autobiografía.*

Acostumbrado a la existencia de una imagen exterior constantemente proyectada y percibida por los demás como carta de presentación, el autobiógrafo comienza a verse desde fuera, considerándose un *otro*, un extraño con el que convive y al que necesita comprender para sobrellevarlo. Además, como apunta Gonzalo Navajas (1987: 50), en la escritura autobiográfica "el único espectador es el *yo* mismo desdoblado en otro *yo* con el objeto de facilitar una mayor objetividad". Ésta es la situación extrema de alteridad que en las letras españolas han mostrado autores como Unamuno, de quien Nora Catelli (1986: 21) afirmó que en su obra literaria la aceptación del "desdoblamiento *existencial* era rasgo fundamental de lo autobiográfico", o como Carlos Barral, cuyo "autoextrañamiento para comprenderse" (Caballé, 1991b: 95) es un recurso constante en sus diversas modalidades de práctica autobiográfica. En este último caso, comprobamos la certeza de lo apreciado por Georges May (1982: 98) cuando consideraba que

> *la apelación a la narración en tercera persona, al tono irónico y al* [p]*seudónimo son otros tantos síntomas de la persistente necesidad de observarse desde fuera, de distanciarse de quien se ha sido.*

Ya en los orígenes fundacionales modernos del género, que de modo consensuado se cifran en las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, se producía un similar efecto de distanciamiento, con una formulación de ida y vuelta, como señala Philippe Lejeune (1994: 117):

> *Rousseau intentó realmente lo imposible, explotó todo lo que pudo aquello que otros hacen sin creer demasiado en ello. Por un lado meterse dentro de los demás para*

> *comprender cómo l*[o] *ven a uno, por otro ponerse fuera de sí mismo para verse como si fuera otro.*

En una prueba más de las trampas y dificultades que presentan la teoría y la práctica autobiográficas, se comprueba que el proceso de auto-observación consiste también en el reconocimiento de lo que en *nos-otros* existe de los otros (y no es un mero juego de palabras): lo que ellos nos transmiten, contagian, enseñan, imponen o coartan, la imagen que los demás nos devuelven de nosotros mismos como individuos y el papel que nos toca desempeñar en el grupo al que pertenecemos, las similitudes que nos unen y nos separan, los defectos que les criticamos y que benévolamente somos capaces de perdonarnos.

Cuando el autobiógrafo se enfrenta a esa imagen de sí mismo que compara irremediablemente con la que los demás tienen de él y la que él mismo cree verdadera encontrará una primera fractura (social) que se acrecienta con la quiebra temporal que le supone contemplarse en perspectiva, verse desde el presente narrativo como el otro que fue, pues como indica Vivero García (1993: 417), "si el sujeto de la enunciación se refiere a sí mismo, es sin embargo otro, separado sobre todo por una distancia temporal". Se van ahondando así las profundas heridas que cicatrizan textualmente para dar cohesión a la disparidad del ser en evolución que la constitución biológica del individuo determina. De ahí que en el proyecto autobiográfico deban suturarse "las fisuras entre los diferentes sujetos que se dan cita en el aparentemente sólido edificio del *yo* autobiográfico" (Loureiro, 1993: 35).

La coexistencia de varios y diversos *yoes* en el autor literario ha llegado a tener expresión estética en lo que el poeta portugués Fernando Pessoa definió a través de la práctica estética con una precisión ejemplar: se trata de los heterónimos que no disfrazan (como hace el pseudónimo) las cambiantes personalidades que conviven en cada individuo, sino que permiten su realización autónoma y plena, bajo la forma de

concreción de diversos estados de ánimo (Crespo, 1984: 95; 139; 175-183). A este respecto, Philippe Lejeune, quien ha dedicado varios estudios al poeta Michel Leiris y a sus sucesivos y elusivos proyectos autobiográficos, afirma en referencia al método poético de auto-creación que lo caracteriza:

> *Lejos de imitar la unidad de la autobiografía auténtica, pone en evidencia su carácter indirecto y calculado. Uno es siempre varias personas cuando escribe, incluso cuando uno escribe solo, incluso cuando escribe su propia vida* (Lejeune, 1994: 320).

En el primer tercio del siglo XX, Antonio Machado[15] había recurrido a semejante procedimiento, poniendo en circulación la figura de poetas apócrifos que complementaban (de ahí que él los denominase *complementarios*) su personalidad principal, por lo que

> *Antonio Machado al teorizar sobre problemas contemporáneos adopta los más variados enfoques a través de sus diversos desdoblamientos: Juan de Mairena, Jorge Meneses, Abel Martín, etc.* (Cano-Ballesta, 1977: 75).

Escindido y en perpetua búsqueda de su compleja personalidad, el *yo* autobiográfico no sólo tendrá que reconocer la existencia diacrónica de sucesivos *yoes* que han dado lugar al lábil *yo* presente que se narra, sino que en su actividad literaria "el *yo* autobiográfico se ha convertido en otro" (Eakin, 1994b: 24), lo que le permite estudiarse y analizarse con mayor frialdad y objetividad, tratándose como ese prójimo que se es, ese *yo* pasado que menciona Chevalier (1998: 164) cuando indica que en la escritura se prodigan diversos *yoes*, uno de los cuales, el personaje de los textos de

[15] Jorge Guillén (1977: 220) refería la existencia de "veinticuatro entes: seis filósofos y dieciocho poetas" en Antonio Machado, ser tan complejo en la realidad

> *que no le bastó su nombre y tuvo que inventarse muchos más. Su afición a los heterónimos no fue juego superficial como no lo era en su contemporáneo portugués, el admirable Fernando Pessoa. (Lástima que ni Machado ni Unamuno conociesen a Pessoa. Su fama fue póstuma; murió en 1935)* (Guillén, 1977: 219).

autoficción es "l´objet énigmatique, heureux ou malheureux, qu´on appelle aussi le *je*-il délocuté".

La razón última por la que surge la necesidad de autobiografiarse radica en la comprobación de que se ha producido un cambio, motivo por el que el texto autobiográfico pretende fijar una imposible identidad y reivindica la posibilidad de seguir siendo quien se ha dejado se ser: sólo quien es capaz de verse como otro se puede describir con palabras que lo objetivan o lo alienan, pero esta pulsión viene motivada en esas sutiles o bruscas transformaciones que desvelan la otredad interior, por lo que Anna Caballé (1995: 32) afirmaba que

> *no habría motivo suficiente para una autobiografía si quien la escribe no experimentara durante su vida alguna modificación o cambio radical respecto de la existencia anterior*.

En el proceso textual de (d)escribirse, el autobiógrafo se desdice de quien fue y de lo que pensó y representó, considerando su propia imagen del pasado como un espejismo que contradice su existencia actual. A esta figura del desdoblamiento la considera Manuel Alberca (1997c: 296) eje central del discurso autobiográfico, argumentándolo del siguiente modo:

> *El* yo autobiográfico *es, por definición, una instancia desdoblada, psíquica y temporalmente, que como mínimo comprende al que el autobiógrafo fue, o creyó ser, en el pasado y al que es, o cree ser, en el presente.*

En esta esquizofrénica actitud, la textualidad permite confrontar las desavenencias y los enfrentamientos que surgen entre el creador y la sombra de tinta con la que lucha, "con la única seguridad de que jamás la podrá apresar" (Gusdorf, 1991: 17). En virtud de ese distanciamiento radical que se pretende crear con el *ex–yo pasado* (por remedar la expresión unamuniana), como una venganza en la que se ajustan cuentas con

el pasado, es habitual que "el escritor se somet[a] a una crítica lúcida y despiadada de sí mismo" (Caballé, 1991b: 95).

Prisionero de sí mismo, apresado por su pasado, con el que no necesariamente se identifica ya ni cuyos objetivos comparte, el autobiógrafo prefiere a veces irresponsabilizarse de sus acciones pasadas acudiendo al tópico *no fui yo* con el que no sólo se excusa sino que muestra su perplejidad y su desaprobación, por lo que en la autobiografía se consuma el desdoblamiento "del *yo* en *yo* narrador y *yo* narrado, y la multiplicación del *yo* narrado en diversos *yoes*" (Loureiro, 1991b: 6; 1993: 38), en lo que el propio Loureiro ha referido reiteradamente como *desapropiación de la vida real* para explicar la falsedad en que incurre quien escribe bajo los cánones retóricos y artificiales que impone la narración desde un presente desidentificador del pasado.

El alejamiento que se opera dentro del ser llega a ser tan acusado que los textos autoficticios se aprovechan de esa bifurcación que a modo de dilemas optativos va proponiendo el tiempo: ¿qué hubiera sucedido en caso de haber tomado otra decisión?, es la pregunta a la que parecen responder esas digresiones de la realidad. Pero también seguir el hilo narrativo de la realidad, encubriéndolo bajo formas ficcionales, permite tomar conciencia de los derroteros que se siguieron, y aunque esa realidad y esa vida ya no pertenezca al autor lo ayudan a comprender la situación en la que se encuentra y desde la que se narra su propia personalidad. Es más que probable que con esta intención exorcizante por un lado y comprensiva por otro Ganivet iniciase la redacción de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, cuando esa vida ajena por la que optara en su día (no nos referimos sólo a Amelia Roldán, sino a su grupo de amigos, al tipo de relaciones sociales que frecuentaba, las iniciativas que tomó, etc.) se le había transformado en su propia realidad, en la que había acabado decidiendo el rumbo de esa vida que tan frágilmente le pertenecía.

El desdoblamiento textual sirve a menudo para expresar un conflicto amoroso, como Jesús G. Maestro (2000: 384) ha interpretado en el "largo discurso autodialógico" que Unamuno representa en su novela *Teresa*, de la que Ricardo Gullón (1964: 228) había considerado que no se trataba de una obra

> *autobiográfica al modo de* Cómo se hace una novela, *pero en la pareja Rafael-Miguel hallamos la emoción del* pudo ser *unamuniano y la problemática esencial del gran Rector, apuntando a una solución que racionalmente negaba. La presentación novelesca y el desdoblamiento del ego entre el* yo *real y el ex-futuro no intentan ocultar la confidencia, limitándose a desplazarla desde el autor al personaje.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Podemos hablar, por tanto, al aproximarnos al proceso por el cual el escritor se aleja de sí mismo, se aliena y se distancia de sí mismo, de *desapropiación* o *expropiación* del mismo modo que de reapropiación textual de la vida; de lo que no hablaremos es de *doblez*, término con el que algunos autores prefieren referirse a lo que aquí denominamos (creemos que con mayor propiedad) *desdoblamiento*, a no ser que quienes usan aquel término incluyan el sentido de la palabra en su acepción castellana, esto es, el de *dolo* o *engaño*, falsedad, ocultamiento de intenciones (así lo hemos manifestado con anterioridad, en Puertas Moya [2001: 494]).

En el uso de la palabra *desdoblamiento* encontramos, por contra, un proceso de desidentificación y de dualidad que se va consumando de manera consciente en la textualidad narrativa, que impide que uno sea quien creía ser, porque las palabras no consiguen reflejar fielmente al sujeto descrito, en tanto que éste se convierte en una caricatura ficcional, por su adecuación a las normas narrativas que le impone el tratamiento estético de sí mismo. No obstante, también existe el desdoblamiento en el resto de modalidades autobiográficas, y siempre acaba dando la sensación al autor de que la figura desdoblada no responde al original imitado. Esta desigualdad ontológica es el resultado del acto de lectura sobre la realidad que el texto acomete: cartografiar, reproducir, fotografiar una vida, una casa, una región o un carácter de personalidad es

aplicarse a la lectura de su significado, a su interpretación con un sistema de normas peculiar y uniforme que transcribe en colores o en adjetivos una irregularidad del terreno.

Dentro de la ficción en que cada vida se constituye por sí misma, el desdoblamiento se produce de forma natural y constante en cada persona, que puede actuar hipócritamente aparentando unas reacciones calculadas y oportunas ante los demás u ocultándoles los sentimientos más profundos en su trato diario: de ahí que a veces oigamos esa expresión tan popular de *sufre por dentro* o sólo se exteriorice en conversaciones íntimas la interpretación que hacemos de nuestro devenir como personas, de lo que realmente pensamos acerca de nosotros mismos, que no coincide con la imagen aparente que nos acompaña. Esa conciencia de desdoblamiento, dolorosa y perpleja, ayuda a relativizar los éxitos y los fracasos sociales y confiere a esa otra imagen más íntima y personal que proyectamos una profundidad insospechada, un doble fondo que no es en absoluto doloso o mentiroso, sino que reserva para un círculo más restringido de amistades el secreto misterioso y escondido en que ciframos nuestra existencia.

El texto autobiográfico sólo viene a poner palabra escrita a esa condición humana dual que se mueve entre la superficialidad y la hondura, entre la apariencia y la realidad, aunque tampoco el ser profundo carece de artificios, dualidades, dudas, contradicciones, imaginación de sí mismo como otro diferente al que los demás conocen. Philippe Lejeune ha captado esta singularidad y ha puesto de manifiesto la manera en que se verbaliza autobiográficamente esta doble personalidad subyacente que llega incluso a tratarse a sí mismo como un ser ajeno y distinto:

> El individuo es un diálogo, *decía Valéry. La comunicación es pues un* diálogo de diálogos. *Diálogo interior y comunicación literaria se confunden. Nos damos cuenta de ello cuando la autobiografía desdobla la enunciación escribiendo su texto* en segunda persona (Lejeune, 1994: 94).

La forma dialógica y dialogante en que se textualiza esta alteridad interior es siempre conflictiva[16], como lo es la propia literatura autobiográfica, puesto que en ella se intenta resolver de forma ininterrumpida la escisión del *yo* y la falta de coincidencia que existe entre la imagen inmóvil, fotográfica, que el individuo muestra de sí como un monolito y su pluralidad interna, lo que conlleva esa dinámica imposible de detener a que da lugar la reflexión autobiográfica y que Gusdorf (1991: 17) ha sintetizado expresando: "El debate de una vida consigo misma en busca de su verdad absoluta nunca tiene fin". A este debate se suma la siempre difícil y problemática relación que se mantiene con el mundo exterior[17], por lo que la autobiografía es un cruce permanente de diálogos, de indecisiones y de disyuntivas, una obra abierta y plurisignificativa, germinada por la polisemia de la interpretación dialógica en que se inspira, cuya sustancia se resume en el proceso de relectura al que llega todo autobiógrafo, quien acaba re-conociéndose en las palabras que sobre sí mismo ha escrito, hasta tal punto que Eakin (1994b: 40) considera que la labor llevada a cabo por el autobiógrafo es "leerse a uno mismo en el texto", ya que en el desdoblamiento se identifican el "ser que habla y el que escucha" (Kohan, 2000: 35). Simultáneamente, se activa la capacidad re-flexiva por la cual el autor se va construyendo a sí mismo conforme elabora el texto, de modo que el *yo* que escribe se convierte en "lector de su propio discurso" (Masanet, 1998: 9).

Concebida como una tarea de relectura y de hermenéutica, la escritura autobiográfica asume y potencia esa dualidad personal que se re-encuentra mediante la palabra, convertida en el espejo que devuelve la imagen, el ídolo, que uno construye y adora en el texto: un ídolo es nada más que la pequeña imagen, mitificada, que por su tamaño menor puede transportarse y condensar una realidad mayor inaprensible; con él,

[16] Encontramos una buena explicación en Tortosa Garrigós (2001: 15) al origen de este conflicto, que él cifra en la Modernidad, con cuyo advenimiento

> *el ser humano se ve obligado a experimentarse vitalmente a sí mismo como un ser independiente, con lo que la identidad se hace conflictiva; consecuencia de lo cual será el proceso de desdoblamiento que se produce en el sujeto moderno, tanto en lo artístico como en lo social.*

[17] A este respecto, Anna Caballé (1995: 52) ha señalado para los autobiógrafos la presencia de una característica común que los identifica y distingue:

> *El objeto material es, desde luego, común a todos ellos, a saber, un deseo de retorno y reflexión de uno mismo sobre el fondo de la realidad exterior en una relación tensa y fluctuante.*

se facilita el juego de la seducción kierkegaardiana que engaña a los demás y fascina a uno mismo; en él se sintetiza lo que uno cree ser y lo que quiere que los demás lo consideren, pero ese ídolo no es más que una re-presentación pormenorizada, el resultado de una reflexión sobre sí mismo, de un modelarse en la vida y en la escritura.

El referente real del que la literatura autobiográfica toma prestados los rasgos para esculpir su imagen es el individuo que se autorretrata a través de la estática imagen que le permite recibir su familiaridad, su contacto permanente consigo mismo, desde una mínima distancia: el autobiógrafo se obsesiona con el fetiche de su propia imagen, como hiciera Vincent van Gogh cuando por falta de recursos económicos para contratar un modelo se empleó a sí mismo para pintar sus cuadros; de igual modo, en el fin de siglo, Ganivet se imaginó como un autoescultor que ha tenido que dominar su vida y hacerla objeto de análisis para sí mismo, empleando para ello el apodo con el que era conocido en su círculo de cofrades granadinos y simbolizando en Pedro Mártir, el nombre de la calle en que nació, sus inquietudes vitales y su confusión interior.

En la segunda parte de este trabajo analizaremos con mayor detenimiento los procesos de desdoblamiento que efectuó Ángel Ganivet a través de su obra literaria; por ahora baste con adelantar tres apuntes que nos permiten reconstuir la dualidad esencial que como escritor y como persona manifiesta el granadino.

-Por una parte, nos encontramos con la naturaleza escindida de nuestro novelista, realidad apuntada en sus trabajos más recientes por Nelson Orriger (1998a; 1999), tal como refiere también Montes Huidobro (2001: 52) cuando analiza en profundidad la indagación que lleva a Ganivet a descubrir sus propias contradicciones a través del análisis de la realidad de su entorno, ya que

> *trasciende las fronteras históricas, e inclusive se adentra en la otredad de sí mismo, esa doble naturaleza donde tiene lugar el choque brutal de las fuerzas del intelecto y el instinto.*

-Por otra parte, esta dualidad se expresa literariamente en la creación de diversos *alter ego* en los que vierte su personalidad, como Germán Gullón (2000a: 32) ha señalado al recapitular el modo de novelar que se produce en el ciclo autoficticio:

> *Con el intento en* La conquista *trataba de ver por medio de un doble de España cómo podía funcionar mejor nuestro país y el significado de la cultura nacional. Ahora, en una segunda narración lo que pretendía era desdoblarse en dos, por un lado el narrador de la obra, un periodista llamado Ángel, y el protagonista de la novela, Pío Cid, que es una especie de encarnación del espíritu cidiano, del español. Ganivet lo quería ver funcionando en Madrid y en Granada, en la vida normal, intentando crear un héroe ejemplar. Su propósito será fútil, y ni siquiera pudo terminar la obra como la tenía planteada.*

-Por último, como adelanta el propio Gullón en el párrafo que acabamos de transcribir, a través de la duplicidad o desdoblamiento se desarrolla una faceta política o social, que también ha resaltado Lissette Rolón-Collazo (1998: 379) al comparar al granadino con el escritor puertorriqueño Antonio S. Pedreira y observar en ambos que de este modo consiguieron

> *revisitar el recorrido histórico de sus respectivos países, ofrecer una explicación de los hallazgos de dicha expedición mnemónico-nacional, y reconstruir los añicos de un* espejo enterrado *bajo la apariencia de una nación unificada.*

El proyecto estético de la Modernidad que ha proporcionado tantos ídolos *de quita y pon*, ha elevado a los altares de la santidad ideológica al *yo* que se construye y reconstruye de forma ininterrumpida, y para ello nada mejor que canonizar (en su doble acepción teológica y estética) el género autobiográfico, cuya primera regla constitucional viene expresada por Elisabeth Bruss (1991: 67) en la siguiente prescripción: "Un autobiógrafo representa un doble papel. Él es el origen de la temática y la fuente para la

estructura que se encontrará en su texto". La actuación externa, las relaciones sociales, el contacto con el mundo (Eakin, 1994a), desdoblan al individuo biográfico que en los textos, en los otros y en sí mismo aspira a la identidad, pero para alcanzarla tiene que duplicarse y simular la enajenación, sentirse expropiado de su vida que pertenece a los demás, como –en la teoría económica marxista– la fuerza de trabajo pertenece al empresario que paga por ella. Alienado, vertido hacia fuera en su existencia social, el ser autobiográfico juega a recuperarse y a hacer suya una vida que lo ha ido haciendo a él, ha ido conformando su imagen y conformándolo en sus expectativas.

Hecho a imagen y semejanza de Otro, según la explicación judeo-cristiana de la creación humana, el individuo sólo puede rehacerse pareciéndose a quien no es (Nora Catelli [1994: 120] ha escrito unas deliciosas páginas en las que aplica esta teoría de la otredad a la mujer, cuyo modelo imposible de cumplir es el de la Virgen Madre, la María cristiana); por eso, la autobiografía es comparable a un juego de espejos en el que se falsifica la identidad primigenia y se especula con sus ganancias estéticas, con su plusvalía ontológica, puesto que como afirma Lejeune (1994: 109), "la autobiografía no puede hacer en serio lo que juega a hacer. El desdoblamiento sólo puede ser figurado".

Para poder cerrar el círculo de su búsqueda, la autobiografía precisa de la alteridad, que en su repetición y en su diferencia podrá deparar una ilusión referencial de identidad a quien alterna en su creación la dualidad original e inconciliable con que la teología cristiana lo viene definiendo: cuerpo y alma, materia y espíritu, superficie y profundidad, social e íntimo; en estas contradicciones se debate el autobiógrafo que para describirse tiene que observarse como objeto de estudio, desdoblarse en descriptor y descrito, en escritor y escrito, en texto que se construye y reconstruye sobre sí mismo, en un palimpsesto de su originalidad.

1.3.12. Otredad

La convicción a la que llega el poeta de la Modernidad, representado en Baudelaire, y con él el autobiógrafo, que entiende su creación como el eco de otras voces que duermen en su interior, es que el *yo* que nos constituye y con el que se convive es un otro, un perfecto desconocido. Para Octavio Paz (1985: 18), al analizar el proceso de constitución de la mentalidad contemporánea a través de la poesía de los *hijos del limo*, representados en el Modernismo hispánico,

> *la* [M]*odernidad nunca es ella misma; siempre es* otra. *Lo moderno no se caracteriza únicamente por su novedad, sino por su heterogeneidad. Tradición heterogénea o de lo heterogéneo, la modernidad está condenada a la pluralidad: la antigua traición era siempre la misma, la moderna es siempre distinta.*

Al mirarse en el espejo de su pasado y trasladarse textualmente a la página en blanco que prefigura el futuro del proyecto autobiográfico en marcha, el autor se transubstancia a sí mismo en los otros que ha sido y que será, por lo que para la constitución del género autobiográfico es fundamental la existencia de este concepto constitutivo por el que el escritor nunca se contenta con la imagen que de sí mismo consigue y ofrece en la escritura. Para referirnos a esta sustancialidad autobiográfica en la que el autor de su vida se vuelca como un otro utilizaremos indistintamente los términos *otredad* (derivado del español) y *alteridad* (procedente del latín), por estar ambas admitidas en el uso común de la teoría crítica autobiográfica y no entrañar un matiz sustancial diferenciado. Lo realmente sustantivo es que ciertos enfoques teóricos actuales han abandonado

> *la categoría de* identidad, *en la que normalmente se basa*[ba]*n los estudios autobiográficos tradicionales, para adoptar la categoría de* alteridad *como principio teórico* (Arriaga Flórez, 2001: 9).

Al constituirse en otro, el *yo* puede estudiarse con el suficiente distanciamiento que permite la objetivación, esa mirada ajena que convierte en objeto todo lo que observa y lo desposee de su natural subjetividad; el dilema con el que se enfrenta el autobiógrafo al emplear la escritura es comprender cómo se está produciendo esa objetivación, esa posiblidad de manipulación que afecta a todos los objetos inertes, y el *yo* que reposa en la mesa del forense que le practica la autopsia a quien se fue ya no puede defenderse, sólo descomponerse y evadirse, dejarse analizar, fragmentar, ser sometido a necrófilas pruebas que lo preservan de la corrupción y el olvido mediante su conservación parcial y seccionada en los frascos de formol en que las palabras exhiben en el laboratorio textual el cadáver de la personalidad perdida. Someterse al autoanálisis no supone sólo considerarse otro, sino también reconocerse en lento proceso de *automoribundia*, como magistralmente tituló Ramón Gómez de la Serna (1974) la narración de su vida, o de la vida de los otros que lo habitaron. Ricardo Gullón (1987: 324) ha llegado a explicar cómo se produce, en la escritura novelesca, esa multiplicación del autor, aplicando para ello en gran medida las teorías unamunianas sobre la diversidad de seres que constituyen al escritor:

> *De la multiplicidad del ser, habitado por varios sujetos, salen y dan un paso al frente los ex–yo*[e]*s futuros, todavía presentes y acaso temibles; para verles bien la cara, para re-conocerles, lo adecuado es darles consistencia, figura, hábitos y nombres. Los creará el autor y los identificará el lector como semejantes y diferentes, como* otros *que la conciencia añora o rechaza.*

Para poder llevar a efecto ese análisis, esa descomposición de sí, es necesario reconocer que los fragmentos de uno mismo –que ya han dejado de existir o están a punto de desaparecer, en cuanto son transferidos como fantasmagóricas presencias a la vida ficticia del texto autobiográfico– no son (la totalidad de) uno mismo, sino las formas que uno ha adoptado en el tiempo pretérito. Lo que se recupera con la escritura no es más que una fantasmagoría del *yo* pasado, pues como ha señalado Virgilio Tortosa (2001: 57-58):

> *Todo relato de vida recupera, en una transformación, formas de vida anteriores, preexistentes: vidas diferentes. Cada* yo *determinado de la autobiografía es un* otro *que nosotros somos en el momento de verter en formato escritural la vida.*

Esta teoría viene ratificada por Ana Mª Moix (1998: 155) cuando ha explicado su propia experiencia como escritora, de modo que a través de la imaginación creadora el autor se siente muchos que lo habitan y que han vivido en él o a través de él:

> *La escritura es la posibilidad de ser otros, muchos otros, y, entre ellos, ¿por qué no?, uno mismo, o lo que uno cree ser y ha sido. Esta posiblidad de otredad hace que lo autobiográfico no quede constreñido a la experiencia biográfica del autor.*

Si con anterioridad definíamos, siguiendo a Lejeune (1994: 94), la autobiografía como un género dialógico, hemos de reconocer que este efecto sólo puede producirse mediante la extrañeza a que, paradójicamente, conduce el proceso de internamiento en uno mismo; como doble movimiento persistente en el motor del proyecto autobiográfico, el entrañamiento introspectivo que guía y atrae hacia su imposible centro al autobiógrafo, una fuerza antigravitatoria lo repele y despide hacia fuera, hacia ese extrañamiento desde el que Eakin (1994a: 36) interpreta –citando a Luis Renza- la escritura autobiográfica como "una actividad esencialmente alienadora, en la cual tanto el escritor como los lectores para los que escribe están *extrañados*". También Octavio Paz (1985: 52) ha explicado este paradójico y contradictorio fenómeno que precisa de la metaforización de sí mismo para cumplir el objetivo del encuentro deseado e imposible:

> *Nos buscamos en la alteridad, en ella nos encontramos y luego de confundirnos con ese otro que inventamos, y que no es sino nuestro reflejo, nos apresuramos a separarnos de ese fantasma, lo dejamos atrás y corremos otra vez en busca de nosotros mismos, a la zaga de nuestra sombra.*

Sin la capacidad de sorprenderse ante sí mismo, sería imposible concebir la perplejidad por la que transita, descarriado y sin rumbo fijo, el lector de su propia vida,

que la contempla en lontananza incapaz de alcanzarla, impotente ante su fugacidad. También los demás se nos escapan, son en cierto modo incomprensibles, y sólo nos presentan una faceta de sí mismos que desaparece y reaparece alternativamente. Pero también nuestro *yo* se nos presenta discontinuo, alternante, por lo que Nora Catelli (1986: 117) considera que "en la biografía y en la autobiografía no hay dos [*y*]*o*[*es*], un [a]utor y un [p]ersonaje, sino dos [o]tros".

Ahora bien, el proceso de *extrañamiento* no sólo se produce en el interior de uno mismo, sino en la confrontación del *yo* con el exterior en el que se desenvuelve y del que se deja contaminar para poder desarrollarse en oposición a él. La individualidad burguesa se forma ante la atenta mirada de vigilantes y observadores jueces que censuran el individualismo extremo: se entiende así la confusa y excéntrica constitución del género autobiográfico como una desviación social que recibe sus reprimendas y desaprobaciones; así lo entiende Ángel G. Loureiro (1993: 44) al describir el proceso por el cual el sujeto autobiográfico "se inscribe bajo la mirada del otro/destinatario de su escritura y como producto de relaciones de poder con *otros* a los que también inscribe en su texto". Susceptible de todas las interpretaciones (no siempre benévolas) que hacen de la literatura autobiográfica un género proscrito, pecaminoso y recluido en su mayor parte a la condición de *escritura invisible* que Manuel Alberca (2000) atribuye a la anónima y recóndita práctica diarística, por su carácter dialógico la exteriorización por escrito de la intimidad necesita y alberga en sí misma la contemplación ajena, por más que a veces juegue a sustraerse de ella. Cuando Gertrudis Gómez de Avellaneda redactaba su autobiografía era consciente de que su destinatario ya estaba implícito en el acto de escribirla[18], por lo que declaraba: "De usted me ocupo al escribir de mí, pues sólo por usted consentiría en hacerlo" (apud. Catelli, 1986: 135). Recientemente, en su larga divagación sobre la escritura de diarios, también Andrés Trapiello (1998: 27) se ha referido a la salida que se produce en quien se interna en su propia vida, en la necesidad

[18] Un ejemplo similar nos aporta Sonja Herpoel (1999: 100) cuando indica que "el diálogo de la religiosa tiene lugar con el Señor de todo lo creado, desde luego, pero también con la persona encargada del bienestar de su espíritu", a quien destinan y dedican las religiosas sus relatos de vida.

de transcenderse a través de la escritura y comunicarse con alguien que no sea quien ahora se es escribiendo:

> *Se escribe, pues, para alguien, de eso no hay tampoco la menor duda. Incluso cuando uno escribe para sí mismo, sin destruir a continuación eso que se ha escrito, lo está haciendo para ese que él mismo será al cabo de unos años, para ese* yo *diferente que se mirará en el diario con la misma perplejidad que miramos esas viejas fotografías en las que apenas nos reconocemos o en las que, aun reconociéndonos, nos encontramos ya muy lejanas sombras en el tiempo.*

Proyecto plural y multiforme, el texto autobiográfico recoge fragmentariamente voces y miradas ajenas, sucesos compartidos, la necesidad de autoexpresión pero también el deseo de reconocimiento social, lo que nos permite creer que un sujeto múltiple se encarga de redactarla y censurarla a un tiempo, de darle un sentido que la haga inteligible y útil no sólo para su redactor sino también para sus lectores implícitos, por más que muchas veces crea escribirse para uso particular, y esto haga creer que la relación que plantea el texto autobiográfico acaba y se completa en uno mismo. Sin embargo, siempre hay un otro ausente, deseado o temido, represor o incentivador, conocido o ignoto, que va dando forma al texto en que el *yo* se vierte.

Conscientes de la multiplicidad de autores que se agazapan en la redacción de lo autobiográfico, propensos a convertirse en auto-lectores en el futuro, algunos autobiógrafos han desdeñado el uso de la primera persona de singular para elaborar sus textos: debo a Luis Toledo Sande el suministro de un dato sociológico ciertamente interesante, por cuanto en la Cuba de los años setenta del pasado siglo XX se propició la escritura de textos autobiográficos que, para adaptarse al espíritu colectivista y comunitario de la Revolución de 1959, utilizaban sistemáticamente la primera persona del plural hasta extremos caricaturescos que se plasmaban en inicios tales como: "Nacimos el día *x* ... en la ciudad de *y*...". Sin llegar a estos usos mayestáticos, producto de un entorno ideológico que muestra hasta qué punto los textos personales pueden dejar

de serlo, lo que se hace evidente es que la producción autobiográfica, en su infinidad de formulaciones, modulaciones y modalidades, contiene implícita y, a menudo, explícitamente la mirada ajena como componente esencial y autoconstitutivo.

En la literatura finisecular, como ha analizado con rigor y exactitud Dolores Romero López (1998), se va constituyendo la alteridad como un concepto ideológico fundamental desde el que contemplar el propio mundo en que se habita: en esa coyuntura se inscriben las creaciones modernistas, deudoras en gran medida del descubrimiento de nuevos mundos exóticos y fascinantes que se afianzan con la lectura psicoanalítica que va forjando sus teorías sobre el subconsciente que co-habita silencioso y dominante en la estructura de la personalidad, lo que llevado a sus últimas consecuencias hace que "para Lacan la clave para la constitución del [*ego*] est[é] en la otredad" (Romero López, 1998: 48).

La literatura de viajes (Litvak, 1984) de la época nos presenta en el período finisecular una fascinación por la mirada ajena, por los mundos extraños, por el diálogo intercultural (*avant la lettre*) que se suscita en la interacción con otros semejantes, cuyo ejemplo más cercano, en el caso español, lo encontramos en las *Cartas finlandesas*, que nos revelan ese interés por cómo nos verán desde fuera, en el extranjero, tal como refiere Mª Carmen Díaz de Alda (2000a: 12) en esta penetrante consideración:

> *A partir de una serie de experiencias y observaciones que nos ofrece en permanente contraste con Granada o con España,* [Ganivet] *hace un análisis de la sociedad finlandesa, poniendo ante nuestros ojos la perspectiva con que el* otro *nos ve, incorporando otros puntos de vista, otras miradas, y la realidad de un contexto finisecular en plena transformación.*

Recala en esta idea, José Antonio González Alcantud (1998c: 76), al considerar que Ganivet "viajó y experimentó al Otro en el poliédrico *fin de siècle*", lo que en gran medida explica la novedad de las *Cartas finlandesas*, puesto que en ellas, como texto de

raigambre autobiográfica (aunque haya tan poco de personal explícito en lo que se nos relata), se analiza la imagen del otro "desde un prisma de proximidad y de total aceptación convirtiéndose en *imagen propia*" (López-Burgos, 2000: 183).

En este punto, conviene hacer una brevísima digresión sobre la literatura ganivetiana, para incidir en el hecho de que se ha convertido ya en un tópico para explicar la significación literaria de Ganivet, indicar cómo éste se expresó a través de su *alter ego* autoficticio Pío Cid, del mismo modo que otros autores coetáneos recurrieron a diferentes formulaciones: José Martínez Ruiz, tal vez el más conocido por haberse apropiado literariamente de la personalidad de su creación al utilizar el pseudónimo de (Antonio) *Azorín*, aunque este fenómeno se repetirá en el marqués de Bradomín valle-inclanesco y en el machadiano Juan de Mairena, por mencionar sólo los más relevantes. En el apartado 9.1. de este trabajo dedicamos un pormenorizado estudio a la función que los críticos han atribuido a Pío Cid como *alter ego* ganivetiano.

Constatemos, por tanto, esa fascinación por la otredad (Anónimo, 1991b: 63) que recorre la Modernidad bajo diversas formulaciones que ocupan desde el mencionado exotismo de los viajeros decimonónicos, al que no es ajeno el cosmopolita Ángel Ganivet, hasta las formas más recientes de la autobiografía, a las que se refiere Loureiro (1993: 39) cuando analiza el renovado interés que se concede a grupos minoritarios o marginales en la práctica y en el consumo autobiográficos:

> *Serían precisamente los individuos que ocupan posiciones de marginalidad con respecto al sistema (mujeres, negros, homosexuales), los seres que ocupan una posición de otredad, los que mostrarían más conciencia de las divisiones internas del* yo.

Esta circunstancia plantea la necesidad de analizar la constitución social del *yo* como un referente de modelos que se afianzan por la exhibición de sus diferencias y por el asentimiento en la uniformidad de los comportamientos sociales establecidos que

confortan al lector medio contemporáneo en el reconocimiento, a través de las vidas que él considera atípicas, de su condición de individuo normal, tipificado, dentro de la media estadística. Escribir y leer autobiografía se constituye, así, en la conformación de modelos sociales aceptados o aceptables, a través de los que el individuo construye su identidad como una sucesión arqueológica de estratos y sustratos a través de los que puede, dialécticamente, recuperar su mismidad. Uno es quien es por el espacio social que ocupa en la misma medida que por aquellos huecos e intersticios que los demás le conceden. Se perfila, así, en la búsqueda de la otredad que nos constituye, la identificación a la que el sujeto autobiográfico aspira mediante la escritura.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.3.13. Identidad

Finalizamos el análisis de los rasgos sustanciales que constituyen el fenómeno autobiográfico afrontando el que, con toda probabilidad, es el esencial y a su vez de más problemática resolución. El concepto de *identidad*[19] (del que Deschamps y Devos [1996: 39] afirman que "pocas nociones son tan polisémicas") está incluido en la denominación del género, por lo que sería tautológico definir la autobiografía como la escritura de la identidad, puesto que en el prefijo αυτοζ ya se hace referencia a esa búsqueda en la que el sujeto narrativo se embarca, aventurándose a poner en el tablero del juego literario su propia vida como aval de la identidad que la suscribe. De ahí que, como expone Ricardo Scrivano (1997: 26), se haya consolidado "un´ideal dell´autobiografia come ricerca dell´identità e del ruolo dell´autore".

En virtud de esta concepción de lo autobiográfico, se puede considerar que en el proceso de escritura el autobiógrafo revierte sobre sí mismo, buscando la hipotética e imposible similitud entre el ser real y el texto escrito, pues parte de una dificultad ontológica insalvable, la que impide que a lo largo de la vida no se produzcan variaciones sustanciales en una misma persona, ya que

> *dos individuos no pueden ser completamente semejantes, pero tampoco uno mismo puede hurtarse de la influencia de este principio de distinción interna, que se manifiesta en forma de decurso vital* (Echeverría, 1987: 11).

Así, pues, resulta imposible que en el ámbito biológico y psicológico se produzca una similitud total que pueda denominarse identidad, entre otros motivos porque la

[19] Según Almudena Hernando (2002: 53),

> *el término* identidad *viene del latín* identitas*, de la raíz* idem, lo mismo*, y tiene dos significados básicos:* "[E]*l primero es un concepto de semejanza total, esto es idéntico a aquello. El segundo es un concepto de distinción que presume consistencia o continuidad a lo largo del tiempo" (tenemos una identidad que nos particulariza y que se mantiene a lo largo de nuestra vida). Así, la noción de identidad establece dos posibles relaciones de comparación entre personas o cosas:* similaridad*, por un lado, y* diferencia*, por otro.*

movilidad a que lleva el desarrollo cronológico con sus procesos de crecimiento, acumulación de experiencias, mutaciones, degeneración, etc., somete a una variación constante al individuo, a lo que alude Vitiello (1988: 21) cuando afirma:

> *El* [y]o = [y]o *de la autoconciencia no es la* [i]dentidad primera *a partir de la cual fuera posible* deducir *el mundo, porque presupone incluso el mundo; mas no sólo esto, sino que ni siquiera expresa una quieta autoigualdad. Es, más bien, una desigualdad inquieta, porque el* [y]o = [y]o *es el resultado de la negación de la inmediatez vital.*

Como advierte Dolores Romero López (2000: 546), tanto el pensamiento moderno como, en especial, el postmoderno "han contribuido en la instauración del pensamiento crítico actual, basado en la relativización de la identidad", por lo que la autobiografía se convierte en un escenario privilegiado no para sustentar la falsedad del *yo* y sus mitos anexos, sino para desenmascarar las trampas ideológicas que lo han sustentado como concepto cultural arraigado en la tradición cultural. En verdad, algunos autobiógrafos han incurrido en el error de buscar en la escritura esa inmutabilidad que Pedro M. Muñoz (1996: 72) denuncia en los escritos de José Mª Blanco White:

> *Para dar coherencia y sentido a la historia de su vida como totalidad, Blanco cae en el pecado no infrecuente en el género, de construir una imagen de sí mismo inmutable, una mismidad del* yo *imposible de sostener*.

Sólo la muerte (excluida por definición del proceso autobiográfico) podría asegurar la identidad inmóvil del individuo, pese a lo cual el autobiógrafo se empeña en descubrir su identidad, como se hace patente en el caso ganivetiano, obsesionado por la búsqueda de ese imposible que, como señalara Milagros Sánchez Arnosi (2000: 246), se convierte en poco menos que un quimérico ideal inspirador de toda su obra:

> *Intensamente preocupado por ser él (Séneca le enseñó a estimarse), huía de toda clasificación, buscaba aquello que pudiera singularizarlo, en definitiva, su propia identidad.*

En el mismo sentido se pronunciaba también José Antonio González Alcantud (2000a: 121) en tanto atribuye a esta indagación la cualidad de motor de su diversa creación literaria:

> *El no haber encontrado un estilo acabado, bien novelístico, bien ensayístico, poético o teatral, condujo a Ganivet a una* mélange*, de la cual emergen los actos de su biografía en pos de la identidad, del sí. Una identidad y una obra que concibe desde el primer momento como una épica en búsqueda de la autonomía individual.*

Esta búsqueda de la identidad puede formularse en los ambiguos territorios de la autoficción, aprovechándose para ello del bagaje de paradojas y contradicciones que lo autobiográfico genera y transmite desde sus entrañas. En este sentido se ha pronunciado Manuel Alberca (1999: 58) al examinar el conflicto que provoca en el lector la adjudicación de una realidad personal en un texto novelesco,

> *es decir, encuentra insostenible defender la identidad de* [a]*utor y* [n]*arrador (A = N) en un texto que se reclama de la ficción. Sin embargo, ésa es justamente la apuesta y la ventaja de la autoficción como género literario específico: mostrar al mismo tiempo tanto la disociación de autor y narrador (A _ N), como su identidad (A = N).*

Para asegurar esa identidad entre autor y personaje, tradicionalmente se ha recurrido a la utilización del nombre propio, puesto que éste (real o inventado) es el encargado de asegurar el reconocimiento externo, social, del individuo, dados "los recursos particulares por los cuales un nombre propio puede restablecer relaciones de identidad dentro de un texto" (Rodríguez Monroy, 1997: 12). En el proceso de singularización y diferencia individual humana, es básica la adjudicación de un nombre propio mediante el cual conocer y reconocer a un sujeto; de ahí que el concepto de

identidad, que parte de una definición filosófica y lógico-matemática[20], acabe teniendo unas implicaciones sociológicas por cuanto el control ejercido desde el poder político pasa por conceder a los individuos determinados derechos y deberes en función de los elementos que constituyen su identidad y que remiten a la procedencia familiar, geográfica, grupal, laboral, etc. Es más, para la investigadora italiana Carmencita Serino (1996: 193), "incluso la identidad personal se define socialmente, dependiendo del lugar que ocupan los individuos y los grupos en una determinada jerarquía social". Dicha identidad grupal o social es definida por Deschamps y Devos (1996: 42) como "un sentimiento de similitud con otros", mientras que "la identidad personal se refiere a un sentimiento de diferencia en relación con esos mismos otros". Por este motivo, Almudena Hernando (2002: 52) ha indicado que

> *la identidad es la idea que cada uno tiene sobre quién es y cómo es la gente que l*[o] *rodea, cómo es la realidad en la que se inserta y cuál es el vínculo que l*[o] *une a cada uno de los aspectos dinámicos o estáticos del mundo en el que vive.*

En el plano social, la identidad permite controlar el acceso de los ciudadanos a determinados bienes y servicios, pero esa faceta de la identidad depara un aspecto simplificador de la realidad humana, que en el plano biológico mantiene a través de la conciencia de sí, memoria de su identidad personal, avalada socialmente por la expedición de títulos y documentos que así lo acreditan y certifican, pero en el plano biológico la transformación celular es permanente y constante, hasta el punto de que en un plazo de siete años aproximadamente se produce una regeneración de todas las células y tejidos del ser humano. ¿Podremos hablar de identidad biológica entre un niño de seis años y el adulto de treinta y seis que comparte con aquél nombre, familia, lugar de residencia, etc.? Hemos de suponer que el concepto de identidad se ha convertido en un problema jurídico-social, en virtud del cual se habla de identidad para referirse a los datos externos que permiten el control social del individuo, su catalogación y clasificación a efectos estadísticos (con fines políticos, comerciales, incluso científicos).

[20] Para completar la visión lógico-filosófica que aporta Javier Echeverría al asunto que nos ocupa,

Paradójicamente, el período histórico en que se inicia esta supervisión y regulación de las identidades con carácter sistemático (en forma de censos, registros y archivos administrativos, concesión de cédulas identificativas, pasaportes o carnets de identidad) se inicia en el momento histórico en que el individuo toma conciencia de su autonomía respecto al entramado social que el Antiguo Régimen estamental consideraba inamovible. En torno, pues, a la Revolución Francesa, al surgimiento de la Modernidad ideológica y a la eclosión del género autobiográfico, en las postrimerías del siglo XVIII, se producen estos fenómenos que se incorporarán a la literatura no sólo con la ratificación del valor original de cada creación individual, sino en la forma de esta búsqueda estética de la identidad en forma de reflexión que se plasma en los textos autobiográficos modernos. El factor clave que este proceso literario, socio-político, estético, económico e ideológico ha desempeñado en los últimos dos siglos y medio lleva a Alicia Molero de la Iglesia (2000: 198-199) a aseverar que "volver la espalda al progreso histórico significa desacreditar la institucionalización del concepto moderno de identidad".

El individuo moderno emplea la prospección autobiográfica para llevar a cabo la tarea del conocimiento a que lo obliga el desamparo de señas de identidad en que lo ha abandonado la Modernidad, con la ruptura de los paradigmas sociales de imitación, con la caída de los muros gremiales primero y estamentales después, y con el principio de la lenta agonía de Dios en un mundo de ciencia y tecnología racionalistas. Por esta equiparación que se produce entre identidad y conocimiento, el fundamento gnoseológico del género autobiográfico radica en este cimiento de certidumbres personales que es la identidad, a la que Cristina Peña-Marín (1989: 81) ha cifrado como el substrato en el que se centran las investigaciones psicológicas de la personalidad:

---

remitimos especialmente al capítulo "La pregunta por la identidad" (Echeverría, 1987: 23-36).

> *La identidad se convierte en algo abstracto y oculto, además de problemático para cada individuo, que se ve obligado a descubrir ese* yo real *que subyace a sus representaciones*.

Toda vez que la identidad sólo puede alcanzarse mediante la formulación de una figura social en la que se sintetizan los rasgos comportamentales y sociales del individuo, comprendemos que en el plano colectivo de la vida pública se está produciendo un fenómeno semejante al de la construcción de un objeto estético, de donde ya a finales del siglo XIX se empieza a vislumbrar esta analogía que llega a la literatura en forma de angustiado planteamiento existencial sobre la realidad del ser, que mediante metarrelatos autoficcionales como los que escribe Unamuno pretende reflejarse como un ser idéntico a sí mismo, aunque para ello ha tenido que recurrir al artificio de la representación estética, que lejos de unificarlo ahonda en él una nueva fractura ontológica, como ha observado Francisco La Rubia Prado (1999: 24):

> *La representación siempre necesita de la mediación, de algo externo tanto a lo representado como a la representación ideal que, de poder realizarse, se negaría a sí misma como representación. Es esta mediación la que hace posible el tipo de* repetición o duplicación de identidad *que es la representación, repetición cuya forma es la diferencia, o sea, la* división en la subjetividad y en la identidad.

En el proceso de desvelamiento autobiográfico que se produce mediante la escritura del sí, el *yo* se identifica, se da a conocer y plantea una sinuosa y rebelde cuestión social que ha hecho del fenómeno autobiográfico un peligroso campo de pruebas. Por una parte, se entiende que en la sociedad actual el ser uno mismo es una actitud arriesgada y comprometida, que impide la clasificación numérico-estadística de un individuo que escapa a los mecanismos ideológicos de control establecidos, al tiempo que subvierte el orden establecido al buscar su autonomía o independencia, impidiendo con ellas la manipulación de sus comportamientos. Por otra parte, la literatura autobiográfica se convierte en un género inquisitivo (que no inquisitorial), en tanto

responde a las constantes preguntas, indagaciones y búsquedas del individuo sobre sí mismo, en aras de figurarse como un ser inmóvil, identificado e identificable. En su faceta de género inquisitivo, la autobiografía plantea preguntas no sólo al autor sino también al lector, que miméticamente iniciará un proceso de identificación con lo leído, convirtiéndose en otro.

Al afectar de lleno a la cuestión de las identidades grupales (construidas según Amalio Blanco [1997: 90] a través de la memoria colectiva), la autobiografía suscitará nuevos interrogantes a los lectores a la hora de asumir el valor ético de los textos en los que se plantea la distinción étnica, genérica, tribal o de cualquier grupo minoritario o excluido que pretende fijar sus patrones de comportamiento mediante la narración de su vida por uno de los representantes del colectivo. En esta construcción de una imagen o identidad grupal, es importante el elemento vital, móvil, dinámico que se prefigura en el género biográfico, que como advierte José Antonio González Alcantud (2000a: 119) aporta una representación colectiva, asumible por un conjunto identificado de ciudadanos, que la hace suya:

> *Las biografías por orientación y conciencia, se acercan a la imagen* oficial *de sí mismo (*self*). Pierre Bourdieu las equipara a un* carnet de identidad, currículo vitae, biografía oficial *o sea a una* filosofía de la identidad.

Lo externo acaba convirtiéndose en rasgo distintivo e identificador del individuo y, por ende, del grupo al que éste pertenece, lo que nos hace sospechar que la pregunta por la identidad proviene de un movimiento de negación y de afirmación que tiene mucho que ver con la categorización de universalidad e individualidad que por igual afecta a cada ser humano y que, en la terminología hegeliana que emplea Vitiello (1988: 21) para explicar su interactuación dialéctica, da como resultado que

> *en el círculo de la vida* [...] *no hay distinción efectiva entre universal e individual: el* en sí *simple de la sustancia y el* para sí *de las diferencias caen el uno en el otro y se identifican. La autoconciencia es entonces ante todo esto: la* Selbtständingkeit*, la*

> *subsistencia de suyo de la diferencia, el estar-para-sí del Sí-mismo que se substrae al dominio de la identidad.*

Asimismo, como constata Matas Llorente (1997: 10) al referirse a la autobiografía de la esclava afroamericana Harriet Ann Jacobs, para algunos autobiógrafos la dificultad narrativa y discursiva en el manejo de los distintos planos de la obra se presenta al intentar "definir su identidad y hacer oír su voz como *Otro*". Tan imposible de alcanzar como la plena consumación autobiográfica, la identidad se halla en constante interacción con el entorno genealógico, socio-laboral, ideológico, grupal al que pertenece o con el que se relaciona el individuo, proyectado como eje y centro de un universo en perpetua transformación. La búsqueda introspectiva de la identidad es, en ese sentido, un espejismo y un engaño, puesto que el individuo encuentra su definición en las relaciones sociales, que acrisola en su interior para transformarlas en un para-documento de identidad. La escritura autobiográfica viene a ratificar el esfuerzo administrativo de control social de los ciudadanos concediéndoles un espacio de libertad en el que pueden radiografiar sus intenciones y sus objetivos alcanzados, de modo que en secreto se va inventariando por parte del autobiógrafo una especie de *currículum vitae* documentado que complementa el mero *carnet de identidad* que le concede su pertenencia a un determinado *status* social.

Aunque los *currícula* son esos *ego-documentos* que empiezan a estudiarse para entender la presentación socio-profesional que de sí mismo hace un individuo, todos los textos autobiográficos tienen esta función curricular, esta documentación para-administrativa que no solventa las dudas ni las inquietudes del individuo, puesto que lo mantiene en una invariable rotación de preguntas e incertidumbres sobre sí mismo, sobre su papel social, sobre el valor ético de su actuación y el grado de aceptación que alcanza en su entorno social, sobre su cualificación personal para desempeñar el puesto que ejerce, preguntas todas ellas que acometen de múltiples formas el escurridizo papel de la identidad desde la que se forma y en la que desemboca todo proyecto autobiográfico, que

se alimenta a sí mismo con sus incesantes preguntas, sus tanteos, sus vueltas al origen y a un principio que a menudo remiten más allá de uno mismo, a su familia, a sus habilidades sociales y a la formación recibida, a su *rol* en un colectivo del que él sólo es un engranaje que asegura el funcionamiento de una maquinaria completa que se escapa de su capacidad de control. En este sentido, es pertinente referir que

> *La identidad personal puede ser estudiada como una representación social, es decir, como un principio generador de tomas de posición relacionadas con inserciones específicas en un conjunto de relaciones sociales y que organizan los procesos simbólicos que intervienen en estas relaciones* (Doise, 1996: 34).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.4. Caracteres formales (o pragmáticos)

Para diferenciar la producción autobiográfica del resto de textos literarios, se impone una perspectiva pragmática mediante la que podamos caracterizar formalmente los recursos habitualmente empleados en este tipo de textos, aunque hemos de convenir en que la literatura autobiográfica es indiscernible o indistinguible de la literatura ficticia a través del análisis de los rasgos externos, en los que ha habido una apropiación mutua que imposibilita la asignación de rasgos pertinentes que las diferencien de modo tajante y resolutivo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

No obstante, y pese a ser la literatura autobiográfica un espacio contractual creado por lector y escritor mediante la escritura, como acabamos de ver, debemos en este apartado fijarnos en los componentes formales que más se repiten –ya hemos advertido que no son rasgos pertinentes, y por tanto tampoco prescriptivos– así como la relación que mantienen con la esencia autobiográfica que crea la referencialidad (o su ilusión) en el acto de escritura; al haber asignado a ésta un papel primordial en la exteriorización o formulación textual del sentido de la vida no podemos por menos que reparar en una serie de aspectos de carácter formal cuales son la utilización de una(s) persona(s) gramatical(es) concreta(s) y su motivación, la narración en prosa (o en verso) y su extensión, la función que desempeña el orden y la historia en el relato autobiográfico así como ciertos tópicos de esta modalidad o género literario, como es el caso de la búsqueda de los orígenes, la inclusión de los olvidos como configuradores del espacio en la memoria o la utilización de objetos mnemotécnicos que hacen avanzar la narración.

Por último, abordaremos también los temas relacionados con la firma (dato que Philippe Lejeune [1994] considera sustancial en su pacto autobiográfico, pero que a nosotros nos parece meramente formal y por tanto pragmático en su relación con el

lector), la inclusión de metáforas y la alegorización (poético-didáctica) de la vida relatada así como algunos de los motivos que se han atribuido al impulso autobiográfico.

Por su carácter pragmático, todos estos elementos no sólo inciden en la concepción dialógica, contractual, inquisitiva y dinámica que ostenta la literatura autobiográfica, sino que todos ellos apuntan al lector en cuanto elemento estructural de lo autobiográfico para que éste sea capaz de interpretar la autobiografía, mediante el uso de ciertos rasgos formales, como un documento verídico, cuyo compromiso existencial implicará una cierta actitud ética ante la credibilidad del texto en cuestión.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Considerada como texto elocutivo, la autobiografía adquiere un carácter pragmático distinguible de los relatos de ficción: la realidad en la que se sustentan dará al lenguaje utilizado, a los recursos empleados y a la ordenación de todos sus elementos configuradores una dimensión comprometida con la realidad ante la que el lector, en última instancia, debe pronunciarse. No es, por tanto, inocuo el uso de ciertos rasgos formales en la narración autobiográfica, pues a través de ellos el autor expresa una concepción del mundo y confiere orden y estructura al relato de su vida, provocando en el hipotético lector una respuesta de identificación, que completa el pacto suscrito del mismo modo que las palabras virtuales que se pronuncian perlocutivamente llevan implícito un grado de actuación del que carece el resto de textos. Entre una frase del tipo *La marquesa merendó a las cinco de la tarde* y el clariniano *Me nacieron en Zamora* existe la misma diferencia que entre los fragmentos de habla *El cielo está nublado esta mañana* y *Os declaro marido y mujer*. En los relatos autobiográficos, la implicación de verdad que se pone en juego obliga a creer en ellos, a aceptar su capacidad de modificación de la realidad en que se inscriben y a actuar en consecuencia, afectados a partir de entonces por la revelación del ser a que se ha asistido.

El poder taumatúrgico, operativo y a menudo terapéutico que se ha atribuido a la palabra en las narraciones autobiográficas tiene que ver en gran medida con estas

peculiaridades constructivas que formalmente caracterizan el modelo autobiográfico de relato que procedemos a analizar.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.4.1. Persona gramatical

El uso de cualquiera de las cuatro personas gramaticales habituales en un texto autobiográfico (*yo, tú, él/ella, nosotros,* éste último como plural de modestia [Mateos Montero, 1996: 151]), e incluso el recurso a la impersonalidad (en formas hechas y recurrentes como *uno se*), es un dato meramente formal, que por su carácter literario puede significar una cierta relación, distancia, identificación o disolución del *yo* narrador con respecto al personaje en que se ha convertido a sí mismo narrándose y textualizándose; por tanto, se puede concluir con Amparo Hurtado (1997: 98) que "en las autobiografías, cualquiera que sea la persona gramatical usada en la narración, es imprescindible que haya identidad entre autor, narrador y personaje". Sobre todo, debemos tener cuidado con no confundir "la persona gramatical que se usa con más frecuencia en el texto con la persona real que escribe" (Arriaga Flórez, 2001: 53).

Ninguna de las formas gramaticales es exclusiva ni de por sí podría indicarnos la veracidad (o por el contrario la ficcionalidad) de un texto supuestamente autobiográfico, si nos remitimos al extensísimo *corpus* sobre el que los investigadores se han basado para describir el fenómeno autobiográfico, por lo que este rasgo no es pertinente para la definición de la autobiografía más que por vía negativa, para mostrar que no se deben descartar automáticamente aquellos textos que estén escritos en primera persona del singular, por obvio que parezca. Ana Mª Moix (1998: 152) apuntaba a la elección de una voz narrativa que dotase de credibilidad la autoficción aludiendo a que la "cualidad de verosimilitud no es, en absoluto, propia de una determinada persona gramatical". Sin embargo, es cierto que la enunciación del *yo* goza históricamente de un público adicto y confiado que lo acepta de modo ingenuo y acrítico con más facilidad, dado que "la narración en primera persona parece particularmente apropiada para lograr la impresión de una estructura viva" (Ciplijauskaité, 1994: 129), motivos por los que diagnosticaba Andrés Trapiello (1998: 229):

> *Hoy se tiende a creer en literatura que la primera persona es más verosímil que la tercera, y un gran número de novelas utilizan la primera. Ésta tiene ese poder de convicción, pero no resuelve el principal problema: por encima de que una novela sea verosímil o que remita a la realidad, ha de ser interesante.*

No obstante, se puede afirmar que la forma *natural* para hablar de uno mismo, del *yo* que se relata, es el uso de la primera persona de singular, tanto por el hecho de que los escritos en primera persona ofrecen –según Alain Girard (1996: 38)– una mejor imagen del *yo*, como porque son "el modo más apropiado para la indagación psicológica" (Ciplijauskaité, 1994: 125). Lo que se fomenta con esta utilización de esta persona en los textos autobiográficos es identificar al enunciador con la materia enunciada, en consonancia con lo indicado por Canavesi (1992: 13):

> *Va ben oltre il semplice riconoscimento di un ambito autobiografico individuabile già a una lettura superficiale quando, ad esempio, l´uso della prima persona designa l´identità e del soggetto dell´enunciazione e del soggetto dell´enunciato, o quando la materia narrata delinea e analiza, appunto, una vita individuale.*

Nos hallamos, por tanto, ante una simplificadora asimilación de textos autobiográficos con uso de primera persona gramatical que tiene a su favor la existencia abrumadora de escritos así redactados, aunque este uso ni es prescriptivo ni único, es el más extendido, aunque –como apunta José Romera Castillo (1981: 15)– también se ha convertido en habitual la alternancia con otras formas gramaticales. Philippe Lejeune (1994: 53) explica cómo el uso de la tercera persona para hablar de uno mismo

> *puede implicar un inmenso orgullo (caso de los* Comentarios *de César, o de algunos textos del general de Gaulle), o cierta forma de humildad (caso de ciertas autobiografías religiosas antiguas, en las que el autobiógrafo se llama a sí mismo* siervo del Señor*). En ambos casos el narrador asume, frente al personaje que él ha sido en el pasado, la distancia de la mirada de la historia o la de la mirada de Dios,*

> *es decir, de la eternidad, e introduce en su narración una transcendencia con la cual, en última instancia, se identifica.*

Para May (1982: 74), la tercera persona crea una "distancia entre el objeto y el sujeto, entre el personaje contado y el que cuenta", idea que ha sido suscrita por el propio Lejeune (1994: 107); pero este recurso al distanciamiento también puede ser debida al "pudor ante la confesión [...], que solicita continuamente benevolencia del lector con la disculpa, con la duda", como atribuye Marcia Castillo-Martín (2000: 3) el empleo de la tercera persona impersonal a las escritoras del exilio español. Lo que el narrador pretende al utilizar esta tercera persona es "observarse desde fuera, distanciarse de quien ha sido" (May, 1982: 98), pudiendo introducir así la sana ironía de juzgarse y criticarse a sí mismo. Así es como sucede en los epitafios, donde

> *el recurso a la tercera persona gramatical provoca* [...] *una distancia entre quien escribe (el autor del* texto*, el* poeta vivo*) y* aquel *de quien escribe (el* poeta muerto *en el texto, el ausente definitivo)* (Esteso Martínez, 2000: 272).

Estas ideas nos ponen en la pista de cómo este uso gramatical que busca provocar un distanciamiento y una objetivación es también un recurso para no abusar de las formas tradicionales que la novela había venido usando para desdoblar el *yo* (Villanueva, 1991: 102). De este recurso echó mano *Azorín* cuando quiso ficcionalizar sus pensamientos autobiográficos separándose del personaje de su primera novela, como destaca José Mª Valverde (1971: 191):

> *El designio, en* La Voluntad*, de establecer una perspectiva de ficción y no de confesión personal, no se expresa tanto en su subtítulo* novela *cuanto en el hecho de que el protagonista no lleve el nombre del autor y –al menos en las dos primeras partes del libro– la obra se escriba en tercera persona.*

Observamos cómo es significativo el uso gramatical de las personas verbales para provocar un efecto de ficción o veracidad que, en el caso de las novelas autobiográficas,

se mezcla y alterna de forma continuada. Sin embargo, el uso de las demás personas gramaticales (nosotros incluiríamos la primera del plural usada también en textos de concienciación colectiva de grupos marginados, así como la impersonalidad) no traiciona el principio autodiegético ni altera la estructura de las enunciaciones (Villanueva, 1991: 102) al tratarse de fórmulas asumidas por la tradición literaria autobiográfica e inicialmente vinculadas a formas y textos muy convencionales, codificados en extremo, uno de cuyos ejemplos escolares más claros lo tenemos en el *Nos* mayestático papal y real, del que pudo ser inicialmente una rebelde y engreída imitación.

Así es como Lejeune (1994: 99) interpreta que las fórmulas rituales, administrativas y literarias al uso en diferentes épocas permitieran la alienación gramatical "en textos breves y muy codificados". Esta impersonalización es muy habitual en la redacción de autorretratos, en los que el distanciamiento buscado en pro de la objetividad exige un uso gramatical alejado del *yo*, como sucederá en el caso de Ricardo Baroja mencionado por Manuel García Blanco (1989: 44) al referirse a una

> *autosemblanza, nutrida de hechos pero poblada también de ademanes* [...]. *Respetando, también, esa impersonalización, sólo aparente, que le da el estar redactado en tercera persona.*

Sin duda, esta forma de referirse a sí mismo en tercera persona no es culturalmente la propia y espontánea, aunque como señala Ducio Demetrio (1999: 62), "el uso de la primera persona (hoy todavía desconocido en otras culturas) y lo que eso presupone, es lo que construye progresivamente la *inteligencia autobiográfica*". Además de esta consideración sobre el carácter cultural occidental de la primera persona, hay que poner sobreaviso sobre la falsa identificación entre intimidad o interioridad y primera persona gramatical, pues "la narración en tercera persona no es menos interiorizada que la hecha en primera persona" (Gullón, 1984: 125).

La preferencia por la primera persona de singular tal vez se deba a que corresponde a una escritura que –como apunta Caballé (1995: 37)–

> *suele recurrir a la primera persona gramatical hasta el extremo de que podemos calificarla como literatura del* [y]o*: el mismo individuo ocupa una posición múltiple y simultánea: es protagonista, narrador y autor de la obra.*

A este respecto, hemos de justificar la elección de Ángel Ganivet como autor al que se refiere este estudio sobre las formas autobiográficas en el final del siglo XIX español porque, como ha sabido ver González Alcantud (2000a: 120), "la obra ganivetiana está escrita muy en primera persona, sobre todo aquella que es más propiamente literaria".

No hemos de confundirnos con el debate sobre el *yo* más arriba planteado, al hablar de la forma gramatical, puesto que asumimos, con Lejeune (1994: 58) que ésta no es más que un *rol*, una representación o papel externo, una máscara en definitiva bajo la que todo ser humano se siente cómodo (no necesariamente identificado). El efecto que en el escritor provoca la utilización de esta forma tan familiar para él es que en ella se puede recoger todo un campo de percepciones y sentimientos subjetivos que de otra manera le estarían vedados o parecerían imposturas. De ahí que Anna Caballé (1999a: 23) haya incidido en la subjetivización a que arrastra el uso deliberado de esta forma gramatical:

> *Forzosamente subjetivo, el relato en primera persona permite explorar de forma verosímil una subjetividad vastísima. Pero escribir* yo *no siempre es pensar* yo *aunque textualmente los límites se confundan y favorezcan la ilusión de que yo soy yo en todo lugar y circunstancia.*

Esto nos hace pensar que el proceso de ficcionalización del *yo* ha conllevado lo que Philippe Lejeune (1994: 96) resumía afirmando que "la primera persona es una figura en cierta manera *lexicalizada*". Al no estar marcada como una forma referencial necesariamente autobiográfica, se produce una confusión cuando se encuentra en el texto

la primera persona de singular, que puede acercarnos a mundos subjetivos reales pero también puede crear subjetividades ficcionales. Por ello, Covadonga López Alonso (1992b: 37) ha señalado la intención como única clave interpretativa posible:

> *La primera persona puede encontrarse tanto en la ficción como en la dicción, no sirve, por ello, para identificar el tipo de escritura y es necesario que el* yo *esté marcado por una función intencional de no ficcionalidad.*

De nuevo se pone de manifiesto la necesidad hermenéutica que acompaña al proyecto autobiográfico para concederle a éste su *estatus* de verificabilidad, que encuentra su justificación en los caracteres sustanciales y estructurales analizados en los apartados anteriores, puesto que mediante los rasgos formales sólo vamos a encontrar las formas más frecuentes y habituales en que se ha expresado el género autobiográfico hasta el momento actual, sin una exclusividad absoluta (a cada ejemplo se podría contraponer un caso contrario) y por tanto sin la posibilidad de prescribir bajo qué normas formales ha de redactarse un relato autobiográfico.

Desde el punto de vista formal que ahora nos atañe, por más que su utilización se considere arbitraria, el uso de las formas gramaticales ha venido a abrir interrogantes en el lector al interpretar un texto y cumplir así su parte del contrato. A la hora de enfrentarse a un texto, lo que sí puede suceder es que el lector se deje embaucar por el efecto que provoca el uso de la primera persona, que suele conferir sinceridad y espontaneidad al tono narrativo; por eso Anna Caballé (1995: 23) atribuía al *yo* una doble condición que acaba afectando en el plano pragmático al texto, por cuanto "ese deíctico mágico conocido como *yo* y que contiene todos los secretos de la condición humana suscita de inmediato la adhesión del lector".

Sin embargo, frente a esta confianza inicial que suscita la primera persona por su *naturalidad* expresiva, el uso de la tercera persona no sólo genera ciertas reticencias y desconfianzas por parte de un lector que no se siente cómplice de la voz narrativa, sino

que además da lugar a la incertidumbre y extrañeza que vienen motivadas por lo que Lejeune (1994: 102) llama *traducción*, puesto que el lector debe traducir e interpretar correctamente. Los efectos de esta traducción simultánea y compleja han puesto en evidencia que una autobiografía no debe ser una mera transcripción biográfica convencional en primera persona. Es decir, si alguien quisiera publicar una autobiografía apócrifa de la llorada lady Diana Spencer (r.i.p.), bastaría contar su vida sustituyendo todas las formas gramaticales de la tercera persona referidas a ella por un pronombre personal de primera persona, lo que no haría –ni mucho menos– creíble de por sí una autobiografía por imitación.

BIBLIOTECA VIRTUAL

La cuestión gramatical nos viene a confirmar en la idea expuesta por Didier Coste (1983: 253) consistente en que "l´interchangeabilité du point de vue est constitutrice de l´autobiographie". Ahora bien, cuando nos referimos a la intercambiabilidad no queremos indicar la mera impostura, sino la opción del narrador de elegir la distancia desde la que prefiere observarse y analizarse, aunque es condición obligatoria que sea él mismo quien se analice, desde la perspectiva o el punto de vista que prefiera, pero no que imposte otra voz o suplante una personalidad que no le pertenezca. En este sentido, el *yo* se puede considerar patrimonio universal de la Humanidad, de ahí su facilidad de uso y la creación de espacios comunicativos que permite y ampara en cualquier ser humano y en cualquier grupo cultural.

El campo de la narración autobiográfica, sea cual sea la focalización temporal o gramatical elegida, debe ser iluminado e impregnado por la transmisión de lo subjetivo que implícitamente acompaña el uso de la primera persona del singular, como hacía constar Ángela Ena Bordanada (1992: 240-241) cuando se refería a las crónicas periodísticas finiseculares y sus concomitancias con el espacio autobiográfico:

> *El autor no sólo emplea en su discurso la primera persona. Su introducción en la narración aparece también, de forma sutil, cuando la visión de una realidad está mediatizada por:*

a) La recreación literaria que contienen todas las crónicas. El autor introduce anécdotas, breves relatos –ficticios o históricos–, que animan, a manera de ilustración, la crónica.

b) La valoración subjetiva y personal, por la que impone al lector su criterio y punto de vista.

Asimismo, Albert Chillón (1999: 113) ha puesto de manifiesto la vinculación existente entre las formas periodísticas y la escritura del *yo*, en su repaso de la tradicional relación que une a la literatura con el periodismo:

Durante las primeras décadas del siglo XX, la antigua tradición autobiográfica –heredada de las confesiones de san Agustín y de Rousseau– recibió un notorio impulso, y al mismo tiempo produjo piezas que, en todo o en parte, se acercaban a la vocación documental de la crónica y del reportaje.

Una vez se presta el debido relieve a la subjetividad como forma propia de lo autobiográfico, nos percatamos de la irrelevancia que adquiere el uso de las personas gramaticales, por más que éstas formalmente lleguen a caracterizar desde un análisis cuantitativo el prototipo autobiográfico, que por mayoría aplastante (que no por unanimidad) se refugia en el *yo* para expresarse, para marcar distancias a través de la tercera persona y/o para centrar su atención en el valor dialógico autobiográfico denominándose a sí mismo *tú* (como se comprueba en el texto experimental de Juan Goytisolo [1996] *Señas de identidad*). En cuanto a los impersonales de modestia y sus contrarios, los usos mayestáticos, se puede atribuir a ellos una mayor falsificación formularia, pero también pueden responder a una modalización del género en una época o en una sociedad determinada, aunque este empleo formal no excluye de antemano la posibilidad de que se esté aportando una visión subjetiva y por tanto personal, propia, de lo narrado.

En relación con el uso gramatical, recordaremos que junto a la persona, por concordancia gramatical obvia e inevitable, también cambia la forma de los verbos, y a veces –y esto nos interesa apuntarlo– el propio tiempo verbal está relacionado con el efecto de distanciamiento o cercanía que se quiera provocar. Así es como el presente histórico, al que a veces acude el narrador es ya "una figura narrativa muy clásica" (Lejeune, 1994: 257), por lo que tampoco hemos de asignar formas verbales de pasado a un texto retrospectivo para hacerlo más verosímil. Donde sí habrá más dificultades será en la identificación de la voz del narrador adulto que "domina y organiza el texto" (Lejeune, 1994: 250), por el hecho de que hay autobiógrafos (tal era el caso de Rosa Chacel [1981a]) que intentan respetar al máximo el paralelismo y no identificación de los discursos del pasado y del presente, matizando lo que en el momento de lo narrado era capaz de expresar y lo que es producto de la experiencia acumulada posterior que le permite verbalizar de otro modo los conocimientos o las experiencias de antaño.

La distancia temporal (acompañada a veces de la desidentificación personal recurriendo al uso de terceras personas gramaticales) puede expresar no sólo las diferencias habidas en el seno del *yo*, sino indagar en las diferentes perspectivas con que un mismo hecho ha podido ser recordado, pues como advertía Rousset, "el uso de la narración en primera persona se relaciona con una exposición desde el presente, consiguiendo efectos de mayor inmediatez" (apud. Ciplijauskaité, 1994: 125). El pensamiento humano, su capacidad de recuerdo, es un acontecimiento más que se inscribe en la dinámica cronológica, por lo que cada vez que pensamos en algo o lo recordamos estamos incorporando un suceso único al universo: el autobiógrafo tal vez prefiera, por ello, detenerse y explayarse en sus emociones cuando explica el recuerdo que en otro momento tuvo de un hecho pasado, y así, intermediado, de lo que se nos habla ya no es de su vida en sí, sino de cómo era recordada y cómo ésta iba siendo meditada en momentos diversos de la existencia.

Es difícil, casi imposible, consignar cuántas veces hemos recordado una vivencia, pero no es descartable que lo que se reproduce de manera explícita en muchos textos autobiográficos sea más bien lo que se recuerda de un momento concreto, tal vez crucial, en que la memoria reprodujo aquel hecho en la mente de quien lo transpasa al papel intentando guardar fidelidad a la emoción que le suscitó el recuerdo en sí.

Pero esta línea de investigación excede con mucho el enunciado de este epígrafe y precisa, en todo caso, de estudios concretos sobre fragmentos autobiográficos, como el que Marie Laffranque (1980) dedicó al encuentro de Ganivet con Agatón Tinoco, en eso que ella misma llamó *estratos autobiográficos* para dar cuenta de la tarea arqueológica de reconstruir recuerdos y no hechos factuales.

MIGUEL DE CERVANTES

1.4.2. Prosa/verso

Si hiciésemos caso a Philippe Lejeune (1994: 40) en su ya famosa definición de la autobiografía, sólo habría textos autobiográficos en prosa, por más que este rasgo haya sido cuestionado como pertinente por otros autores (Romera, 1981: 23) que aducen textos narrativos autobiográficos en verso, con rasgos poemáticos indudables. Hemos de reconocer que la inmensa mayoría de los textos autobiográficos (y sobre todo los más difundidos entre el gran público, por la facilidad de su lectura) adoptan la prosa como vehículo de expresión, lo que no debería hacernos creer en la condicionalidad de la prosa para la autobiografía, como ha hecho Darío Villanueva (1993: 18-19) al querer dar cuenta del carácter retrospectivo o analéptico de una narración autodiegética como la autobiografía (Villanueva, 1991: 102). Que la cuestión no es nada clara en este sentido lo muestra el hecho de que García-Page (1993: 205) aludiera a que la autobiografía podía "darse en prosa o en verso, siempre que exista narración", y a esta disyuntiva también se refiere Antonio Piedra (1998: 16) cuando plantea en el caso de Rosa Chacel el surgimiento de "la opción prosa o verso. Esto es, el momento en el que un autor decide plasmar su *yo* bajo una forma determinada".

Tal vez el uso de la prosa, como el de la primera persona del singular, sólo sea un uso cómodo que se ha interpretado como *natural* o esencial, por más que en la autobiografía no parezca haber nada natural (y cada vez menos cosas esenciales, una vez la deconstrucción derridiana ha sometido al *yo* a su inexorable piqueta). En todo caso habría que hablar de comodidad por parte del lector y el escritor al utilizar la prosa y el referente pronominal de la primera persona para entenderse y llegar a un acuerdo previo, condicionante del pacto autobiográfico. Desde un punto cuantitativo, es obvio que la prosa es usada por mayoría aplastante, pero tampoco podemos hablar de rasgo pertinente en este caso, ya que, como señala Anna Caballé (1991c: 115):

> *El estar escrito en prosa es un rasgo que comparten, efectivamente, la mayoría de los textos que solemos considerar como autobiográficos, si bien no es esencial como*

> *no lo es tampoco la longitud, el estilo o la estructura empleada en la organización del relato.*

Al arrinconar al verso como forma estética anacrónica, la novela burguesa decimonónica forjará en el lector esa tendencia a una escritura *democrática*, accesible a todos los individuos, dotados o no de genialidad creativa: a este respecto, recuérdese la ironía de Moliere que refiere la anécdota del burgués bobalicón que se sorprende al descubrir que él también hablaba en prosa (Ortega, 1985: 71). La prosa como género más accesible y el *yo* como tema de la narración hacen de la autobiografía el género democrático, burgués, universal por excelencia (Lejeune, 1998: 43). Su configuración no nos puede hacer perder de vista la función mnemotécnica que el verso representó en las civilizaciones orales y en las culturas ágrafas. Esa facilidad que el poema permite para la reproducción de tiradas complejas de versos, memorizados gracias a la estructura del ritmo y de la rima, explica que existan algunos ejemplos de autobiografías en verso, construidas por personas de nivel socio-cultural cercano al analfabetismo[21], y cuya función era entretener al grupo de oyentes en las jornadas de trabajo o en las veladas de recreo, como es el caso de dos pastores trashumantes de la provincia de León, cuyas vidas han sido estudiadas y reproducidas por los profesores de la Facultad de Sociología de la Universidad Complutense, Bandera y Marinas (1996), en cuyo trabajo encontramos una relación en verso de los hechos de su vida contada por ellos mismos.

Una de las características que en la escritura autobiográfica representa actualmente la poesía es su marginalidad, "su diferencia respecto a otros modelos poéticos" (Cabanilles, 2000: 197), por el descentramiento del sujeto lírico, que en este caso ocupa una posición ambivalente (y por tanto ambigua) "entre la realidad y la ficción, entre el sujeto empírico y el sujeto ficcional" (Sánchez Moreiras, 2000: 572), puesto que, ya que a la poesía se le ha venido atribuyendo tradicionalmente la expresión personal e inmediata de una realidad interior,

> *el poema en ningún caso sería el lugar de la modalidad canónica, narrativa, de la autobiografía, sí lo sería en cambio, de una fragmentaria toda vez que el material poético se elabora sobre la experiencia, el recuerdo, etc.* (Gil González, 2000: 290).

El predominio de la prosa en las producciones autobiográficas debe entenderse, por tanto, en las coordenadas de su carácter gráfico, escrito, en la activación de la memoria para recuperar el pasado, no para fijar la narración del mismo (función asumida por la escritura de los grupos socio-culturales más desarrollados), aunque este carácter formal, externo y superficial no condiciona el carácter estético de lo que ahora consideramos narración por las circunstancias cronológicas a las que atiende.

MIGUEL DE CERVANTES

[21] Franzina (1992: 139) se refiere a las "personas del pueblo propensas a la escritura del *self*, a veces incluso en verso" como rasgo propio de la escritura de exiliados y emigrantes.

1.4.3. Extensión

En estrecha relación con la formalidad prosística de la narrativa autobiográfica nos tenemos que plantear su extensión, para volver a repetir que no hay normas ni prescripciones válidas, en éste como en los demás terrenos, porque tan autobiográfico es un brevísimo texto lírico como la más mamotrética y detallada de las memorias –*germanico more*– del más puntilloso de los mortales, con inacabables y densísimos volúmenes preciosamente editados en papel biblia. Todo vale dentro de este inconmensurable reino de la memoria y la fugacidad, y por ello la extensión, como señalara José Romera (1981: 14) es libre, aunque –eso sí– debe abarcar un espacio temporal de la vida del narrador para que exista cierto dinamismo en su narración. A este rasgo, algunos teóricos añaden el de la amplitud que debe abarcar esta vida narrada (aunque sólo sea un dato descriptivo) y la distancia o alcance "que media entre el tiempo de la vida y el momento de la escritura" (Villanueva, 1991: 104).

A esta distancia se refiere también Caballé (1995: 82) cuando la exige para que las experiencias personales hayan madurado lo suficiente en la mente del escritor como para ser correcta o incorrectamente interpretadas. Pero, como siempre en este terreno enseñoreado por la paradoja, la teoría sólo sirve para describir o para aconsejar, porque si hay un tipo de escritura autobiográfica que desdeñe este principio es el diario, que a su vez es texto de textos, de extensión variable y fragmentaria que se suma y ni siquiera mantiene con regularidad la tensión o intensidad a lo largo de todos los apuntes.

La producción autobiográfica no está reñida ni se encuentra constreñida por los aspectos formales que le imponga una tipología virtual a la que hubiera de adaptarse externamente, aunque estos datos externos y superficiales nos permiten reflexionar sobre las condiciones profundas en las que se sustenta el proyecto autobiográfico. Pedro Salinas (1991: 74), al referirse a la modalidad epistolar, indicaba sobre las cartas:

> *Sus proporciones se las señala cada caso, cada particularidad humana; sus leyes derivan de una inmediata y propia razón de ser, en el momento, sin que sirvan de precedente para las retóricas ni sienten jurisprudencia literaria. Entre el que escribe y lo que va a escribir no se interpone una tupida red de objetivaciones ejemplares, de forzosos modelos y normas que tiene delante el escritor.*

De ahí que en el caso de la extensión ésta no sea significativa, puesto que lo definitivo y característico de la literatura íntima es la intensidad (vivencial, reflexiva, ética, memorística) de que se nutre, ya que la escritura es el resultado de un proceso de concentración, de reflexión y de mirada hacia sí mismo que llevaba a Didier Coste (1983: 250) a referirse a ella con la siguiente comparación: "Le récit autobiographique, quelle qu´en soit la longueur, est toujours un miroir convexe, un raccourci et un épitomé; il ne concerne pas le monde, c´est le monde qui le concerne".

El carácter formal, como vemos, remite en todo caso a una variedad infinita de posibilidades, todas ellas representativas del género en tanto que se adaptan a las necesidades expresivas que siente el *yo* en el instante en que refleja e ilumina un momento de su vida, un rasgo de su personalidad o una parte desconocida de sus vivencias.

1.4.4. Orden lineal

Aunque el orden lineal ha sido puesto en duda –fundamentalmente por parte de la crítica feminista norteamericana– como un rasgo sospechoso que sirve para manifestar una visión androcéntrica y falocrática (Brée, 1994: 103; Smith, 1994b: 147) de la autobiografía, es indudable que la mayoría de los textos autobiográficos adoptan una forma externa lineal en la que suele seguirse una división cronológica "en épocas y capítulos" (May, 1982: 67) de modo que hay una secuencialidad temporal que responde a un principio organizativo.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Esta ordenación lineal ha sido interpretada por Anna Caballé (1999a: 27) como consecuencia de la temporalidad que da forma a la vida humana: "El orden cronológico parece razonable en la medida que la razón biográfica, por utilizar una expresión de Ortega, es temporal. El hombre es una construcción temporal". Pero no sólo hay una disposición lineal del relato en virtud del desarrollo cronológico de la vida de la que se da cuenta en un texto autobiográfico, sino que en su decurso ha de responderse a diversas preguntas encadenadas que hallan respuesta secuencial. Por ello, Philippe Lejeune (1994: 130) define la autobiografía como "una realización particular de ese discurso, aquélla en la que encuentra la respuesta a la cuestión de *¿quién soy?* a través de un relato que dice *cómo he llegado a serlo*".

En esta misma línea se encuentran diversos estudios que analizan la organización del discurso narrativo[22] para comprobar que en él existe una historia comprensible, razonada y motivada, que se asemeje lo más posible a una vida, por lo que –para Didier Coste (1983: 251)–

[22] José Antonio Marina (1997: 43) ha señalado que "los episodios formados por secuencias de acciones son el factor crucial de la memoria", y en verdad, como aclaraba Frances Yates (1969: 51) "las cosas que resulta más fácil recordar son aquellas que tienen un orden, como las proposiciones matemáticas".

> *l´autobiographie est marquée par la prédominance du discours narratif et elle est très susceptible de s´ordonner en histoire, puisqu´elle est pourvue d´un cadre temporel déterminé et d´une chronologie toute prête.*

La historicidad o el tiempo ("verdadero estructurador de la acción", en palabras de Virgilio Tortosa [1998: 286]) están tan presentes en las manifestaciones autobiográficas y llegan a ser tan consustanciales con ella que su presentación externa ha sido puesta de manifiesto por Aurora Mateos Montero (1996: 147) al realizar una investigación sobre los rasgos formales de las memorias españolas del siglo XIX:

> *La preocupación de los autores por datar en todo momento el tiempo de la historia es un elemento esencial cuya explicación hay que buscarla en el intento de ser fiel a la verdad. Es una estrategia de los autores para producir credibilidad en los lectores.*

A esta misma conclusión llegaba Caballé (1995: 153) al señalar que

> *la influencia de las* Memorias *de Mesonero no es del todo positiva, pese a su carácter canonizador en el desarrollo del género, pues imprimen a las obras posteriores dos rasgos desafortunados: la servidumbre del autobiógrafo al discurso histórico (en la primera mitad del siglo se trataba del sometimiento al discurso político) que, finalmente, resultará coloreado por la vivacidad de la anécdota costumbrista, pero que permanecerá ajeno al desarrollo de la personalidad individual y, en consecuencia, alejado del objetivo primordial de la literatura de índole confesional. En segundo lugar, el anhelo por captar lo pintoresco de los acontecimientos.*

La conexión de sucesos que se presentan desperdigados en la memoria se ajusta habitualmente a la inteligibilidad por parte del lector, por lo que se pone especial interés por parte del redactor en la coherencia y la cohesión del hilo narrativo que hace depender unos sucesos de otros, les concede una unidad y un sentido final que supedita a la

globalidad todos los componentes. El orden se convierte, de este modo, en un elemento dotador de coherencia por la participación conjunta de los intereses narrativo del autor e interpretativo del lector, como subraya Cordón (1997: 114) al indicar el papel desempeñado por

> *la recuperación de los espacios en blanco, de que hablaba Preisburger, como reconstrucción de una arqueología de la vida en la que los estratos se suceden según unos ritmos contradictorios e ilógicos, muy distintos al programa ordenado al que incita la conjetura y el recuerdo, en íntima connivencia con el lector, como el curioso impertinente que comparte la convención del orden para aceptar un discurrir progresivo e irreversible.*

En el concepto de orden se incluye el sentido al que éste se encamina, facilitando la tarea autobiográfica como una hermenéutica de la vida; no obstante, este orden narrativo acepta la existencia de saltos cronológicos y temáticos, puesto que el orden lineal marcado por el tiempo sólo es roto de forma ocasional por lo que May (1982: 81) denomina "tentación irresistible a ceder aquí y allá a la asociación de ideas, a la fantasía, a la digresión".

Por este motivo, en el suceder cronológico de la narración, que se constituye en columna vertebral del relato, se van insertando sugerencias y conexiones arbitrarias que se internan en otros momentos no sucesivos que no llegan a interferir en lo sustancial la linealidad narrativa, más bien la complementan puesto que, como sostiene Franco D´Intino (1997: 292), "un´ottica autobiografica tende insomma a contaminare la successione storico-cronologica con l´ordine soggettivo dell´associazione". En la reproducción de la capacidad conectiva y asociativa libre que muestra la memoria se justifica la introducción en los propios textos narrativos de esos objetos físicos que denominaremos *fetiches mnemotécnicos*, pues éstos se convierten en auxilios y ayudas de la memoria, tal como los enumera May (1982: 63):

> *Los objetos concretos (flores secas, bucles de cabellos, joyas, retratos y otros* souvenirs *semejantes) no son los únicos que adoptan el papel de taslismanes* [...]. *También las palabras* [...] *se prestan naturalmente a esta función.*

Por esto, el mismo Georges May (1982: 92) considera que quienes se ayudan de este tipo de objetos constituyen un grupo específico de entre los escritores autobiográficos, habiéndose visto ampliada recientemente la lista de objetos mnemotécnicos de que se sirven, hasta el punto de que May (1982: 93) llega a plantearse "si esos auxiliares modernos de la memoria que son las tarjetas postales, las fotografías, los filmes o los registros sonoros han cambiado las condiciones de la autobiografía". Habría que considerar la posibilidad de que el orden lineal al que nos acostumbra el relato autobiográfico tiene algo de envolvente, de sugerencia constante que se activa en el proceso narrativo del recuerdo (puesto que "los esquemas de la memoria están organizados como modelos narrativos" según José Antonio Marina [1997:41]), no sólo en su transcripción, sino también en el mecanismo funcional de la memoria, como ha postulado la investigación neuronal desarrollada por Manuel Vega Rodríguez (1992: 265), quien sostenía entre sus conclusiones que

> *los procesos pueden también recombinar o relacionar símbolos, imponiéndoles una organización e incluso generando información nueva a partir de ellos. En este sentido, las representaciones no son meras* re-presentaciones, *sino sistemas de cómputo que producen inferencias, o sirven de base a la solución de problemas.*

De este modo es como muchos de los sucesos que se recogen como de primera mano por el autobiógrafo son reconstrucciones o recuerdos indirectos, de segundo grado (May, 1982: 94), producto de las narraciones oídas a los mayores y asumidas por aquél a quien le han concedido el protagonismo. Existe un supra-orden que organiza el texto de la vida desde unos presupuestos narratológicos que subvierten el devenir real en función de intereses significativos creados por la propia autobiografía, pese a lo defendido por May (1982: 86) al expresar que

> *la mayor parte de las autobiografías tradicionales están escritas según un orden cronológico, en la medida en que las distintas escenas que se cuentan se suceden en el texto según un orden temporal.*

Esta supra-organización es la responsable de que el resultado final de la narración autobiográfica responda al siguiente principio axiomático: la vida no se cuenta ni "se debe contar tal como se la vivió" (May, 1982: 82), sino que hay unos principios organizadores en lo autobiográfico que obligan a modificar el punto de vista narrativo con respecto a la perspectiva vital. A su vez se está haciendo posible la introducción de esquemas interpretativos gramaticales que dan cuenta de la posibilidad humana de representar lingüísticamente el mundo que conoce. En este sentido, Javier Serrano (1995: 44) menciona estos dos componentes, básicos en la constitución autobiográfica de todo individuo: "Capacidad de estructuración lingüística y multiplicidad del sentido de la acción, se destacan así como cualidades a través de las que el ser humano se constituye como ser narrativo".

La narratividad latente en la hermenéutica vital configura el proyecto autobiográfico como un devenir semiótico que va desvelando sus significados a través del desarrollo de las potencialidades interpretativas presentes en acción, por lo que Rolf Eberenz (1991: 43) destacaba las confusiones e injerencias existentes en todo texto autobiográfico, de modo que "la trayectoria real del autor-narrador parece a menudo eclipsar la trama narrativa en cuanto clave del discurso". Esto no implica que sea falsa la cuestión latente tras la pregunta que Lejeune (1994: 195) se realiza a sí mismo al abordar el estudio de la obra autobiográfica de Jean-Paul Sartre: "Cabe preguntarse, ¿qué otro orden del relato se podría emplear? ¿Se puede contar una vida de otra forma distinta que no sea a través de su desarrollo?".

El hecho es que una autobiografía tiene que implicar desarrollo, dinamismo, movimiento, pero a menudo éste –que es un indicativo del sentido de la vida– se muestra

mejor a través de los anacronismos y las digresiones, como reconoce Lejeune (1994: 197):

> *Estas alteraciones del orden cronológico, a fin de cuentas, muestran perfectamente que este orden no tiene nada de natural, ya que nos vemos obligados continuamente a transgredirlo para mostrar el sentido de una vida. Hasta en el orden cronológico, es finalmente el sentido el que organiza el relato.*

El material que los sucesos vivos y recordados proporcionan en bruto al autobiógrafo precisan de una manipulación en virtud de la cual se dota de un motor hermenéutico al relato, sirviéndose para ello de técnicas narrativas exploradas por la retórica literaria para poder organizar el texto, sin presentar el conjunto de la vida como un devenir absurdo y deshilvanado, que es la forma básica en que ésta se presenta al narrador antes de ser sometida a las reglas de la escritura, como manifiesta Anna Caballé (1999a: 22) cuando expone las dificultades iniciales a las que se enfrenta toda tentativa de ordenación en el material autobiográfico disponible:

> *Si todas aquellas personas que están convencidas de que su vida es, ha sido, una novela se decidieran a ponerla por escrito percibirían de inmediato que la vida real se halla desestructurada, carece de argumento y para explicarla, paradójicamente, hay que recurrir a la ficción, el artificio de la verosimilitud cuya eficacia no deriva de un cálculo aplicado a los datos de hecho sino de un conjunto de circunstancias, algunas de ellas muy variables, que determinan su apariencia de verdad.*

Llevada a sus consecuencias últimas, esta alteración del relato de la vida a que se ve enfrentado el autobiógrafo contemporáneo no sólo produce una ficcionalización implícita en el texto, sino la consciencia, por parte del autor, de una necesidad de manipulación con efectos estéticos que se ajuste a la naturalidad con que actúa la memoria a través de digresiones casuales y conexiones arbitrarias, motivadas por esa negación de la *mimesis* realista que alienta en la estética de la Modernidad, tal como destaca Alicia Molero (2000: 41) al subrayar que "el autobiógrafo de nuestros días

piensa que imitar el orden de la vida es una artificiosidad que traiciona el curso de la memoria".

¿Cuál es el límite de la búsqueda o indagación cronológica que, partiendo del presente del enunciador, se proyecta sobre todo su pasado? En esta reconstrucción textual de la existencia, nos hallamos ante la relevante función que cumple el proceso de escritura, lineal también (como observaba Saussure [1972] al definir la capacidad lingüística humana), y que proporciona al autobiógrafo una continuidad en su tarea mediante el propio proceso narrativo, como subrayara Rolf Eberenz (1991: 43) al indicar que

> *la recreación del universo autobiográfico tiende a realizarse más bien al filo de la redacción.*
>
> *La falta de una trama determinadora del rumbo que deben seguir las líneas argumentales, es tal vez la causa profunda de esa facilidad con que en la escritura autográfica alternan el relato y el comentario.*

El efecto creador que acompaña a la rememoración de la vida incluye la voluntad consciente de profundizar en el pasado, por lo que el orden seguido en esta reconstrucción es bidireccional: de una parte, se camina hacia el origen, se remonta la corriente temporal hasta fijarse en un punto inicial desde el que, por otra parte, se narra en dirección hacia el futuro que ha cristalizado en el presente narrativo del autor. Ello motiva que, según Lejeune (1994: 193), "de cada diez autobiografías, nueve empezarán inevitablemente con el relato del nacimiento, y seguirán luego lo que llamamos *un orden cronológico*".

Pero este relato del nacimiento es una pura ficción (Lejeune, 1994: 198), puesto que aunque todos estuvimos presentes físicamente en él, nadie se acuerda de este hecho. Para poder confirmar los momentos vitales que suponemos (éstos son más de los que a simple vista parecen), la memoria suele rellenar los huecos de información con el

conocimiento empírico de otros sucesos similares, por lo que la actividad memorística consiste en una deducción de circunstancias, tal como Manuel Gutiérrez Calvo (1992: 162) explica:

> *Una línea de investigación analiza cómo la información disponible en nuestra memoria con antelación al procesamiento del texto nos lleva a elaborar y organizar éste en consonancia con tal información.*

De ahí que nuestros recuerdos, linealmente ordenados, encuentren su coherencia conectiva en el conocimiento del mundo que hemos ido atesorando. Esta misma idea es la que alienta en los trabajos de psicología que indican que el recuerdo se produce por una reiteración de acontecimientos que la memoria es capaz de reorganizar sucesivamente, sea por la adición de datos externos, sea por la reconstrucción lingüística que le confiere un orden lógico-racional, hasta que el suceso aparece finalmente configurado en la forma en que nos lo presenta el autobiógrafo, dotándose así de una estructura ficcional que permite su traducción a los esquemas literarios que denominaremos guiones, cuyo contenido y estructura "influyen en el recuerdo de textos que narran actividades relativas a dichos guiones" (Gutiérrez Calvo, 1992: 163). Francisco Valle Arroyo (1992: 49) por su parte expone:

> *La repetición de sucesos semejantes nos impide recordar en detalle la primera concurrencia de un evento, aunque logremos un esquema –idea abstracta– mejor en conjunto sobre el mismo. Esto demuestra además que no sólo hay construcción en el momento de la adquisición, sino reconstrucciones continuas debidas a las experiencias que vamos teniendo.*

Más allá del tópico narrativo del primer recuerdo, el autobiógrafo se remonta –mediante la genealogía reproducida textualmente– a sus orígenes ancestrales y a sus raíces más antiguas (Caballé, 1995: 84), motivado tal vez por lo que Caballé (1991b: 94) denominara *clima de nostalgia* que requiere de un distanciamiento buscado, consciente, un alejamiento que intrigue y cree misterio en el lector, entrando así de lleno en el

peligroso terreno de las entrañas de la literatura: su adictiva propensión a intrigar, a emocionar, a servirse del secreto para conmover. Esta necesaria conmoción en el lector parte de la significación de que se dota al texto narrativo, o como ha explicado Alicia Molero (2000: 332), "la historia contada debe someterse a una estructuración significativa que haga válida la experiencia de lo vivido, si aspira a alcanzar comprensión e interiorización óptimas en el receptor".

Hace falta, pues, concebir la autobiografía como un proceso de comunicación que se atiene a sus reglas y atiende a sus normas de construcción, lo que la convierte en un peculiar sistema de información inscrito en el centro de lo literario como medio de expresión. Por esta existencia de la autobiografía en el núcleo de la creación literaria, Anna Caballé (1995: 27) ha afirmado:

> *En mayor o menor medida, toda autobiografía es mentira puesto que viene provocada por un impulso creador y, en consecuencia, imaginativo, que empuja a dar forma a lo vivido y, al darle forma a la vida se la falsea.*

Además del orden cronológico, en convivencia con él o como reconstrucción del mismo, bajo distintas tipologías textuales (Mateos Montero, 1996: 153), las narraciones autobiográficas se sirven de un orden temático (Lejeune, 1994: 236), más o menos explícito, que a su vez permite detectar los *tópoi* más usuales de esta modalidad literaria: el primer recuerdo, la figura del padre o la madre, la primera muerte conocida en la persona de un familiar o amigo, el aprendizaje (de palabras y letras, por ejemplo), el primer enamoramiento, etc. Estos tópicos autobiográficos sugieren la existencia de los ya mencionados *guiones*, cuya característica es ordenar las experiencias según unos patrones culturales que permiten interpretarlas y hacerlas comprensibles para el lector, como explica Gutiérrez Calvo (1992: 162): "Los *scripts* o guiones son un tipo particular de esquemas relativos a secuencias de acciones, que son compartidos por los individuos de un mismo grupo cultural".

Así es como se entiende que la experiencia directa y real que el autobiógrafo intenta plasmar no exista, puesto que siempre es procesada en función de unos códigos sociales, por los que la organizamos, interpretamos y transmitimos. Pero los sucesos, en su configuración temporal, no sólo están compuestos de múltiples realidades sino que son eventos abiertos, que se producen en una sucesión ininterrumpida de tiempo que impediría fijar cuál es su inicio y su final si no fuera por los esquemas interpretativos que los separan y diferencian del resto de acontecimientos, hasta conferirles una unidad semiótica que permitía a Polkinghorne suponer que

> *las personas tratan de organizar su experiencia temporal en totalidades significativas y utilizan la forma narrativa como patrón para unificar los acontecimientos de sus vidas en torno a desarrollos temáticos* (apud. Serrano, 1995:51).

Entre los rasgos formales de la linealidad o construcción temporal del relato, hay que destacar que los relatos orales han abierto los ojos sobre la artificialidad del andamiaje con que la memoria reconstruye y engalana el edificio del pasado facilitando la correcta valoración del carácter oral que tienen muchas memorias para conservar así el sabor de lo auténtico y directo que ella comporta (Lejeune, 1994: 389). Así, el papel que corresponde al transcriptor al "eliminar las vacilaciones, las repeticiones, las coletillas" (Lejeune, 1994: 386) ha de ser tenido en cuenta a la hora de analizar un texto transcrito de la oralidad. Asimismo, Lejeune advierte de la monotonía con que se vienen produciendo textos comerciales que utilizaban –de modo rutinario y falto de imaginación– técnicas periodísticas sazonadas de mediocridad literaria (Lejeune, 1994: 325), lo que vuelve a indicar que reconstruir la propia vida en formato estético no es tan fácil ni tan interesante como a primera vista pudiera creerse, por la necesidad de recurrir a artificios ideológicos, lingüísticos, artísticos y psicológicos en cuya variedad hallará el lector motivos suficientes como para no hastiarse en la monótona repetición que desdichadamente es toda vida, por interesante, original y aventurera que haya sido.

La artificialidad del relato autobiográfico consiste, precisamente, en la ocultación de su artificiosidad, en su capacidad de fijar términos temporales a sucesos que se han producido en un *continuum* vital, clasificarlos y segmentarlos de modo que parezcan responder a otro esquema lineal de organización, en el que aparecen jerárquicamente secuenciados, interpretados en una clave lógico-causal que no necesariamente tuvo por qué darse en la realidad. Esta debilidad constitutiva de la narración autobiográfica hace que en la actualidad, los relatos autobiográficos tiendan a la dispersión, para dar una idea aproximada de esa descomposición textual en que se refleja el *yo* disgregado y escindido de la Modernidad, tal como indica Alicia Molero (2000: 31):

> *El proyecto artístico que es hoy la autobiografía pasa por el sacrificio del relato lineal, sin duda alguna un orden ya difícilmente aceptable para representar al sujeto desintegrado que se manifiesta contrario a la recta marcada por el progreso; luego es una exigencia de la nueva experiencia del* yo *que su textualización se realice como fragmentación verbal.*

En los tanteos autoficticios que se llevaron a cabo durante el período finisecular del que nos ocupamos, dicha dispersión se reflejó en la técnica de acumulación que Germán Gullón (2000a: 31) detecta en la fórmula constructiva sobre la que Ángel Ganivet redactara *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*:

> *La organización de la obra revela, pues, este tipo inspirado de escribir ficción, que en lugar de ir por una línea recta a contarnos un argumento, a relatarnos una historia, acumula historias que hacen el argumento más denso, si bien menos condensado.*

En la difusa línea que traza la historiografía literaria desde los orígenes del Modernismo hasta nuestros días se constata que la función narrativa de la autobiografía se vio profundamente alterada por la consideración de la linealidad como un artificio engañoso e irreal que debía ser puesto en tela de juicio durante la práctica *escrituaria*: es

así como nos encontramos con que el autobiógrafo ha de reflexionar y teorizar casi constantemente sobre su obra, conocer los recursos de que dispone y que dotarán de vivacidad y dinamismo a un relato que no puede perder en intensidad, a riesgo de perder calidad en ese caso. Por ello, hay que planificar esas paradas y esos *lapsus* que Aurora Mateos Montero (1996: 155) ha estudiado como componentes formales de los textos memorialísticos, en tanto que hay ocasiones en que el autor debe detener su narración (ante lo obvio o conocido, lo íntimo o lo excesivamente extraño) para no cansar, aburrir y/o escandalizar al lector, último destinatario de su obra introspectiva, alterando sustancialmente la inocua idea de relato lineal para jerarquizar este orden narrativo como una organización estructurada que concede prioridades y facilita la interpretación del texto.

MIGUEL DE CERVANTES

1.4.5. Olvidos

Como un elemento formal para la reconstrucción autobiográfica se encuentra el olvido, que a veces se presenta como un silencio que permite cambiar de tema, realizar un salto cronológico, abrir un interrogante, cerrar una etapa o sugerir diversas interpretaciones en el lector. El problema del olvido, tan conectado a la memoria, como si fuese la otra cara del recuerdo, motiva que los investigadores de las técnicas mnésicas se planteen la necesidad de conocer mejor en qué consiste el olvido y cómo funciona; de ahí que Aurora Suengas (1992: 257) incidiese en la interrelación que une los campos del recuerdo y el olvido como complementarios de cara a investigaciones futuras, por lo que interpelaba a los psicólogos especializados en rememoraciones autobiográficas en los siguientes términos:

> *Es de esperar que el desarrollo de las nuevas metodologías en el estudio de recuerdos autobiográficos en sujetos no amnésicos sea aplicado en este campo y contribuya a clarificar la naturaleza del deterioro funcional en el recuerdo de la propia autobiografía.*

Una primera respuesta que podemos encontrar a la funcionalidad textual de los olvidos es su subordinación al proyecto narrativo, con el fin de realzar (en forma de silencio u omisión) lo recordado, pues como señala Manuel Alberca (2000: 17), "diaristas y dietaristas son igual de elocuentes por lo que cuentan, como por lo que callan"; a este respecto, repasando los textos de Rubén Darío, Antonio Piedra (1990: XIV) interpretaba como un recuerdo retórico más, de entre los empleados por el poeta, la utilización de estos silencios expresivos en que se hacen visibles las lagunas de información: "Los vacíos existentes en la *Autobiografía*, las contradicciones, los olvidos e incluso los efectos teatrales están subordinados a esa realidad positiva y fantástica del conocimiento".

Analicemos, pues, las causas por las que se produce (involuntariamente) o se utiliza (de forma consciente y voluntaria) el olvido en las reconstrucciones autobiográficas, pues como señala José Romera Castillo (1981: 52) nos encontramos con dos tipos de olvido: "El simple olvido, el olvido voluntario por diversas razones (de pudor, de estética o de censura)". Su aparente posición marginal es engañosa, pues en el centro medular de lo autobiográfico se encuentra la memoria, por lo que en su expresión formal el recuerdo autobiográfico se surtirá también del olvido o, en plural, los olvidos a los que tanto se refieren los memorialistas y que forman parte y constituyen el núcleo de muchas autobiografías, como recordaba Francisco Ayala (apud. Caballé, 1995: 119).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Paradójicamente, la alternancia de *olvidos y recuerdos* (título, por cierto, renuentemente utilizado para sus volúmenes memoriales por diversos autobiógrafos españoles de los siglos XIX y XX, entre ellos Jacinto Benavente y el recién mencionado Francisco Ayala, por citar sólo dos ejemplos) van permitiendo avanzar el ritmo narrativo de los textos autobiográficos, actuando en ellos el olvido como un freno, puesto que funciona como un impedimento para que la obra autobiográfica sea totalmente exacta, un calco de la realidad; pero es que la memoria misma funciona con esa calculada falsificación de la realidad vivida, amparándose en las deformaciones que el olvido, a consecuencia del paso del tiempo, comete en la reproducción mental de los sucesos. Éste es el resultado de las investigaciones neuronales que sobre la memoria presenta Manuel Vega Rodríguez (1992: 264) cuando afirma que

> *el sistema representacional no se limita a copiar literalmente el mundo representado. Lo característico de la representación es que la información del dominio representado se transforma en un código que preserva la información. La codificación supone cierto grado de selección, y probablemente de distorsión en la información.*

De hecho, el escritor utiliza los silencios como herramientas de trabajo, sea por selección o por pudor, como señala Jordi Gracia (1997: 41), que ha de administrar con

vistas al mayor atractivo para el lector. En esta criba la voluntad del autobiógrafo funciona de modo similar a como lo hace la memoria.

Así, pues, conviene entender el olvido como un doble efecto de la memoria: por una parte, por la memoria selectiva que permite que se olvide aquello que no es importante para organizar la información significativa, y por otra, por el efecto de desvanecimiento (Valle Arroyo, 1992: 49) que produce inevitablemente el lapso de tiempo transcurrido desde que tiene lugar un suceso hasta el momento en que la memoria lo recupera. A esta lenta labor del paso del tiempo hacía mención Pío Baroja (1983: 13) cuando auto-analizaba su obra en perspectiva autobiográfica, llegando a sentenciar:

> *No debo conservar muy íntegros mis recuerdos. El tiempo lo transforma todo: da relieve a un acontecimiento que se tuvo por suceso sin trascendencia en la época en que sucedió y esfuma y borra otros considerados antaño como importantes.*

Por esta doble procedencia, el olvido no sólo no entorpece la memoria, sino que más bien la favorece, como el propio Valle Arroyo (1992: 65) se ha encargado de evidenciar, señalando que "una buena memoria implica no sólo poder retener lo que sea de interés, sino también poder olvidar aquello que no lo sea". Considerado como el envés de la memoria, el olvido no goza justamente de buena fama, motivo por el que Philippe Lejeune mencionaba la valoración negativa que de él se ha venido haciendo, puesto que propicia equivocaciones o modificaciones de la realidad con las que se ha de contar al leer (y escribir) textos autobiográficos:

> *Cada cual se imagina que es el ser en sí del pasado el que es objeto de su relato (de ahí la preocupación por la exactitud, la verificación de los hechos, la construcción de una historia cronológica), y percibe su relación actual con ese pasado como un impedimento (olvido, confusión, deformación, etc.), como un factor negativo y limitador* (Lejeune, 1994: 239).

En contra de su mala prensa, hemos de considerar el olvido como una (dis)función imprescindible de la memoria, dado que es una parte de ella, como decía literariamente Jorge Luis Borges en sus entrevistas y escribía en sus poemas, algo que ha explicado José María Ruiz-Vargas (1997b: 152) indicando que "la buena salud de la memoria depende en buena medida del olvido"; así parecía entenderlo también Giambatista Vico en las segunda y tercera acepciones que daba a la palabra *memoria*, según menciona Sprinker (1991: 121) a fin de que se considere el amplio espectro de virtualidades que el campo memorial abarca:

> *La memoria tiene tres aspectos diferentes: 1) el de memoria en sí misma cuando recuerda cosas; 2) el de imaginación cuando las altera o imita; 3) el de invención cuando les da un nuevo giro o las pone en una disposición y relación apropiadas.*

Gracias a una concepción menos restrictiva del funcionamiento y de sus componentes, entendemos que la capacidad de imaginación, fantasía, invención y –en definitiva– alteración de la experiencia por parte del recuerdo amplía los márgenes de la realidad mental, del modo que Franco D´Intino (1997: 293) llega a sostener que en el enfoque u óptica autobiográfica a la que él prefiere referirse "tutto diventa lecito: omettere, dimenticare, deformare, persino ingannare". De hecho,

> *nuestras reconstrucciones están plagadas de errores, grandes o pequeños, y su forma y contenido final dependen en gran medida de un proceso de negociación basado en indicios de lo que* pudo *ser y en presiones sociales sobre lo que* debió *ser* (Fernández Dols, De Rivera, 1997: 108-109).

Acogiéndose a esta facultad liberadora del olvido, Ganivet trazó la figura de su protagonista autoficticio como un ser autónomo, libre, independiente de las experiencias anteriores, de modo que Pío Cid

> *a la supuesta normalidad del recordar, opone la ausencia deformante del olvido. El personaje aparece premeditadamente liberado por las ataduras de las memorias formativas del hombre* (Montes Huidobro, 2001: 45).

Esta visión del héroe modernista no es, en absoluto, ajena al clima intelectual en que el mismo es concebido, si consideramos de qué manera juzgaba el primer Valle-Inclán (1974: 103) la constitución del mundo de la fantasía literaria como una depuración interior que aporta una perspectiva novedosa en su forma de comprender el mundo y la realidad:

> *Por el hilo sutil de esta mística verdad me vino aquella otra verdad de que ninguna cosa del mundo es como se nos muestra, y que todas acedran su belleza en los cristales del recuerdo, cuando se obra la metamorfosis de los sentidos en la visión interior del alma.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

El olvido, míticamente vinculado al río Leteo, es una corriente que arrastra vertiginosamente hacia el pasado todo lo que encuentra a su paso, dejándonos los despojos de algunas sensaciones, olores, colores, sabores, imprecisos todos ellos; desde antiguo, el olvido (dinámico y arrasador como la memoria con la que está en dialéctica relación) ha sido interpretado como una muerte provisional, de donde el afán de revivir domésticamente, en pequeñas porciones, nuestro pasado gracias a la escritura (Chacel, 1989a: 288).

La memoria no es tanto un proceso personal como un marco o construcción social (Lejeune, 1994: 239) que se produce en el seno de una colectividad. Los trabajos de campo realizados por la antropóloga Mª Alexia Sanz (1998: 240) demuestran que un acontecimiento acaba siendo recordado de distintas maneras por el grupo que lo vivió, pues como ella misma expresa:

> *No es infrecuente observar cómo el mismo suceso experienciado* [sic] *por varias personas es relatado de forma muy diferente años después por los mismos testigos dependiendo de sus posteriores experiencias y destino.*

Esta constatación de los efectos que el olvido tiene sobre los individuos plantea, a su vez, la incidencia del mundo de las emociones en la capacidad de retención que ejercitan los individuos en la reconstrucción de sus recuerdos autobiográficos. Por ello, las investigaciones psicológicas que se han llevado a cabo en los últimos años conceden cada vez mayor importancia a las diferencias emocionales que motivan la perpetuación de unos datos en la memoria o su desaparición. Para que la memorización se produzca es necesario que se actúe emocionalmente, que se establezcan unos lazos afectivos con lo recordado, como reconoce Mª Luisa Alonso Quecuty (1992: 203), quien apunta los focos de interés en los que se centra actualmente el estudio de la influencia que en el recuerdo ejercen las emociones:

> *El interés por la influencia de las emociones en el recuerdo está actualmente centrado en tres grandes temas: a) la influencia de los estados de ánimo en el recuerdo; b) el papel desempeñado por el autoconcepto en dicho recuerdo; y c) los recuerdos personales*.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Aparte este componente subjetivo, la mecanización de la memoria supone un proceso de repetición y aprendizaje que acaba cristalizando en su comunicación social, sea en forma de actualización de habilidades sociales, sea en la formación de relatos que se transmiten y que dan cuenta de la percepción subjetiva que el individuo tiene de un hecho social. En este sentido, hay que "incidir en el carácter crítico de la memoria" (Cabo Aseguinolaza, 1993: 135), no sólo mencionando el arbitrario sistema de retención y asociación activa (Alfaro, 1993: 69) en que la memoria consiste, sino también indicándola como referente de la propia experiencia al constituirse en un proyecto de futuro y de rectificación. Además, el recuerdo consiste en una recuperación que se repite, por lo que Sprinker (1991: 122) habla de la memoria como

> *una plenitud, el redescubrimiento de lo que el recuerdo ha perdido por medio del desplazamiento del objeto recordado a un orden intemporal:* la eternidad, que es la verdadera repetición.

La autobiografía se convertirá en metáfora de dicha eternidad fugazmente recuperada, en cristalizacion de un recuerdo difuso, subjetivo, que tiene lugar en la inaprensibilidad del tiempo. El olvido será, de esta manera, el tributo que la memoria habrá de pagar para franquear la barrera del instante, para regresar a los orígenes. En la mitología griega, reutilizada con fines filosóficos por Platón, la laguna Estigia, surcada de olvidos, permitía la recuperación de la vida, la vuelta a empezar; sin esa capacidad para olvidar sería imposible reiniciar a cada momento la existencia, despojándose del lastre de recuerdos y ofensas que a menudo amenazan con detener el rumbo y obcecarse en un pasado que se pudre en su retención. Por eso, el autobiógrafo no sólo mostrará su buena memoria sino su impecable posibilidad de olvido, su deseo de mirar hacia el futuro para no sentirse esclavo de su pasado, viviendo cada instante como una condensación del tiempo detenido, de la eternidad a pequeña escala, sintetizada en lo momentáneo, abierta al porvenir.

La amnesia parcial, cotidiana, mecánica, asegura de por sí la movilidad de la vida, haciendo posible que ésta no sea una repetición ni tampoco un inabarcable mundo de experiencias imposibles de calificar, como le sucedía a *Funes, el memorioso*, en el cuento borgesiano. Gracias al olvido, la experiencia se concentra en hechos sustanciales, y a través de ella se organiza el mundo en categorías, de ahí que en los textos autobiográficos se encuentren estos *lapsus* de la memoria como activadores de la narración, como mecanismos de liberación y como posibilidades para acceder a una nueva dimensión (paradójicamente más intemporal) del tiempo.

1.4.6. Motivaciones autobiográficas

Incluimos entre los aspectos pragmáticos de la autobiografía los motivos –ocultos o explícitos– que subyacen a la redacción de un tipo de textos que en el ámbito de estudios latinoamericanos se denominan preferentemente *confesionales*. Cuando una persona se plantea desvelar sus vivencias íntimas ante el lector o relatar su vida pasada, debe estar especialmente motivada, sea interior o socialmente, puesto que en este caso se plantea la presencia del receptor como un elemento clave para la consecución de los objetivos que el autor se propone cumplir con la redacción de un texto que ha de ser acogido comprensivamente, cualesquiera hayan sido las causas que motivaron esta escritura. Por ello, "sería tentador investigar la estructura de ciertos textos autográficos a la luz de los propósitos que los autores mencionan en el prólogo", como expresa Rolf Eberenz (1991: 46) para explicar el por qué de una variedad genérica tan amplia como la que alberga la autobiografía.

Mercedes Arriaga Flórez (2001: 33) se ha basado en la clasificación que Franco D´Intino había hecho sobre los motivos por los que se escribía un texto autobiográfico, que él agrupaba en torno a cinco categorías:

> *a) el estímulo externo, cuando el autor escribe siguiendo la voluntad de otra persona; b) la apología, que sigue dos condiciones fundamentales: solamente el autor conoce los motivos y la historia completa de su vida, y el* yo *permanece coherente a lo largo de la vida, a pesar de los cambios que puedan producirse en ella* [...]*; c) la búsqueda de una identidad, que puede presentarse también de forma negativa, por oposición a otros, y que conduce a menudo a la auto-justificación y a la auto-revalorización; d) motivos científicos, cuando el autor se presenta como un simple testigo, y se propone trasmitir una memoria histórica; e) motivos existenciales, entre los que D´Inti*[n]*o recuerda la voluntad del autor de luchar contra el olvido y transmitir una memoria de sí mismo.*

Entre los motivos más repetidos que impulsan al autobiógrafo a rememorar su vida está el rescate, de entre los escombros del recuerdo, de un tesoro ajado y oxidado, que son los días antiguos. Celia Fernández Prieto (1999: 154), en su reseña a las memorias de Carmen Baroja y Nessi indicaba que en ellas

> *hay en principio un impulso autobiográfico que nace de la propia autoestima, del deseo de esta mujer de dejar salir su* yo más estruendoso*, de hartarse de escribir sobre sí misma, sobre sus pensamientos y opiniones, quizá como una forma de compensar el silencio en que tuvo que guardarlos en el pasado.*

Asimismo, Georges May (1982: 56) atribuye a "la simple alegría de revivir –con la pluma en la mano– sus años juveniles" el origen de muchas autobiografías, si bien completa esta opinión con este otro motivo: "Avivar los recuerdos escribiéndolos es huir al pasado y olvidar el presente desdichado" (May, 1982: 58). Sin embargo, no conviene simplificar, a base de generalizaciones, dada la pluralidad de modalidades textuales bajo las que se presenta el género autobiográfico, tal como sostiene James S. Amelang (1993: 104) al señalar que "los motivos que subyacen al hecho de escribir una autobiografía difieren de los que subyacen al de escribir un diario".

En relación al diario, que tratamos por extenso entre las modalidades autobiográficas, en el apartado 4.3., Anna Caballé (1996b: 100) ha señalado tanto las circunstancias que propician su escritura como los estados anímicos que la provocan, al señalar:

> *Se ha repetido en numerosas ocasiones que la noche y la soledad, cierta tristeza de ánimo, las dificultades e insatisfacciones de la vida resultan ser las condiciones más favorables a la escritura diarística.*

Como distintivo de todas estas expresiones autobiográficas se encontraría la necesidad, por parte del autor, de confesarse ante otro/s, sea a base de justificarse[23] y exculparse, o para proponerse como modelo a imitar, por lo que la motivación esencial y básica puede encontrarse en esa presencia ajena, que puede manifestarse de las más diversas maneras. Manuela Ledesma Pedraz (1999: 10) incidía en

> *la extrema complejidad de las motivaciones que pueden impulsar a un individuo a convertirse en el* escriptor *de su propia vida, pudiendo adquirir, de hecho, los más variados matices: desde la confesión surgida del simple placer de contarse a la autojustificación y la consiguiente autoexculpación, desde la preocupación puramente narcisista centrada en la autoalabanza a la también muy humana necesidad de guiar y educar, desde el simple, pero siempre valiente deseo de conocerse a sí mismo y mostrarse frente a los demás tal y como uno es, a ese impulso revanchista que no excluye, en modo alguno, el deseo de venganza personal.*

En una exhaustiva y completísima, aunque desordenada, relación de las motivaciones que impulsan al autobiógrafo a darse forma por escrito, Virgilio Tortosa Garrigós (1998: 377) ha señalado los siguientes, que reproducimos pese a su extensión por el repaso casi completo que hace a las diversas formas que a lo largo de la historia ha adoptado este tipo de escritura personal:

> *Orientación del sujeto que ejercita la escritura, conferir sentido a una existencia, narcisismo autocontemplatorio con afán declarado de inmortalidad o engrandecimiento, justificación de una vida al servicio de valor sociales aceptados, proceso de descubrimiento o exploración de sí mismo, vida ejemplar en un proceso místico de búsqueda trascendental, necesidad de pasar revista a una vida de forma ordenada, extraer conclusiones al decurso de toda una existencia, destacar el carácter aventurero de una vida singular al servicio de la patria y de unas ideas, o*

[23] Como explica Béatrice Didier (1996: 41), "la justificación ha sido siempre uno de los estribillos de los escritos autobiográficos", a la vista de que "reconstruir la vida y hacer balance de lo vivido, de las

> *por el contrario contra las miserias de una vida aventurera para poner en evidencia a la administración (en el momento de máxima decadencia del imperio español), contar una vida como mecanismo de denuncia ante una situación social oprimida como ocurre en la picaresca, o por necesidad de autojustificar una serie de peripecias vitales que acaban con el ascenso de escalafón social y, por tanto, reconocimiento, instrucción pública o didáctica por medio del relato de la experiencia religiosa o civil, el conocimiento de la realidad en plena época ilustrada, acto de valoración del interior de sí mismo por afán de conocimiento (Rousseau), uso servilista de la autobiografía para tratar la inocencia de una vida pública puesta en entredicho, contemplación de clase en una época concreta, éxito comercial y afán de ganar dinero en época de mercantilización, dejar constancia de una época, justificación personal de una conducta personal, lucha por alcanzar reconocimiento social o histórico, aceptación popular...*

La autobiografía, desde una perspectiva de proceso comunicativo, es un asunto que incumbe pragmáticamente al emisor y al receptor, por lo que no sólo se escribe para el otro, sino para proporcionar autoconocimiento a quien indaga en sí mismo y se investiga a través de la auto-observación de sus emociones, sus recuerdos, sus actitudes y sus sentimientos (presentes y pasados). Por ello, además de las motivaciones ya aludidas, hay que considerar que en un texto autobiográfico se pretende ahondar en uno mismo y mejorar el propio conocimiento. Tal vez en este principio de búsqueda se aúnen los dos extremos de la comunicación, puesto que indagando en sí mismo, el autobiógrafo se propone como modelo de imitación para los demás, sabiéndose único e irrepetible, pero a su vez como humano y por tanto idéntico a cualquier lector que se atreva a comprenderlo e intente entenderlo. En esta dinámica de relación en que se pone en juego la paradoja universal/individual que manifiesta el fenómeno autobiográfico hacía hincapié Jean Molino (1991: 110), al apuntar:

---

decisiones acertadas y de los errores cometidos, puede ser aleccionador y provechoso tanto para el que escribe como para el que lee" (Masanet, 1998: 65).

> *El* retorno sobre sí mismo *puede responder también a un deseo de ejemplaridad: el que está convencido de haber encontrado por fin la Sabiduría, la Verdad y la meta que buscaba oscuramente, siente la necesidad de hacer que los demás se aprovechen de su descubrimiento.*

En esta función didáctica, moralizadora o ejemplificante, la autobiografía llega a coincidir con los fines de la biografía, puesto que como señala Arenas Cruz (1998: 317),

> *el biógrafo ha elegido a su personaje entre otros muchos no gratuitamente, sino por determinadas razones, admiración, menosprecio, curiosidad, y movido por ciertas intenciones pragmáticas: hacer una apología del personaje, mostrarlo como modelo de comportamiento o comparación para sus contemporáneos, rescatarlo del olvido, vindicar o criticar su conducta como ejemplo o clave de una época, desvelar su verdadera imagen (frente a la oficial), etc. Animado por una particular intención, no siempre explícita, el biógrafo utiliza multitud de recursos propiamente argumentativos.*

No cabe duda de que el escritor, al re-crearse y dotarse de una nueva vida, reproduce el placer ido (May, 1982: 57; Hernández, 1993: 52), aunque lo recordado sea doloroso, por lo que no resta sino considerar ilógico o irracional este impulso, motivado más por el sentimiento, la añoranza y la nostalgia (Caballé, 1995: 88) que por comprensibles motivaciones lógicas, la crematística por ejemplo: así es como César González-Ruano (1979: 22) reconocía que sus memorias eran el primer libro que escribía sin atender a un encargo, sin haberlo pactado con editorial alguna y ¡sin haber cobrado por adelantado!

De ahí también que se presente como un interesante campo de investigación en el ámbito de los estudios autobiográficos este carácter formal que, implícito o confeso, aparece en los textos autobiográficos como una constante tendencia a la reflexión meta-autobiográfica que suele acometer la mayoría de los autores que expresan así su

perplejidad en el esfuerzo constante que realizan por conocerse y por expresarse a sí mismos en el proceso de objetivar lo subjetivo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.4.7. La vida como metáfora

Al trasladar la vida al papel, el texto resultante se convierte en una metáfora pragmática que permite explicar y comprender al autor: el texto es el espejo al que la palabra traslada unas vivencias que en última instancia expresan a quien las experimentó; por eso, podemos hablar de la autobiografía como una encadenación de metáforas o de símbolos que se refieren en grados sucesivos al autor como responsable de sus acciones y depositario último del significado mediante el que puede interpretarse su existencia, y en este sentido apunta Virgilio Tortosa (1998: 475) que "si el *yo* es concebido como una metáfora, la autobiografía será la metáfora de una metáfora". De ahí que pueda hablarse de una primera metaforización textual de la vida, tal como aparece narrada en los relatos autobiográficos, gracias a su consideración global como un hecho unitario, cuya fragmentación adquiere significado por la unidad con que se afronta su relato. Javier Serrano (1995: 44) considera, en este sentido, que "la estructura narrativa del [*y*]*o* busca una cierta coherencia en la interpretación del pasado y la prospección del futuro, rastreando un sentido de la vida como totalidad".

Esta unificación con que se nos presentan los retazos de una vida no impide que ésta se conciba como un proyecto abierto y en curso, por lo que la propia narración autobiográfica se empapa de esa apertura que sólo puede cerrar la muerte, hecho excluido de lo autobiográfico por su carácter de punto final a un relato que por definición ha de quedar abierto, esperanzado. En las primeras tentativas autoficticias de la literatura española encontramos esa condición de obra abierta que adquiere la novela como re-presentación de una vida que sigue su curso: es el caso de las novelas ganivetianas que nos ocupan y cuya condición de ciclo abierto analizaremos en el capítulo octavo del presente trabajo, poniéndolo en relación con los textos de *Azorín*, Baroja y Unamuno que muestran la realidad textual como un correlato del devenir existencial cuya oclusión debe consignarse más allá del punto final decretado literariamente. Francisco La Rubia (1999: 48n) parte de la interpretación que Jurkevich había realizado sobre la novela

unamuniana *Cómo se hace una novela* para postular su teoría orgánica, viva, del texto como una obra por hacer:

> *No acabar la novela representa la imposibilidad de reconciliar los muchos* yoes *existentes en su psique. Desde mi propia perspectiva, la incapacidad de Unamuno de acabar la novela no es reflejo de ningún fracaso personal sino de su conciencia de autor orgánico, lo cual significa que tiene que dejar que su texto se desarrolle según su propia lógica, aun a riesgo de no dar cierre a su obra, como no se puede relatar el futuro de una persona mientras ésta está viva.*

Del carácter creativo, *poiético*, de la novela practicada por los autores de la promoción decimonónica finisecular se deducen sus relaciones con lo autobiográfico que las permea, convirtiéndolas en metáforas reproductoras de la propia existencia, y este sentir, presente entre los modernistas, hace que la vida se sienta e interprete como una forma del arte (Castellanos, 1998: 144). Si se puede atribuir a la autobiografía una vinculación con la poesía (no desde el punto de vista formal) será por el sentido metafórico que adopta la plasmación textual de una autobiografía. La primera metáfora que crea el texto autobiográfico es el de la universalización de la experiencia particular, que se convierte en ejemplo y en modelo didáctico para el lector, que en ellas aprende lo que de útil pueda aplicar y reproducir en su propia vida. La indagación autobiográfica parte de la consideración de la vida

> *como un problema cuya explicación exige un proyecto; el planteamiento y desarrollo de éste constituye la novela. No la presenta Unamuno como un producto terminado, hermético, sino como proceso en curso que hace visible su construcción* (García, 1994: 76).

Idénticas conclusiones pueden aplicarse a la finalidad literaria de la obra ganivetiana, lo que nos ratifica en la consideración del carácter autoficticio que presenta su ciclo novelístico, dado que el Modernismo hispano va a novelar la existencia del autor como una metáfora de su angustia y su desasosiego vital, cuya máxima expresión se

alcanza en la interpretación de la vida como un combate que se libra en el interior del autor, por lo que entre estos autores "la metáfora recurrente es la percepción de la vida como un relato" (Benson, 1994: 70). Bajo este prisma conflictivo entendía Ricardo Gullón (1964: 7) las primeras producciones novelísticas unamunianas, cronológicamente simultáneas a la redacción del ciclo ganivetiano:

> *En su primera novela,* Paz en la guerra *(1897), acumuló Unamuno recuerdos lejanos, nostalgias de infancia y adolescencia, lentos sueños y reflexiones, anécdotas y datos históricos, conciencia de la vida como permanente combate y de la honda paz que bajo ésta teje su tersa trama.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

En la retrogradación de la escritura, convertida en símbolo de lo inaprensible[24], la autoficción se justifica como una alegoría de infinitos significados, puesto que su referente, la vida, es a su vez una metáfora de otras realidades cuya constante mutación obliga a su consignación en un sistema de representaciones simbólicas que capten, por transposición de su esencia, alguna de sus virtualidades y generen en el receptor un inacabable proceso hermenéutico que transita desde lo vital a lo literario, de lo físico a lo místico, de lo anecdótico a su sentido metafísico. La propuesta que realiza la escritura autobiográfica consiste en esa instigación a la polisemia de la realidad que fluye en su dimensión temporal, de modo que la aprehensión por escrito de la vida en el recuerdo tiene que sugerir esa codificación de símbolos mediante la cual nos vamos acercando a su esencia multiforme y cambiante.

Al pretender transubstanciar al propio sujeto narrativo en el producto textual resultante de su búsqueda autobiográfica, la escritura actúa como un ritual alquímico que transforma en instante invariable lo que no era sino diferencia y transformación, pues como afirma Vitiello (1988: 21), la vida "no es el tiempo en la uniforme estabilidad del espacio, sino el tiempo que en su movimiento resuelve en sí hasta su propia *espacial*

[24] "Los hechos llamados reales –escribe Anna Caballé (1991c: 121)– no existen para Rubén [Darío]: los detalles de la vida se transforman en un hecho simbólico y se unen al poeta a través de la elaboración artística".

autoigualdad". Por su esencia dialéctica, la existencia sólo puede transcribirse en ese proceso de diferenciación, de marcar distancias respecto de sí misma, metaforizándose para hallar un sentido a su transcurrir, por lo que en los textos autobiográficos se da forma a ese devenir temporal que constituye al ser humano que pretende mostrarse en su identidad imposible. Éste es el motivo por el que en la autobiografía se efectúa una metaforización de la fugacidad de una vida prolongada artificialmente y petrificada gracias a la escritura, que se sirve de la memoria para crear "la ilusión de eternidad" (May, 1982: 64), una fantasía que resucita el tiempo pasado y los recuerdos olvidados.

Este vesánico afán de inmortalizar el instante es el que se halla presente en la nueva concepción de la novela contemporánea que perfila en las últimas décadas del siglo XIX y de cuyas fuentes beberán los novelistas posteriores, que tienen en el modelo ofrecido por Marcel Proust su punto de referencia. No hay que olvidar, como ya señalara Ricardo Gullón (1964: 283) al hablar del magisterio del novelista francés en Unamuno, que "Proust superó la muerte cotidiana convirtiendo la vida en escritura, contando cómo se hacía novela de esa muerte ininterrumpida para escapar al aniquilamiento". En este conjuro para detener el paso del tiempo, la literatura autobiográfica se concibe como un artefacto simulador de eternidades, una máquina del tiempo que puede revisitar épocas pasadas, provocando bajo el hechizo de las palabras la sensación de una realidad virtual que se desvanece por su propia fragilidad en cuanto se compara la realidad creada con los demoledores efectos que a su paso va decretando el contacto con el tiempo presente.

La escritura autobiográfica maquilla una máscara incorruptible bajo la que se oculta el escritor que ha trasladado sus rasgos supuestamente invariables a la escritura para eternizarse en ella, como De Man (1991) propone en su teoría de lo autobiográfico como prosopopeya, como metáfora de un rostro siempre invisible, ignoto y falaz, al que sólo se tiene acceso mediante el reflejo especular que le devuelve al escritor el texto en el que ha pretendido inmortalizar su decurso vital.

Metáfora del tiempo, la escritura sugiere que en la vida de un individuo se sintetiza la existencia, microcósmica, de la humanidad. Esta opción novelística sólo es posible gracias a la aplicación en la literatura de las teorías científicas que se elaboran en el último tercio del siglo XIX, y que convierten a cada ser en la ejemplificación de su especie, y viceversa, pero no hay que olvidar que estas teorías adquirieron gran difusión y eran conocidas por autores como Ganivet y Unamuno:

> *La idea popularizada por Haeckel en su teoría biogénica, de que la historia del germen (ontogenia) es una síntesis de la historia de la tribu (filogenia) tiene su correspondencia en la teoría histórica que ve en el proceso el hombre, desde la infancia a la madurez, reproducida la evolución de la raza* (Regalado,1968:49)

Por ello, la autobiografía como género literario utiliza como referente narrativo no sólo las técnicas biográficas de la tradición precedente, sino –en pleno auge del positivismo científico decimonónico– la propia historia como modelo narrativo (Eakin, 1994b: 20) dado que su pretensión es reflejar el paso del tiempo mediante el relato dinámico de los hechos. Heredera del realismo y del costumbrismo, la autoficción modernista lleva a su consumación el proyecto estético de la Modernidad, consistente en destruir las fronteras entre vida y literatura, *vitalizando* ésta y literaturizando (o novelando) aquélla.

A finales del XIX, el imperio literario que ha conquistado la novela como forma artística de expresión hace que la pretensión del escritor sea convertir su vida en novela, dando lugar a esas *novelas de artista* que Calvo Serraller (1990) ha estudiado como manifestación típica de la literatura europea decimonónica y que en forma dramática podría aplicarse a la función de escultor que Ganivet (1926) se atribuye al creerse artífice, creador de su propia alma y, por extensión, de su vida. Esta perspectiva activa del artista como autor de su existencia es la que marca las diferencias con respecto al realismo literario, por lo que el final del siglo XIX es testigo del inicio de una fisura en la

manera de entender la obra artística como reproducción mimética del mundo, que dará paso a la concepción del arte en todas sus manifestaciones como un acto creador, generador de vida y de percepciones nuevas. En esta tesitura se entiende la polémica de Ganivet con el realismo literario, su furibundo ataque a autores como Èmile Zola, que será refrendada por las opiniones de Unamuno, según el cual

> *los autores habitualmente llamados realistas* ovíparos*, esto es, los autores cuyas obras se han compuesto mecánicamente aceptan el material impuesto sobre ellos por la realidad externa –digo* compuesto*, que no* creado*, porque para Unamuno el método mecánico u ovíparo no tenía nada que ver con la creación porque sus resultados no podían dar vida ni aumentar la conciencia; a lo sumo era composición o recombinación de elementos que nunca se fusionaban en una misma obra, esto es, en la representación viva que era para él el símbolo–* (La Rubia Prados, 1999: 89)

Como una manifestación artística más, la novela puede reflejar la vida más allá de la apariencia superficial, convirtiéndose en una metáfora de la existencia y sus entresijos, hasta llegar a culminar en el proyecto estético más ambicioso al que se ha atrevido la Modernidad: transformar, a través de la escritura, "la propia vida en arte" (Caballé, 1995: 53). Éste era el viejo propósito existencial que albergaba el propio Unamuno y que trasladó a su metarrelato *Cómo se hace una novela*, donde hace partícipe a su protagonista, Jugo de la Raza, de su afán por "llegar a ser poeta en la autocreación de su vida como poema" (La Rubia Prado, 1999:42).

La estetización de la vida es posible porque la vida interior precisa de imágenes en las que proyectarse y reflejarse para obtener existencia; por ello, Catelli (1986: 79) unía los modos o tipos de escritura autobiográfica con una "representación estética de la vida interior". No basta, por tanto, representar anecdóticamente la vida, sino que su apariencia misma es un símbolo exterior de ese *yo* oculto y secreto que se va desvelando indirectamente en sus actuaciones, pero que se mantiene oculto e inaprensible, por lo que

no le queda más remedio que "expresarse a sí mismo mediante las metáforas que crea y proyecta" (Villanueva, 1993: 17). La vida, al igual que la literatura en que se re-presenta estéticamente, sirviéndose de ella como un símbolo metafórico de la existencia sin trabas, plena, a que aspira el artista, son los medios de los que se sirve el *yo* para revestirse y manifestarse socialmente.

Exteriorizándose en acciones y en palabras, el *yo* se expresa al mismo tiempo que se encubre, y en ambas se va construyendo. De ahí que la autobiografía sea una metáfora en segundo grado, pues representa la metáfora en que se institucionaliza la propia vida como medio de expresión de su autor. Siguiendo las teorías formuladas por James Olney (1991), recuerda Virgilio Tortosa (2001: 46) que

> *el tropo dominante de la* metáfora *es explicado al experimentarse a sí mismo el* yo *mediante las metáforas que crea y experimenta, de tal modo que sin éstas el* yo *nunca existiría.*

Para ciertos autores, como era el caso de Ángel Ganivet, la novela puede llegar a convertirse en metáfora de la vida, permitiendo así fantasear sobre ella, imaginarla distinta, sintetizar estéticamente sus episodios e internarse en los sentimientos profundos que las acciones de los personajes ocultan. El proyecto estético de los escritores finiseculares consistía en acceder, paulatinamente, a esas motivaciones escondidas que anidan en la psicología humana, por lo que sus obras muestran la obsesiva búsqueda introspectiva de personajes como el extravagante Pío Cid o el meditabundo Antonio Azorín. Indagar en la mentalidad de los protagonistas de sus novelas era el objetivo implícito perseguido en estas obras, como señala Manuel Blanco (1994: 79) al referirse a la producción novelística de Unamuno:

> *A través de ella podemos adentrarnos en la personalidad de los personajes, de la vida que se va haciendo en el tiempo. Cada personaje nos da un aspecto de la vida del hombre concreto que, en este caso, es siempre Miguel de Unamuno. Los*

> *personajes los crea él de su propia alma, les presta el calor de su propia pasión y todos ellos hablan de lo más íntimo del ser de su creador*.

Texto, acciones, personajes, creación, todos ellos son diferentes metáforas en las que se transpone el ser individual que muestra sus variadas facetas humanas, su evolución y sus contradicciones íntimas, y por ello la autoficción será un buen ejemplo de la capacidad simbólica existente en toda autobiografía, en la que cualquier experiencia se modeliza y se transcribe para que de acto individual se convierta en hecho universal, genérico, elevado de categoría gracias a la transformación estética a que la ha sometido la escritura. No hay que perder de vista, por tanto, que en los últimos siglos se ha literaturizado la existencia humana hasta tal punto que, como sostiene Darío Villanueva (1993: 17), "nosotros conocemos el *yo* a través del tropo resultante de un proceso de metaforización".

En clave psicoanalítica, podemos interpretar la vida como una metáfora del secreto (Eakin, 1994b: 42) que el lector busca en todo texto autobiográfico: en esa dinámica indagatoria exegética consiste la implicación del lector en el pacto autobiográfico. La vida esconde y transforma en expresión literaria, desde esa perspectiva, los datos secretos, morbosos, que alberga toda confesión o auto-inculpación literaria que busca los momentos más alejados temporalmente de sí para encontrar en ella la culpa, el origen de la existencia como un rebelde inconformismo ante la fragilidad del sujeto.

Transformar la vida en palabras, transponerla al plano mental que la codifica, supone de por sí un acto en el que se simboliza el endiosamiento del creador de su existencia, dotándola de múltiples significados que le concederán los hipotéticos lectores y que partirá de ese falseamiento que supone la traducción de un sistema vital a un mecanismo textual, por lo que explícita e implícitamente el tratamiento que el

autobiógrafo hace de su vida tiende a alegorizar sus sentimientos, sus emociones y sus creencias.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

1.4.8. La firma

Al tratarse de la metáfora del nombre propio, la firma es la textualización con que el libro encabeza el contrato suscrito entre lector y autor, quien de este modo se responsabiliza de la veracidad simbólica de cuanto se relata en el texto: hablamos de veracidad simbólica por cuanto lo importante no es la realidad de los hechos sino que lo que busca el lector, en correspondencia contractual, es la visión subjetiva que transmite el texto autobiográfico. La firma con que se suscribe un texto autobiográfico se considera, por tanto, el garante del texto, y en ella se expresa el principio de autoridad y de autoría que caracteriza las producciones artísticas, sobre todo desde el Renacimiento, a resultas de la conciencia individual que se enorgullece de su creación original. No en vano, la marca textual que se elige para individualizar la obra y concederle un sello que la singularice coincide con el nombre propio, puesto que en el paulatino proceso de distinción que marca el inicio de la Edad Moderna se entiende que

> *la lucha por el nombre es lo verdaderamente humano, lo que distingue al hombre de las demás criaturas. Luchar por el nombre es dar sentido humano, y por ende trascendental y divino, al Universo* (Fernández, 1966: 105).

Formal y pragmáticamente, todo texto autobiográfico debe corresponder a un ser único, distinguible del resto por su autoridad, lo que en principio circunscribió el canon genérico autobiográfico a las obras escritas por personajes importantes, aunque el fenómeno autobiográfico convive con las redacciones de autores desconocidos, a los que inapropiadamente se califica como anónimos por su irrelevancia histórica. El proceso de democratización que ha experimentado la escritura autobiográfica ha sido consecuencia, en parte, de esta afirmación de las autorías que han reivindicado autobiógrafos que se amparan en el aval de su nombre propio para verificar la autenticidad de lo relatado.

Rubricar un texto es un acto formal imprescindible en la escritura autobiográfica, puesto que gracias a él no pueden existir relatos autobiográficos anónimos *stricto sensu*;

pero también supone una relación personal con el texto por parte de su creador, como se comprueba en el fetichismo que se suele atribuir de forma acentuada a la escritura diarística (Alberca, 2000: 40): cada producción autobiográfica dispone de un tono, de una caligrafía especial (incluso en los casos en que se utiliza el ordenador como instrumento material para consignar los apuntes memoriales), porque en este tipo de escritura no se concibe la impersonalidad como sustrato. Por eso, la firma se utiliza como un control de garantía legal para ratificar la identidad de quien se está describiendo y autentificando en un acto espontáneo y sincero, que no admite falsificaciones ni imposturas.

Concebida como un producto social (Jacques Derrida opina "que toda firma crea un sujeto que hay detrás porque respalda la institucionalización de una serie de lazos sociales" [apud. Tortosa Garrigós, 1998: 470]), en la firma se sintetiza la personalidad individual que en ella se afirma y se reafirma, por eso la rúbrica oficial de documentos personales no se evade en acrónimos ni en nombres metafóricos o simbólicos: el nombre de pila y los apellidos familiares son, de por sí, símbolos sociales del individuo, sus referentes y sus identificadores, como sostiene Alicia Molero (2000: 24), puesto que "si en el campo del sujeto no hay referente en el del nombre propio sí lo hay, o éste no nos señalaría ni nos identificaría". A la luz de esta identificación entre nombre propio y firma, Antonia Cabanilles (2000: 193) considera que

> *la aparición del nombre del autor en el interior del texto es crucial, porque funciona como una versión de la firma. Es una forma de repetición que confirma la identidad autor-narrador-personaje principal en el interior del texto.*

La firma plantea, además del problema contractual y de la metáfora del nombre propio, otros asuntos que han sido analizados por diversos teóricos de la autobiografía, como Philippe Lejeune (1994: 334), quien ha sostenido que " la firma autobiográfica se ha convertido en uno de los atributos del héroe". El individuo que suscribe o ratifica con su rúbrica el pacto textual autobiográfico no sólo se individualiza, sino que además reclama su democrático derecho a ser reconocido como ciudadano de primera en la

república de las letras, por lo que Sprinker (1991: 119) considera que la firma es "una tenue forma de existencia", la única a la que tendrá acceso el lector. Asimismo, la firma pone en comunicación al remitente y al destinatario (Moreiras, 1991: 132) en tanto que el destinatario último del texto autobiográfico es el propio escritor, como sostiene Loureiro (1991b: 7) y ratifica Virgilio Tortosa (2001: 45), para quien "la propia firma está avalando la presencia del *destinatario* del texto autobiográfico, pues la firma del *yo* ocurre en el momento de la lectura, no de la escritura".

En consonancia con las teorías que Paul de Man (1991) había expuesto sobre la autobiografía como metáfora de un vacío y una desfiguración, Jacques Derrida ha llegado a atribuir a la firma la capacidad de constituir el borde entre el "*corpus* filosófico y cuerpo biográfico" (apud. Moreiras, 1991: 133), puesto que vida y pensamiento se vinculan a través de la escritura, de un signo en el que se codifica la existencia, el que puede dar fe de la vida, convertido en el porta-estandarte de la significación de su vida si atendemos a la expresión que el francés –por ejemplo– utiliza para referirse a la firma: *signature*, porta-signo, la que lleva o asume el significado, y por tanto, el sentido del nombre, un garante (metafórico, totémico) de su existencia.

Los textos autobiográficos culminan, simbólicamente, en la firma con la que el autor signa y suscribe su texto; así sucede en las cartas y en algunos apuntes diarísticos adolescentes, pero todo texto autobiográfico acaba descubriendo los rasgos de identidad en que se desvela la personalidad de su autor, que pasa por la asimilación del nombre propio con la autoría textual al tiempo que impregna una por una las palabras para hacerlas suyas.

Con este rasgo de identificación entre la autobiografía y el nombre propio explícito que la suscribe, finalizamos el capítulo dedicado a analizar las características (estructurales, sustanciales y formales) por las que se constituye y distingue un texto autobiográfico. Hemos pospuesto el análisis de la firma hasta esta posición porque el

final suele ser el lugar que le corresponde, como colofón con el que se sella formalmente la veracidad testimonial de un texto, su efectividad documental o el compromiso contraído por cada una de las partes en las cláusulas de un contrato.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO 2

HISTORIA Y FUENTES DE LA AUTOBIOGRAFÍA

Abordamos en el presente capítulo la historia del género autobiográfico, acudiendo para ello al análisis de los fundamentos ideológicos y científicos en los que se sustenta para su constitución: nos referimos al cristianismo y al individualismo burgués como bases ideológicas y a las prácticas psicoanalíticas y las investigaciones antropológicas como aportaciones científicas que confluyen desde el final del siglo XVIII hasta principios del siglo XX para dotar de contenidos y forma modernos a este género que esporádicamente había dado frutos aislados en épocas anteriores (caso de las *Confesiones* agustinianas) o en otros ambientes culturales ajenos al cristianismo (así sucede con el texto de Algazel, 1989). Para completar esta visión, nos proponemos mostrar las vías de difusión con que cuenta actualmente tanto la producción práctica como el estudio teórico de los textos autobiográficos, y finalizaremos el capítulo analizando los factores que se consideran causantes de la práctica autobiográfica.

Consideramos que para una correcta interpretación del fenómeno autobiográfico es fundamental conocer cuáles fueron sus orígenes (históricos y factuales), pues como expresaba, en un coloquio sobre el fenómeno autobiográfico, Claudette Delhez-Sarlet: "Je ne comprenais rien a ce geste autobiographique, si je n´essayais pas de comprendre où, quand, comment il surgit" (apud. AA.VV., 1983: 40).

La autobiografía como producción textual se nutre, como hemos adelantado, de diversas fuentes, entre las que destacaremos la nueva visión antropológica que representa el cristianismo de la época de la Patrística (en especial el agustinismo) así como, en una segunda fase, el protestantismo cuya aparición es simultánea o paralela a la irrupción del individualismo burgués. Asimismo, el desarrollo del positivismo científico, en especial de la historiografía supondrá un soporte fundamental para el arraigo de un género que acude en busca de detalles y circunstancias minuciosamente relatados, sin olvidar el antecedente directo que encuentra en la tradición del género biográfico ya existente (como sostiene Madélénat [1998]).

A este enfoque histórico hay que sumar las aportaciones psicocríticas y/o psicoanalíticas y la visión antropológica no etnocéntrica de la Modernidad que en los estudios post-coloniales llegará a su máxima difusión, abriendo un enorme campo de posibilidades al estudio de los textos autobiográficos en el marco de las últimas aportaciones realizadas por la Literatura Comparada (Romero López, 1998: 19), toda vez que en la actualidad se detecta la utilización del género autobiográfico para reivindicar la confrontación desde la periferia con los cánones establecidos e impuestos por el sistema políticamente correcto del orden de valores occidentales. En este sentido, no es desdeñable la existencia de un uso –en aumento– de las modalidades autobiográficas por grupos marginales (social, económica, cultural o geográficamente) que establecen así sus propios modelos de conducta tipificados y les confieren una autoridad al concederse unos orígenes ennoblecedores.

Todos estos factores son y han sido coadyuvantes al nacimiento y consolidación de la autobiografía como *disciplina*, en tanto la entendemos como un método de conocimiento del *yo* y de su historia, individual y colectiva, social e ideológica. Al tratarse del más moderno de los géneros, como veremos en el siguiente capítulo, su interés es creciente y podemos afirmar, con Elena Agazzi (1992: 9), que "lo studio sull´autobiografia sia un fenómeno relativamente ricente". En la medida de lo posible, intentaremos comprender su historia como un hecho que se manifiesta en épocas cercanas relativamente pero que hunde sus raíces, como fenómeno profundo, en épocas remotas del pensamiento occidental. En este sentido, entendemos que con anterioridad a la Revolución Francesa, existieron prácticas autobiográficas aisladas, incluso con modalidades (como la confesional o la epistolar) muy desarrolladas y caracterizadas por el canon, pero que la autobiografía como tal es un género que sólo se entiende desde los presupuestos ideológicos y estéticos de la Modernidad, no gozando aún del reconocimiento académico, científico e intelectual que merece dado el componente

subjetivo que comporta, así como por la peligrosidad social que podría despertar un acendrado cultivo del individualismo.

No es ajeno a este debate sobre el lugar histórico y genérico de que debe gozar la autobiografía el hecho de que en el siglo XX se conviviese con las amenazas totalizantes que intentaron imponer los fascismos totalitarios de cualquier signo (de derechas e izquierdas) ni que esa amenaza haya sido sustituida por sus herederos naturales: el nacionalismo xenófobo y la globalización (o mundialización) de tecnologías y mercados. ¿Qué lugar puede ocupar en estas circunstancias un artificio ideológico tan frágil y zarandeado como el *yo* individual, amedrentado, arrinconado y reducido a mera cifra estadística, para la compra de un producto o para el voto de un cargo público?

Paradojas de la historia, el auge de los testimonios personales y la consolidación de la voz individual se produce cuando más amenazado se encuentra de desaparecer el *yo* auténtico y genuino, ajeno a los mensajes publicitarios y a los lavados de cerebro, a las intransigencias brutales y a las insolidarias *barbaries* del desenfrenado consumismo. Pero también es preciso consignar, con Ducio Demetrio (1999: 127), que "cada vez que, en la historia, la autobiografía ha representado una piedra miliar, se ha girado página en la cultura humana de Occidente".

En el territorio del *yo*, vilipendiado y perseguido desde todos los frentes, no siempre sin razón, aún podemos encontrar viva la llama ilustrada de quienes con candor defendieron el entendimiento entre los pueblos y las personas, el civilizado arte de dialogar y razonar, el noble ejercicio de la inteligencia como un medio de perfeccionamiento y mejora personal y de toda la especie humana. Vislumbramos en ese culto invisible y recóndito a lo que es uno mismo, una sensible y comprensiva solidaridad con los demás, un obstinado deseo de no claudicar ante las imposiciones irracionales del orden establecido. Escribir y pensar (si es que son dos ejercicios diferenciados) han sido tradicionalmente elementos subversivos y actos delictivos para

quienes imponer la fuerza es una cuestión de aritmética contundente; por eso, sublevarse contra los modernos talibanes de la globalización tal vez sea también dedicar una mirada compasiva e indulgente a quienes sufren en primera persona, a quienes son víctimas de la incomprensión y la incomunicación, a quienes sólo les queda quejarse en silencio y expresarse en papeles de cuya utilidad es conveniente y rentable dudar.

Ése es también el compromiso ético adquirido por el estudioso de un género literario que sufre rapidísimas modificaciones pero que no claudica ante la evidencia de que, por ejemplo, el estudio de colecciones epistolares es algo tan anacrónico y desfasado en la época imperial del correo electrónico[25] virtual, circunstancial y fungible como lo sería examinar tablas de arcilla mesopotámicas incomprensibles; por no mencionar la moda, tal vez no tan pasajera, de los mensajes entre teléfonos móviles, que ya disponen de sus propios diccionarios de abreviaturas, símbolos y terminologías, pero que como producciones textuales disponen de un promedio de vida no mucho mayor que el de la palabra hablada. Pero tal vez esto no sea sino la consumación de los peligros que desde el telégrafo y el teléfono acuciaron a la comunicación interpersonal que representaban las cartas y que con los modernos medios audiovisuales decretaron el final de la cultura escrita a medio o largo plazo.

Las modulaciones del *yo* varían y seguirán variando, pues así ha sido en diversas etapas de la historia humana, pero siempre queda la esperanza de que la primera persona siga siendo el reducto de la sinceridad, la espontaneidad, la solidaridad y (aunque la cacofonía sea más que evidente, pero la frase tipificada y acuñada durante la Revolución burguesa así lo exige) del viejo lema tripartito "libertad, igualdad y fraternidad".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[25] Gracias a él, según Muñoz Molina (2000: 90) "se han vuelto a escribir cartas", en contrapartida a la paulatina pérdida de la cultura escrita en favor de la audiovisual.

2.1. Antropología cristiana (agustinismo y protestantismo)

Como fenómeno ideológico y cultural, el cristianismo va a suponer el marco que gracias a sus prácticas religiosas de meditación y oración prestará cobertura al surgimiento histórico de diversas modalidades pre-autobiográficas, sobre todo las vinculadas con el modelo confesional, inaugurado por Agustín de Hipona en el siglo IV de nuestra era, que pervivirá a partir del Renacimiento en los relatos de religiosos y religiosa que, como en el caso de Teresa de Ávila, cumplirán el encargo de sus directores espirituales, confesores o superiores jerárquicos, para narrar sus trayectorias vitales y sus experiencia espirituales. De ahí que la nueva antropología inaugurada por el cristianismo sea considerada el ámbito en el que se extenderá a lo largo del tiempo la autobiografía, excusándose la aparición esporádica de textos ajenos a esta esfera por el "contagio de la cultura de Occidente" (May, 1982: 19), como en el caso de Mahatma Gandhi (1981), quien concluyera su autobiografía tras iniciarla en sus años de estudio en Inglaterra.

Con la dicotomía alma-cuerpo que el cristianismo profundiza y extiende se empieza a configurar el ámbito de la vida interior que tanta importancia adquirirá de cara a la creación de la intimidad como elemento imprescindible para la narración autobiográfica. A ello se sumará la consideración del ser humano como un ente espiritual, creado a imagen y semejanza de Dios, que debe buscar en esa similitud el camino de perfección que traza en primera instancia el proceso de indagación en esos sedimentos divinos que se hallan depositados en la constitución individual[26], y la garantía de la sinceridad confesional se halla asegurada en la creencia de que ninguna acción ni pensamiento humanos, por íntimos y recónditos que hayan sido, escapan a la omnisciencia divina, que todo lo ve y lo juzga, por lo que toda la existencia es una

[26] A este respecto, debemos señalar que según Eduardo Subirats (1998: 12) "el concepto de la imagen interior que, para la estética del Renacimiento, constituía el fundamento epistemológico de la forma artística, estaba vinculado a las teorías místicas de la visión interior de Dios"; asimismo, en los textos místicos Weintraub sigue el proceso de introspección interior de católicos y protestantes como etapas por

preparación para afrontar el juicio que espera al cristiano después de su muerte, en el que evaluará toda su vida a modo de recapitulación crítica autobiográfica.

Al partir del presupuesto de que la existencia terrenal es una prueba, la religión cristiana utiliza la práctica del examen de conciencia diario como un requisito previo al rito sacramental de la confesión (comunitaria y pública en los primeros siglos y posteriormente privada sin perder su condición oral), lo que facilita la *ejercitación* de la memoria personal autobiográfica. Sobre estos planteamientos teológico-catequéticos, se han detectado puntos de encuentro y concomitancias, que permiten avanzar que el cristianismo se convierte en uno de los fundamentos históricos que harán posible el surgimiento de la autobiografía bajo las condiciones de Modernidad ideológica en que lo conocemos como género literario.

En el Occidente cristiano, la tradición hagiográfica, que se remontaba a los martirologios, se afianza tempranamente, por lo que a partir del siglo V se difunden obras como la vida del santo eremita Antonio o

> *la* Vita Martín *o vida de Martín de Tours, fallecido a finales del siglo IV, escrita al poco tiempo por Sulpicio Severo, tendrá una influencia clave en la hagiografía occidental posterior, entre ella en la propia* VSE [*Vita Sancti Aemiliani*] (Castellanos, 1999: 133).

Abundan los ejemplos de vidas de santos, entre las que destacan por su carácter fundacional y por su expansión "la *Vita Martín, Vita Germani,* las obras de Gregorio de Tours, la propia *Vita Amandi*..." (Castellanos, 1999: 134). Las vidas de los santos proponen modelos a imitar por los creyentes, que se servirán del didactismo de estas narraciones milagrosas para meditar y orar. Como señalaba Rodríguez Rivas (1993: 369), probablemente el origen de la predilección por el modelo autobiográfico responda al elemento didáctico-moralizante que desde la Edad Media había intentado crear una

---

las que se accede al "descubrimiento de la personalidad dentro de los límites trazados por la conciencia

literatura de ejemplos que con el carácter anecdótico conseguía textos capaces de deleitar y entretener. Asimismo, dentro de la propia religiosidad popular se traslada el foco de atención e interés de los lectores devotos, como señala Elena Carpi (2000: 109) al indicar que

> *en España después del Concilio* [de Trento] *disminuy*[e] *el interés por el género de la* Pasión, *mientras que por el contrario empieza a crecer de manera relevante otra modalidad, precisamente la de las biografías edificantes.*

Paralelamente a la implantación del cristianismo en los territorios del Antiguo Imperio Romano veremos surgir el novedoso planteamiento individualista del cristiano, que busca su salvación personal, y que a su vez es consciente de la responsabilidad intransferible que adquiere en el desarrollo de los acontecimientos gracias a su actuación, de donde emerge la idea moral del pecado, que en forma de culpa aflorará en el proceso de narración autobiográfica en los siglos posteriores. Es más, como ha puesto de manifiesto Octavio Paz (1985: 33),

> *el cristianismo prometía una salvación personal y así su advenimiento produjo un cambio esencial: el protagonista del drama cósmico ya no fue el mundo sino el hombre. Mejor dicho: cada uno de los hombres. El centro de gravedad de la historia cambió: el tiempo circular de los paganos era infinito e impersonal, el tiempo cristiano fue finito y personal.*

Además de las narraciones hagiográficas, el cristianismo impulsará otra modalidad literaria que en su vertiente pública y moral fijará los cánones estilísticos de la producción privada y personal que se hará de ella en la Modernidad: nos referimos a las epístolas, que con el antecedente paulino tendrá su continuación durante la Patrística (para López Estrada [1961: 55], "el gran maestro del epistolario cristiano fue San Jerónimo") y se conservará como medio de adoctrinamiento durante la Baja y Alta Edad Media entre las jerarquías eclesiásticas para debatir cuestiones teológicas y morales.

---

interior expuesta a los demás" (apud. Tortosa Garrigós, 1998: 347).

Como ha significado Virgilio Tortosa (1998: 146), la repercusión del cristianismo en la cultura y la literatura occidental comienza a producirse en el siglo II de nuestra era:

> *A partir de entonces las cartas, diarios y correspondencias que describan la vida cotidiana serán moneda de cambio habitual entre quienes ostentan una mínima cultura para ello, dado su cargo o su relevancia pública como para sentir la necesidad de someterse a los dictados de la escritura. Una de las tradiciones occidentales más antiguas daba así comienzo. En el período helenístico renace una cierta necesidad de diálogo con uno mismo a través de la escritura. Establecida y profundamente enraizada cuando san Agustín escribe sus* Confesiones*, el* [R]*omanticismo es el último gran movimiento que recupera esta modalidad con el propósito de dar cuenta de la experiencia del* yo *desde un evidente punto de vista.*

La aportación, por tanto, del cristianismo al surgimiento del género autobiográfico tiene, como vemos, varias vertientes que se irán desarrollando desde sus orígenes hasta, aproximadamente, el Renacimiento y la Reforma luterana. Estos antecedentes remotos de lo autobiográfico son: la obra agustiniana, que sienta un claro precedente, modélico y ejemplar, para las narraciones confesionales en que se indaga en los motivos de la conversión y el camino de acercamiento a la divinidad; la entrada en el canon literario de las epístolas por su carácter doctrinal; las hagiografías o vidas de santos como modelos narrativos cronológicos; la confesión de las culpas y pecados con sinceridad por la omnipresencia divina y su tarea de enjuiciamiento al final de la vida; la práctica de la meditación como forma de perfeccionamiento, acompañada del preceptivo examen de conciencia preparatorio para la confesión oral. Pero en el fundamento de estos antecedentes subyacen las condiciones en que se va a producir el nuevo enfoque antropológico del cristianismo, que consiste en la aparición del intimismo como consecuencia directa de la percepción del *yo* individual a la que se asigna la capacidad de decidir con sus acciones en la vida el futuro de su alma inmortal (lo que se denominará en la teología cristiana el *libre albedrío*). También Octavio Paz (1985: 95) ha entendido que

existe una línea de continuidad entre la Reforma protestante, con su nueva escala de valores, y el movimiento cultural romántico:

> *Al interiorizar la experiencia religiosa* [...], *el protestantismo preparó las condiciones psíquicas y morales del sacudimiento romántico. El* [R]*omanticismo fue ante todo una interiorización de la visión poética. El protestantismo había convertido a la conciencia individual del creyente en el teatro del misterio religioso; el* [R]*omanticismo fue la ruptura de la estética objetiva y más bien impersonal de la tradición latina y la aparición del* yo *del poeta como realidad primordial.*

El intimismo se desarrollará, por tanto, en la perspectiva de una sociedad teocéntrica en la que el ser humano creado por Dios a su imagen y semejanza aspira a convertirse (como humilde siervo del Señor) en centro de su propia vida espiritual y que crecerá interiormente mediante la oración y la meditación. En la base de la antropología cristiana existe también la metáfora con la que se explica la encarnación del Hijo de Dios: "El Verbo se hizo carne"; el proyecto cristiano tendrá, por tanto, que recorrer el camino en sentido inverso y verbalizar o escriturar la espiritualización de la carne, del cuerpo terreno que mediante su purificación puede ganar para su alma inmortal los beneficios del Paraíso.

Aparte de haber fomentado las prácticas concretas que hemos denominado pre-autobiográficas por no cumplir los requisitos de Modernidad ideológica que asignamos al género, consideramos que el cristianismo fue el caldo de cultivo en el que se propició su nacimiento, por la cobertura ideológica que prestaba a una práctica confesional en la que se podían controlar los instintos pecaminosos del *yo*, sus más recónditos pensamientos, sus recovecos más íntimos e inaccesibles, además de haber creado el ámbito de la vida interior de un *yo* escindido cuya alma, en proceso de purificación, podía narrar sus aconteceres terrenales para ejemplo y escarmiento de pecadores arrepentidos y conversos. Como recuerda Sonja Herpoel (1999: 93), la confesión anual se convierte en obligatoria tras la adopción de esta medida en 1215, durante la celebración del Cuarto

Concilio de Letrán, mientras que esta práctica sacramental en el ámbito católico fue sustituida en el área protestante por la producción de textos autobiográficos a partir de los siglos XVII y XVIII según los estudios de Paul Delany y Avron Fleishman (Muñoz, 1996: 83). Mediante la confesión se conseguía también la responsabilización que a cada individuo se le atribuía de los efectos de sus propias obras y por no mencionar la democrática asignación a cada cual de un pecado original que era expiado mediante el ingreso ritual en la iglesia o asamblea de creyentes, ingreso que suponía una renuncia a la vida anterior y una declaración pública de las intenciones de regeneración espiritual.

El universo ideológico que había tramado el cristianismo, con su moral y su doctrina, a lo largo de muchos siglos de evangelización y proselitismo, permitía hablar del individuo como un ser capaz de tener vida interior y de analizar en su fuero interno, con la sinceridad autocrítica necesaria, el resultado de sus acciones, los motivos y las consecuencias que tuvieron, por lo que se dotaba al cuerpo humano de un resorte mental capacitado para calibrar la influencia externa de sus actos y para valorar la importancia que en este deseo moral de perfección y salvación desempeñaba el uso de la palabra, incluso entre las clases analfabetas e incultas, esencialmente campesinas.

Vemos, pues, que para encuadrar debidamente el estudio de la autobiografía, en sus orígenes, no hemos de fijarnos sólo en las fuentes literarias, sino que hemos de conectar éstas con el contexto social y cultural (Eakin, 1994b: 30), antropológico e histórico en el que se manifestaron y desarrollaron. Este fenómeno ha inclinado a Lejeune (1994: 414) a referirse a la autobiografía como

> *un hecho de civilización –inmenso, y todavía relativamente poco explorado–. Y está claro que en los hechos de expresión* en primera persona *no hay ni unidad ni eternidad:* yo *se pasa el tiempo siendo otro, y de entrada otro distinto al que era antes*.

Este fenómeno ideológico y cultural que entendemos es la autobiografía, encuentra su centro y su fundamento en la cultura del *yo*, que como ha puesto de manifiesto, entre otros estudiosos, Alicia Molero (2000: 17) "empezaría a manifestarse con la cultura cristiana", entre otros motivos porque la confesión escrita debía ser práctica habitual en la Iglesia porque hasta el mencionado Cuarto Concilio de Letrán (siglo XIII) la gente acudía "al confesionario una vez cada cinco o diez años" (Herpoel, 1999: 92), por lo que "en la Italia del Trecento, el predicador dominico Jacopo Passavanti ya aconseja a los fieles que traigan apuntes escritos a la hora de confesarse" (Herpoel, 1999: 93). Precisando aún más este juicio, hay quien se remonta a los inicios de la difusión del cristianismo para explicar el origen de este concepto, pues como afirma Santiago Castellanos (1999: 142),

> *desde el siglo II se aprecia en el marco imperial pujante el desarrollo antropológico de la idea de* persona*, así como la creciente importancia del* yo *frente a un* [E]*stado (el tardorromano) que, cada vez más, oprime fiscal y militarmente a sus súbditos*.

Esta aparición histórica del *yo* ha hecho pensar que se trata de un mito, debatido y rebatido por la Post-Modernidad, pero que ha estado presente en la mentalidad de Occidente durante dos milenios como principio activo y como fermento de creaciones intelectuales y artísticas; para poner en evidencia la mitificación a que ha sido sometido el *yo* en este largo período de tiempo, Sprinker relaciona el concepto de autobiografía con el sueño antropológico de la cultura occidental que Michel Foucault había detectado y puesto en solfa (apud. Cabo Aseguinolaza, 1993: 134). De este modo se entiende que el prestigio alcanzado por este artefacto ideológico haya sido tal que su posición sea superior a la que ocupan otros conceptos axiales en la cosmovisión construida por el cristianismo. Esta preeminencia llega al extremo de que, como expone Eakin (1994b: 34):

> *La autobiografía tradicional se basa en buena medida en la creencia en el* yo *autónomo, en el sujeto totalmente constituido que preexiste al lenguaje con el cual inscribe su vida*.

Una investigación sobre los cimientos históricos sobre los que se levantan y edifican las manifestaciones autobiográficas modernas debe partir de una desmitificación de la arqueología del *yo*, pues éste no ha existido siempre (como tampoco la autobiografía, su reflejo textual) y su variabilidad histórica ha permitido que las distintas expresiones del *yo* hayan variado en función de la época histórica en que se produce. Georges May (1982: 22) ya había advertido de la variabilidad en el origen adjudicado a la autobiografía como mecanismo de indagación personal:

> *Según la idea que nos hagamos de la autobiografía, somos libres de situar su origen: en el siglo IV con San Agustín, en el XII con Abelardo, en el XIV con el emperador Carlos IV, en el XVII con Bunyan o en el XVIII con Rousseau.*

Ello nos obliga a incidir en la idea de las manifestaciones pre-modernas como pre-autobiografías, antecedentes remotos o cercanos que comparten algún o algunos elementos comunes con el universo autobiográfico que la estética moderna concibe como expresión de los dilemas de una época. Las formulaciones anteriores a la de Rousseau no aúnan todavía el cúmulo de componentes que hacen del género autobiográfico un todo compacto, coherente, completo y a su vez dinámico y paradójico (como no se podría hablar de novela, por ejemplo, en el mundo greco-romano o en la Edad Media, por más que algunas narraciones de estas épocas muestren rasgos aislados que el género novelístico mostrará dentro de un conjunto organizado y peculiar que le confiere entidad diferenciada de otros géneros y de otras manifestaciones artísticas).

Por ello se pueden encontrar antecedentes de la autobiografía como género, o muestras pre-autobiográficas, tan antiguas casi como se desee, y no faltará razón en hallar en estos textos rasgos comunes con el moderno género literario. Remontándose a la cultura clásica, por ejemplo, Domínguez Caparrós (1993: 179) se apoyaba en Batjín para reivindicar el carácter cívico de ciertas formas autobiográficas vinculadas a los actos de la *polis* tales como elogios fúnebres y autodefensas judiciales o forenses en el ágora griega (caso de Isócrates); pero es con Rousseau, en plena ascensión del individualismo y con la

ideología protestante en expansión por Europa donde se cifra el nacimiento moderno de la autobiografía, con "la primera gran ola de autobiografías que siguió a la publicación póstuma de las *Confesiones* de J. J. Rousseau" (May, 1982: 21). La influencia del cristianismo (baste señalar a este particular el homenaje implícito, intertextual, que el título rousseauniano supone respecto del modelo creado por san Agustín) en la configuración y creación del género autobiográfico no se reserva a los antecedentes que acabamos de exponer en cuanto a las bases teológico-confesionales y las prácticas públicas y privadas que la Iglesia incentivaba dándoles forma y enriqueciéndolas con nuevos matices, sino que su máxima aportación vendrá del cristianismo moderno, expresado en la Reforma protestante, que sirve –según Manuela Ledesma Pedraz (1999: 15)– de antecedente directo y de incentivo a la creación del padre de la autobiografía (moderna):

> *Jean-Jacques Rousseau no es en absoluto una figura aislada, ni en Francia ni en el resto de Europa: en Alemania, por ejemplo, la autobiografía, en su acepción más moderna, se nutre de la corriente pietista que había dominado el siglo anterior*.

Por este motivo, Mª Antonia Álvarez Calleja (2001: 7) se refiere a los diarios puritanos del siglo XVII existentes en los Estados Unidos de América como precedente directos de la autobiografía moderna, pero sobre todo hay que tener en cuenta movimientos intelectuales y artísticos como el de "la *sensibilité* [que] sintoniza con una tradición religiosa muy arraigada, el Pietismo, y contribuye poderosamente a revaluar el sentimiento" (Marchán Fiz, 1987: 23).

Para acentuar el paralelismo entre individualismo y protestantismo, Weintraub (1991: 30) apunta como una de las motivaciones de la rápida expansión de la literatura autobiográfica

> *la intensa preocupación puritana sobre la certeza de su salvación* [que] *dirige la formación del carácter tanto al cuidadoso registro del estado interior y de los afanes*

> *del hombre como a la unificación de la personalidad. El individualismo puso énfasis en las teorías del contrato social y del estado, en la ética casuística y la utilitaria.*

En la confluencia de las tradiciones cristiana-confesional e individualista-burguesa se encontrará Jean Jacques Rousseau, que a su vez representa el espíritu pre-romántico que servirá de referente a la hora de consolidar el modelo de narración autobiográfica como un género diferenciado en el canon literario de la Modernidad. Esta convergencia de lo estilístico (estético-lingüístico) e ideológico (aunque sólo incide en el aspecto religioso, nosotros apuntamos a la caracterización individualista burguesa también como origen) es la que Angelo Canavesi (1992: 14) considera fundamental a la hora de explicar el surgimiento de la autobiografía:

> *L´impulso all´introspezione (mezo in moto da Puritanesimo e Pietismo) unito al bisogno di un rinnovamento del linguaggio, a sua volta legato alla ricerca e all´esigenza dell´originalità, trovano, con la stagione romantica, terreno fertilísimo.*

Reiteradamente los historiadores y críticos del género han sostenido la extraordinaria influencia que ejerció el protestantismo en la configuración final de algunos elementos (entre ellos la introspección, la libre interpretación, el igualitarismo antijerárquico, el derecho a la propiedad privada y la iniciativa mercantil) esenciales para entender la génesis histórica de la autobiografía, que –según Jean Molino (1991: 130)– era consecuencia de que "la autobiografía, que nació y se desarrolló con su nueva forma en los países protestantes, es creación de la modernidad social y del puritanismo". Para percatarse de esta realidad, basta constatar un hecho estadístico (y significativamente algo más que casual): "Las primeras grandes autobiografías (las de Bunyan, Rousseau, Gibbon, Goethe) son en su mayoría de escritores de cultura protestante" (May, 1982: 29), por lo que Philippe Lejeune (2000: 12) atestigua que "un prejuicio persistente hace del diario íntimo casi una especialidad de la Europa del Norte, de los países anglosajones o germánicos, y del protestantismo".

A través de la lectura de la obra ganivetiana podemos ver de qué manera su práctica literaria estaba influida por los modelos pre-autobiográficos a que hemos venido aludiendo: por una parte a las epístolas senequistas, de cuya lectura juvenil según refleja en el *Idearium español* aprendió a valorarse moralmente como individuo y le forjaron la personalidad; por otra parte, no hay duda de la cercanía que mantuvo con los textos agustinianos puesto que adopta y adapta para su concepción recetaria de la salvación de España su conocido lema: "In interiore Hispaniae habitat veritas".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.2. La prosopopeya del *yo* renacentista

Como suele suceder en todo proceso histórico-cultural, los límites cronológicos del Renacimiento[27] son difusos, aunque sus consecuencias y manifestaciones sean nítidamente perceptibles: así pues, el Renacimiento español se gesta en unas muy especiales circunstancias que conllevan la hegemonía del grupo, o la casta, cristiano sobre las religiones judía o hebrea y árabe o musulmana que convivieran en la Península durante la Edad Media. Un nuevo modelo de Estado se perfila simultáneamente, con afanes centralizadores, que anuncian el nacimiento de conceptos nacionales no presentes en la realidad cultural medieval: el nuevo Estado nacional vendrá a debilitar el cerrado mundo de los estamentos clasistas y permitirá una sociedad más abierta, en la que se comienza a percibir la movilidad social, aunque en estas primeras fases de pre-capitalismo la aventura arribista no tenga siempre los resultados apetecidos, como muestra la novela picaresca, producto renacentista español por excelencia, y en especial *Lazarillo de Tormes,* que utilizará para su exposición falsamente autobiográfica los recursos retóricos transmitidos de la Antigüedad Clásica para fabular y sintetizar metafóricamente la visión de un mundo cargado de nuevos valores sociales.

No hemos de olvidar que la introducción del dinero como procedimiento de pago, según José Antonio Maravall (1986), supuso una revolución radical en los comportamientos y en las relaciones humanas de la época, aunque también influyeron otros factores novedosos en la sociedad renacentista que, según Weintraub (1991) incidieron en la individualización social (entre dichos factores se encuentran "la expansión de los horizontes mentales del ser humano, el incremento y divulgación del saber, y las vías de aprendizaje o lectura tras las posibilidades técnicas que ofrece la imprenta" [Tortosa Garrigós, 1998: 346]).

[27] A este respecto, Nicoli (1993: 11) indica

Volviendo a nuestro *Lazarillo de Tormes,* y con él a las novelas autobiográficas en que se expresa el género picaresco, hay que advertir la utilización que en ellas se hace de un recurso retórico que ha sido puesto de manifiesto como rasgo de modernidad: nos referimos a la prosopopeya, a la caracterización estilística de un personaje, de su máscara y de su voz, para que a través de su propia narración, de su palabra, de su estilo, cuente su propia vida, se dirija no sólo a los demás sino que se interpele a sí mismo, indagando en su interioridad, gracias a la aparición y consciencia de un fenómeno socio-cultural de máximo relieve: el *yo*, la individualidad, como eje de las relaciones y como elemento estructurador de las cosmovisiones de un mundo que gracias a los nuevos descubrimientos (geográficos, tecnológicos, científicos) cambia y progresa constantemente, ofreciendo la "imagen de una edad de oro de la creatividad y la cultura" (Burke, 1993: 7). Refiere el propio Peter Burke (1993: 101) que el descubrimiento del individuo se produjo en el siglo XII:

> *Tal vez sería más exacto hablar de un aumento del sentido de la privacidad, o de un cambio gradual a la hora de asumir las esferas relativas a lo público y a lo privado.*

Este proceso culminará, a través de sucesivas fases y jalones, en la corriente intelectual y estética que manifiesta el Renacimiento como nueva forma de concebir las relaciones sociales y comerciales, por lo que sus efectos son plenamente visibles ya en el siglo XVI, aunque, como refiere Iglesias Feijoo (2000: 29):

> *Contamos con una fase inicial, gestada desde mediados del siglo XV, que, por supuesto, no surge de repente, sino que viene incubándose paulatinamente; no están errados quienes alguna vez han considerado a Petrarca el primer hombre moderno, pero su testimonio de una crisis en el interior del individuo queda como un primer paso, que tardaría en ser seguido. El surgimiento de la conciencia de sí va unido a la conciencia de estar situado en un tiempo histórico y lineal, no repetido o circular.*

---

la palabra renacimiento *no es unívoca: puede referirse a un arco cronológico (una forma de indicar simplemente un período) y, al mismo tiempo, a la gran* renovatio *cultural y civil que parece connotar fundamentamente ese arco de tiempo.*

El individuo se constituye a través de la consciencia de sí mismo pero también mediante el ejercicio de una memoria en la que se recoge y revive su propia existencia, capaz de ser contada gracias a unas técnicas, procedimientos y recursos que le dan forma literaria: podemos afirmar, pues, que el Renacimiento abre mediante la práctica autobiográfica las puertas de la Modernidad; nos proponemos en las siguientes páginas indicar cómo la autobiografía hunde sus raíces en un arte o técnica como la preceptiva retórica, que a su vez va a sufrir una profunda renovación, gracias a la apertura de miras que desde Oriente (más concretamente de Bizancio) llegó con el cretense Jorge de Trebizonda. Simultáneamente, se muestra un interés renovado por la Retórica, dado que

> *el redescubrimiento de obras de Cicerón desconocidas antes, o el hallazgo del manuscrito completo de las* Institutiones *de Quintiliano, se consideran momentos fundamentales del Renacimiento italiano* (López Grigera, 1994: 37).

En tanto acontecimiento cultural, el Renacimiento supuso una resurrección de la Antigüedad Clásica que va a manifestarse en un renovado interés por los textos greco-latinos, hecho que se complementa con el descubrimiento de nuevos hechos e ideas que hacen posible una nueva concepción del ser humano y del mundo, inspirada en las culturas griega y latina, como se puede comprobar en cuanto surge en el campo filosófico una variedad de tendencias en las que abunda el prefijo *neo-*: neoepicureísmo, neoestoicismo, neoplatonismo, neoaristotelismo, escepticismo, naturalismo (o cientifismo) antidialéctico, humanismo, misticismo, etc. José Luis Abellán (1992: 24) resumía esta vitalidad cultural y las circunstancias históricas en que se produjo del siguiente modo:

> *El Renacimiento es un nuevo planteamiento de la actitud del hombre ante el mundo como consecuencia de una serie de mutaciones históricas y tecnológicas. No sólo se valora lo natural desde un punto de vista literario, sino que se inventan nuevas técnicas de observación y de medición física, se concede mayor importancia al individuo y a los aspectos inmanentes a las conductas; se presta nueva atención a*

> *las comunidades nacionales, se inicia un sistema capitalista de regulación de precios alejado del control gremial.*

En el programa de renovación cultural que llevan a cabo los humanistas está presente tanto la idea de renovación como la de imitación del modelo antiguo que se pretende revivir; pero en unas circunstancias que obligan a compatibilizar la lectura y el conocimiento de los autores clásicos con la realidad social de unas lenguas romances vernáculas necesitadas de una gramática y de unos cánones estéticos que realcen su belleza expresiva sin tener necesariamente que resultar una mera copia de las estructuras sintácticas de la lengua latina, del mismo modo que la nueva realidad política de los Estados nacionales y las incipientes formas de la burguesía mercantil sólo pueden tener a las *polis* griegas como lejano modelo y a la democracia ateniense como un estado idealizado de difícil implantación, que fue el causante del inicio de los estudios retóricos, como reconocía García Matamoros al "establecer una relación entre la situación social de libertad y el florecimiento de la Retórica" (Alburquerque, 1995: 19).

Conscientes de esta situación, los hombres del Renacimiento –como ha señalado Garin (1981: 11)– tuvieron presente

> *desde los orígenes del Renacimiento, la idea del renacer, de nacer a una nueva vida, que acompañó como un programa y un mito varios aspectos del nuevo movimiento.*

Esta actitud precisaba de una mentalidad más abierta ante el mundo, interesada por la experimentación y la comprobación, una manera de encarar el mundo que no se atiene sólo a las enseñanzas transmitidas dogmáticamente sino a la propia experiencia, al modo en que en el interior cristaliza la visión de la realidad externa. Diversos estudiosos y especialistas han puesto de manifiesto cómo "el hombre mismo, en tanto que microcosmos, recoge y posee en su seno las fuerzas y virtudes latentes dispersas en la naturaleza" (Granada, 1988: 62).

Este interés renovado por el cuerpo humano, su comparación con el exterior –más concretamente, con la arquitectura[28]– llega a manifestarse en nuestras letras en el autobiografismo místico de Teresa de Cepeda y Ahumada (1969: 44), quien aconseja a sus lectoras:

> *Hacé cuenta que dentro de vosotras está un palacio de grandísimo precio, todo su edificio de oro y piedras preciosas en fin, como para tal señor; y que sois vos el que podéis mucho en que sea tan precioso el edificio –como a la verdad es ansí, que no hay edificio de tanta hermosura como un alma limpia y llena de virtudes, mientras mayores más resplandece con las piedras–, y que en este palacio, este gran rey, que ha tenido por bien ser vuestro padre, en un trono de grandísimo precio que es vuestro corazón.*

No es casual que hayamos recurrido a una mujer y a un texto religioso para ejemplificar la especial vinculación que por diversas vías se va descubriendo entre el ser humano y la naturaleza, entre el microcosmos y el macrocosmos, sobre todo porque "otro medio de expresión mental y física fundamental para una mujer de la primera edad moderna es, sin duda alguna, la vida religiosa en sus diversas formas" (Niccoli, 1993: 28).

En este ambiente de vuelta a los modelos clásicos, jugó un importantísimo papel la invención y difusión de la imprenta de tipos móviles, sin la cual no habría sido posible el Renacimiento (Burke, 1993: 78); gracias a la imprenta fue más rápida la asimilación de una cultura clásica que se había visto renovada y acrecentada por la huida de profesores bizantinos que llegaron a Occidente tras la caída de Constantinopla (1453): estos emigrantes trajeron consigo textos griegos desconocidos hasta entonces, especialmente las teorías retóricas de Hermógenes, lo que permitía una práctica exegética que no existía en la tradición medieval, la crítica textual, la reconstrucción de textos y la opinión personal sobre las diferentes lecturas o transcripciones manuscritas existentes de un mismo tratado. Para Francisco Rico (1993: 41),

> *exhumar un buen manuscrito o dar la lectura correcta de un verso era dejar que un escritor se expresara por sí mismo, con sus propias palabras, con su personalidad única, y sentirse aguijoneado a hacer otro tanto.*

Esta búsqueda o reconocimiento de la voz auténtica, propia y ajena, a que dio lugar el amplio movimiento cultural renacentista es el que entronca con la vieja disciplina de la retórica a los modernos procedimientos de expresión, porque la caracterización de un personaje se realiza a través de lo que tradicionalmente se conoce como *estilo*, como la forma propia y específica de expresión mediante la cual el escritor dota a cada personaje de un tono peculiar. En la teoría retórica renacentista, deudora de la tradición clásica, esta específica manera de hacer identificable al personaje se denomina prosopopeya, que para Antonio Lulio era la fórmula o recurso que permitía la explicación del "problemático género autobiográfico", en palabras de Luisa López Grigera (1994: 59). La revitalización de la figura retórica de la prosopopeya, también denominada *sermocinationes* de un personaje (López Grigera, 1994: 175), iba a provocar el auge de las autobiografías así como la ficción autobiográfica que adoptan las novelas picarescas en su discurso, hasta el punto de que Burckhardt ya había interpretado como un signo muy revelador de la modernidad el florecimiento de la biografía y de la autobiografía (Garin, 1981: 14).

El espacio autobiográfico renacentista responde a las corrientes antropológicas y humanísticas que hacen hincapié en la importancia del individuo, en la vida humana y en la búsqueda del interior del ser humano, pero a nuestro interés concierne conectar esta introspección con dos elementos que habían venido siendo cultivados por la retórica desde dos milenios antes: por una parte, la caracterización estilística del personaje en la forma de prosopopeya, como ya hemos adelantado, figura retórica que Miguel de Salinas había definido del siguiente modo:

> *Es fiction de alguna persona que hable lo que es verisimile que hablaria si estuuiese presente, y no solamente fingimos hablar los absentes, pero aun los muertos y los*

[28] Según la autorizada opinión de Burke (1993: 16), "Vitrubio resaltaba la necesidad de mantener la

> *brutos y cosas sin anima, y muchas vezes a los angeles y a los sanctos y a dios y a la patria y a las leyes, etc.* (apud. Alburquerque, 1995: 160);

en segundo lugar, sin memoria no puede existir un proyecto autobiográfico, es más: la memoria se constituye en eje estructurador sobre el que es posible reconstruir en un discurso el sentido de una vida, y en esta tesitura la retórica renacentista puso en conexión al escritor con el lector, del mismo modo que hasta entonces el orador había conmovido con sus palabras y su sinceridad al auditorio.

En el pasado siglo XX, James Olney (1991) y Paul de Man (1991) reivindicaron la vinculación entre autobiografía y prosopopeya como máscara desde la que el escritor se embosca en un *yo* escindido y multiplicado que para contarse a sí mismo ha de revivirse, volver a sentirse el que fue, adoptando el vocabulario y la mentalidad propios de la edad a que se refiere su texto. Cabe preguntarse hasta qué punto es lógico que en el Renacimiento europeo, tan influido por las ideas neoplatónicas mezcladas con teorías esotéricas y prácticas ocultistas pre-científicas, se haya propagado un género como el autobiográfico cuyos antecedentes más inmediatos hay que buscarlos precisamente en un conocedor de la Retórica y revitalizador de las ideas platónicas sobre la memoria y el conocimiento, Agustín de Hipona, con sus *Confesiones*.

Lo autobiográfico se convierte en un signo de modernidad para una literatura y una mentalidad que es deudora del paulatino avance de las artes y las ciencias en los *oscuros siglos* de la Edad Media, pues como sostiene Peter Burke (1993: 13) "existieron varios *renacimientos* en la Edad Media, especialmente en el siglo XII y en la época de Carlomagno".

La retórica sufre una transformación radical con la introducción masiva del libro editado mucho más rápidamente por la imprenta (Yates, 1969: 153), en el seno de un

---

simetría y las proporciones, comparando la estructura de un edificio con la del cuerpo humano".

proceso que contiene elementos vidriosos, ambiguos y paradójicos, porque por una parte la edición masiva de textos permitía la difusión de una cultura clásica que los humanistas del Renacimiento se propusieron revitalizar, pero por otra parte va a propiciar el progresivo deterioro de la anquilosada oratoria y fundamentalmente iba a provocar la eliminación de una de las cinco partes de la retórica clásica, precisamente el apartado de la memoria. Sobre esta desaparición y la valoración de la memoria va a surgir uno de los puntos de distinción dentro del Renacimiento europeo: el que marca a Erasmo como opuesto a la memorización mecánica y rutinaria por lo que de medieval y desfasado tenía (Yates, 1969: 188), frente a la tradición hermética que sigue indagando en la capacidad del recuerdo y la reminiscencia para conectar al ser humano con la divinidad y lo que de inmortal hay en el Universo. Este progresivo deterioro de la retórica culminará, según es sabido, con la escisión de la vieja Retórica en la segunda mitad del siglo XVI, a manos de Petrus Ramus, quedándole a la Retórica sólo "el capítulo de la elocución como su único ámbito" (López Grigera, 1994: 23). Pese a ello, el arte o la técnica retórica va a seguir actuando en la configuración de un género como el autobiográfico, según venimos defendiendo, y estará presente en la creación de la novela moderna mediante la amplificación de las figuras narrativas de la retórica tradicional diluidas en un género novedoso y que por tanto carecía de teorización retórica previa.

La literatura renacentista española pone de manifiesto el interés que se muestra por la narración de la propia vida, real o fingida, dentro de los parámetros que previamente habían sido fijados por los tratados y manuales de retórica; en principio, para el arte retórica –que incluía la técnica de la memoria como complemento para la formación de un buen orador (Yates, 1969: 17)– con la palabra se construye el estilo no sólo de un autor, sino también de cada uno de sus personajes, con la forma de expresión individual se identifica a cada cual y se lo distingue del colectivo, de la masa o del grupo, y en este sentido también la Retórica va a convertirse en un eficaz instrumento para la recuperación del ser humano y la "renovada afirmación del hombre" (Garin, 1981: 12) que se propusieron los humanistas, quienes –en opinión de López Eire (1995: 107)–

"vieron en la Retórica un arte creativa especialmente brillante en el capítulo del estilo o sea: de la elocución, que nada tenía que ver con la disciplina del *Trivium* o Trivio medieval".

A través de la palabra, el individuo se constituye e identifica, teniendo en cuenta que la palabra (*logos*) es razón y por tanto es el distintivo de la humanidad, de modo que Miguel Ángel Granada (1988: 157) llega a afirmar que "esta concepción optimista del sujeto humano procede de que el hombre es concebido fundamentalmente como el alma, es decir, como la razón". Los sucesos de una vida han de ser ordenados e interpretados mediante una *dispositio* textual que dé sentido a la existencia y sea capaz de aclararlo, y en esta función la vieja retórica va a servir de soporte a la configuración y ornato de un discurso como el autobiográfico en el que el escritor o escritora se va a plasmar, consciente de que una correcta ordenación no sólo esclarecerá el significado y el sentido de los hechos fortuitos y azarosos que se rememoran con una finalidad exegética, sino que esa ordenación también servirá para asegurar la inmortalidad, la fama del autor, en una época en que "sólo la inmortalidad personal garantiza la satisfacción del apetito esencialmente constitutivo del hombre" (Granada, 1988: 169); las ansias de trascenderse a sí mismo se plasman en la escritura y en unas palabras que implican al otro, al auditorio, al oyente o al lector mediante el cual su texto-vida encuentra plena significación.

El autobiógrafo, o el novelista que simula la fórmula autobiográfica, sabe de la facilidad con que el relato de la propia vida puede implicar al lector ya que la máscara autobiográfica reviste al escritor de una de las características que se suponían inherentes al antiguo orador: la sinceridad, que es una "forma de decir, porque con ella expresamos los sentimientos realmente y sin simulación alguna" (Artaza, 1997: 246).

El objetivo que se pretende alcanzar con la sinceridad autobiográfica es interesar al oyente o al lector, hacer que éste se identifique con los sucesos que se le están

narrando y conseguir que conceda el crédito de la verosimilitud al orador, quien aparece como un crisol desinteresado en el relato de su propia vida, en tanto que ese supuesto adanismo está motivado por el dominio de las técnicas retóricas que permiten disponer de una forma no casual los elementos de que se compone el discurso con el fin de provocar en el lector una mayor impresión. Tal como ha señalado López Eire (1995: 135),

> *la disposición o* dispositio*, que es responsable de la coherencia del discurso retórico en todas sus dimensiones, resulta, pragmáticamente, de la adaptación del discurso retórico entero y de todos y cada uno de sus elementos constitutivos y recursos a la oportunidad del momento, al* kairós *o* momento oportuno *que desencadena en el orador la determinación (*búlesis, voluntas*) de intervenir para modificar la situación previa.*

El discurso autobiográfico renacentista crea una serie de tópicos que pasarán a formar parte del modelo occidental de narración de la propia vida, y en esta configuración del modelo de narración autobiográfica tendrá especial trascendencia el orden en que se disponen los sucesos vitales y cómo se comienza desde los ancestros y los orígenes familiares como un recurso que dota al narrador de una credibilidad añadida.

Esta disposición, que hasta nuestros días se ha convertido en una obligación del autobiógrafo al afrontar la redacción de su vida, está basada en el principio retórico que determina contextualizar los hechos y darles el necesario preámbulo explicativo, lo que se halla en estrecha relación con la advertencia de Salinas sobre "el carácter literario e indeseable en las retóricas *no literarias* de la figura de *hysteron-proteron*" (apud. Alburquerque, 1995: 107).

Esta indicación vuelve a plantearnos la necesidad de señalar un *estatus* retórico para el género autobiográfico en cuanto su estructura lineal, cronológicamente hablando, lo separa de la ficción narrativa o literaria de la novela, máxime cuando la mentalidad

renacentista está conformada por distintas corrientes que inciden en la transformación de las viejas enseñanzas retóricas en unos nuevos moldes de expresión más acordes con las condiciones sociales y tecnológicas que caracterizan esta época de progreso e innovación que conocemos por Renacimiento[29]. Entre los factores que ayudan a estas innovaciones se encuentra la aportación neoplatónica que desde Ficino y Pico della Mirandola va ganando adeptos en el ámbito de los clérigos, artistas, estudiosos y clases ilustradas burguesas; para el neoplatonismo, "el notable poder que el alma tiene de recordar cosas y palabras es prueba de su divinidad" (Yates, 1969:63), y ninguna manera más adecuada para experimentar el poder de la reminiscencia que la indagación en los propios recuerdos, en el pasado, en la vida, en los sentimientos y sensaciones del pasado, para descubrir el hilo de continuidad que a través de la conciencia individual confiere entidad a cada ser humano, a cada alma que se expresa mediante la razón y da cuenta de sí misma para convencer al lector de la importancia de su existencia haciéndolo partícipe de su punto de vista.

Las condiciones materiales han empezado a cambiar y el hombre del Renacimiento está convencido de que podrá dominar la Naturaleza, pero para ello ha de iniciar el camino en el dominio de sus propias pasiones, del microcosmos que él mismo representa, y que se corresponde fielmente con el macrocosmos, del *yo* en el que ha sido encerrado, y este redescubrimiento del mundo natural no sólo se lleva a cabo a través del estudio científico que inicia la, así denominada, filosofía natural que encuentra en la *Academia Secretorum Naturae* de Nápoles, fundada en 1560, una de las primeras manifestaciones de interés por el conocimiento del mundo y la discusión del paradigma científico, sino que –por paradójico que pueda parecer– las tendencias místicas y ascéticas que se prodigan por doquier durante el Renacimiento (valdenses, anabatiptas,

[29] Antonio López Eire (1995: 55), al referirse al auge experimentado en nuestro tiempo por la Retórica, señala tres factores que hasta cierto punto tienen parangón, *mutatis mutandis*, con los adelantos experimentados en el siglo XVI:

> *La revolución acontecida en los medios de comunicación social* […]*; un concepto de la democracia cada vez más exigente y menos conformista respecto de la participación de cada ciudadano en las actividades de su vida social; y una sustancial transformación de las relaciones de producción a partir de las revoluciones tecnológico-científicas.*

fraticelli, begardos, etc.) reclaman con su llamada a la pureza un nuevo enfoque o perspectiva en la visión del mundo natural, en la relación que el individuo plantea con éste.

En el caso de estas corrientes ascéticas, hay que apostillar que hunden sus raíces en movimientos milenaristas y de inspiración medieval, pero sobre todo su discurso está forjado por la práctica de la predicación, que había sido el cauce por el que la oratoria y el arte retórica se habían transmitido y divulgado durante el período medieval (Yates, 1969: 108), y su manifestación moderna es el misticismo español cuyas más altas cotas alcanzan Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, reformadores religiosos que en su intención de vuelta a los orígenes prístinos del cristianismo (objetivo compartido con sus adversarios protestantes, calvinistas y luteranos) dan cuenta de un espíritu de reforma moderna, el del hombre nuevo que en el ámbito humanístico representara Erasmo de Rotterdam, calificado por Burke (1993: 66) como "modelo de humanista del norte", y cuya influencia en España[30] –puesta de manifiesto con rigor y precisión por Marcel Bataillon (1966)– fue tal que el erasmismo llegó a constituir, en palabras del gran hispanista francés: "Una profunda revolución en la vida española: que eso fue sin duda ninguna, y no fue cosa de una minoría culta, de unos cuantos *intelectuales*, sino que apasionó a la aristocracia, alta y baja, y llegó a las clases populares" (Bataillon, 1966: 309).

Erasmo se caracteriza por la búsqueda de un hombre nuevo (ideal paulino que inspira la profunda renovación antropológica efectuada por el cristianismo) que se encuentra encerrado en la interioridad del *yo* que obsesivamente es indagado durante el Renacimiento, hasta el punto de que Miguel Ángel Granada (1988: 7) ha diagnosticado la existencia de

[30] Esta opinión la sintetiza Abellán (1982: 33) al señalar que "Erasmo fue holandés, pero el erasmismo es español", y la desarrolla cuando expresa: "La difusión del erasmismo adquirió en España extensión y profundidad no igualada en otro país europeo, porque aquí encontró las condiciones culturales y sociales adecuadas" (Abellán, 1982: 37).

> *un núcleo problemático común: el problema antropológico y religioso, esto es, la concepción del sujeto humano, la representación de la divinidad y la noción de religión como vínculo de unión entre hombre y Dios*.

Aunque no existe un paradigma que explique las características de la autobiografía renacentista, pretendemos aquí indicar las condiciones en que se produjo la eclosión de un género novedoso en función no sólo de unas circunstancias históricas y sociales sino también por la ideología que se forma entre los siglos XIV y XVII en toda Europa, con especial incidencia en las vinculaciones que se muestran entre dicho género y los procedimientos retóricos que lo facilitan. De lo que a estas alturas no debe caber duda alguna es de la importancia que en la literatura renacentista supone la aparición de este novedoso género, que en opinión de Agnès Heller llega a caracterizar a toda la época, hasta el punto de calificarla como

> *la edad de las grandes autobiografías, es más, la edad de la autobiografía. El hombre nuevo, el hombre moderno, era un hombre que se estaba haciendo, que se construía, y que era consciente de este hacerse* (apud. Garin, 1981: 15).

Más recientemente, Nadine Kuperty-Tsur (2000b: 63) ha señalado que "il a fallu le concours des circonstances historiques uniques de la Renaissance pour permettre l´emergence des Mémoires". Para que se llegase a esta situación, hubo de comenzarse por la secularización de la mnemotecnia, hecho que se atribuye a Pedro de Ravena (Yates, 1969: 139) con la edición en 1491 de *Phoenix sive artificiosa memoria*. Asimismo, la recuperación de textos aristotélicos y una forma no dogmática de interpretarlos restituyó a la Retórica el carácter dinámico que le permitía mostrar el proceso vital al que aspira la autobiografía como proceso narrativo, y en este sentido es como López Eire (1995: 43) entiende

> *el concepto aristotélico de la Retórica como algo más que una* tékhne, *un* arte, *a saber: como una* dynamis, *una* potencia *o* capacidad, *plena y específicamente humana, en cuanto típica del ser racional y político que es el hombre, que le permite*

> *la argumentación racional y la reflexión crítica que dominan –o cuando menos, debieran dominar– la praxis social.*

La palabra, la razón, el *logos*, se transforma de este modo en la expresión de un *yo* cambiante que mantiene su unidad gracias a la memoria de sí mismo y que en su movilidad y cambio comprende su identidad, hasta el punto de que la preceptiva retórica renacentista llega a preocuparse por la definición del estilo como una manifestación temperamental de la personalidad, tal como indica Luisa López Grigera (1994: 170) al señalar que cuando

> *en tratadistas del Renacimiento, el término* estilo *se asocia con la teoría de los temperamentos, es para referirse a que los caracteres de los personajes se expresan a través de su estilo, y ese estilo se manifiesta en sus prosopopeyas, esto es, en los discursos directos de los personajes*.

Este rasgo ya venía siendo destacado por autores medievales como Alberto Magno, quien en *De memoria et reminiscentia* había aludido a las relaciones entre la memoria y el temperamento melancólico, tal como ha recordado Frances Yates (1969: 89):

> *Según la teoría normal de los humores se entendía que la melancolía, seca y fría, producía buenas memorias, que el melancólico recibía más firmemente las impresiones de las imágenes y las retenía por más tiempo que las personas de los otros temperamentos*.

Sobre el cañamazo de las viejas teorías medievales se va configurando la mentalidad moderna que abandera como insignia al individuo y su personalidad; cambiante y dúctil, el individuo precisa para expresarse de un instrumento como la retórica que le permita encontrar su propio registro expresivo, tanto cuando se narra a sí mismo como cuando finge una personalidad ajena en la ficción autobiográfica, y así se modela y construye desde los andamiajes de la retórica el género novelesco que hará

fortuna en la nueva época. La novela compartirá con la autobiografía el carácter dinámico que sirve para describir narrativamente a los personajes y que se desarrollan desde los argumentos retóricos "tomados de las circunstancias de persona" (López Grigera, 1994: 22). Si espigamos en las preceptivas renacentistas encontraremos una teoría consolidada de la práctica autobiográfica, *avant la lettre* puesto que evidentemente no adopta este nombre que pese a provenir de etimología griega es un neologismo anglosajón del siglo XVIII (Lejeune, 1994:27).

Será, por tanto, en torno a la etopeya o "imitación del discurso acomodada a los caracteres, a las personas tratadas o a las cosas" (Artaza, 1997: 61) donde encontraremos la aportación retórica al discurso autobiográfico, amén de las teorizaciones que sobre la memoria aún se seguían realizando así como a las teorías que sobre el hombre nuevo sustentan los humanistas en una larga serie de aportaciones que alcanzan desde Petrarca hasta más allá de Erasmo, esto es, hasta el neoescepticismo pre-barroco de Michel de Montaigne, de quien es conocidísimo el encabezamiento de sus *Essais*: "Yo mismo, lector, soy la materia de este libro".

En cuanto a la caracterización de la prosopopeya, Antonio Lulio ya había señalado que se trataba de la mitad de un diálogo (López Grigera, 1994: 80); Elena Artaza (1997: 147) recoge el testimonio de que en el epílogo (o *peroratio*) se recurría comúnmente a la introducción de prosopopeyas con una finalidad sumarial o recopilatoria que sirviese de recopilación a los puntos capitales desarrollados previamente en el discurso. El motivo por el que se utiliza la prosopopeya creemos deberse a esa cercanía vital que un discurso en primera persona representa para el oyente-lector; y en este sentido hay que tener en cuenta que las actuales teorías sobre el género autobiográfico apuntan a la participación del *otro* en la construcción de la auto-identidad de quien se autobiografía, esto es: toda verdadera autobiografía, como había señalado María Zambrano (1988a), reproduce en el lector el proceso interior reproducido en el texto. En caso contrario, la efectividad de la autobiografía sería nula y fallaría en sus

propósitos. Y es aquí donde volvemos a encontrar conexiones con la finalidad pretendida por la retórica, tal como indican Perelman y Olbrechts-Tyteca: "La efectividad, el acierto de un discurso lo dictamina el auditorio" (apud. López Eire, 1995: 97).

Como complemento a esa posibilidad de diálogo que Lulio apuntaba respecto a la prosopopeya, López Grigera (1994: 135) indica que ésta "adopta con frecuencia la forma epistolar"[31], en la que a cada interlocutor debe corresponder un tono, un estilo que lo caracterice: no nos alejamos, como se puede comprobar, de la órbita del género autobiográfico, entre cuyas modalidades o subgéneros no sólo se encontrarían el diario, las memorias y el autorretrato (estático éste último frente al dinamismo de los precedentes) sino también la relación epistolar (Lejeune, 1994; Romera, 1981). En todos los casos o modalidades, y especialmente visible en la relación epistolar, el autor se dirige a un otro: la modalidad autobiográfica, interpela al otro, se cumple fuera de sí. Por ello, Francisco López Estrada (1961: 131) alude al florecimiento epistolar que ocurre en Italia (y en menor medida en España) durante los siglos XVI y XVII, coincidiendo con el Humanismo. Para un profundo conocimiento de la la práctica epistolar renacentista[32] es preciso mencionar a Francesco Petrarca (1304-1374), quien, en palabras de Virgilio Tortosa (1998: 343),

> *representa esas mutaciones crecientes en la concepción del propio* yo, *y, bien que nos haya legado una autobiografía estricta, Weintraub afirma la condición autobiográfica del total de sus escritos, de un modo más hondo incluso que Dante y que otros predecesores suyos. Bien que no se trate de una historia estricta de su vida ni de una interpretación del curso vital, tiene el valor de revelar al menos los procesos mediante los cuales un hombre en un momento determinado de su vida*

[31] De Eneas Silvio Piccolomini, futuro Pío II, procede la primera novela epistolar de la historia de la literatura occidental, lo que muestra el carácter renacentista de esta modalidad fictiva autobiográfica.

[32] López Estrada (1961: 132) menciona el "amplísimo epistolario que ordenó y recogió él mismo. Sus *Epistolae* están compiladas en veinticuatro libros de cuestiones *familiares*, diecisiete de *seniles*; uno, sin nombre, y otro, de varias; y además sesenta y seis epístolas métricas. En las de prosa tiene como modelo a Cicerón; en las versificadas, a Horacio".

> *intenta tomar conciencia de su propio* yo *al tiempo que determinar su futuro según lo prospeccionado. A partir de 1342, retirado en su vieja casa de Provenza, tras una crisis personal, enfermo espiritualmente y con conflictos profundos, decide curarse escribiendo* De secreto conflictu curarum mearum (Secreto conflicto de mis cuitas).

Aunque a textos y fragmentos como aquél en que Lázaro de Tormes se dirige al *Vuestra Merced* destinatario de su narración puedan aplicarse los mecanismos de estudio retórico que hacen al caso de la presentación de un individuo con sus antecedentes y condicionantes (Artaza, 1997: 86), nos interesa sobremanera destacar que el efecto retórico que provoca el inicio de esta obra, que se considera un claro precedente de la autoficción en España, no es otro que el ya mencionado de la prosopopeya, mediante el cual el personaje se ha dotado de una voz propia (López Grigera, 1994: 96) desde la que focalizar o narrar el discurso novelesco, pero sobre todo esa voz existe diferenciada del resto de ruidos porque se dirige a otro ser humano, al incógnito e inquietante *Vuestra Merced*, que actuaría tanto de narratario como de lector implícito, si hemos de calificarlo con la terminología narratológica actual (deudora, por lo demás, en sus conceptos y definiciones, de la retórica clásica, aunque haya modificado la nomenclatura y haya añadido cuestiones y problemas que se han presentado en la narrativa de los dos últimos siglos).

El efecto buscado por la prosopopeya es, por tanto, configurar el espacio propio de la voz de un personaje así como interpelar al oyente-lector para que el discurso tenga efecto; estas dos pretensiones, que han sido puestas de relieve por diversos estudiosos actuales de la autobiografía (Catelli [1986], Zambrano [1988a], Paul de Man [1991], Lejeune [1994], etc.), eran ya intuitivamente conocidas por la preceptiva retórica clásica, tal como puede deducirse de la exposición que Luisa López Grigera (1994: 103) hace resumidamente del asunto, al afirmar que en el Siglo de Oro español se entiende

> *estilo como expresión personal, que sin embargo hemos visto que no se debía sentir tanto como expresión del escritor, sino como la del personaje en sus prosopopeyas (conviene recordar que éstas eran unas de las figuras de pensamiento destinadas a conmover los afectos del lector).*

Esta tesis sobre la conmoción de los afectos del lector es convenientemente reseñada por Luis Alburquerque, quien tras poner de manifiesto que "los procedimientos para mover afectos son discursivos y textuales" (Alburquerque, 1995: 138), hace mención a que

> *una dimensión fundamental de la Poética que tiene su origen en el* ethos *y que es sustancialmente* patética*, es también fundamental en la retórica. Se trata del efecto sobre el espectador (lo que según Aristóteles provoca la* catharsis *trágica)* (Alburquerque, 1995: 138).

Analizada desde un punto de vista (o con un instrumental metodológico) retórico, la autobiografía adquiere el carácter ético que más arriba mencionábamos como la exigencia a la sinceridad, una sinceridad que responde al pacto suscrito entre el autor y el lector mediante el que el primero se compromete a decirle la verdad y el segundo a interpretar como verdadero cuanto lee, según ha prescrito Philippe Lejeune (1994). Otro motivo por el que la retórica se adapta perfectamente a los cometidos de la narración autobiográfica, o viceversa, es porque en opinión de López Grigera (1994: 163),

> *la retórica se nos presenta como creadora de textos armoniosos y que producen la sensación de estar presentando al vivo la realidad, la naturaleza, sin artificio ninguno, y sin ninguna intencionalidad extra estética.*

De esta misma opinión se manifiesta López Eire (1995: 159): "El discurso que estudia la Retórica es pragmático, práctico, real como la vida misma, y utilitario como todo lo que llevan a cabo los seres humanos". El dominio que sobre el relato de la vida permite el conocimiento de los recursos retóricos es tal que supone una ordenación

adecuada de los materiales informes que se han decidido insertar en la primera fase de composición retórica (*inventio*) durante el segundo paso (*dispositio*), y además la propia teorización de la prosopopeya insiste en que la exposición de los sucesos personales ("amores, dolores y medios") ha de realizarse sin perturbación del ánimo de quien relata (Artaza, 1997: 115). Porque, en definitiva, la retórica pretende conmover (además de enseñar y entretener) y para ello precisa de tópicos o recursos a través de los cuales la narración cause simultáneamente placer y emoción, preferentemente a través de "cosas grandes, nuevas, inesperadas, y también emociones y perturbaciones de las personas" (Artaza, 1997: 32).

BIBLIOTECA VIRTUAL

En el repaso que hemos realizado a estas incipientes teorías autobiográficas, hemos pretendido poner de manifiesto la coherencia de pensamiento que en sus diversas corrientes informa la mentalidad renacentista, y en especial el papel jugado por la remozada preceptiva retórica que ayudaba a interpretar y a crear textos que toman como referencia a ese "hombre divino, imagen de Dios en el alma" (Yates, 1969: 196) que sólo puede recuperarse gracias a la memoria, a la auto-indagación. En el panorama de la renovación intelectual que supone el Renacimiento, y que consiste en una vuelta a las fuentes clásicas y una imitación de los modelos greco-latinos, un proceso continuado de "resurgimientos de *helenismo* (como Toynbee designa a la tradición clásica)" (Burke, 1993: 13), la retórica va a recuperar "su sentido pleno, perfectamente deslindada de la gramática y en estrecha relación con la ética" (Alburquerque, 1995: 18), en íntima conexión con el uso que de la técnica retórica realizó el movimiento humanista, un movimiento preocupado por una visión completa y abarcadora de la realidad humana, simbólicamente representada en "la imagen vitruviana del hombre inscrito en un cuadrado o círculo, [que] pasó a ser la expresión favorita de la relación del microcosmos y el macrocosmos" (Yates, 1969: 416).

En esta nueva visión influye grandemente la presencia de un movimiento hermético que "significa sobre todo exaltación del hombre: un hombre que no será otro

que el dios hermético Anthropos humanizado" (Garin, 1981: 179). No ha de extrañar, por tanto, que el Renacimiento sea testigo de un interés antropocéntrico que llega hasta la literatura en la peculiar formulación autobiográfica, que no sólo tiene como objeto la difusión de una vida humana por escrito sino que ésta se convierta en modelo de imitación para los lectores, en virtud de los dos mecanismos que para inducir a la convicción disponía la preceptiva retórica del momento: el paradigma o *exemplum* y la *epagoge* o *inductio* (Alburquerque, 1995: 122), que junto a la *rationatio* y al *enthymema* componen las cuatro partes de la argumentación retórica (Alburquerque, 1995: 128).

Histórica y culturalmente, la función desempeñada por la autobiografía moderna no es unívoca, aunque en sus matices confluyan distintos aspectos subyacentes en la retórica medieval que son reconvertidos en el nuevo ambiente social, político, económico y cultural que se forja en los siglos XV y XVI. En el *yo* redescubierto por la Edad Moderna[33] ha estado presente la creación de un modelo ético y moral que transciende hasta el discurso de su vida (título éste del relato del militar español Alfonso de Contreras [1988]) gracias a la utilización de la memoria y a una ordenación eficaz y conveniente de los sucesos que van a conmover al lector e impresionar de tal manera su imaginación que sea más fácil transmitirle el mensaje moral que se pretende introducir entre líneas en un texto autobiográfico.

Además, la autobiografía mostrará en toda su plenitud, con sus luces y sus sombras, al ser humano convertido en objeto materia del discurso: la palabra servirá de cauce a la tarea de búsqueda de una interioridad y un sentido que se pretende en toda existencia, y así es como la literatura renacentista centra su preocupación temática en el individuo como culmen de todos los afanes, por lo que basta conocer una sola vida para entrar en la corriente universal de la existencia, para sondear el misterio inabordable de la vida, que es común a la esfera terrestre y a los espacios cósmicos, a los animales y a los

[33] "Burguesía y autobiografía están ligadas inseparablemente desde el [R]enacimiento mismo en la consolidación de los primeros [E]stados nacionales gobernados por un absolutismo mercantilista que limita desde entonces la iniciativa privada comercial de esta clase ascendente" (Tortosa, 2001: 259).

objetos inanimados (hasta la Tierra se concibe como un ser vivo, y en virtud de esta creencia irán tomando fuerza las tesis geocéntricas copernicanas); la autobiografía será, de este modo, la cristalización de las diversas inquietudes que sacuden al hombre y a la mujer renacentistas, pero interesa sobremanera destacar que el discurso autobiográfico tiene como marco teórico instrumental –sobre el que se logró constituir– la disciplina retórica, que ponía a su disposición una serie de materiales que proporcionaban una comunicación más fluida y eficaz con el interlocutor colectivo.

De entre todos los instrumentos teóricos que la retórica había puesto en manos del escritor renacentista, consideramos que es la prosopopeya la figura que en la práctica permite importar un discurso real, al construir a un *yo* escindido, a un ser mudable y discontinuo como es el ser humano, en una pieza única, un ser dotado de una sola voz, de un estilo que lo unifica e identifica y que permite que los demás lo reconozcan y con ello le concedan el derecho a existir.

Nos queda aún mucho camino por recorrer para entender plenamente cuáles fueron las fértiles aportaciones que la retórica renacentista prestó a la creación de las originales formas literarias que van configurándose en este gozne de épocas y mentalidades que supuso el Renacimiento, entre la Edad Media, la Antigüedad Clásica como telón de fondo y modelo a imitar, y la Modernidad, con sus retos y transformaciones. Por ahora, baste saber que en las preceptivas retóricas podemos encontrar reflejadas y estudiadas varias innovaciones que siguen sorprendiendo por su actualidad, a la hora de examinar el proceso de construcción de una autobiografía, produciéndose la paradoja de que es el pensamiento post-moderno el que lleva varios años reivindicando que frente a la falsedad implícita del *yo*, que sólo puede plasmarse en un objeto externo, esto es, en palabras y frases, el autobiógrafo parece haber decidido suplantarse a sí mismo y describir la imagen que de sí mismo previamente se ha formado.

La autobiografía sería, desde esta novedosísima lectura realizada por Paul de Man (1991), una desfiguración (*de-facement*), un dirigirse al otro que llevamos en nosotros mismos, a la máscara que nos presta su voz para desde ella dirigirnos a un auditorio de máscaras que a su vez buscan complicidad y rasgos de comparación en las arrugas y mohínes de la máscara que se les presenta textualmente. Por más que pueda parecer extraño, este tipo de variaciones tiene su origen en el tuétano de la Retórica, por lo que no dudamos de la hipotética existencia de otros muchos datos que confirmarán nuestra creencia de que en gran medida las innovaciones formales que en la literatura en general y en la autobiografía en particular se producen durante la época renacentista provienen de teorizaciones y experimentos o ejercicios (*progymnasta*) previos que se habían llevado a cabo en la extensa y múltiple tradición retórica medieval.

2.3. El individualismo burgués

Para el surgimiento de la autobiografía como género literario será preciso que se produzca y consolide una serie de cambios y transformaciones que venían teniendo lugar desde los albores del Renacimiento y que se manifiestan en los más variados órdenes de la sociedad: el económico, el político, el científico, el tecnológico, el artístico, el intelectual, el religioso, el ideológico, el jurídico, etc. A finales del siglo XVIII, las condiciones de vida han sufrido una transformación tan profunda que acarreará el surgimiento del individualismo burgués como sustento ideológico de una cosmovisión[34] novedosa a partir de la cual el fenómeno autobiográfico adquirirá una dimensión radicalmente distinta de la que aportaban manifestaciones textuales que denominaremos pre-autobiográficas. De ahí que, como afirmaba Helena Béjar (1989: 38),

> *el individualismo forma parte, pues, de una teoría que da cuenta de un universo nuevo, organizado alrededor de vínculos más propios de la* societas *(Gessellschaft, en expresión de Tönnies) que de la* comunitas *(o Gemeinschaft).*

En este contexto de nuevas relaciones sociales inauguradas por la Revolución Francesa, con el fin del Antiguo Régimen se explica la aparición de la que de forma casi unánime (Hernández, 1999: 78) se considera primera autobiografía europea: la publicación en 1782 de los seis primeros libros de las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau, que aunque anterior en más de tres lustros al estallido de la propia Revolución da buena cuenta del estado social en que los proyectos ilustrados del Enciclopedismo habían desembocado.

El texto de Rousseau se convertirá, pues, en la piedra angular del edificio autobiográfico que resume y simboliza los ideales de la clase social dominante en la nueva época histórica, y en él se pueden rastrear los elementos constitutivos del nuevo

[34] "Frente a la Edad Media, el hombre se vuelve medida de todas las cosas y su relación con la naturaleza, con el universo, con Dios y consigo mismo se establece sobre nuevas bases. Se hace así posible el individualismo y de ahí surgirá el subjetivismo cartesiano" (Iglesias Feijoo, 2000: 28).

género literario, inaugurado esplendorosamente por la obra del autor de *El contrato social*, que no sólo da idea de la constitución de una sociedad basada legalmente en el concepto del pacto que implícitamente se apodera de las narraciones autobiográficas, sino que da cuenta de esa búsqueda del *hombre natural* (amparada por las teorías que se empiezan a construir sobre el *buen salvaje*) que persiguen tanto la sociología como la antropología. Como Eric J. Hobsbawm (1978: 418) ha señalado en su magno estudio sobre las revoluciones burguesas,

> *en su deseo de satisfacer sus propios intereses, cada individuo, en esta anarquía de competidores iguales, encontraba útil o ventajoso entablar ciertas relaciones con otros individuos, y este complejo de útiles tratos –a menudo expresados con el franco término comercial de* contrato– *constituía la sociedad y los grupos políticos o sociales.*

A todo ello se suma la genialidad que Franco D´Intino (1997: 301) encuentra en la doble raíz en que se funda el modelo confesional moderno:

> *Rousseau deve il carattere fondativo del suo libro all´intuizione di mettere l´introspezione interiore al servizio dell´apologia, recuperando quello che secondo alcuni è, da Socrate in poi, il motivo-base dell´autobiografia: l´autogiustificazione e l´autolegittimazione.*

La autojustificación social que subyace al proyecto autobiográfico desvela la posición central que el individuo, como hilo conductor de la ideología burguesa en la tradición occidental, ocupa en las relaciones instauradas por su poder económico y político emergente, sustentado por la época de descubrimientos tecnológicos y científicos que su movilidad en el orden social propicia. La interrelación existente entre el individualismo burgués y la producción literaria autobiográfica llevaba a Michel Beaujour a preguntarse por el núcleo originario de esta coincidencia:

> *Un cercle qui me semble devenir un peu vicieux: comment constate-t-on l´émergence de cet individualisme? Par l´existence d´autobiographies? Ou bien constate-t-on*

l´existence d´autobiographies parce qu´il y à deja de l´individualisme? (apud. AA.VV., 1983 : 49).

Se hace preciso, por tanto, desmenuzar los múltiples elementos que configuran la nueva ideología del individualismo burgués para entender las características fundacionales del género a que da lugar y que mejor lo representa y expresa. En primer lugar se encuentra el poder económico acumulado desde la época renacentista gracias a la ampliación de mercados que supusieron los descubrimientos y conquistas de las nuevas tierras a las que se sumarán los procesos de colonización que caracterizan la evolución imperialista y colonial de los siglos XVI a XIX. Esta coyuntura político-económica que otorga a Europa el predominio cultural va a condicionar esa actitud orgullosa del *yo*, que según Javier del Prado (1998 : 14) se ha convertido en

> *un problema insoslayable de la modernidad, al haber sido su motor epistemológico y estético, que ha visto implicadas en su devenir tanto la conciencia ontológica como la ética y epistemológica de un hombre lanzado, desde el fondo de la Edad Media, a la conquista de su inmanencia.*

La hipertrofia del individuo, su engrandecimiento como sujeto ontológico sobre el que se fundamentan los valores éticos y sociales de la Modernidad no dejará de mostrarse como un conflicto abierto y activo a partir de entonces. El origen de esta super-estructura ideológica que se manifiesta en el individualismo como agente de actuación social se puede rastrear en la conjunción de la acumulación de capitales así como en las nuevas relaciones económicas que ello provoca, con la mentalidad religiosa que se había abierto paso a través de la Reforma protestante en los siglos anteriores, por lo que José Luis López Aranguren, al historiar el surgimiento de los fenómenos de la interiorización relacionados con la intimidad, los consigna como el producto de una invención anglosajona en la que confluyen los siguientes elementos: el recientemente descubierto ámbito "de las libertades y su materialización, la propiedad burguesa, y,

sobre todo, la transformación de la religión por virtud del *libre examen* luterano en asunto personal" (López Aranguren,1989: 18-19).

La conquista del mundo exterior tendrá su paralelismo en la exploración del territorio interior que inquieta y alienta la búsqueda en las élites intelectuales europeas; ellas trazarán el itinerario de un retorno hacia ese dueño del Universo que con sus aplicaciones tecnológicas es capaz de dominar el mundo: el *yo* individual ante el que se abren inusitadas expectativas en el campo público o social, pero que se presenta simultáneamente como una fiera interior que debe controlarse tras haber sido creada y encumbrada por las teorías económicas liberales que cifran en el individuo toda la fuerza económica ante la que los Estados deben actuar como meros instrumentos a su servicio.

Se asiste en esta convulsiva fermentación de ideales ("estrecha imbricación existente entre modernidad y el resaltamiento del individuo" lo denomina Maíz [1998: 58]) a un apogeo de la fe en el ser humano, en sus ilimitadas capacidades de progreso, entrevistas desde una perspectiva eurocéntrica y colonial, que se ampara y fundamenta en los avances tecnológicos alcanzados en las décadas precedentes, puesto que la Revolución burguesa tiene dos ámbitos de actuación: el político a la vez que el tecnológico, con la puesta en marcha de una Revolución Industrial cuyos efectos siguen modificando el mundo en nuestros días. Como señalara Guy Rosa, se está configurando de esta manera

> *la nouvelle représentation du sujet que la Révolution avait instauré dans le droit civil et constitutionnel, le capitalisme dans les rapports de production, Kant dans la philosophie* (apud. Suárez León, 1997: 37).

En esta coyuntura de cambios, tampoco es extraño que el ser humano se aferre irracionalmente a una instancia que tiene al alcance de su comprensión y que le permite expresar sus inquietudes y sus confianzas, sus zozobras espirituales y sus consecuciones económicas, pues como apunta José Antonio Cordón (1997: 122):

> *El vuelco hacia el* en sí *sólo puede producirse cuando la dimensión emergente de la persona despegue definitivamente, constituyéndose en el centro del pensamiento, cuando el desarrollo y logros científicos determinen una seguridad y una entropía autoafirmativa irrenunciable. Y esto sólo lo percibiremos a partir del* [R]*enacimiento y más acusadamente de la* [I]*lustración.*

Paulatinamente, en un largo proceso que hunde sus raíces en el pensamiento greco-latino, el individuo había ido adquiriendo derechos y deberes sociales, alcanzando cotas de independencia que acabarán culminando en la irrupción de la burguesía como clase dominante, valedora de los privilegios personales que en forma de propiedad privada, libertad individual de expresión y de conciencia, alcanzará su máximo exponente en el género literario en el que el individuo toma posesión de sí mismo y se acota como ámbito de apropiación y liberación. Desde un enfoque histórico, la Modernidad supondrá un salto cualitativo en la corriente que transita la historia occidental desde hace más de dos mil quinientos años, de ahí que la noción de individuo pueda ser investigada en sus diversas fases históricas gracias a diferentes manifestaciones pre-autobiográficas que la han acompañado en su prefiguración como motor del cambio social que le concede la clase burguesa desde su irrupción en la vida económica y comercial renacentista. Como defienden Delhez-Sarlet y Catani (1983: 14):

> *L´apparition de la notion d´individu en Occident devrait être le fil conducteur de la recherche à laquelle nous appelons: l´autobiographie ou, si l´on préfère, la représentation de soi par l´écriture, est liée à cette émergence.*

La confianza que la burguesía deposita en el individuo irá acompañada de prácticas rituales y espacios simbólicos en los que se dé rienda suelta al sustrato personal en que se asienta la arquitectura ideológica de la Modernidad: el *yo* será, en este caso, una pieza clave para la defensa de los intereses económicos y filosóficos que el pensamiento ilustrado esgrime a favor del individualismo humanista, y que irá acompañado de las teorías éticas y políticas del liberalismo y el utilitarismo para su

mayor difusión entre las clases populares y su consolidación en el orden jurídico a la hora de construir los Estados modernos. El reconocimiento del individuo como fundamento y como objeto de la nueva regulación legislativa, producto de las fuerzas sociales y económicas que imperan en la Europa del Nuevo Régimen, hará figurar a aquél en los textos constitucionales que se aprueban durante todo el siglo XIX en diversos países de Europa y América, llegando su influencia doctrinal hasta nuestros días, en que la salvaguarda de los derechos cívicos en las legislaciones nacionales contemplan al individuo como beneficiario de todo el ordenamiento jurídico.

Estos principios que se defienden desde finales del siglo XVIII en los documentos oficiales sobre los que se constituye el orden estatal decretado por los Parlamentos nacionales inciden y coinciden en los principios teóricos expuestos por el individualismo como sistema de pensamiento liberal y cuyas ideas básicas se cifran en la dignidad humana, la autonomía de la persona, el autoperfeccionamiento y la privacidad (Béjar, 1989: 39). La cobertura legal que incentiva la iniciativa empresarial y comercial se completará en esta época con el afianzamiento del espacio interior como el ámbito apropiado para la sinceridad, resolviendo la ecuación entre burguesía y sujeto libre, que Genara Pulido Tirado (2001: 436) conecta con la aparición de "la carta privada en tanto que manifestación de la privacidad de un sujeto que se la transmite a otro".

Si nos acercamos a un texto de este período, como el que redactara en 1794 el psicólogo francés Maine de Biran, nos percatamos de la secularización que se está produciendo en la privacidad, que se contrapone a una hipocresía manifiesta de la vida pública. En este tono se pronunciaba este monárquico, contemporáneo de Rousseau, que describe así sus reacciones y sentimientos al enfrentar el trato social:

> *Hoy he estado en la ciudad. Tenía el espíritu recogido; el corazón, sereno; volví trastornado, confuso, inquieto. He visto mucha gente, he recibido pruebas de amabilidad y gratitud, de interés, pero la obligación y el disimulo se escondían detrás de estas explosiones afectuosas. ¡Cuántas máscaras y ni un solo corazón! Sin*

> *embargo, fue preciso responder como si estos gestos fuesen auténticos, es decir, fingir también, y ponerme una máscara como todo el mundo, pues hubiera sido ridículo aparecer con el rostro desnudo en medio de todos estos* dominós (De Biran, 1981: 27).

Lo que se efectúa en el desarrollo del individualismo es una vuelta hacia el interior como lugar de reposo frente a la ajetreada vida urbana que necesita del complemento psicológico de la actividad reflexiva, introspectiva, como contrapunto; de donde hay que entender el surgimiento de la autobiografía como una huida de las condiciones sociales en que la sociedad industrial pre-capitalista empieza a funcionar, lo que explica también las peculiaridades y diferencias que en nuestro país expresaron las primeras manifestaciones autobiográficas, como señalaba Sánchez Blanco, a quien Alicia Molero (2000: 46n) cita cuando defiende que "la autobiografía ha sido abundantemente cultivada en España, aunque bajo unas presiones sociales que exigían cánones literarios muy alejados de los de Rousseau".

Más allá de las especificidades nacionales que muestran las prácticas autobiográficas según los países de origen y sus circunstancias socio-económicas, se produce la temprana unificación en las condiciones de vida que caracteriza la expansión del capitalismo industrial, frente a la que se sublevaron, desde el principio, tanto los intelectuales conservadores que defendían el Antiguo Régimen monárquico-eclesial (en la consabida unión de trono y altar en que asientan su pensamiento) como los colectivistas que representan el movimiento obrero a través del pensamiento anarquista y socialista. Frente a esas dos grandes clases (aristocracia y proletariado), la burguesía será capaz de imponer un modelo económico, político y cultural que en el ámbito literario dará pie al triunfo de la novela decimonónica al tiempo que fomenta fórmulas introspectivas de análisis psicológico que ya venían siendo practicadas desde la segunda mitad del siglo XVIII, con ese carácter de concreción filosófica ilustrada en la que se cultiva la reflexión crítica, independiente, particular, que tiene por fundamento

> *la modificación que se produce entonces en la noción de persona, es decir, a esa clara conciencia que ya comienza a tenerse en la época del valor y la singularidad de la experiencia personal* (Ledesma Pedraz, 1999: 16).

No podemos sustraernos a la creencia de que esta regresión a lo interior tiene mucho que ver con el ajetreo urbano que va ganando terreno y que invade lentamente el espacio sobre el que gravitaba la construcción del mundo intelectual de Occidente; la autobiografía será, por tanto, un género reaccionario, entendido como la fuerza defensiva que los intelectuales burgueses opondrán al progreso tecnológico y material que ha creado la misma clase a la que pertenecen, y esta conflictiva procedencia marcará los claroscuros, ambigüedades y contradicciones en que se desenvuelve la historia de este género literario. A esta raíz reactiva del género se refería Maurice Catani cuando consideraba "l´autobiographie comme une émergence, une nécessité de la configuration idéologique occidentale que nous ne retrouvons pas ailleurs" (apud. AA.VV., 1983: 38).

El fundamento económico, político, jurídico y social que la burguesía impone a través del liberalismo como teoría en la que se fundamenta el derecho a la propiedad privada y la participación en los asuntos públicos mediante el sufragio (censitario en primera instancia y posteriormente ampliado a todos los varones mayores de edad hasta llegar a las mujeres a partir de principios del siglo XX), será imprescindible para la instauración de la ideología individualista, que como componente de oposición radical al sistema va manifestándose en los textos autobiográficos, como territorio propicio para que se acrisole el largo proceso que se inicia en el humanismo renacentista y que a través de la Ilustración pervivirá en el impetuoso *yo* romántico (May, 1982: 27-28).

La primera gran ruptura que se va a producir en el seno del pensamiento burgués es el Romanticismo, que pone al descubierto la orfandad epistemológica, ontológica y ética a que dio lugar "el nacimiento del *yo* moderno, su evolución, su inflación y finalmente su deflagración" (del Prado, 1998: 24); desamparado frente a las fuerzas

tecnológicas que el sistema de producción capitalista había creado, el individuo se encuentra encumbrado en el centro de una escala de valores que le hace suspirar por las esencias perdidas y añorar el viejo orden teológico que para los pensadores románticos suponía la Edad Media. De ahí que los escritores finiseculares de la pequeña burguesía española a la que pertenecieron Ángel Ganivet y Miguel de Unamuno tengan entre sus autores de preferencia a románticos como Carlyle, Ruskin y William Morris (Olmedo Moreno, 1965: 243-317), de quienes afirma Rafael Pérez de la Dehesa (1966: 157): "Los tres escritores ingleses atacaron duramente el egoísmo de la burguesía; los tres compartieron una vaga nostalgia de la Edad Media, de su arte y vida colectiva".

BIBLIOTECA VIRTUAL

El héroe romántico transmitirá al Modernismo este deseo de identidad que se confronta con el mundo, que nace de su radical insatisfacción con él y que se refugia en sí mismo para poner de manifiesto su profunda individualidad; por esta razón, en la cadena de transformaciones sociales que se van produciendo en el *yo* creado por el sistema burgués, vamos a seguir percibiendo los ecos y los efectos de la subversión romántica en la mentalidad de los escritores de final de siglo, que recurren a las tretas de la dispersión de su *yo* para reencontrarse a ellos mismos, como sucede en el caso unamuniano según la opinión defendida por Manuel Blanco (1994: 212):

> *Por encima de cualquier absurdo que se dé entre el deseo y la realidad, por encima de los múltiples* yo[e]s *y de las diversas vidas complementarias con que Unamuno se presenta ante el lector, el factor que une todas las facetas es la voluntad de* querer ser más *y de* querer serlo todo*, sin perder por ello la identidad individual.*

La fantasmagoría de la individualidad se revuelve contra su creador, en tanto que el individuo se percibe como parte de un engranaje, e instalado en la ficción de su existencia aislada y separada, autónoma e independiente del entramado social, reivindica su derecho a la fracción. Esta rebelión romántica se concreta en la oposición a la autoridad y a sus imposiciones normativas que inspira al Romanticismo decimonónico como movimiento intelectual, tal como ha señalado D´Intino (1997: 297) al percibir

> *il* [R]*omanticismo, inteso da un lato come proceso di secolarizzazione del pensiero religioso, dall´altro come espressione ideologico-letteraria di una frattura storica senza precedenti che ha comportato la messa in discussione dell´autorità della tradizione, e del concetto stesso di autorità.*

El origen del individualismo burgués como fuerza constitutiva del género autobiográfico hemos de rastrearlo en el Empirismo y en las investigaciones científicas que se venían desarrollando sobre las percepciones y su influencia en la conformación del conocimiento humano, pero todo ello hubiese sido inválido sin la intervención de la clase social y económica ascendente en que se constituye la burguesía, que será la valedora de los principios ideológicos y morales sobre los que se asienta el surgimiento del género autobiográfico, ya que como defiende Philippe Lejeune (1994: 311),

> *existe una correlación entre el desarrollo de la literatura autobiográfica y el ascenso de una nueva clase dominante, la burguesía, de la misma manera que el género literario de las memorias ha estado íntimamente relacionado con la evolución del sistema feudal.*

Resulta una evidencia estadística, ideológica y estética que "la autobiografía [...] es una forma literaria del universo de la burguesía" (Madrigal, 1991: 54), ya que ella presta no sólo el *estatus* jurídico, político y económico para que se desarrollen y consoliden como género literario estas manifestaciones textuales del *yo*, sino que el proceso de afianzamiento de la individualidad fue acompañado de la correspondiente dotación terminológica, como muestra el hecho de que

> *el término* individualismo *se acuñó en la primera mitad del siglo XIX y trataba de describir los efectos que sobre la moral y la cohesión social habían tenido la Ilustración y la Revolución francesa* (Béjar, 1989: 36)

El ascenso de la burguesía como clase hegemónica y la consiguiente imposición de sus valores va a combinarse con la existencia de una ética protestante que, como ha

indicado Jean Molino (1991: 130) ayuda a la difusión de los valores que en la teoría y en la práctica defiende el Liberalismo:

> *Los valores de la sociedad moderna se manifiestan primero en los países protestantes: en ellos triunfa el individualismo, la conciencia que toma el individuo de la autonomía de su conducta.*

Como descubriera el sociólogo Simmel, el individuo había sido reducido "en sus dimensiones sociales y estéticas, a un principio racional de cálculo, a la escenificación formalizada del [*y*]*o* en la vida social, de acuerdo con los mismo principios epistemológicos que rigen el intercambio monetario en la sociedad industrial" (apud. Subirats, 1988: 79-80), por lo que la propia intimidad se convertirá en una mercancía, en un objeto de cálculo estadístico, regulable y controlable por los Estados nacionales, al tiempo que la autobiografía se alía con fórmulas de cálculo mercantil, como se denota en la profusión de prácticas diarísticas, que halla mayor cultivo en países como Inglaterra, por lo que Antonio Dorta (1963: XXXVI) deduce: "Acaso el hábito comercial de anotarlo todo, de tener previsto todo, influya en ello".

La conjunción del sistema económico-político burgués y ético-religioso del protestantismo permitirá crear el patrón de conducta que supone una laicización de la conciencia, una secularización de los problemas morales, por lo que se sientan las bases para un ejercicio de la literatura íntima al haberse dado las condiciones para que en los textos autobiográficos se revele el ímpetu individualista que impregna los ámbitos sociales y públicos. En una reflexión sobre el momento por el que atraviesa en la actualidad el fenómeno autobiográfico, heredero de aquella revolución individualista de fines del siglo XVIII, acentuada a lo largo del sigo XX, es pertinente preguntarse por la relación existente entre el sistema de valores sociales del momento y la plasmación literaria que de ellos se hace, lo que provoca que la literatura –no sólo el género autobiográfico– sea un calco de los valores morales de una época y no un instrumento ideológico para su transformación. Basándose en el fenómeno creciente de autobiografías

escritas en reivindicación de la presencia y existencia de grupos marginales (política, cultural, económica, racial, social, religiosa o moralmente), la opinión de Anna Caballé (1995: 70) es clara a este respecto:

> *¿Tiene algún significado que los relatos más transparentes en la actualidad sean los de quienes declaran su condición homosexual? Las autobiografías y memorias suelen ser un reflejo de la* doxa *vigente, es decir suelen estar más próximas a reproducir que a transformar los valores de una sociedad.*

El autobiografismo responde, de esta manera, a unas coordenadas socio-culturales que caracterizan el surgimiento de la Modernidad, y que se va conformando en una doble dirección: por una parte, se trata de una ideología que tiene un fuerte arraigo político y económico, al tiempo que por otra parte supone una nueva forma de entender el mundo y la vida por parte de los seres humanos. Aunque exagerada en sí, no es desdeñable la apreciación de Andrés Trapiello (1998: 76) según la cual la "naturaleza burguesa [del diario] iba a influenciar [sic] en el futuro, y mucho, en la fijación de las características formales de los diarios, en el tono y en la fisonomía de las anotaciones".

Los dos grandes desarrollos que ha tenido el estudio del individualismo lo han hecho en sendas direcciones: Alexis de Tocqueville, entendiéndolo como un sentimiento, y Tönnies como una teoría social (Castilla del Pino, 1989b: 12), por lo que es aún más difícil comprobar hasta qué punto la escritura autobiográfica se ve afectada por cada una de estas modalidades (pública y privada) del individualismo.

Es preciso destacar, pues, la interacción de estas dos condiciones y cómo no necesariamente se manifiesta en textos autobiográficos con exclusividad, sino que puede alcanzar a otras producciones literarias, como se revelará en la dramaturgia finisecular decimonónica, que tantea a través de textos como *El escultor de su alma* ganivetiano, no sólo la renovación estética del arte escénica, sino también el planteamiento de problemáticas individuales que atormentaban a sus autores ante la indiferencia de un

público burgués acostumbrado más a la comedia o al drama burgués que en España representará en esos años Echegaray y más tarde Jacinto Benavente. Frente a ello, José Sanchis Sinisterra (1964: 36) señalaba el empeño existencial que a raíz de la impregnación autobiográfica que caracteriza a toda su obra llega incluso al teatro unamuniano:

> *No otra cosa preocupó a Unamuno al crear su teatro sino llevar al público, a un público viciado por la rutina y deformado por la superficialidad, un hálito de su problemática, de los conflictos íntimos de su pensamiento y despertar así, en cada una de las individualidades que lo integran, la conciencia de esta individualidad.*

Adocenado y mezquino, el individualismo también conocerá a lo largo de su evolución los efectos que sobre él produce la moral pequeño-burguesa en que degenera el inquieto y activo espíritu liberal, al que se debe haber incorporado dentro de su ideología secularizada el concepto de la privacidad, agudizado por la magnitud que con la era industrial y el desarrollo urbano iba a encontrar la vida pública. Por ello, la autobiografía como manifestación de la intimidad tendrá su punto de partida en la consolidación del ámbito privado a resultas de los avances teóricos y prácticos del liberalismo: los críticos y estudiosos del género parecen estar de acuerdo en esta vigorización de la autobiografía con el surgimiento de unas condiciones que podemos resumir como el interés por la historia privada (Gusdorf, 1991: 11) desde dos puntos de vista, el histórico y el psicológico, lo que vendría a crear un nuevo campo de actuación y estudio, el campo psico-social en el que la autobiografía puede ser estudiada, aunque sin olvidar su origen y carácter literario:

> *Lejeune afirma que el objeto empírico de la autobiografía es susceptible de diversas aproximaciones. En primer lugar, los textos autobiográficos pueden ser considerados como documentos, dentro del campo de los estudios históricos o del análisis de las civilizaciones, puesto que la* escritura del yo *es un producto histórico que se desarrolla en el mundo occidental a partir de finales del siglo XVIII y como tal expresa un rasgo o síntoma específico de este período y formación social. Luego, desde el punto de vista de una psicología general, el género ofrece la posibilidad de*

> *descubrir algunas nociones propias del despliegue de la intimidad: así, las de la memoria, las de la personalidad y las del autoanálisis* (Catelli, 1986: 53).

Aquí encontramos ratificada la teoría de Darío Villanueva (1991: 106), que pone de manifiesto la interacción de lo autobiográfico con otros terrenos que le dan forma al *yo* moderno, lo construyen y con-figuran:

> *La autobiografía descansa, pues, como algunos otros géneros cercanos a ella, en la creencia en el individuo, en el* yo. *Ésa es la primordial fuerza ilocutiva de su mensaje, el núcleo semántico de su configuración genérica.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Siguiendo esta línea histórica, nos percatamos de que "el discurso obrero del siglo XIX no llegó a adoptar la forma del relato de vida individual" (Lejeune, 1994: 341), lo que hace pensar en las implicaciones de la burguesía con un género que excluye a quienes no saben escribir, a aquéllos que no tienen nada que contar, a las minorías y los marginados cuya identidad no interesa (ni siquiera existe) porque sobre ellos no se basa el sistema de producción capitalista:

> *Escribir y publicar el relato de la propia vida ha sido durante mucho tiempo, y sigue siendo, en amplia medida, un privilegio reservado a los miembros de las clases dominantes. El* silencio *de los demás parece completamente natural: la autobiografía no forma parte de la cultura de los pobres* (Lejeune, 1994: 313).

Esta contradicción en el proceso de democratización y participación en los espacios públicos que postulaba le revolución política burguesa y su consecuente transformación de las estructuras de poder provocará una reacción cada vez más acuciante entre los grupos intelectuales y artísticos europeos que se inician en la rebeldía romántica y cuyos más extremos ejemplos de contestación se alcanzan en la década de 1920, inspirados en todo caso por el inconformismo con el orden social establecido, tal como Biruté Ciplijauskaité (1997: 80-81) ha señalado al referirse a

> *la actitud constantemente crítica, negativa,* [que] *va de acuerdo con el espíritu prevaleciente en el resto de Europa tanto a fines del siglo XIX* [...] *como en los años de las vanguardias: acabar con la mentalidad, la moral y el gusto burgueses*.

En esta tarea de derrocamiento va a estar implicado de lleno el Modernismo y, con él, la inmensa mayoría de autores finiseculares, entre los que destacan los casos aludidos de Baroja, Unamuno y el radicalismo ganivetiano, productos todos ellos de una disconformidad pequeño-burguesa con un sistema en el que han llegado a triunfar en el aspecto profesional pero que no colma sus expectativas de realización personal, intelectual, ética y estética, como se puede comprobar en los frecuentes ataques que Ángel Ganivet perpetra contra la institución social del matrimonio, la propiedad privada y la disposición de rígidos horarios de trabajo y regulación normativa social aneja. Este conflicto abierto en el seno de la ideología burguesa afectará también a ese derecho a la expresión íntima del que son privados sistemáticamente ciertos grupos sociales: no sólo el proletariado va a ser excluido de este derecho a expresarse en términos autobiográficos durante los primeros momentos de creación del género, puesto que en la misma situación van a encontrarse las mujeres y, por supuesto, los pueblos ajenos al área cultural de influencia europea o, dentro de ella, los grupos ágrafos y de cultura oral.

En esta situación se han encontrado estos grupos oprimidos, marginados, excluidos o sencillamente silenciados e ignorados, entre otros motivos porque el uso ideológico de la literatura autobiográfica presentaba como requisitos la originalidad de una vida en términos de prestigio y autoridad, y el dominio de las técnicas narrativas escritas conducentes a la elaboración literaria del texto. Esta situación no se ha podido resolver a favor de los colectivos silenciosos y ágrafos hasta que desde 1960 se inician los estudios de historia social que recogen testimonios de vida gracias, sobre todo, al "desarrollo de los medios de grabación" (Lejeune, 1994: 349), que han permitido acercar la autobiografía a amplias capas de la población, tal vez por un interés más antropológico que social, como confirma Lejeune (1994: 351) al señalar que "la historia oral que acaba

de nacer se interesa preferentemente por las clases dominadas y por las formas de vida y de cultura que están desapareciendo".

Es posible que la intimidad, mostrada a través de los textos autobiográficos, haya conseguido su espacio público en un paradójico cambio de papeles, consistente en que con el neo-liberalismo ético, político y económico propugnado con éxito a partir de la década de 1980 con respaldo electoral en Estados Unidos e Inglaterra (en las respectivas eras como mandatarios de Ronald Reagan y Margaret Tatcher), mientras que lo público se ha privatizado, lo íntimo se ha socializado: en tanto que a manos privadas ha pasado la gestión de las políticas de servicios públicos como la educación, sanidad, incluso empleo y defensa, en una aterradora interpretación utra-liberal, los problemas cotidianos y personales de seres anónimos o famosos han pasado a ser asunto de obligado tratamiento por los medios de comunicación. Como Mariano José de Larra pronosticara con sorprendente antelación (Caballé, 1995: 20), la autobiografía se ha democratizado, convirtiéndose en un fenómeno de masas (Lejeune, 1994: 427) que llega a asustar por su extensión (y su correlativa intensidad), sin haber perdido el carácter egocéntrico (Villanueva, 1991: 105) que le sirve de impulso y sin desmentir las graves acusaciones que sobre ella vertieran los Schlegel:

> *En 1799, en la revista* Athenäum, *los hermanos Schlegel consignaron una interesante enumeración de las diversas clases de autobiografías existentes. Escribieron allí que, además de las perpetradas por los prisioneros del* yo, *neuróticos, obsesivos o mujeres, había una clase especial, que podía figurar aparte de las otras: la de los mentirosos* (Catelli, 1986: 9).

Lo que ha quedado meridianamente claro en esta evolución ideológica y pragmática del individualismo ha sido el derecho, alcanzado por una cada vez más inmensa mayoría, a contar su vida, puesto que en el género autobiográfico hay un principio de igualación proveniente de un sano relativismo moral que considera importantes por igual todas las vidas. Alcanzado ese derecho a contar la propia vida y a

que sea valorada y respetada como un ejemplar único, un espécimen irrepetible, es el momento de proceder a culminar la tarea iniciada por los amotinados que tomaron la Bastilla, añadiendo "un *addendum* à la Déclaration des droits de l´homme: le droit de dire sa vie... Toutes les autobiographies naiisent libres et égales... " (Lejeune, 1998: 13).

Este colofón que Philippe Lejeune propone al ideal burgués emplea, de forma premeditada, la raigambre revolucionaria, ilustrada y liberal en la que se inspira el modelo autobiográfico moderno, según el cual todo relato de una vida es igualmente interesante puesto que todas las vidas humanas expresan una realidad histórica dada, concreta, tangible. Ésta al menos fue la interpretación que se realizó por parte de Dilthey al afrontar por primera vez el estudio teórico del fenómeno autobiográfico, ligándolo con las investigaciones históricas (de filosofía de la historia) que estaba llevando a cabo:

> *Corresponde a Dilthey situar el estudio de la autobiografía en un lugar destacado para los intereses de las ciencias humanas y sociales. La autobiografía, en tanto que espacio en el que un sujeto ordenaba su experiencia del mundo, debía expresar por sí misma un determinado momento histórico susceptible de ser interpretado* (Serrano, 1995: 47)

Al positivismo diltheyano lo seguirán otras investigaciones teóricas sobre el surgimiento y utilidad del género autobiográfico que incidirán en las concomitancias existentes entre la ideología individualista de la burguesía ilustrada y las características egocéntricas del género en sí, por lo que se puede hablar de una línea de interpretación:

> *Quella che D´Intino definisce* la linea Dilthey-Misch-Gusdorf, *cioè la linea interpretativa che studia l´autobiografia sempre ed ovunque ricercando in realtà l´atto di nascita dell´individualità moderna e borghese* (Mordenti, 1997: 20).

Condicionada por la época de su surgimiento y configuración, la autobiografía aunará en sí los intereses enciclopédicos plasmados en los estudios de las dos ciencias humanas decimonónicas por excelencia: la historia y la psicología. En la introspección

intimista encontrará una parte de su sentido el quehacer autobiográfico, aunque el interés de su estudio y conservación radicará muchas veces –más allá del interés literario-estético de la obra o de la acumulación erudita de datos estadísticos sobre textos autobiográficos existentes– en la aportación de datos intrahistóricos que permiten conocer la vida cotidiana de los individuos así como el punto de vista desde el que se observaba la realidad, las repercusiones contemporáneas que tenían los grandes acontecimientos, etc.

En esa perspectiva de admitir la subjetividad como un elemento científico de análisis, no podemos olvidar que éste era el gran objetivo trazado por las críticas racionalistas que autores como *Voltaire*, Diderot, D´Alambert entre los enciclopedistas y los filósofos empiristas y sensualistas, ingleses y franceses, se habían propuesto en el siglo XVIII. Haber aupado al individuo, con sus limitaciones y sus miserias, con sus grandezas y sus esperanzas, al centro de interés en un mundo que años atrás gravitaba en torno, por ejemplo, a debates teológicos sobre la sustancia con que habían sido creados los ángeles y que tenía en la abstracción deshumanizante su máximo rigor académico, es el gran mérito de la Ilustración abanderada por la clase burguesa. Aunque sea un tópico afirmar que el gran artefacto literario de la burguesía fue la novela, por el triunfo que ésta alcanzó en el siglo XIX y por los ejemplos de vida que difunde y con los que educa a los miembros de su clase, creemos que ha llegado el momento de considerar a la autobiografía como la gran creación, secularizada y democrática, de la clase burguesa.

Considerar al autobiográfico como un género burgués, sin entenderlo de modo peyorativo ni descalificador, no es más que incidir en la realidad histórica incontestable que supone la datación de sus orígenes como género, los aportes ideológicos que lo hacen posible (sobre todo en relación con los avances técnicos, jurídicos, políticos y económicos que se producen simultáneamente) y, en definitiva, la configuración de los valores que representa en orden al culto al individuo, al acrecentamiento de sus parcelas privada e íntima, en contraposición al alcance de una mayor responsabilidad en los

asuntos públicos. Sus orígenes burgueses no descalifican al género autobiográfico para servir de vehículo expresivo para otras clases sociales y a todo tipo de individuos que recojan lo que de revolucionario, novedoso, imaginativo, subversivo y creativo hay en la capacidad de interpretar la propia vida desde el propio criterio, con libertad de expresión y sintiéndose co-responsables de la misma; en esa adaptación que diversos grupos sociales han hecho del género se puede comprobar su versatilidad y la reutilización que puede hacerse de ese individualismo que fue el germen de la conciencia y de la necesidad de autobiografiarse, de dejar constancia de la existencia no sólo del individuo como tal sino de los valores que sostuvo y que alentaron su lucha por conseguir un puesto en la sociedad, libre de las trabas hereditarias estamentales y de la supersticiosa creencia en el destino o en la predestinación irrevocable.

MIGUEL DE CERVANTES

2.4. El psicoanálisis como método

La progresiva des-racionalización del ser humano, la detección de componentes irracionales y absurdos en su conducta, el descrédito de la fe ilustrada en el bien, el progreso y la racionalidad de la historia (Lukács, 1976), va a afectar a una de las disciplinas que con más fuerza irrumpe en el panorama de las ciencias decimonónicas: la psicología. En la frontera del siglo XIX al XX, las investigaciones y suposiciones de Sigmund Freud van a significar un provocativo salto en el vacío, un asomarse a los abismos de los cimientos sobre los que se edifica la conducta humana, sumándose así a los debates que en los campos antropológico, biológico y teológico había abierto décadas atrás Charles Darwin con su teoría evolutiva de las especies. En todo caso, esta filosofía de la sospecha que indaga en el ser humano para descubrir su pasado y en el psicoanálisis también su culpa, llega a ser la consumación de un método científico como el positivista que se había dedicado al atesoramiento y acumulación de datos sin propiciar una interpretación imaginativa de los mismos. Bajo el imperio del rígido sistema del positivismo científico se van a producir las cuatro reacciones más impactantes y decisivas que éste sufrió, de las cuales derivaría en gran medida el transcurso del pensamiento durante el siglo XX; nos referimos a las siguientes doctrinas y teorías:

A) Marxismo o socialismo científico, que pretende racionalizar las relaciones de clases sociales tras un exhaustivo estudio de datos económicos que llevan a una interpretación antitética de la historia, basada en el modelo de oposiciones propugnado en el XVIII por Hegel.

B) Evolucionismo o darwinismo, que atesora datos observables sobre distintas especies y los organiza cronológicamente para explicar la aparición de la racionalidad humana como la culminación de un proceso evolutivo del reino animal en el que la lucha por la

supervivencia y la selección natural muestran este proceso como la imposición y la conquista del más fuerte y adaptado al medio.

C) Vitalismo ético nietzscheano, que acendrará el concepto de culpa y la evolución moral de la sociedad occidental, proponiendo una radical transformación o transmutación de todos los valores, tendente a crear un ser superior moralmente, el *super-hombre*, desprovisto de las taras morales que la sociedad le inculca.

D) Psicoanálisis freudiano, conjunto de teorías operativas que pretenden sanar las deficiencias psicológicas del paciente con comportamientos neuróticos en su vida cotidiana mediante el uso de la palabra, esto es, con la conversión en historia de su vida, reconstruyendo el pasado personal para que el psicoanalista descubra los mecanismos que la mente del paciente ha activado para auto-protegerse.

Sin duda, esta encadenación de teorías que provienen de campos tan diversos como el socio-económico, el biológico, el filosófico-moral y el psicológico, supone una apertura de miras para la ciencia del siglo XIX y principios del XX (completada con la formulación por Einstein de la teoría de la relatividad y un nuevo concepto físico del Universo) y para la interpretación de las conductas y relaciones sociales. Aquí nos interesa destacar que cronológicamente el psicoanálisis se presenta como la última de las teorías en aparecer, por lo que en algún sentido asume y resume parcialmente algunos de los avances anteriores pero sobre todo resulta interesante a nuestros propósitos observar el mecanismo por el cual el psicoanálisis se apropia de las técnicas autobiográficas para aplicar su terapia, puesto que la base de la que parte es la narración por parte del paciente de su propia vida (podríamos hablar de autobiofonía dirigida).

Hubert Brochier (1983: 177) ha subrayado la relación formal y de contenidos existente entre psicoanálisis y autobiografía[35], por lo que afirmaba: "Que la psychanalyse ait été dès son geste inaugural liée à l´autobiographie, c´est là un fait bien connu". Nos corresponde delimitar algunos de esos vínculos que unen la práctica psicoanalítica con la escritura autobiográfica, para comprobar que no sólo la técnica freudiana recogió un modelo narrativo de la literatura confesional, sino que ésta a su vez fue asumiendo ciertas teorías que proponía el auto-análisis desde fechas muy tempranas. Por este motivo, se comprueba el influjo que sobre ciertos narradores, como fue el caso de Pío Baroja, tuvo el conocimiento de las tesis freudianas en las primeras décadas del siglo XX, como Mary Lee Bretz (1979: 100) pone de manifiesto al referirse al protagonista de *Camino de perfección*, a quien muchos barojianos han considerado *alter ego* del escritor, detectando que "el problema de Fernando [Ossorio] nace de su obsesión con el autoanálisis".

Remontándose aún más en el tiempo, Matías Montes Huidobro (2001: 220) ha llegado a sostener que el propio Ángel Ganivet conocía las teorías freudianas y era seguidor de sus técnicas de análisis:

> *Cuando dice, "a la investigación* [p]*sicológica llevo consagrado unos diez años", bien puede referirse a ideas y prácticas* [p]*sicoanalíticas que forman parte de su propuesta de* psicología activa.

Esta afirmación nos parece exagerada porque no sólo Ganivet no menciona en ningún lugar de su extensa obra al doctor vienés –es verdad que no menciona todas las fuentes de las que bebe ni todos los nombres que empiezan a sonarle a través de la lectura que hace de la prensa europea del momento–, sino porque estamos refiriéndonos a un período en el que las teorías de Freud no sólo no estaban difundidas sino que estaban en proceso de elaboración. Otra cosa sería pensar que el espíritu de la época, levemente difundido por el *polen de las ideas*, hubiese afectado a Ganivet, pero de ahí a

considerar que éste puso en práctica teorías psicoanalíticas, *avant la lettre*, media un gran paso.

Se comprende que al objetivo perseguido por Montes Huidobro de interpretar en clave psicoanalítica la obra simbólica de Ganivet (lo cual es un acierto, sin duda) viniese bien falsear en alguna medida datos históricos y fantasear sobre la sugerente hipótesis de un conocimiento que era casi imposible que se hubiese producido, por más aficionado que el autor granadino fuese a hojear periódicos en diversas lenguas y a barnizar su cosmopolitismo finisecular con una pátina de información multidisciplinar de la que no gozó en absoluto, pues sus conocimientos en economía, psicología o sociología eran realmente limitados, pese a lo cual críticos ha habido que han llegado a reivindicar para Ganivet la paternidad española, o al menos la consideración de adelantado y precedente, en el estudio científico y sistemático de estas materias (como sucede, a título de ejemplo, en Iglesias de Usell, 1998).

El procedimiento seguido por el psicoanálisis remite al efecto taumatúrgico que posee la palabra a la hora de recuperar sensaciones y sentimientos, permitiendo al emisor desahogarse ante un interlocutor, por lo que la contextualización histórica de las teorías freudianas muestra que su aparición puede entenderse en el marco de la secularización social que arranca del proyecto ilustrado, aunque para ello tiene que recoger la función chamánica que en la sociedad cristiana ejercía la confesión. En este sentido, Manuela Ledesma Pedraz (1999: 17) ha señalado que "la psicología reemplazará a la religión a partir del siglo XVIII, produciéndose así la progresiva laicización del espacio interior".

La evolución histórica determinará la sustitución de la práctica ritual de la confesión por metodologías pautadas que se presentan como técnicas *científicas* de ayuda en las que el confesor-paciente descargará su conciencia en busca del origen de una angustia que puede ser el pecado original, la desesperación vital, la culpa de haber nacido,

[35] Según Demetrio (1999: 54), "escribir autobiografía no es una práctica clínica propiamente dicha,

etc. En todo caso, como indica Castilla del Pino (1989b: 14) el individuo ha tenido en todos los tiempos que acudir a una orientación profesionalizada, aséptica y objetiva que desde fuera asegura la ayuda

> *con carácter institucionalizado: la confesión sacramental, la dirección espiritual, determinados tipos de consulta a abogados y a médicos, y desde luego la situación psicoanalítica, expresamente reglada por el analista.*

La tecnificación en el tratamiento del *yo* se convertirá de este modo en una técnica de control que paradójicamente propone la redención de los traumas provocados por un exceso de control paterno, familiar, social. Estamos, pues, ante una auténtica medida de choque, que refuerza la indagación en la memoria como remedio a los subterfugios neuróticos mediante los que se encubre y pretende olvidar aquello que hace daño interiormente. Ésta es también la táctica confesional autobiográfica, que comparte con el lector-receptor un secreto que agobia y entorpece la existencia: sólo a través de esta declaración en palabras, de la verbalización, la propia vida adquirirá otro sentido, y por ello el procedimiento empleado por el psicoanálisis es, en opinión de Brochier (1983: 177), recurrir a la rememoración autobiográfica para dar a entender una vida, dotándola así de sentido y significación plenos:

> *Une psychanalyse peut, à beaucoup d´égards, être considérée comme une autobiographie en acte: anamnèse, qui fuit de toutes parts, afin de la transformer en histoire signifiante.*

Para reconstruir el pasado, el psicoanalizado se servirá de la recuperación de fragmentos olvidados de su existencia, en los que se cifra el desvelamiento del secreto; gracias a esta teorización psicológica del olvido, la tarea del autobiógrafo contemporáneo consiste en recordar no sólo su vida interior sino ir aún más allá: interpretar su vida oculta, sus emociones, sus obsesiones y manías, el subconsciente sobre el que ha edificado, reprimiéndolo y hurtándolo a la vista de los demás, la vida pública, exterior,

---

aunque, ya a finales del siglo XIX se experimentó con ese objetivo, y con notorios efectos".

superficial. De ahí que el psicoanálisis descubra, a través de su amplia teorización sobre los olvidos y los actos fallidos, la vinculación entre memoria y sentimientos, abriendo así un enorme campo de investigaciones que afecta tanto a autobiógrafos como a psicólogos profesionales:

> *Desde que en 1915 Freud afirma que los recuerdos desagradables pueden olvidarse mediante el mecanismo de la represión, son muy numerosos los investigadores que han pretendido estudiar las interrelaciones existentes entre emoción y recuerdo* (Alonso Quecuty, 1992: 203).

La labor creativa, artística, imaginativa, será pues asimilada a una forma social de exteriorizar esos sentimientos ocultos y reprimidos que, transformados simbólicamente, permiten a la teoría psicoanalítica interpretar las obras literarias como la sublimación de un conflicto interior, como señalaba Michèle Ramond (1992: 155) al estudiar las sugerencias freudianas respecto de la creación artística:

> *Para Freud no hay diferencia fundamental entre la neurosis y el acto creador. Tanto la una como el otro derivan de una misma fuente originaria: un conflicto inconsciente que igual puede generar molestias, obsesiones y angustias como puede impulsar actividades artísticas.*

Considerada como obra de arte, la autobiografía será a partir de las investigaciones psicoanalíticas una fórmula terapéutica que permite exorcizar y conjurar el malestar vital a través de la palabra (oral o escrita), provocar una mejoría en quien autoanaliza su subconsciente, como se ha encargado de demostrar la crítica autobiográfica al afrontar las producciones textuales pertenecientes a este género literario:

> *La dimensión terapéutica de la autobiografía ha sido ampliamente documentada por la crítica del género. Curarse es el primer motivo de muchas autobiografías del siglo XX* (Durán Jiménez-Rico, 1999: 115).

Esta virtualidad curativa se aplica también a los relatos autoficticios, en los que –como veremos aplicado al ciclo ganivetiano– la metaforización de la vida permite sacar a la luz traumas, complejos y obsesiones que llegan a angustiar al escritor y que no encuentran otro modo de exteriorizarse que la recreación literaria, como observara Lacan al profundizar en las relaciones de lo psicológico con la novelación autobiográfica:

> *Existen ciertos relatos (aquellos que son fruto de una escritura especular) que pueden ser considerados como una verdadera terapia gracias al ejercicio de la identificación imaginaria que el escritor ha sabido llevar a cabo. Éste, recreándose en su trabajo de ficción, puede contar y confesar sus más ocultas fantasías* (apud. Martínez Garrido, 1986: 272).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En la terminología psicoanalítica, se trata de un proceso de transferencia que salva al autor de esta tensión interna provocada por la reflexión sobre sí mismo. Objetivándose textualmente, el escritor de autoficciones puede construir una barrera defensiva, una cámara de protección que le permite expresarse con plena libertad, amparado y emboscado en una personalidad ficticia en la que el proceso autocrítico es asimilado y donde se consiente la ironía y la autodescalificación. Esta especie de máscara con la que disfraza su interior potencia la capacidad expresiva que exige un autoanálisis en el que se desvela mediante claves crípticas el secreto de la propia vida. De ahí que la teoría psicoanalítica abra nuevas formas de comunicación al autobiógrafo, especialmente en la simbolización de su secreto, al que él mismo accede gracias al mencionado proceso de transferencia operado, a la objetivación de sus pasiones reprimidas y ocultas, que en la ficción virtualmente se cumplen, sin las trabas sociales que representa la conciencia del pecado o culpa que se confiesa por vías indirectas.

El novelista autobiográfico puede dar rienda suelta a su imaginación, a la transformación de su existencia en un símbolo artístico con el que podrá identificarse y alcanzar la plenitud, pues como ha observado Juan Bravo (1998: 72):

> *Las novelas lo liberaban de cuanto su conciencia mantenía reprimido: deseos, cóleras, rencores;* [...] *sus personajes eran los chivos expiatorios encargados de redimirlo de todos los pecados cometidos, o, al contrario, los superhombres, los semi-dioses a quienes éste encomendaba la tarea de llevar a cabo los actos heroicos ante los cuales el propio autor había flaqueado y a quienes transfería sus buenas o malas fiebres. Según semejante teoría de raíz freudiana, el creador se serviría de su personaje para vivir* [...] *en ellos otras vidas anheladas o para liberarse de determinados traumas.*

La aportación teórica psicoanalítica arroja, por tanto, nuevas luces para comprender la escritura autoficticia y encararla como un fenómeno de resolución simbólica de traumas y conflictos que de otra manera permanecerían soterrados, pero que por la vía de la representación artística van a encontrar una escapatoria. Es particularmente significativo y revelador el acercamiento que se ha hecho desde el psicoanálisis a la creación autoficticia ganivetiana, surcada de graves contradicciones, de obsesiones irresueltas que se forjaron en la profundidad existencial del escritor. Por ello es clarificador el empeño llevado a cabo por Matías Montes Huidobro para realizar una hermenéutica del simbolismo ganivetiano desde los postulados freudianos, que inciden en la fractura emocional que suponen los traumas eróticos en el individuo.

En un completísimo análisis del texto dramático con el que Ángel Ganivet pretendía cerrar el ciclo autonovelesco de Pío Cid, Montes Huidobro (2001: 176) ha acertado a interpretar como un descenso a los infiernos personales el complejo mundo simbólico que la obra teatral desarrolla en ambientes subterráneos:

> *Tal parece un recorrido psicoanalítico hacia el meollo del conflicto erótico del Escultor, como si Ganivet nos fuera llevando de la mano hacia su subconsciente, en un movimiento freudiano donde se manifiestan las represiones del instinto.*

La búsqueda del *yo* se convertirá, de este modo, en una práctica asimilable a la estrategia psicoanalítica de bucear en el subconsciente (puesto que el psicoanálsisis es, como apuntaba Cixous, "el único modo de recuperar lo reprimido, o sea, lo más auténtico del *yo*" [apud. Ciplijauskaité, 1994: 85]), de hallar las relaciones más arbitrarias y casuales de los hechos, al dejarse llevar por las emociones a la hora de relatar y redactar los sucesos de la vida, reales o imaginados, por lo que la autobiografía del siglo XX, encontró en el psicoanálisis un buen aliado para indagar en la imaginación y en el inconsciente, en aquellas reacciones incomprensibles, en las asociaciones que a simple vista pueden calificarse como absurdas, pero que ayudan a clarificar lo que se es en los estratos más profundos de la personalidad. Esta influencia del psicoanálisis empezará a reflejarse, ya en las primeras décadas del siglo XX en las obras de los escritores de la generación finisecular, como fue en el caso de Unamuno, obsesionado por esa necesidad de encontrar su *yo* más profundo que transfiere a las inquietudes de los protagonistas en algunas de sus novelas, como en *Niebla*, donde "día por día Augusto [Pérez] lucha frenéticamente por descubrir su *yo* y por lo tanto el sentido de su existencia" (Valdés, 1990: 35).

La dualización del comportamiento humano, que el judeo-cristianismo había consignado en la escisión del ser humano entre cuerpo y alma, va a verse racionalizada por las teorías psicológicas del siglo XIX que culminan en la formulación de la teoría psicoanalítica, que postula la existencia de varios estratos de personalidad que se vigilan y reprimen entre sí, esto es, que ocultan su propia esencia para adaptarse a las normas morales impuestas por la convivencia social. Una de las formas de rebelión contra esta presión social ejercida sobre el individuo será la indagación en las profundidades abisales que constituyen al individuo y que se revelan en forma de enfermedades psico-somáticas, trastornos psíquicos, desviaciones de la conducta, represión de los instintos o impulsos primarios, simbolización onírica de los deseos incumplidos, neurosis o alteraciones de la personalidad y también en manifestaciones artísticas que desvelan esas facetas ocultas. Por este motivo, la práctica autográfica a veces se ha relacionado con el

procedimiento de escritura automática que propugnaron los rebeldes vanguardistas del período de entreguerras (1918-1939): había que dar salida a las tensiones interiores, liberarlas mediante una escritura que no fuera vigilada, reprimida ni controlada desde fuera (por el *super-yo*), lo que motivó que "con el psicoanálisis y las diversas comprensiones de un *yo* profundo, inaccesible para la clara conciencia, empez[ara] un descenso a los abismos" (Molino, 1991: 133).

Descubrir la faceta oculta de la personalidad se convertirá en un objetivo del autobiógrafo que desea ser plenamente sincero, con todas las consecuencias, sacando a la luz sus contradicciones más profundas, su modo de pensar incoherente, las incogruencias de algunos de sus actos, y en ese compromiso de ahondar cada vez más en sí mismo se aúnan los esfuerzos del psicoanálisis y la autobiografía, que progresivamente se acerca a la libertad expresiva que le presta el *yo* ingenuo y espontáneo que lucha por manifestarse y salir a la luz. De ahí que el propio texto autobiográfico se preste a múltiples interpretaciones psico-críticas que rastrean la personalidad profunda del escritor en las formulaciones del subconsciente que se reflejan en su creación literaria; Michèle Ramond (1992: 159) ha llegado a afirmar, en este sentido, que "el inconsciente que obra en el texto tiene evidentemente algo que ver con el inconsciente de la persona psico-biográfica del autor".

Aplicado a las producciones autoficticias, esta implicación conlleva la identificación del escritor con su obra a través de la escritura, en la que se produce el aludido proceso de transferencia que objetiva al autor y lo convierte en motivo de análisis e interpretación psicológica. Al auto-observarse, el escritor reproduce mediante la palabra su estado anímico, la profundida inefable e inaccesible de su ser, que puede ser conocido aplicando técnicas hermenéuticas que él mismo ha utilizado para simbolizarse, puesto que

> *la novela autobiográfica propone la representación del estado mental de quien se autoescribe con fines psicoanalíticos, provocando en el discurso una ineludible*

> *transferencia del* yo *textual al* yo *vital que pasa a integrar la propia identidad literaria* (Molero de la Iglesia, 2000: 370).

Volviendo al caso del texto dramático ganivetiano, podemos considerarlo una confesión simbólica autobiográfica, como tradicionalmente se ha venido haciendo, por cuanto en Pedro Mártir, Ángel Ganivet representa ese proceso de búsqueda en pos de sí mismo, de su *yo* más profundo y conflictivo, en el que se manifiesta el complejo edípico que algunos estudiosos (entre ellos Michel Aronna [1999: 45]) de la obra atribuyen a la relación que unió al escritor con su madre, y que bajo los tintes de amor incestuoso que revela la obra va a tener cabida en su mundo afectivo más oculto. De hecho, Montes Huidobro (2000: 194), que ha sometido a un riguroso análisis psicoanalítico este drama, reconoce que

> *en* El Escultor*, el martirologio del protagonista lo constituye ese viaje al subconsciente donde todo desaparece, sumergido en una cámara negra que es el fondo de la cueva: una variante de la vida subacuática.*

El sistema de representaciones simbólicas que el psicoanálisis pretende interpretar y ordenar desvela en gran medida los procedimientos autobiográficos que los literatos venían utilizando para la expresión consciente de ese universo oculto que para ellos mismos era el subconsciente, de donde se vuelven a encontrar conexiones implícitas entre la práctica autobiográfica y el procedimiento psicoanalítico de rememorar acontecimientos olvidados. En este aspecto, la memoria será el elemento clave con el que procederán el autobiógrafo y el paciente neurótico, quienes tendrán que representar en palabras el mundo vivencial, afectivo, emocional y sentimental que ha quedado oculto y reprimido en las interioridades del ser; por ello "el análisis freudiano lo que hace no es otra cosa que desvelar una vida en imágenes despertando los mecanismos dormidos de la memoria" (Cordón, 1997: 123).

La correlación entre autobiografía y psicoanálisis en sus técnicas de expresión y sus modos de recuperación de sucesos olvidados es tal que cuando el escritor quiere proceder a una indagación en su personalidad surge en él lo que Mary Lee Bretz ha denominado *impulso autobiográfico* para atribuirle a éste el origen de la producción novelística barojiana, puesto que esta necesidad de autobiografiarse "desemboca en una colección de libros autoanalíticos en los que Baroja hace una reevaluación literaria y filosófica" (Bretz, 1979: 455). Para ello, es evidente que debe seguirse una metodología que la teoría freudiana se propuso especificar, regular y detallar.

El proyecto autobiográfico, como acto de rememoración y reinterpretación, se nos aparece como un conglomerado de reelaboraciones que se van desentrañando, dando paso unos recuerdos a otros, remontándose hacia el pasado a través de unas relaciones que se encadenan entre sí sin aparente conexión causal, tal como destaca Dionisio Pérez (1992: 4) de la formulación que el propio Freud hizo del funcionamiento de la memoria: "Los hechos mnésicos [...] no aparecen en solitario, sino que se relacionan y conexionan [sic] con la conciencia, el afecto, la atención y la percepción". Pero la teoría psicoanalítica pretendía llegar aún más lejos, mostrando la función que en el recuerdo desempeña la represión de los instintos primarios, que acaban apareciendo en la superficie textual del acto creativo, transformado simbólicamente y arropado bajo diversos disfraces imaginativos, que presentan ciertas analogías y similitudes con los sueños, en los que el inconsciente se expresa con total libertad, mezclando situaciones vividas con deseos frustrados, apareciendo como un discurso irracional y absurdo que encierra unas claves de interpretación relacionadas con la psico-biografía de quien se sueña.

Al acercarse a los enclaves más conflictivos de la personalidad, el consciente reprime y encubre las pulsiones vitales y las enmascara artísticamente, como se deduce de la contradictoria opinión que en su obra literaria y ensayística expone Ángel Ganivet sobre la mujer, hasta el punto de que "en sus relaciones con los personajes femeninos de

la novela, se descubre toda una [p]sicología de la represión" (Montes Huidobro, 2001: 73). La interpretación psicoanalítica permite, por tanto, conceder nuevas dimensiones a la autobiografía artística, a la ficción novelesca en la que un escritor pretende desvelarse a sí mismo y revelar su oscura personalidad. En este sentido, el psicoanálisis vino a culminar el proceso de consolidación científica que la Psicología perseguía desde la segunda mitad del siglo XIX, incorporando a su ámbito de estudios las reacciones aparentemente absurdas e incomprensibles que se muestran como la cara oculta de la racionalidad humana.

Este problema, llevado a las investigaciones empíricas y a la formulación teórica por Sigmund Freud y sus seguidores, era compartido y experimentado vitalmente por el grupo de escritores coetáneos, que habían vislumbrado cómo "el imperativo humano de la formación del sujeto [...] se torna en el problema de la personalidad" (La Rubia Prado, 1999: 13). Esta preocupación, que se plasma de forma evidente y palpable en los escritos unamunianos, tendrá también su formulación en los escritos ganivetianos, puesto que en ellos se expresa el interés por los avances científicos en el campo de la psicología, como reseña Matías Montes Huidobro (2000: 192) al referir que Ganivet

> *reconoce en su epistolario la grave crisis emocional en que se encuentra, lo que nos hace pensar que estas consideraciones sobre la psicología no son tan lúdicas y gratuitas como a primera vista pudiera parecer.*

Se detecta así la relevancia que adquiere para los pensadores decimonónicos finiseculares la aplicación a sus escritos de las investigaciones sobre la personalidad humana que estaba desarrollando la Psicología como ciencia que se amparaba en la metodología positivista de clasificación en categorías e interpretación de los datos acumulados. Como ingredientes de la modernidad, la Psicología y la escritura autobiográfica ayudarán a formular una visión novedosa del ser humano, y hoy día es imposible entender los procedimientos autobiográficos sin el aporte fundamental que supuso la renovación psicoanalítica de los mecanismos de investigación psicológica

aportados por el positivismo científico. Por ello se comprende que el psicoanálisis representara también una nueva fase en las técnicas de escritura autobiográfica, en tanto la teoría freudiana como técnica de interpretación autobiográfica se empeñaba en encontrar en el subconsciente el sentido de la vida y desvelar la existencia de un secreto vital.

A ello se suma el hecho de que el psicoanálisis como teoría se propone explicar el modo en que se constituyen los distintos estratos que componen la personalidad: un *ego* y un *super-ego* en constante dialéctica con el entorno y con la alteridad (u otredad) denominado *ello*. Paul J. Eakin (1994b: 43) explica cómo Lejeune había incidido ya en el papel desempeñado por la teoría psicoanalítica en la construcción autobiográfica:

> *La presentación temprana que hizo Lejeune de la relación entre la autobiografía y el psicoanálisis –la larga sección con la que concluye* L´Autobiographie en France*– constituye también su toma de posición más equilibrada: distinguiendo cuidadosamente entre autobiografía, por una parte, y autoanálisis y psicoanálisis por la otra, concluye que el psicoanálisis no ha cumplido su promesa inicial de suministrar una base teórica para la empresa autobiográfica.*

También Fariñas y Suárez (1993: 197) atribuyen al psicoanálisis el papel preponderante que la autobiografía representa en el siglo XX y en esta línea el semiótico italiano Cesare Segre ya había observado que "las teorías psicocríticas nos enseñaron a leer detrás de cada discurso explícito otro implícito que atribuía al autor los traumas de sus personajes" (apud. Romero López, 1993: 371), lo que nos acercaría más a la novela autobiográfica que al texto autobiográfico directo, aunque no debemos olvidar que el inconsciente busca –en muchas ocasiones– las formas simbólicas y artísticas para expresarse como única alternativa a la represión moral y social que le impide exteriorizarse abiertamente.

La inclusión del psicoanálisis y las visiones historicistas (Weintraub, 1991: 31) en el difuso terreno de lo autobiográfico no hace sino dotar de mayor complejidad la realización e interpretación de las autobiografías, obligando a crear un campo de estudio pluridisciplinar (Lejeune, 1994: 378) capaz de interpretar correctamente los distintos niveles y registros que expresa el fenómeno intimista de la autobiografía, tal como ha puesto de relieve la aparición de relatos orales de vida, que sólo desde las ciencias sociales (incluyendo en ellas la sociología, la historia, la economía y el estudio del sistema legal y jurídico), la psicología, la lingüística y la literatura es capaz de abordar correctamente este extenso fenómeno que afecta al ser humano. De ahí que el psicoanálisis venga a representar una ayuda más para esa interpretación antropológica a que aspiran las manifestaciones autobiográficas, como tendremos oportunidad de analizar en el próximo apartado.

2.5. La ciencia antropológica

Sin duda, es la ciencia del ser humano, en su multidisciplinariedad, la que con mayor exactitud nos permitirá acercarnos al hecho autobiográfico en toda su amplitud y complejidad. Por esto, al tipificarse o codificarse (con la aparición de la autobiografía y su consolidación histórica como género literario) un nuevo modo de lectura y de escritura (Lejeune, 1994: 129), se hacía precisa

> *una renovación del relato autobiográfico* [que] *implicaba una renovación general de la antropología, y de los modelos de descripción y de explicación del hombre* (Lejeune, 1994: 199).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Sin entrar por el momento a abordar la problemática suscitada por la construcción de una identidad del hombre/varón (Loureiro, 1993: 38) que excluye a la mujer (no sucede esto en el término *antropología*, que delimita como objeto de estudio al ser humano sin distinción de género sexual), sí hemos de indicar cómo a las minorías (y culturalmente entre ellas a la mujer) "se les impone una identidad colectiva" (Loureiro, 1993: 40) desde la constitución autobiográfica que distancia a las críticas feministas americanas del modelo masculino autobiográfico, tal como señala Loureiro (1991b: 5). Esta posición crítica es la que Sidonie Smith (1994b: 147) consideraba diferencial de las características que muestra la autobiografía femenina:

> *la posición-sujeto desde la que habla la mujer puede estar, como la voz de la madre, fuera del tiempo, ser plural, fluida, bisexual, des-centrada, no logocéntrica.*

El avance que durante el siglo XX experimentó la ciencia antropológica supuso la refutación de los presupuestos etnocéntricos desde los que se había venido trabajando con anterioridad. Era habitual en la visión europeo-occidental de la autobiografía que se interpretase el ejemplo representado en la escritura según unos patrones socio-económicos establecidos, que excluían no sólo a la mujer de su derecho a expresar su vida (puesto que el ámbito público para el que se reservaba la estructura memorial

decimonónica [Mateos Montero, 1996] le estaba vedado, salvo rarísimas excepciones), sino que también despreciaba todas las aportaciones que pudieran provenir de grupos minoritarios, étnica, geográfica, cultural o religiosamente. De ahí que la autobiografía se haya beneficiado también en sus expresiones de la pluralidad humana con las reivindicaciones que, sobre todo tras la II Guerra Mundial, supusieron algunos de los procesos que enumeramos:

A) La liberación de la mujer (cuyos primeros síntomas se mostraron con el sufragismo a finales del XIX) y su equiparación en derechos sociales y políticos (que en España no llegan a consolidarse hasta la instauración del régimen democrático en 1978, pese al paréntesis que en ese sentido supuso la legislación igualitaria de la II República).

B) Los procesos de descolonización que venían produciéndose desde finales del XIX y que afectan a la visión intercultural que actualmente se aplica en los países del centro, no sólo en relación con sus antiguas colonias, consideradas periferia cultural, económica y tecnológica, sino con los propios grupos étnicos que la componen (es el caso de las literaturas negras o afroamericanas en Estados Unidos de América y de los grupos indígenas y sus tradiciones culturales en las zonas colonizadas).

C) Los movimientos reivindicativos de la libertad de opción sexual que representan los grupos homosexuales cuya identidad no es reconocida legal y jurídicamente en ningún país a la hora de formar sus propios modelos de convivencia, llegando incluso a estar perseguidos y reprimidos en grandes áreas del planeta.

Estos tres ejemplos muestran cómo se ha ido construyendo en los últimos años una nueva visión del ser humano, que modifica sustancialmente el sistema expresivo autobiográfico dado que ello afecta a

> *la coherencia del* yo *textual con los modelos de identidad que privilegia su cultura. Es evidente que cada modelo psicológico y social marca una ruptura en los modos de autorrepresentación* (Molero de la Iglesia, 2000: 23).

Las manifestaciones textuales autobiográficas (y autobiofónicas, a las que a menudo hay que acudir por la condición ágrafa de algunos de los grupos minoritarios excluidos del modelo de transmisión cultural imperante) se hicieron eco de las luchas emprendidas por esos colectivos que no respondían al patrón oficial de la sociedad eurocéntrica que primaba como ideal de conducta la del hombre varón blanco de religión cristiana (católico o protestante) de posición socio-cultural alta, con empleo bien remunerado y prestigioso. En este sentido, las décadas pasadas han sido testigos de la alianza implícita entre el fenómeno autobiográfico y la construcción de una imagen intercultural de la sociedad humana, por lo que en la ciencia antropológica se encuentra una ayuda instrumental para ampliar la visión del mundo en consonancia con la pluralidad de opciones, ideologías, vivencias y realidades existentes, sin que una de ellas sea primada como sector privilegiado que marca las pautas de conducta (y consumo) del resto de la humanidad.

Se detecta en esta evolución de la autobiografía la coincidencia de que cuanto más se ahonda en las diferencias individuales más se aboga por la igualdad de todos los miembros de la especie humana, hasta el punto de que la autobiografía

> *à l´heure actuelle, á la condition de bien montrer que, dans une société qui passe pour formée d´individus, être individuel, c´est exactement être comme tout le monde, et réciproquement* (Coste, 1983: 263).

El compromiso ético que hace patente la expresión autobiográfica pasa no sólo por la defensa de la igualdad de derechos de los seres humanos, con la ruptura de beneficios y privilegios en favor de determinados grupos hegemónicos y dominantes que querían postularse como ejemplo a imitar, sino que además se muestra como un arma

eficaz para combatir los movimientos xenófobos, racistas e intolerantes a que daría lugar una visión restrictiva de la humanidad, considerando inferiores a los individuos que no responden al modelo pre-establecido. De ahí que sea tan importante en el proceso de escritura autobiográfica demostrar que acceder a los textos en que se expresa un ser humano concreto en su intimidad, representando en sí mismo, en su interior, la problemática humana universal, es la vía más adecuada para provocar un proceso de empatía mediante el cual el lector será capaz de ponerse en el lugar del otro, entenderlo y comprender sus motivaciones más profundas, al tiempo que conoce otros modelos culturales en los que el autobiógrafo ha sido educado.

BIBLIOTECA VIRTUAL

En esta labor, el autobiógrafo tiene que asumir simultáneamente que no es el centro del mundo, que sus propios valores pueden ser sometidos a crítica por los demás, por lo que no puede imponer dogmática y pretenciosamente sus creencias si aspira a ser entendido por lectores que provengan de otros espacios culturales. En esta difícil disposición reside esa descentralización que ha propiciado la autobiografía, no sólo en el plano social sino también en el individual, puesto que como afirma Didier Coste (1983: 263), "se juger, c´est encore se donner à juger, et se singulariser n´est souvent rien d´autre que s´initier à devenir n´importe qui". Asumir la relativa insignificancia que puede representar la propia vida, tomar conciencia de que ese tesoro inalienable que es la propia vida carece de importancia estadística, no desmerece en absoluto la tarea autobiográfica, puesto que el testimonio que se presenta en el texto autobiográfico adquiere valor en tanto merece la consideración de los otros y a través de la comunicación de lo que de específico y particular hay en esa vida logra transmitirlo a los demás para que ellos se identifiquen con el autor y sean capaces de aceptar sus puntos de vista como válidos y respetables.

En esta empatía antropológica reside la modernidad del proyecto autobiográfico, por lo que, según Michel Beaujour,

> *on ne peut pas concevoir une autobiographie sans references à ce qu´on peut appeler une anthropologie; c´est-à-dire qu´à chaque fois que je parlerai de moi, je parlerai des autres et je parlerai de nous tous* (apud. AA.VV., 1983: 27).

Desde esta perspectiva intercultural, la antropología ha venido a incidir en la radical igualdad de los seres humanos, gracias a sus diferencias y especificidades, por lo que las investigaciones antropológicas han puesto de manifiesto el relativismo con que deben evaluarse los modelos sociales y las subsecuentes conductas éticas, culturales, religiosas, sexuales, sociales y epistemológicas de los individuos. Tal vez la antropología resuma y sintetice la aspiración a una comprensión global (que no totalitaria ni unitaria) de los seres humanos, pero ello no nos permite identificar a la autobiografía con una de las ciencias sociales que más auge han mostrado en la explicación de la peculiaridad humana; no debemos olvidar que esa asimilación respondería sólo a una perspectiva, parcial por tanto, de las múltiples conexiones con que el fenómeno autobiográfico ha venido siendo analizado a lo largo de su proceso de estudio y compresión teórica. Este intento de conectar la autobiografía con la antropología no puede ser excluyente de otras consideraciones y enfoques, pues como recuerda Ángel G. Loureiro (1991b: 5):

> *Todos toman a una ciencia como apoyo de la autobiografía: para Dilthey ese papel lo cumplía la historia; Gusdorf se sirve de la antropología filosófica; Lejeune se apoya en el derecho, mientras Bruss lo hace en ciertas teorías del lenguaje (*speech act theory*); Eakin, por su parte, busca el auxilio de la psicología y Jay, por último, se refugia en la filosofía.*

A esta enumeración habría de anañadirse la retórica como punto de partida para la interpretación realizada por Paul de Man (1991); asimismo, Alain Girard (1986: XII) insiste en la antropología (en tanto ciencia del hombre) no como soporte, sino como objetivo que se propone la escritura autobiográfica:

> *Ce n´est rien moins que la science de l´homme que l´on prétend édifier. Au départ, les hommes qui tiennent un journal, le font dans un but avoué de connaissance*

> *objective ou scientifique, pour disposer d´observations rigoureuses et nombreuses, dont ils espèrent déduire des lois.*

Estas múltiples vías y estrategias de acceso existentes para abordar la autobiografía vienen a mostrar cómo ésta requiere de una multidisciplinariedad interpretativa que pocos campos de estudio precisan en tanta profundidad como ella, llegando a ser susceptible incluso de la exégesis simbólica o crítica del arte (Reboul, 1993), lo que redunda en la pertinencia de la aplicación de un estudio semiótico a este fenómeno de tantas significaciones y posibilidades interpretativas. El uso que de estas ciencias (reanimadas por el espíritu positivista decimonónico) hizo la literatura ha sido puesta de manifiesto por Albert Chillón (1999: 108) cuando ha señalado:

> *La novela realista no fue el único género que contribuyó a la conformación del periodismo literario –si bien fue, sin duda, el que brindó la aportación más importante*[–]. *También pusieron de su parte otros géneros literarios de carácter testimonial –dietario, relato de viajes, ensayo, prosa de costumbres, memorialismo, biografía, literatura epistolar, etc.–, así como algunas modalidades de escritura documental –historias de vida, historia oral– cultivadas por ciencias sociales como la sociología, la antropología, la psicología y la historia.*

No estará de más recordar que esta polisemia es el resultado de los múltiples componentes que han ido confluyendo con carácter operativo para su configuración como género literario, desde las motivaciones éticas y religiosas hasta las virtualidades técnicas, sociales, políticas y económicas que lo propiciaron, pasando por la canonización de modelos retóricos de expresión textual y las prácticas psicológicas introspectivas que facilitaron la formación del viejo sueño renacentista de entender e interpretar el universo ideológico de la Modernidad como un proyecto racional que tenía al ser humano como centro del mundo; ese antropocentrismo, a la larga, es también resultado del aforismo protagórico que consideraba al ser humano medida y escala de todos los valores (apud. Kirk, Raven y Schofield, 1987: 572), y ningún antídoto puede

mostrarse más eficaz contra las tendencias totalitarias e intolerantes que se han ido sucediendo a lo largo de los últimos siglos, desde el proyecto jacobino revolucionario que inspiró los afanes imperialistas napoleónicos hasta la plaga nacionalista que reivindica una edénica raza superior, elegida y limpia de toda impureza racial, contraria en todo caso a los valores individuales que cervantinamente hacen a cada cual hijo de sus obras.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.6. Vías de difusión actuales

A lo largo del siglo XX se puso de manifiesto el creciente interés por el estudio del fenómeno autobiográfico, aunque dicho interés se remonta, precisamente, a las últimas décadas del siglo XIX, puesto que, como señala Alicia Molero (2000: 19), "la preocupación por la autobiografía se inicia a finales del XIX con la obra de Dilthey", aunque el auge en las investigaciones sobre la literatura autobiográfica se producirá en la segunda mitad del siglo XX, no sólo en Francia, sino en el resto de países de la cultura occidental:

> *C´est seulement après la Seconde Guerre mondiale qu´une reflexión théorique sur l´autobiographie a vu le jour en France. Existentialisme et structuralisme, apparentement si contraires, l´ont successivement favorisée* (Lejeune, 1998: 22).

No es desdeñable la aportación del existencialismo filosófico y literario, representado fundamentalmente en las figuras de Jean-Paul Sartre y Albert Camus, que hunde sus raíces en las cogitaciones de autores decimonónicos como Arthur Schopenhauer y Sören Kierkegaard, cuya tarea vitalista será continuada entre otros pensadores, al final del XIX, por Friedrich Nietzsche y Miguel de Unamuno. En aquel clima de interrogación personal que sacude desde el pensamiento romántico a movimientos filosóficos tan dispares como el krausismo o el psicoanálisis, las sucesivas catástrofes que provoca el siglo XX con la tendencia a los autoritarismos de todo signo que intentaron anular la capacidad individual de decisión, imponiendo modelos totalitarios de dominio político e ideológico, van a conducir a una reflexión angustiada sobre el absurdo y la fragilidad de la vida, activan el concepto colectivo de culpa ante la impasibilidad con que se había asistido a las masacres que conmocionaron la conciencia ética de los ciudadanos. Esto explica la coincidencia cronológica en el surgimiento de un interés metódico y sistemático por el análisis del fenómeno autobiográfico con la crisis de conciencia que supone el final de la II Guerra Mundial.

El primer gran ejemplo de estudio, fundador del campo de investigación autobiográfica, con la publicación de un exhaustivo *corpus*, corresponde a la obra del alemán Georg Misch, como recordaba Isabel Durán Jiménez-Rico (1999: 99):

> *La autobiografía está de moda en nuestro* [pasado] *siglo* [XX]. *De hecho, la crítica sobre el género empezó con Georg Misch quien, en 1951 produjo una obra ingente,* History of Autobiography *en 6 tomos*.

Este estudio inaugurará una fase que se centrará en el conocimiento de las vidas narradas, por lo que "en esta etapa, llamada del *bios*, se enmarcan los trabajos de Misch (1949-1965), Burr (1909) y Shumaker (1954), todos ellos en la primera mitad del siglo" (Molero, 2000: 19). En este período, es evidente la relación del enfoque de las investigaciones con el campo historiográfico, del que paulatinamente se irá desprendiendo para centrarse en un estudio literario que otorgará mayor importancia al sujeto narrativo (αυτοζ) para desembocar en el análisis de las técnicas narrativas y la construcción escrita del *yo* en la fase de la γραφη.

En las tres últimas décadas[36] hemos asistido a un inusitado interés tanto por la publicación como por el estudio de los textos autobiográficos, en los que se mezclan motivaciones y objetivos de la más diversa procedencia, como pone de manifiesto Ledesma Pedraz (1999: 9-10) al afirmar:

> *El género autobiográfico es uno de los que hoy en día están de más rabiosa actualidad, lo que puede explicarse, tanto por el individualismo imperante en este fin de siglo –fruto, muy posiblemente, del derrumbamiento de las grandes ideologías colectivas y del escepticismo del individuo ante la posibilidad de cambiar la vida y el mundo– y la curiosidad subsiguiente del lector en lo que se refiere a la vida de un particular escrita por él mismo, como por ese deseo de introspección y autoanálisis*

[36] No obstante, Nadine Kuperty-Tsur (2000a: 8) señala que "si les études consacrées à l´autobiographie sont legion depuis ces vingt dernières années, rares sont celles qui se sont penchées sur la nature fondamentalement argumentative du discours autobiographique".

> *que, desde el descubrimiento del psicoanálisis, está presente en numerosos escritores.*

En la línea del creciente auge autobiográfico que experimentó el pasado siglo XX se encuentra la creación de colecciones editoriales[37] exclusivamente dedicadas a textos de este género que han creado un grupo de lectores-compradores aficionados a esta modalidad literaria. Lejeune (1994: 309) incluso llega a manifestar que en estas colecciones se vuelve a manifestar la virtualidad contractual que ha implicado el nuevo modo de lectura autobiográfica que representa la Modernidad. A estas colecciones editoriales se ha referido también Caballé (1995: 17), que añade a ellas "Congresos [...], números monográficos en las revistas especializadas [...], premios", entre éstos últimos el premio Comillas[38] en España, ganado, por ejemplo, por el psiquiatra gaditano Carlos Castilla del Pino (1996a), quien había realizado algunas aportaciones teóricas previas al género (Villanueva, 1993: 21, 23), lo que ratifica la creencia arriba apuntada del efecto autobiografiador de teoría y práctica (Smith, 1994a: 65).

El campo de estudios, aunque reciente (Agazzi, 1992: 9) ha mostrado sus enormes posibilidades de actuación (Molino, 1991: 107) dada la enorme cantidad y variedad de textos que se están produciendo y recuperando en lo que ha demostrado ser

[37] "En España algunas importantes editoriales han abierto colecciones exclusivamente dedicadas a la autobiografía como *Espejo de tinta* de Grijalbo, *Andanzas* de Tusquets, *Memorias y testimonios* de Planeta, *Travesías* de Versal, *Biografías y Memorias* de Plaza & Janés, o incluso colecciones dedicadas a la publicación exclusiva de teoría crítica al respecto como es el caso de Endimión-Megazul [sic], y otras que alternan la labor filológica y el ensayo con problemáticas adyacentes a lo autobiográfico como es el caso de Lumen" (Tortosa Garrigós, 1998: 387; 2001: 24).

[38] En la decimoquinta convocatoria (correspondiente al presente año) de este premio "de biografías, autobiografías y memorias" convocado por Tusquets Editores, según se lee en la cláusula tercera:

> *El jurado entiende por* autobiografía *la historia de la vida (o parte de ésta) de una persona, escrita por ella misma.*
>
> *El jurado entiende por* memorias *los diarios, cuadernos o papeles en los que se haya*[n] *apuntado acontecimientos de la vida de una persona. Estos testimonios pueden ser escritos por una persona y editados luego (recopilados, ordenados, prologados y anotados) por ella misma u otra persona.*
>
> El jurado valorará especialmente en las obras presentadas, por una parte, que traten sobre temas y personajes de verdadero interés histórico, artístico, político o cultural, *y, por otra, que estén bien escritas, bien estructuradas y que sean de lectura amena.*

El jurado de este año estará presidido por el escritor Jorge Semprún, el plazo de admisión de originales finaliza el 30 de junio en España y el 30 de mayo den México y Argentina, y la extensión mínima se establece en "200 folios mecanografiados a doble espacio y por una sola cara".

uno de los más fecundos géneros literarios cultivados en el final del siglo XX. A la ingente producción textual se suma el interés académico que se ha mostrado desde la década de 1980, y que para el estudio de los escritos autobiográficos españoles tienen un claro referente en los

> *cuatro Coloquios Internacionales, organizados por Guy Mercadier,* L´Autobiographie dans le monde hispanique, L´Autobiographie en Espagne, Écrire sur soi en Espagne, Modèles & Écarts *y* L´Autoportrait en Espagne. Littérature & Peinture *(Aix-en-Provence: Université de Provence, 1980, 1982, 1988 y 1992)* (Romera Castillo, 1999: 36).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Ya en España el primer seminario que se dedicó exclusivamente a la escritura autobiográfica fue el que en 1992 organizó el profesor José Romera Castillo (1993a), quien a su vez dirige el Centro de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (CESELITN@T) de la UNED, en una de cuyas líneas de investigación –la autobiográfica– se inscribe este trabajo, que supone una mera continuación de la multitud de investigaciones que sus miembros han realizado en estos años y que han clarificado en gran medida la producción autobiográfica española durante los dos últimos siglos. El mencionado Centro (denominado con anterioridad Instituto) se ha convertido hoy día en obligado punto de referencia para cualquier estudioso o investigador del fenómeno autobiográfico, junto con la Unidad de Estudios Biográficos (UEB) que en la Universidad de Barcelona dirige desde 1995 Anna Caballé, a cuyo cargo corre la publicación del Boletín anual que esta Unidad edita. Como afirma Jordi Gracia (1998: 171), miembro de dicha Unidad de Estudios Biográficos:

> *El despertar de los estudios sobre la literatura confesional y autobiográfica ha sido seguramente el responsable de que la* [U]*niversidad vaya asumiendo que también ese género tiene nombres españoles*.

También en la década de 1990 vieron la luz tanto volúmenes monográficos dedicados al estudio de las producciones autobiográficas españolas, como el que *Revista*

de Occidente (en 1996) editó, dedicado monográficamente a biografías y autobiografías, o el que inauguró la revista de la Universidad Complutense madrileña *Compás de letras*, coordinado por Covadonga López Alonso (1992a), expresivamente titulado *En torno al yo*. Con carácter periódico, en Argentina se publica desde 1996 la revista (con formato de periódico) *Intramuros*, dirigida por Beltrán Gambier, en la que se analizan obras biográficas, autobiográficas y memoriales, incluyendo reseñas de libros especializados, noticias de congresos, cursos y seminarios celebrados sobre la materia y entrevistas a escritores y teóricos que han transitado por los derroteros de la confesión autobiográfica. Existe un claro precedente de esta publicación en *La Faute de Rousseau*, el boletín que publica la *Association pour l´Autobiographie et le patrimonie autobiographique*, fundada por Philippe Lejeune en 1992 (Lejeune, 1997a: 49), y en cuya publicación "se informa de las actividades desarrolladas y de los documentos recibidos" (Cordón, 1997: 111n). Existen asimismo "la revista alemana *Bios*, dedicada a la investigación biográfica" (Caballé, 1998: 5) y Genara Pulido Tirado (2001: 439) menciona "el reciente número monográfico de la revista *Monteagudo* dedicado a *Epistolarios y literatura del siglo XX* [que] es una buena muestra del interés crítico-literario y el papel desempeñado por la epístola en la literatura de nuestro siglo".

Ya en el curso 1997-98, la Universidad de Jaén ofreció un curso de conferencias sobre la actualidad de la escritura autobiográfica en Europa, en el que participaron diversos especialistas, cuya edición de actas correspondió al volumen colectivo coordinado por Manuela Ledesma Pedraz (1999), habiéndose celebrado en Córdoba a finales de octubre del pasado año, 2001, un Congreso dirigido por Celia Fernández Prieto y auspiciado por la Diputación cordobesa, sobre el tema; unas semanas antes, en la Fundación "Luis Goytisolo" de El Puerto de Santa María (Cádiz), se celebraron unas jornadas dedicadas en exclusiva al estudio del diario íntimo.

En este panorama de actividades recientemente realizadas para un conocimiento amplio y exacto del fenómeno autobiográfico se inscribe la inauguración en 1997 de la

primera biblioteca municipal destinada al archivo y custodia de diarios, iniciativa que ha corrido a cargo del Ayuntamiento de la localidad barcelonesa de la Roca del Vallés, y cuyo nombre es Arxiú de la Memòria Popular (Alberca, 2000: 38). Esta última iniciativa cuenta con, al menos, dos antecedentes: el primero en Pieve Santo Stefano, en la Toscana italiana, donde "Saverio Tutino fundó en 1984 este nuevo tipo de archivos. A través de la prensa solicitan toda clase de relatos de vida, diarios, cartas, autobiografías" (Lejeune, 1997a: 51). Este centro de recogida de diarios ha propiciado que a esta ciudad se la conozca como "ciudad del diario", habiéndose creado con posterioridad un archivo de la escritura popular en Trento, "donde se recogen documentos privados, cuyo autor es una persona cualquiera" (Arriaga Flórez, 2001: 22). Asimismo, en Francia existe "el fondo autobiográfico [que] puede consultarse en la Biblioteca Municipal de Ambérieu-en-Bugey, cerca de Lyon" (Lejeune, 1996: 68).

Philippe Lejeune (1997a: 51) también menciona la existencia de concursos (como el que se celebró con carácter genérico en Noruega en 1988) o dirigidos "a una clase social o profesional específica (fórmula habitual en Polonia y en Finlandia)", que siguen la estela del concurso que auspicia el Archivio Diaristico Nazionale en Italia. Asimismo, en Orleans (Francia) funciona la asociación "Vivre et l´écrire", donde "se encuentran archivados más de un centenar de diarios de adolescentes" (Lejeune, 1997a: 53). Estos ejemplos muestran que aún queda por descubrir "la verdadera mina todavía inexplorada de muchos archivos familiares de la gente común" (Franzina, 1992: 136), dado que "lo autobiográfico figura también como eje central de la investigación histórica del pasado reciente" (Arriaga Flórez, 2001: 22).

A finales de 1998, del 10 al 21 de noviembre, la Residencia de Estudiantes de Madrid celebró el Congreso "Literatura de la memoria entre dos siglos: de Pío Baroja a Francisco Umbral", que muestra el interés académico e intelectual que ha suscitado el estudio del fenómeno autobiográfico en las últimas décadas en España. Por todo lo expuesto, nos encontramos ante una realidad muy rica y plural en el campo

autobiográfico, lo que supone –en palabras de José Romera Castillo (1999: 35)– que "en estos últimos años, en consonancia con la floración de textos autobiográficos ha surgido un interés inusitado por este tipo de escritura".

Como el signo de los tiempos es electrónico, tampoco podía faltar la puesta en marcha en la red de un proyecto "destinado a preservar las memorias individuales de quienes deseen archivar en formato electrónico sus escritos, fotografías y vídeos para futuras generaciones" (Arroyo, 2001: 41). La dirección electrónica en la que esta página está disponible en Internet es www.memorybank.org, aunque ya existía en la red de redes la página www.virtual-memorials.com, en la que se encuentran biografías y testimonios de artistas, deportistas y personalidades relevantes, lo que muestra el interés por la vida privada de los personajes públicos que de diversas formas se ha venido constatando en los últimos años, de modo que "Internet hace posible divertidos e instructivos intercambios planetarios entre historias de vida" (Demetrio, 1999: 181).

No hay que olvidar que "los fallecimientos, éxitos sociales, movimientos culturales, etc., representan el caldo nutricio que alimenta la curiosidad del público lector y su voracidad consumidora" (Cordón, 1997: 108), motivo por el cual el mercado editorial codicia en muchos casos textos de personas famosas[39] aunque su interés literario sea mínimo, puesto que el morbo confesional y la curiosidad por el cotilleo aseguran en gran medida el éxito en ventas de este tipo de productos, que se acogen al modelo autobiográfico y amenazan con convertirse en un elemento desvirtuador de los valores, éticos y estéticos, que han caracterizado la literatura del *yo*.

No obstante, la creciente demanda de este tipo de obras debe ser tenida en consideración porque supone un innegable hecho sociológico que condiciona en parte los acercamientos que se van haciendo al fenómeno. En este sentido, podría interpretarse

[39] Como atestigua Lydia Masanet (1998: 25), "el interés en el momento presente por el género autobiográfico parece aumentar cada día, y biografías de personajes famosos aparecen por doquier en cualquier campo de la cultura, [el] cine o la política".

que nos acercamos a una degeneración de la autobiografía literaria, o sencillamente que las cotas de divulgación alcanzadas obligaban a esta difusión de vulgaridades, a una *democratización* de la banalidad y la chabacanería (de la que no están exentos, desgraciadamente, otros géneros literarios). En este sentido, debemos recordar que la pervivencia de la escritura autobiográfica está asegurada por estas prácticas que a la larga pueden suponer su desprestigio y su descalificación como hecho literario, pues como señala Franco D´Intino (1997: 312):

> *Quale che sia l´interpretazione dell´ipertrofia autobiografica dei nostri tempi, progressista-democratica, o apocalittico-aristocratica, il divario fra autobiografia letteraria e autobiografia di massa sembra destinato ad allargarsi.*

La actualidad autobiográfica pasa por la incorporación en sus presupuestos de las características de la sociedad contemporánea, y entre ellas el interés que suscita la vida privada de personajes públicos que a través de los medios de comunicación gozan de una popularidad entre grandes masas de población que conocen su faceta artística, económica, deportiva o intelectual. El hecho de que las manifestaciones autobiográficas hayan plagado las formas más novedosas de difusión informativa puede interpretarse en clave de adaptación, pues demuestra que no se trata de un género aislado y distante, sino más bien al contrario: es un género cercano a la vida y a las circunstancias de los lectores, es una manifestación histórica y por tanto adaptable, evolutiva, atenta a los cambios de gustos y tendencias que determina el mercado, capaz a su vez de introducirse en diversos ámbitos, transportando hasta ellos la esencia literaria que nutre cualquier narración de vida, puesto que con ella se pretende transmitir un mensaje a un receptor en un acto comunicativo que se adapta a los más dispares medios. En este sentido, lo que se ha manifestado como

> *un fenómeno característico de nuestro tiempo,* [es] *el interés por la vida privada de los famosos y la complacencia con que los medios de comunicación explotan esta curiosidad* (Eberenz, 1991: 45).

Visto con mayor perspectiva, no sólo hay que hacerse eco de la masificación informativa de ciertas narraciones autobiográficas que han inundado el mercado en los últimos años, sino la correlación existente entre los factores socio-políticos de un país y el mayor o menor cultivo del género. En la España del franquismo (1939-1975), el fenómeno autobiográfico no disfrutaba de las condiciones apropiadas para su cultivo y difusión: además de la necesaria libertad de expresión que exige la sinceridad de la escritura íntima, el grueso de manifestaciones autobiográficas y memoriales tenían que referirse a la guerra civil de 1936-39, que era el tema principal de la memoria histórica, personal y colectiva, del pueblo español, y objeto de las rememoraciones que sobre todo realizaron los exiliados del bando republicano. Esta situación de silencio autobiográfico va a cambiar tras la muerte del general Franco: la nueva época histórica de libertades políticas y sociales que promueve el sistema democrático inaugurado por la Constitución de 1978 será causa evidente de la afluencia de múltiples testimonios memoriales, constatándose que

> *la producción de textos autobiográficos ha aumentado considerablemente en España, sobre todo desde 1975, como confirma la documentación bibliográfica* (Anónimo, 1991a: 7).

Javier Pérez Escohotado (2001: 13), a la vez que denunciaba la insatisfactoria correspondencia de estudios teóricos con la fragilidad de las publicaciones, ha llegado a proponer como precursor de este interés por la escritura autobiográfica al antropólogo Julio Caro Baroja, a partir de cuyos estudios "se ha destapado en este país una justificada curiosidad por el género autobiográfico y las cuestiones teóricas relacionadas con él".

En una lectura globalizadora de este dato, Virgilio Tortosa (1998: 385) acepta la importancia de estas últimas décadas por su volumen cuantitativo, pues "de hecho se ha publicado más en estas dos últimas décadas que en toda la historia de la literatura española", aunque según este estudioso "no deja de ser menos cierto que las evidencias

van más allá y apuntan a la constitución de un fenómeno global en la parte occidental del hemisferio terrestre (en el mundo capitalizado, del Primer Mundo)" (Tortosa Garrigós, 1998: 385). Por su parte, Lydia Masanet (1998: 7) entiende que esta "proliferación, democratización y comercialización del género autobiográfico en la cultura occidental actual se sitúa en un contexto histórico social consumista que potencia la alienación del ser humano".

Sea como fuere, y sin faltar razones objetivas a estos dos teóricos del fenómeno autobiográfico más reciente en España, el hecho de que vivamos en una época de expansión autobiográfica (motivadas por múltiples y concomitantes razones) ratifica la influencia que el contexto socio-político tiene en el cultivo y difusión de un género literario como el autobiográfico, que pese a su vinculación con la intimidad (o precisamente por ella) necesita de las condiciones adecuadas para su producción y recepción. La recuperación de un espacio de pluralidad de opiniones permitió esta *explosión* de textos autobiográficos, algunos de ellos de personalidades políticas o culturales que habían tenido que exiliarse, o de intelectuales que como Pedro Laín Entralgo (1989) descargaban su conciencia y desahogaban a través de escritos sobre su actividad pública y privada una soterrada culpabilidad, que de este modo era exorcizada al darse a conocer.

Las circunstancias políticas propiciaron esta afluencia de textos autobiográficos, como expresaba Loureiro (1991a: 17) en sintonía con lo expuesto por Romera Castillo (1991; 1993b; 1994; 2000b; 2001), quien se encargó de documentar bibliográficamente este fenómeno expansivo con la realización de diversos panoramas sobre la literatura autobiográfica española de los que se carecía hasta el momento, aunque empezaba a difundirse el tópico de un cultivo desmesurado de la memoria, sin que pudiera distinguirse en muchas ocasiones el carácter literario, vivencial, político, anecdótico o sensacionalista de los productos que estaban en circulación. Ante esta amalgama de textos, no era raro que se produjese lo que Anna Caballé (1995: 67) ha denominado

pseudomemorialismo comercial, consistente "en explotar los aspectos más manidos y anecdóticos de una vida", gracias a que este victimismo narcisista que puede despertar las más bajas pasiones del exhibicionista nato (y de su correspondiente mirón) es también "una fuerza formadora de estilo" (Caballé, 1995: 68).

Para hacernos una idea del relieve adquirido por la escritura vinculada a la vida, baste el dato extraído por Cordón (1997: 108) de la *Panorámica de la Edición Española de Libros*, que muestra el hecho de que

> *la producción biográfica ha experimentado un crecimiento continuado situándose en medias próximas a las mil nuevas obras por año, lo que constituye una cifra nada desdeñable para un sector en cierto modo* especializado.

Al no existir aún en muchos estudios una rigurosa distinción entre biografía y autobiografía, estos datos deben ser depurados para conocer qué porcentaje de estos textos pertenece a las modalidades autobiográficas. No obstante, estos datos pueden ser interpretados como síntomas de una cierta autocomplacencia social, sin obviar el resurgimiento de la biografía que Javier Tusell (1990: 57) achacaba a la coyuntura histórica en que nos encontramos tras el desplome del bloque socialista, circunstancia que permite interpretar el renovado interés por lo biográfico en estos términos:

> *Si vivimos en lo que ha sido denominad*[o] *como* segunda revolución individualista, *no tiene nada de extraño que lo radicalmente característico de un personaje nos atraiga de modo inevitable. La biografía constituye, además, una especie de procedimiento para llegar a un arreglo de cuentas con* Annales *y con el marxismo.*

Además del exhibicionismo hay que resaltar el valor del moderno narcisismo, fuente de la expansión de la literatura autobiográfica (Caballé, 1995: 64) y que fue puesto de manifiesto por Savater (1996: 109) en conexión con los estudios sociológicos que sobre la juventud de la transición a la democracia española realizara en su día Amando de Miguel (1979). Asimismo, Gilles Lipovetsky (1984: 7) ha afirmado que "nous vivons

une deuxième révolution individualiste", que él conecta con la cultura postmoderna y con las características esenciales de una sociedad narcisista, en la que "l´idéal d´autonomie individuelle est le grand gagnant de la condition post-moderne" (Lipovetsky, 1984: 130).

Pese al narcisismo exhibicionista de que se puede acusar a una sociedad que se sorprende y se descubre a sí misma en un rito de exaltación colectiva que no excluye la idolatración de sus valores y la exaltación de sus virtudes, es conveniente consignar que no todas las producciones autobiográficas son resultado de una moda pasajera ni tienen como fin mediato o inmediato su publicación. Como indica José Antonio Cordón (1997: 111),

> *gran parte de las obras diarísticas y autobiográficas entran de lleno en el terreno de la Literatura Gris, en tanto que constituyen fuentes que, en su mayoría, se escamotean a los circuitos convencionales de publicación.*

Puesto que "a pesar del predominio cultural de la ficción novelística, las obras diarísticas son leídas por un público cada vez más amplio" (Huici Urmeneta, 1999: 1), se echaba en falta un estudio solvente sobre determinadas prácticas autobiográficas que habían sido desestimadas por el carácter anónimo, secreto y casi invisible de sus autores. Manuel Alberca (2000) ha venido en alguna medida a romper una lanza a favor del estudio serio y riguroso de la escritura diarística que de forma silenciosa se practica por un número indeterminado de personas en nuestro país, pero sobre la que se mantienen tópicos y prevenciones totalmente injustificados. De ahí que sea preciso continuar con el análisis de prácticas como la epistolar o la diarística desde varios campos y disciplinas anexos a la literatura: la sociología, la estadística, la historia de las mentalidades, etc. A ello se suma la incuria con que en muchos casos se han tratado los textos disponibles, lo que nos muestra la cara oscura de un fenómeno como esa fiebre autobiográfica que tan

públicamente se nos muestra[40]; por ello, hay que reconocer, con Emilio Quintana (1993: 333), que

> *la literatura autobiográfica española carece de ediciones adecuadas y, en muchos casos, permanece estrictamente inédita. Por tanto, una labor de mera historia literaria y de exhumación y edición de textos debe ser realizada previa y urgentemente si queremos enfrentarnos con los apasionantes asuntos que este tipo de escritura nos plantea.*

Esta idea, tan exacta y real, se complementa con la existencia de textos de enorme calidad literaria en escritores de segunda fila (tal es el caso de Julio Nombela, como señala el propio Quintana [1993: 336]), fenómeno frecuente en la literatura, lo que muestra el alto valor estético, simbólico y artístico de la autobiografía y las enormes potencialidades de una literatura intimista que se surte del *yo*, de su imaginación, de sus limitaciones y fracasos, de la metáfora universal que supone el destino individual de cada persona.

[40] Como indicaba Anna Caballé (1986: 42), "cabría señalar la menor presencia y/o influencia femenina en el mundo de las artes españolas, y en el de la literatura en particular, como un posible motivo para explicar el escaso desarrollo de la creación autobiográfica en España".

2.7. La crisis como factor detonante de la autobiografía

La expresión autobiográfica suele manifestarse como la respuesta a una situación personal de búsqueda que tiene su origen en el desconcierto personal o colectivo provocado por alguna situación crítica. Como literatura de crisis[41], la autobiografía no tiene por qué ser valorada negativamente (puesto que su utilización pretende ser un tratamiento terapéutico, gracias a la comprensión de los sucesos que han generado una inestabilidad) ni tampoco hay que creer que la crisis supone un empeoramiento respecto de la situación anterior. Lo que resulta sugerente es comprobar cómo las manifestaciones autobiográficas suelen producirse en momentos concretos que reflejan una convulsión en el plano histórico, social, político, sentimental, profesional, etc.; el carácter inquisitivo de la autobiografía hace posible esta tarea de formular preguntas que no supongan dar por supuesto nada y por tanto hacer posible que todo sea puesto en tela de juicio y cuestionado, empezando por uno mismo, que es esa roca segura en la que el autobiógrafo creía estar haciendo pie hasta que es sacudido por alguna crisis interior o exterior.

Partimos, pues, de la creencia de que una de las fuentes y orígenes del proceso autobiográfico es la crisis de la Modernidad, como síntesis en la que se resume el proceso de secularización que modifica el universo ideológico tras las revoluciones política, económica y tecnológica de la burguesía. Pero no podemos pasar por alto que la escritura autobiográfica no pertenece al ámbito de lo colectivo, sino al íntimo, personal, de quien se acoge a él para darse expresión y encontrar respuestas. Por ello hemos creído conveniente exponer este apartado referente a las crisis como factor detonante del acto autobiográfico en dos partes:

[41] Otra interpretación que aclara el auge actual de la literatura autobiográfica la ofrece Virgilio Tortosa Garrigós (1998: 172) en esta prolija enumeración:

> *Diarios, dietarios, memorias, autobiografías, biografías... son fórmulas de escritura que han aparecido (con unas características concretas de cotidianidad e intimismo) en la última década del siglo* [XX] *de modo ejemplar. Este uso del atrincheramiento en el* yo *monádico más recalcitrante de cuantos nos visitan* [...] *más bien parece fruto de la inseguridad social que provoca una política económica agresiva de privatizaciones y privilegio del modelo individual, privado e incluso jerárquico, desde las propias instituciones.*

A) Un epígrafe histórico, en el que repasaremos sucintamente la vinculación que existe entre un acontecimiento social o político que incumbe a la situación de los individuos como miembros de una colectividad con una transformación sustancial en sus condiciones de vida y la necesidad de expresar la identidad perdida a través de la escritura autobiográfica.

B) Otro epígrafe destinado al análisis psicológico o personal, en el que haremos algunas consideraciones sobre las crisis vitales que suelen afectar al individuo en épocas concretas de su vida (adolescencia, crisis de los 40, separación sentimental, traslado geográfico, muerte de un ser querido, jubilación, etc.) o las que se manifiestan como rebeliones contra el sistema recibido (crisis ideológicas, religiosas, familiares, etc.). Compartimos, por tanto, la opinión expuesta por Virgilio Tortosa (2001: 184) cuando indica:

> *El objetivo de la escritura de diarios es recuperar la identidad a causa de multitud de hechos: el ser humano en plena evolución por ejemplo en la siempre* problemática *etapa de la adolescencia, la crisis de identidad que vive la sociedad con el advenimiento de la* [M]*odernidad, que a su vez podría ser una posible explicación del aumento de este tipo de prácticas escriturales*.

Para la exposición de este apartado hemos considerado preciso aportar datos y testimonios referentes a la situación personal que motivó gran cantidad de escritos autobiográficos en los literatos de la generación finisecular, puesto que en ellos confluye la crisis política de la Restauración, que toca fondo en 1898 con la pérdida de las últimas colonias del Imperio español (Cuba, Filipinas y Puerto Rico), en un proceso traumático de guerra frente a Estados Unidos, con la crisis ideológica y artística que llega a España

en aquellos momentos a resultas del debate que en los medios intelectuales europeos se había abierto sobre la Modernidad.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.7.1. Crisis históricas o colectivas

Como manifestación artística, la autobiografía suele aparecer con mayor fuerza coincidiendo con acontecimientos que marcan el final de una época o el inicio de otra; la causa que explica la proliferación de textos autobiográficos en estas épocas de crisis es la respuesta que el ser humano intenta ofrecer a los cambios acaecidos tanto en su interior como en el entorno social. A esta realidad, que se muestra en la cantidad de textos que suelen aparecer tras procesos históricos como revoluciones[42], guerras, cambios políticos relevantes, convulsiones económicas, etc., se suma el hecho de que estos sucesos marcan la transición de un período a otro[43] y ello suele conllevar estéticamente transformaciones sustanciales en las diversas modalidades de manifestación artística:

> *Los grandes períodos de estilo coinciden siempre con épocas de finales de siglo o de finales de reinado, cuando se desmoronan las certidumbres adquiridas y se agrietan las sociedades* (Bollon, 1982: 279).

La autobiografía, como género literario específico de la Modernidad, lleva en sus entrañas el germen de esa conflictividad de la que surgió, puesto que esos períodos de crisis, en que se ponen en cuestión los parámetros y cimientos sobre los que se había edificado la mentalidad colectiva de una época, obligan a tomar conciencia individual de la nueva situación. Ésta fue la coyuntura en la que se manifestó la crisis finisecular española, que es exponente de la convulsión ideológica que había vivido el mundo occidental tras las revoluciones industrial, tecnológica y política que lo afectaba desde el siglo XVIII:

---

[42] A propósito de la autobiografía del cubano Heberto Padilla, Stephen J. Clark (1999: 85) llegaba a señalar: "Al establecer una radical ruptura con el pasado, una revolución tan drástica como la cubana no puede sino invitar a la autorreflexión en términos de antes y después, impulsando al individuo a contemplar la evolución de su propia vida en el contexto de la historia nacional".

[43] Herpoel (1999: 29) intenta explicarse el surgimiento de la literatura autobiográfica en las religiosas españolas del siglo XVI apuntando:

> *Domina una relativa inseguridad existencial, lo que explica, quizá en parte, el incontenible éxito del discurso autobiográfico en la Península. De la noche a la mañana el país ve surgir, como de la nada, un primer brote de relaciones de vida auténticas. El porqué y el cómo de este surgimiento repentino en una época de crisis del hombre en busca de sí mismo, dejan aún muchas cuestiones sin contestar.*

> *Cualquiera que fuera el estado concreto de España en la época que cubre, en términos generales, el paso del siglo XIX al XX, la respuesta de la clase intelectual y de la sociedad española de la época fue frente a la crisis de un mundo más amplio que la mera circunstancia española: la crisis de la* [M]*odernidad* (La Rubia Prado, 1999: 120).

El caso español presenta peculiaridades con respecto a la crisis de valores continental, sobre todo por las circunstancias políticas de la Restauración, que afrontó con poco éxito la renovación de las estructuras políticas decimonónicas, y por el contrario afianzó el modelo caciquil y la división económica y de propiedad de la tierra, sin alcanzar la modernización del sistema productivo y la incorporación del sector industrial como propulsor de la economía española, esencialmente agraria todavía. Sin duda, la crisis finisecular se manifestó en múltiples facetas que afectaron a toda la promoción de pensadores e intelectuales, como indicaba José Luis Calvo Carilla (1998: 13): "Todos los escritores del fin de siglo se vieron afectados por una profunda crisis, no sólo política, sino ideológica, religiosa e incluso estética".

Este clima intelectual que afectará a la generación de artistas nacidos en la segunda mitad del siglo XIX es el que ya detectara Inman Fox (1970: 17) al referirse a la obra de *Azorín* con estas palabras: "Somos testigos de una crisis íntima, característica de muchos de la generación, que tiene ramificaciones tanto artísticas como ideológicas", lo que demuestra el alcance y las extensiones a diferentes ámbitos que llegó a tener la incertidumbre de la Modernidad al presentarse en España.

Aunque está por realizar el panorama bibliográfico de la autobiografía en el período finisecular, desatendido por Durán López (1997; 1999) en su excelente estudio sobre la autobiografía decimonónica y su posterior adición, no cabe duda de que éste fue uno de los períodos en que mayor producción de textos memoriales ha habido en la literatura española contemporánea. Nos interesa destacar la relación de causalidad que se

establece entre la situación crítica histórica y las producciones autobiográficas, fenómeno que se repite desde los orígenes de la autobiografía como respuesta a los factores resultantes de la aparición de la Modernidad, puesto que la crisis –y sobre todo su conciencia– se presenta en la historia de la autobiografía como condición imprescindible: el *yo* entra en crisis nada más aparecer, él es el símbolo de una crisis, de un constante enjuiciamiento, al borde del fracaso y de la renovación perpetua. Por ello, los momentos de crisis políticas o militares (May, 1982: 121) en tanto que hacen patente el conflicto interno de un *yo* que no encuentra su acomodo en la sociedad, son propicios para la producción autobiográfica. Así es como Caballé (1995: 167) –refiriéndose a la segunda mitad del siglo XX español– alude al auge experimentado por la producción autobiográfica mencionando

> *la aparición de obras autobiográficas* [que] *aumentará progresivamente, tanto en el interior de la Península, como desde el exilio. Ambas actitudes, fruto indudable de la necesidad de reflexionar sobre lo acontecido, ya fuere desde una perspectiva personal o colectiva.*

El primer gran acontecimiento del siglo XX español, la guerra civil de 1936-39 y el subsiguiente período de represión y exilio que se abrió para una gran parte de los militantes del bando perdedor supuso un aporte de textos autobiográficos[44], algunos de los cuales no verían la luz hasta que en 1975, con la muerte del general Franco y el inicio de la transición democrática vuelva a producirse una floración de textos abiertamente confesionales[45]. En el plano teórico, según Manuel Alberca (1997b: 297), "poco se ha dicho de la relación entre exilio y autobiografía, a pesar de que parece bastante evidente que el destierro actúa como desencadenante del ejercicio de la memoria".

[44] Neus Samblancat Miranda (1997: 177) confirma: "La literatura del exilio cuenta, por su mismo carácter de literatura *emigrada*, con un número considerable de memorias, recuerdos o testimonios de la guerra civil y del destierro".

[45] Coincide el interés por la autobiografía con el resurgimiento de la moda biográfica, tanto en España como en otros países del entorno, tal como señala Jacques Soubeyroux (2000: 7) al referirse a "ce retour à un genre qui a été longtemps tenu pour mineur ou pour dépassé, tant par les historiens que par les littéraires".

En el breve período que ocupa de 1975 a 1980 la literatura autobiográfica española muestra su preferencia por los relatos memoriales, pasándose después, una vez alcanzada la normalización del sistema democrático, a formas más tangenciales e indirectas de narración autobiográfica, como ha señalado en su espléndido estudio sobre la reciente producción autoficticia española Alicia Molero (2000: 63):

> *La década más prolífica para la ficción autobiográfica en nuestra lengua ha sido la de los años ochenta, con un saldo a favor de las novelas autobiográficas, biográficas o novelas-testimonio frente a la autobiografía, que, como las memorias y crónicas, tiende a coincidir históricamente con épocas de conflictividad social y política, constituyéndose en documentos de acreditación.*

Además del valor documental que en ciertas épocas adquiere el texto autobiográfico, la explicación de por qué se producen con mayor frecuencia en los períodos convulsos tiene que ver con circunstancias psicológicas que activan la memoria en el caso de personas de mayor edad y estos sucesos se presentan como una prolongación del pasado. Las investigaciones socio-antropológicas llevadas a cabo en la provincia de Teruel en la pasada década por Mª Alexia Sanz Hernández (1998: 248) vienen a concluir que se produce una activación individual y colectiva de los recuerdos cuando se produce un evento significativo capaz de activar el recuerdo colectivo:

> *Esta memoria tiende a salir a la superficie sólo en determinadas ocasiones, por ejemplo* [...] *cuando sucesos actuales parecen ser una reminiscencia o una prolongación de algún suceso ya pasado, es decir, cuando puede establecerse un vínculo de causalidad o continuidad entre dos sucesos y el presente y el pasado.*

Esta constatación viene a mostrar por qué surge esa necesidad explicativa del pasado cuando se es testigo de un suceso que culmina un largo proceso con el que se ha convivido sin prestarle mayor importancia, pero que la adquiere cuando se advierte su falta. Por eso, la producción autobiográfica da cuenta de una carencia, de lo ausente y perdido, sea personal o colectivamente. Al respecto de las crisis históricas y las

convulsiones sociales, hay un ejemplo significativo en la literatura española de la época que nos ocupa: nos referimos a los impulsos autobiográficos que Miguel de Unamuno sintió a consecuencia no sólo de sus crisis personales y de creencias religiosas, sino a resultas de los acontecimientos históricos que presenció y de los que él mismo llegó a ser protagonista. Así sucede con la primera novela de Unamuno, *Paz en la guerra*, en la que el autor refiere un episodio autobiográfico transfiriendo a Pachico Zabalbide su personalidad y los sentimientos de la época en que vivió el bombardeo de Bilbao por los carlistas. El propio Unamuno se sirvió de una casualidad anecdótica para vincular aquel suceso con la crisis personal que sufrió a consecuencia del destierro en Fuerteventura y posterior exilio en París que padeciera por la persecución política a que lo sometió Miguel Primo de Rivera por la oposición que desde el Rectorado salmantino, del que fue cesado, mostró el literato bilbaíno a la dictadura militar de 1923-29:

> *El 21 de febrero de 1874, cuando no tenía sino nueve años y medio escasos, sentí caer junto a mi casa de Bilbao la tercera de las bombas que los carlistas lanzaron contra la Invicta Villa liberal. Cincuenta años justos después, el 21 de febrero de 1924, me arrancaban, los carlistas también, de mi hogar de Salamanca para enviarme confinado a Fuerteventura* (Unamuno, 1981: 31).

Ambos sucesos históricos, correspondientes a dos momentos bien distintos en la vida de España, van a tener su respuesta en sendas novelas, por lo que el exilio parisiense va a producir una nueva crisis en Unamuno, que deja constancia de ella en la meta-ficción *Cómo se hace una novela*, que había sido precedido del libro testimonial y de desahogo en el que se narran las peripecias del destierro y de cómo Unamuno pudo escapar de la isla en la que estaba confinado por orden gubernativa. Ricardo Gullón (1964: 269) se ha referido a estos dos volúmenes como producciones motivadas por una compleja situación emocional y vivencial:

> *En París se inició y desarrolló la crisis de 1925, presagiada en el libro de sonetos* De Fuerteventura a París *y declarada en* Cómo se hace una novela, *obra singularísima donde lo autobiográfico es tratado novelísticamente.*

La conflictividad social y política de la España contemporánea será el caldo de cultivo apropiado para una producción autobiográfica[46] que no es tan exigua como se ha venido sosteniendo y repitiendo tradicionalmente, sin atender a la necesidad de recuperar las expresiones que se han producido en distintas modalidades y que hubiesen permitido modificar este enquistado tópico. Bien es cierto que la conexión entre crisis histórica y escritura autobiográfica ha dificultado en muchas ocasiones la difusión correcta de la obra, dadas las condiciones en que ha quedado el país tras el conflicto. Lo importante, en todo caso, es constatar esa necesidad individual –que de forma instintiva surge en quien ha vivido en unas condiciones extremas– de desahogarse y contar lo que ha vivido, con la intención cernudiana de que se preserve la memoria de lo que ha sufrido y ello prevenga la repetición de sucesos que tienen que ver con la intolerancia, la intransigencia y el totalitarismo.

A este respecto, baste recordar que en épocas de persecución y enfrentamiento, la literatura íntima, la expresión de la privacidad, no sólo pretende dejar constancia testimonial, sino que busca esos ámbitos que se hurtan al dominio público, por lo que algunas modalidades autobiográficas (diarios o cartas, por ejemplo) se manifiestan como las vías más adecuadas para la expresión perentoria de un sentimiento que, siendo individual y particular, es prueba de lo que experimenta un colectivo humano.

[46] Alberca (1997b: 297) lo ha explicado diciendo: "La expulsión del espacio propio originario obliga al exiliado a verse, distanciado de sí mismo, vivir en el pasado. Al mismo tiempo, el predominio de la mirada retrospectiva anula o difumina su identidad presente, o l[o] obliga a reconocerse sólo en el pasado".

2.7.2. Crisis personales

Recurrir a la literatura autobiográfica es frecuente cuando la crisis se produce individualmente, sea por un conflicto exterior o por un cambio biológico y hormonal que al tiempo de manifestar las transformaciones que sobre el cuerpo se están produciendo (aquí son paradigmáticos los casos de la pubertad o la vejez) provocan una serie de interrogantes sobre el sentido de la existencia, a consecuencia de la inestabilidad psicológica que la nueva situación motiva.

Por ello, la edad de tránsito entre la infancia y la juventud, período que no está muy definido cronológicamente, pero que a su vez incluye a la pubertad y la adolescencia, como dos fases del desarrollo psicológico humano, este espacio de tiempo que puede variar no sólo en función del sexo, sino también de las circunstancias culturales, va a ser el primer momento en que un individuo se pregunte sobre sí mismo y sobre sus relaciones con el entorno social que hasta ese momento lo ha acunado y protegido, pero que, de pronto, se le presenta como hostil y desconcertante. En esa etapa de la vida es curioso o llamativo, según Andrés Trapiello (1998: 23) –quien utiliza su acerada a la vez que descuidada prosa para aportar un rayo de luz a este asunto–, "que sea precisamente [é]se de llevar un diario, mucho más que del [sic] de escribir versos, el género de los adolescentes, los perpetuos incomprendidos".

Los estudios psicopedagógicos insisten en las convulsas transformaciones (fisiológicas, psicológicas, cognitivas, de relación social, etc.) que tienen lugar en esta etapa vital y que provocan una primera crisis de identidad que, según Richard Poirier (1975: 16-17), "puede extenderse bastante directamente a todo el ámbito de la vida" en caso de una contingencia socio-cultural en la que se haya disuelto el modelo vigente y aún no haya sido sustituido por otro.

El primer psicólogo que estudió en profundidad esta crisis de adolescencia fue, ya en la década de 1960, Eric Erikson y hoy día es un tópico inevitable mencionar la crisis de identidad al referirse a esta época de la vida en que se producen las grandes transformaciones que conducen al individuo a su estado adulto, con la asunción de responsabilidades propias de esta edad. En algunas culturas se marca ritualmente este período con alguna ceremonia de iniciación que fija el ingreso del joven en la sociedad adulta con todos los derechos y deberes, que las sociedades democráticas establecen en la capacidad electoral, contrapuesta con la responsabilidad penal que acompaña a esta nueva condición de miembro de pleno derecho.

BIBLIOTECA VIRTUAL

No hay constancia documental de estas crisis adolescentes en muchos escritores, aunque sí una constatación de que en esta etapa de la vida la práctica diarística suele tener su inicio y en la mayor parte de los casos finaliza cuando se ingresa en el mundo de los adultos y se solventan los problemas e interrogantes de identidad que el proceso de tránsito provocaba. Philippe Lejeune, utilizando unos datos que confirman los obtenidos en sus incipientes encuestas por Manuel Alberca (2000: 336-340) ha señalado que

> *la adolescencia (sobre todo para las chicas) es el gran momento del diario, pero también un número bastante importante de personas lleva un diario durante la crisis, o ciertos períodos, de su vida adulta (diarios de crisis sentimentales, de cura analítica, de duelo; diarios de embarazo; diarios de vacaciones, claro está; diarios de militancia o de vida profesional, etc.)* (Lejeune, 1996: 62).

En el grupo de escritores finiseculares españoles a los que hacemos referencia en este trabajo se destaca de nuevo el caso de Miguel de Unamuno, por haber reflejado *a posteriori* esta situación de inestabilidad vivida. Así es como en la colección de artículos que compusieron el volumen autobiográfico *Recuerdos de infancia y mocedad*, Unamuno (1953: 103) diera cuenta de su primera crisis espiritual, en un texto repleto de sugerencias por el tono melancólico con que está redactado:

> *En la época de este cuarto curso, a mis catorce años, cumplióse en mí, por lecturas en noches de vela y por la obra de la Congregación de San Luis Gonzaga, la labor de la crisis primera del espíritu, de la entrada del alma en su pubertad. Y voy a ver si consigo hallar palabras apropiadas y sencillas para contaros aquella brisa de la mañana de mi espíritu. ¡Feliz quien logra resucitar en su memoria la candorosa expresión de sus años de romanticismo!*

De esta crisis se hará eco pormenorizadamente Unamuno en una novela que estuvo perdida hasta que en 1982 la editó Laureano Robles bajo el título *Nuevo mundo*; a ella se refería Ricardo Gullón (1964) aunque con el primer título que Unamuno le dio, y lo hace para compararla con los elementos autobiográficos que aparecían en *Paz en la guerra,* en la que los sucesos narrados habían sido vividos por el escritor bilbaíno con sólo diez años, de donde se explica la profundidad psicológica que presenta esta otra novela:

> *Pachico no refleja la crisis unamuniana con la precisión anecdótica con que al parecer lo hacía el protagonista de* El reino de Dios, *la novela perdida, pero el cambio de actitud, así como las causas y consecuencias del cambio, copian fielmente lo acontecido en el Unamuno joven* (Gullón, 1964: 43).

Según Luciano González Egido (1997: 85), en su biografía unamuniana, en esta novela ya aparece reflejada la preocupación religiosa como motivo de crisis autobiográfica:

> *Otro proyecto literario l*[o] *ocupó los últimos meses del 96, cuando ya estaba a punto* Paz en la guerra. *Se trata de una novela, que no pasó de la etapa de boceto y que era todavía más autobiográfica que aquélla, sobre la primera gran crisis de sus creencias religiosas*.

Pero no sólo la adolescencia es tiempo propicio para las grandes transformaciones, porque en los primeros años de la juventud el individuo tiene que

optar por sus preferencias, gustos, creencias, etc., esto es, por forjarse una personalidad que lo refleje y que sea producto de su voluntad, pactada con el entorno. Esta convulsión interior suele afectar más a aspectos ideológicos que conformarán la identidad social de la persona, por lo que también estas indecisiones y vaivenes, que *Azorín* describe como un *conflicto interior*, serán objeto de algunas páginas autobiográficas en los escritores de la promoción finisecular a que nos referimos.

Dentro de esta crisis de la primera edad adulta se encuentra el proyecto autonovelístico azoriniano, plasmado en la trilogía de novelas protagonizadas por Antonio Azorín, el *alter ego* del que José Martínez Ruiz se apropiará el apellido para convertirlo en su pseudónimo literario. En *Confesiones de un pequeño filósofo,* Azorín (1984: 150) hace explícito su estado de ánimo y así es como reacciona ante las palabras que escucha a su anfitrión, quien lo interroga sobre un suceso de actualidad, trivial como todas las actualidades: "Yo me agarro a sus palabras como un náufrago para salir de este conflicto interior que me atosiga; pero veo que no sé qué opinión dar sobre la última crisis". En circunstancias similares de opción y definición se encontrará más tarde, durante la I Guerra Mundial, un no ya tan joven Ramiro de Maeztu, del que su hermana María opinaba:

> *Se opera en Ramiro un gran cambio ideológico y sufre, en horas de honda y terrible meditación, lo que habría de llamar más tarde su combate interior. En ese año publica su libro* La crisis del humanismo, *que es la expresión veladora de la crisis que en él se había cumplido* (De Maeztu, 1959: 17).

En ambos casos, la reflexión se impone como un método de resolución vital de la crisis, que encontrará en la escritura la terapia adecuada para dar forma a la convulsión interior que sufre el individuo, como única forma de poner en claro la oscuridad de su pensamiento. De entre todos los autores finiseculares, la crisis mejor conocida y la más estudiadas (entre otros motivos porque durante su transcurso Unamuno [1979] llevó estrictas anotaciones sobre su estado anímico en un *Diario íntimo*) es la del rector

salmantino, que ofrece un ejemplo clarísimo y extremo de crisis espiritual y religiosa. Antonio Colodrón (1964: 7) ya daba cuenta de la existencia de "numerosos [...] estudios sobre las crisis religiosas que motivaron la pérdida de su fe" en la bibliografía existente sobre el autor. A esta etapa crítica en la vida de Unamuno se refiere también Mario Valdés (1984: 18) cuando apunta que

> *Unamuno pasa por una crisis psicológica en estos años y nos deja testimonio de la enormidad de su sufrimiento en el* Diario íntimo *(1897-1902). Armando Zubizarreta da cuenta del diario en 1959 y se publica por primera vez en 1970.*

No es casual que estas crisis interiores adopten la modalidad del diario para su seguimiento, puesto que gracias a las anotaciones fragmentarias se puede observar con mayor detalle la evolución de los conflictos conectados, que suelen ser de diversa naturaleza. Por ello, aunque con tintes de tratamiento estético y presentación autoficcional, existe también un ejemplo debido a *Azorín* en el que se pone de manifiesto el inicipiente gusto por lo autobiográfico en estos autores finiseculares; se trata del *Diario de un enfermo*, en palabras de José Mª Valverde (1971: 167), "singular y semiolvidado librito publicado en 1901 [...] es testimonio de una peculiar época de agitación, interna y externa, en la vida de su autor". Así, pues, sea en forma de ficción autonovelesca o de diario íntimo, lo autobiográfico se perfila en la generación finisecular como un recurso para hacer patente una crisis personal que, de raíces ideológicas que se hunden en la configuración de una sociedad tecnificada, se expresa en cada uno de ellos por distintas motivaciones. Por ello, podemos considerar, con Allen W. Philips (1974: 47), que *El Oro de Mallorca*, de Rubén Darío, es otro ejemplo temprano de autoficción que tiene su origen en un conflictivo estado anímico (y físico) de su autor:

> *En ese estado de crisis nerviosa, entre momentos de verdadero optimismo sobre su salud ya quebrantada y otros de lamentables recaídas alcohólicas, Rubén Darío empezó a redactar las sinceras páginas de confesión íntima que forman lo que se conoce como primera parte de la novela.*

Renuentemente comprobamos que una situación personal difícil suele llevar aparejado el recurso a las fórmulas autobiográficas para encontrar en ellas una tabla de salvación, siquiera sea por el placer que reporta el recuerdo o con el fin de conmover al lector y hacerlo partícipe de la desdichada condición de la que el escritor ha tomado conciencia. Para provocar la compasión, el autobiógrafo se describirá atribulado y atormentado, indeciso y desorientado, ahogándose en las trivialidades de la vida cotidiana, como se nos presenta, plástica y gráficamente, a Antonio Azorín en la novela que lleva por título el nombre de su protagonista: "Aquí, en este cuarto, es donde él pasa sus graves meditaciones y sus tremebundas tormentas espirituales" (*Azorín*, 1983: 40). Gracias a este descubrimiento del filón sentimental que reporta a la nueva estética el viejo registro romántico por el heroico sufrimiento del protagonista, llevado a la primera persona, el período finisecular va a transitar por los terrenos autobiográficos como una forma de expresión apropiada para plasmar en ella los avatares de una vida que de por sí es conflicto, crisis, duda, y a través de ella manifestar el desasosiego en el que se vive angustiosamente. Este grupo de escritores supieron ver que el acto creativo sólo podía resultar de una experiencia turbadora, por lo que para Unamuno (1953: 110), "la más pura poesía humana es inaccesible a quien no haya pasado alguna vez en su vida por crisis místicas más o menos efímeras".

En todos los casos, la manifestación autobiográfica sólo es la parte del *iceberg* que sale a la luz y que conduce a una vida interior más rica en matices, pero que de golpe ha sido sacudida por la percepción de la finitud de la vida: la obsesiva atención que el autobiógrafo presta a su vida es el resultado de la toma de conciencia que adquiere sobre la fugacidad de la existencia. El ser humano sabe que va a morir, y este conocimiento explícito o implícito en su obra y en su vivir, lo va conduciendo en la seguridad de que el tiempo de que dispone está limitado, que no habrá una segunda oportunidad. Por ello, no es extraño que la crisis definitiva a que hacen referencia las manifestaciones críticas que hemos analizado, no sean más que una respuesta a esa importencia que supone el saberse destinado –heideggerianamente– a la muerte, que borrará los signos de la existencia. No

de otro modo entiende Jean Molino (1991: 110) esa introspección que lucha infructuosamente por alargar la vida a través de la escritura:

> *La urgencia del* retorno sobre sí mismo *puede manifestarse también a causa de una crisis que l*[o] *hace tomar a uno conciencia de su fragilidad y l*[o] *induce a interrogarse sobre el balance y el sentido de la propia existencia.*

Tal vez sea la muerte el máximo y extremo proceso de crisis que se puede encontrar, y así es como el final de la vida, su límite, se convierte en el tema sobre el que se irá construyendo la producción autobiográfica. Por esto, "son muchas las autobiografías que se presentan como tentativas desesperadas de triunfar sobre el tiempo y la muerte" (May, 1982: 60), y ello es así porque –con el surgimiento del individuo (y su conciencia)– la muerte adquiere un valor personal único (Vovelle, 1979), de tal modo que con esta muerte única[47], muy distinta de la que representaban las danzas medievales (Anónimo, 1982), la vida adquiere mayor sentido, precisa de una explicación y debe ser ratificada, explicada y validada constantemente, en el marco de un proyecto autobiográfico personal que se nutre tanto de las experiencias y limitaciones del pasado como de las expectativas, posibilidades, sueños y esperanzas que plantea el porvenir.

La autobiografía, de este modo, se convierte –en el trance de la Modernidad– en un género literario porvenirista, un género del porvenir y la esperanza, atento al lema comtiano que caracteriza el proyecto positivista decimonónico: el orden y el progreso, la repetición y la novedad, el individuo dentro de la colectividad y la colectividad compuesta de individuos variables. Este nuevo sentido de la vida –y de la muerte, con ella– no hubiese sido posible sin aquella nueva antropología agustiniana del cristianismo emergente que indicaba que "cada destino particular supone un reto de transcendencia sobrenatural" (Villanueva, 1993: 16), en cuyos orígenes hunde sus remotas raíces este novísimo género literario.

[47] "Si la muerte se había visto como un destino genérico, tal como reflejan las anteriores *Danzas de la muerte*, ahora [en el Renacimiento] la muerte era un acontecimiento individualizado: era la muerte única e

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

insustituible, vivida aparte de la de cualquier otro, la muerte de cada uno. La muerte adquiría para todos, pero separadamente en cada uno, su moderna condición de trance y de horror" (Maravall, 1986: 162).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO 3

LA MODALIDAD DE ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

En este capítulo nos proponemos dilucidar el problema terminológico e histórico que supone la consideración de lo autobiográfico como género literario. En primer lugar por el hecho de que el género, calificado de diversas maneras (autobiografía, literatura del *yo*, escritura íntima, literatura memorial o confesional) no posee una denominación que lo deslinde de algunas de sus modalidades y las incluya a todas.

La denominación que parece más amplia, *autobiografía*, tiene en su contra el hecho de que una de las modalidades ya posee ese nombre, por lo que es fácil que se pueda cometer una metonimia, tomando el todo por una parte, o viceversa. A veces se recurre a neutralizar el género refiriéndose a él como *lo autobiográfico*, opción que tiene en su contra el tratamiento casi despectivo y generalizador que podría adquirir en virtud del artículo neutro. Nos encontramos, pues, ante un problema nominalista que adquiere su importancia porque en él se muestran las dificultades históricas que para su constitución ha tenido este género literario, que recoge en aluvión diversas modalidades expresivas que tratan de poner de manifiesto la vida presente o pasada de quien escribe.

Podríamos, pues, recurrir a las elipsis y hablar de fenómeno o movimiento autobiográfico, pero esto no solucionaría la cuestión de fondo, que no es otra sino saber si existe como tal el género autobiográfico, denominación que podría ser correcta si no fuera porque desde un principio tiene que reivindicar para sí la disputada condición de género literario.

Probablemente, al historiar y deslindar el género y sus modalidades, lo único que estamos constatando es la disolución del canon de géneros literarios que la Post-modernidad con su práctica de la multidisciplinariedad artística, la mezcla y amalgama de géneros y tendencias, no ha hecho sino certificar. Al fin y al cabo, cuando la autobiografía comenzaba a tomar cuerpo, el canon estaba tan cerrado que ya tocaba a su fin (Lejeune, 1998: 19). Además, es algo reconocido unánimemente que se hace necesario un distanciamiento cronológico para poder clasificar y catalogar las manifestaciones

estéticas, encontrando sus nexos de unión, sus rasgos distintivos, los goznes que marcan una separación articulada, las novedades que dejan de ser intentos superficiales de originalidad para convertirse en hitos geniales que marcan un cambio de época.

Por si ello no fuera suficiente para complicar el asunto a debate, la permeabilidad de lo autobiográfico es tal que ha recogido tantas tendencias, modalidades y modulaciones, y se ha infiltrado en tal diversidad de manifestaciones socio-culturales y estéticas de nuestra época que estamos en disposición de considerar la posibilidad de que la autobiografía, en su afán de ser incluida en el canon literario, ha engullido gran parte de sus manifestaciones y ha acelerado el proceso de definición del mismo. Causa o consecuencia de ese declive que en nuestros días ofrece la visión de un modelo cerrado de géneros, la autobiografía ha venido a firmar el acta de defunción de esos compartimientos estancos que permitían catalogar administrativamente las producciones literarias según unos rasgos taxonómicos que las hacían distinguibles, dispuestas por tanto a un almacenamiento clasificatorio que poco tiene que ver con una sociedad como la nuestra en que los *stocks* culturales están rigurosamente prohibidos (por falta de espacio tanto en librerías de venta al público como en bibliotecas de centros universitarios y de investigación, por no hablar de los capitidisminuidos pisos en que es imposible atesorar en forma de biblioteca privada el caudal de novedades bibliográficas que se acumulan en el mercado, estrangulándolo por saturación).

Nos proponemos, pues, hacer un somero repaso a la historia del género, centrándonos especialmente en su aparición y constitución como tal para analizar los límites o parámetros en los que el mismo podría ser encasillado o catalogado. Finalizaremos el capítulo con un análisis de la implicación del lector en el texto autobiográfico, por ser éste el elemento fundamental para dotar a la autobiografía de un carácter novedoso que la diferencie del resto de producciones literarias.

3.1. Constitución como género

Al abordar el problema de la adscripción como género de la modalidad autobiográfica vamos a encontrarnos con dos posturas; ambas ratifican su existencia, pero mientras que unos críticos le conceden el carácter de género menor otros lo definen como un género híbrido, como en el caso de Elena Agazzi (1992: 9), quien habla de "un genere letterario che in questo modo non poteva risultare più híbrido", transido de recursos recogidos de otros géneros y formas expresivas, en evolución constante, lo que permite a la escritura autobiográfica ser un campo de pruebas para diversos experimentos literarios, puesto que la experiencia vital supone el núcleo central del que se nutre la imaginación creadora en cualquier campo o género literario.

Otro problema que debemos encarar en esta dilucidación proviene del carácter novedoso que significa su reciente aparición en el panorama literario sin ese carácter subsidiario, marginal y anecdótico que representaba antes del siglo XVIII. Dos cuestiones conexas se producen en esta aparición tardía:

-Por una parte, como indica Mercedes Arriaga Flórez (2001: 72), la creación del género autobiográfico se produce "en las mismas condiciones históricas que hicieron nacer la noción de sujeto, autor y *yo*, como categorías independientes".

-Por otra, hay que tener en cuenta que se habían dado textos autobiográficos (a los que llamaremos *manifestaciones pre-autobiográficas*) caracterizadas por su desvinculación de lo literario, ya que, como señala Virgilio Tortosa (1998: 389):

> *Durante mucho tiempo la autobiografía no fue reconocida como una forma de* belles lettres *con estatuto adscribible a la escritura literaria. A lo largo de los s*[iglos] *XVI y XVII e incluso XVIII no hay prácticamente pretensiones porque alcanzara esta modalidad textual un valor estético.*

La tardía constitución del género autobiográfico se vincula a las especificidades del individuo contemporáneo, por lo que estamos enfrentándonos al más moderno de los géneros (Romera, 1981: 54), si bien se hallan manifestaciones y escritos autobiográficos desde el origen de la literatura. Han surgido aportaciones, como la de Bajtín (Domínguez Caparrós, 1993: 179), que remontan a Isócrates el nacimiento de la autobiografía, pues como afirmaba Ricardo Scrivano (1997: 25),

> *di* autobiografismo *in letteratura si è da sempre parlato, ma di autobiografia come genere, meno o per nulla, ed è invece proprio il* genere autobiografico *a riscuotere l´interesse maggiore.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Esta perspectiva de autobiografismo se comprueba en la diversidad de denominaciones que estas formas habían venido recibiendo con anterioridad a la constitución del género como tal:

> *Existen otros términos más antiguos como* hypomnemata, comentarii, vita, confesiones *o memorias, que podrían cubrir sin mayor problema todas las funciones que se encuentran englobadas en el término* autobiografía, *más novedoso* (Weintraub, 1991: 18).

El espejismo que suponen estas pre-autobiografías no debe hacernos perder de vista una realidad constatable (y que a su vez es aplicable a otros muchos campos de estudio, entre otros al Derecho Romano, que como sentenciaba un catedrático en la materia "empezó por no existir" [Marichal, 1996: 15]), cual es que no siempre ni en todos los pueblos y civilizaciones se ha practicado la autobiografía en cualquiera de sus formas:

> *El género autobiográfico está limitado en el tiempo y en el espacio: ni ha existido siempre ni existe en todas partes [...] No parece que la autobiografía se haya manifestado jamás fuera de nuestra atmósfera cultural; se diría que manifiesta una preocupación particular del hombre occidental* (Gusdorf, 1991: 9).

Como sucede en el resto de géneros literarios, el surgimiento de la autobiografía está sometido a las condiciones socio-culturales de la comunidad cultural en la que se desarrolla (Del Prado, 1998: 22), atendiendo especialmente a la concepción que se tiene en ella del individuo, de su autonomía, de su capacidad para dirigir, enjuiciar y responsabilizarse de su propia vida. Una especificidad que presenta la autobiografía es que, dado el carácter irrepetible y mutante de la vida, diferente de una sociedad a otra, no existe un modelo correcto y máximo de narración autobiográfica, lo que confiere a este género un especial dinamismo interno de adaptación y contraste en interacción perpetua con otros modelos literarios y culturales:

> *Debemos considerar la autobiografía no como una esencia genérica de modelo absoluto, indica Eakin, sino como un fenómeno sometido al juego de prácticas sociales cambiantes que articulan las vidas de los individuos* (Molero de la Iglesia, 2000: 22).

Pese a esa ductilidad que condiciona lo autobiográfico, permitiendo que hubiese manifestaciones antiquísimas de conatos autobiográficos, es común considerar que el nacimiento del género no se produce hasta la segunda mitad del siglo XVIII, coincidiendo con la publicación de las *Confesiones* rousseaunianas, y a partir de esta fecha, "la autobiografía se convierte en un género literario, donde el escritor, bajo la máscara de un personaje ficticio, deja más huellas de sus vivencias" (López Castro, 2001: 220-221). Por esta datación en que convienen (casi) todos los estudiosos de la autobiografía, que cifran en el texto de Rousseau (1978) el origen del género tal como lo entendemos, consideramos que, con anterioridad a este documento canónico fundacional y fundamental para comprender la modernidad literaria, lo que se producen son pre-autobiografías, pues las manifestaciones previas a Rousseau carecen de alguno de los elementos que consideraremos esenciales a la hora de englobar dentro del género los escritos de narración pre-autobiográfica (sean de Agustín de Hipona, Algazel, Teresa de Cepeda y Ahumada, Benvenuto Cellini o cualquier otro autor); por este afán de remontar la presencia de textos autobiográficos a un tiempo en que el género como tal no existía es

por lo que Lejeune (1994: 280) advierte que "podremos encontrar mil ejemplos que se opongan a la idea de aquéllos que piensan que la autobiografía es un género esencialmente moderno".

Comprobamos de este modo que la frontera temporal aceptada comúnmente para datar los orígenes del género autobiográfico se acentúa conforme se pretende buscar un antes y un después, entre otros motivos porque de por sí el sistema de géneros está sujeto a las variaciones históricas y a la introducción de nuevas formas de expresión que vienen a ocuparse de viejos anhelos e inquietudes. Así sucedió con la aparición masiva de textos autobiográficos que requerían un espacio propio, una denominación y unos rasgos pertinentes que sirviesen al lector para identificar un escrito como perteneciente al género. Surgida del ámbito de lo privado, desconectada del arte y la literatura, y de origen humilde, la carta, por ejemplo, según historia su evolución Francisco López Estrada (1961: 4),

> *complica su destino y se enreda con la literatura, hasta el punto de que ha adquirido en la misma, con la ayuda de preceptivas y retóricas, la categoría de* género literario.

La irrepetibilidad de la vida, su condición de única y diferenciada, obliga a la singularización de cada texto autobiográfico, a su oposición a ser catalogado y clasificado. En vistas a la imposibilidad de fijar un origen único y primero de las manifestaciones autobiográficas y a su catalogación bajo rigurosas fórmulas que yugulasen su capacidad original de diferenciarse y singularizarse del resto, Franco D´Intino (1997: 277) acertó a explicar que ello era debido a que "ogni autore inventa la propria forma, creandola dal nulla o mescolando le tradizioni più disparate".

¿Por qué, entonces, cifrar en el siglo XVIII el origen del género? ¿Sólo porque a finales de este siglo es cuando adopta el nombre moderno con que lo conocemos (Lejeune, 1994: 129)? ¿O más bien porque es a partir de Jean-Jacques Rousseau cuando, siguiendo su modelo y atendiendo a idénticas o parecidas motivaciones, hay una

avalancha creciente, que llega hasta nuestros días, de textos en que un autor narra su vida con el fin de justificarse ante un escenario de lectores que pueden así juzgar la obra del escritor, del pensador, del hombre de acción, con más conocimiento de causa? Incluso así, aceptando que sea cierta esta última presuposición, ¿de dónde proviene el afán de Rousseau por innovar? Tal vez sirva la aportación que al debate de los géneros ha realizado Fernando Lázaro Carreter (1979: 117):

> *El género posee un origen, normalmente conocido o que debe descubrirse. A la cabeza hay siempre un genio que ha producido una combinación de rasgos, sentida como iterable por otros escritores que la repiten. Él mismo puede sentir esta tentación, y repetir su propia combinación en obras sucesivas* [...]. *Es propia de un escritor genial su insatisfacción con los géneros recibidos, y su búsqueda constante de nuevas fórmulas que unas veces triunfan y otras no, quedando entonces como obras chocantes o anómalas en la producción de aquel autor* [...]. *La cuestión de cuándo se constituye un género es casi una aporía resoluble si se acepta que tal constitución se produce cuando un escritor halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación*.

Complementando esta explicación, conviene recordar que la palabra *género* proviene del verbo *generar*, de modo que Kurt Spang (2001: 171) interpreta de esta relación etimológica que "designa así un proceso y una organización (en el sentido estricto) de elementos diversos". Sin duda, no sólo los dos hechos mencionados por Lázaro Carreter (innovación y repetición) están relacionados en tanto que el modelo que para la modernidad representa Rousseau (semejante al que la anti-biografía, desde Nietzsche hasta Sartre, pasando por Gide o Malraux, representa para la post-modernidad) marca el inicio de una nueva forma de expresar los ámbitos privados, sino que además responden a la conformación de una mentalidad romántica en la que se forja el mito del *yo*, con la voluntad como máximo exponente del enfrentamiento que el hombre moderno tiene con respecto al mundo externo. Nora Catelli (1986: 19) ha examinado la escritura que empieza a fluir con fuerza con el espíritu romántico aludiendo

a "un género o un tipo de narraciones ligadas, a partir del [R]omanticismo, a la construcción del *yo*".

Son diversas las opiniones que constatan que "el desarrollo del género está ligado al surgimiento y crecimiento de una nueva clase dominante" (Tortosa, 1993: 399), lo que viene a sustentar el análisis crítico que desde el ámbito feminista norteamericano (Loureiro, 1994) así como desde diversos grupos marginales o alternativos y corrientes de pensamiento ideológicas (por ejemplo, el marxismo) se ha venido haciendo del género autobiográfico, al ser éste un apuntalamiento del modelo de hombre social y políticamente coherente con el punto de vista burgués: varón, exitoso, de buena familia, que no tiene nada que ocultar ante la sociedad puesto que su escenario es la vida pública y cumple a la perfección con los dictados sociales:

> *Lo genérico-literario, como indica la polivalencia de la palabra francesa* genre[48]*, estaba inextricablemente ligado a lo genérico-sexual* (Stanton, 1994: 81).

En este sentido habría que entender cómo pudo convertirse en modélico el comportamiento confesional de un individuo como Jean-Jacques Rousseau, que no se arrepiente de sus actuaciones privadas (por deleznables que éstas fuesen) y que marca el nuevo ámbito del burgués modélico: la esfera pública, a la que mujeres y proletarios, marginados y desheredados, no tienen acceso.

Al defender la unidad del género autobiográfico (pese a su amplitud y a sus más que notables divergencias y paradójicas contradicciones), Lejeune vuelve a reclamar la paternidad de la autobiografía moderna para el filósofo francés, consignando en su obra el origen –y quién sabe si también el final– del género literario autobiográfico tal como hoy lo entendemos:

> *En la medida en que el origen es a la vez un modelo, descalifica el pasado y cierra el futuro. Ello nos lleva a subestimar los factores de continuidad con el pasado, y a*

[48] También la española *género*.

> *sobrestimar la coherencia del desarrollo moderno del género; tratamos los dos siglos que nos separan de Rousseau como una vasta sincronía* (Lejeune, 1994: 285).

Ángel G. Loureiro achaca una corta vida al género, al referirse a esos campos sobre los que se ha ido forjando, pues hasta hace unas décadas no ha merecido la atención de críticos y estudiosos (se suele cifrar en 1956, a raíz de las investigaciones de Gusdorf, la constitución de la disciplina de estudio, con dos siglos de retraso con respecto a la existencia de textos): "Hasta bien entrado el siglo veinte la autobiografía llevaba una vida secundaria a la sombra de la biografía, de la historia o incluso de la psicología" (Loureiro, 1991a: 17). Este retraso de los estudios teóricos es, en parte, causante de la situación periférica en que se suele colocar al género, puesto que como señala Philippe Lejeune (1998: 19),

> *au long de ce siècle, malgré tout, un discours critique sur l´autobiographie s´est peu à peu construit. Avec quelle mal!... Les classements existaien dejà, il n´y avait pas de place pour elle...*

Pese a esta inexistencia, su eclosión en el mundo contemporáneo ha sido tan violenta que

> *la autobiografía es el* nuevo campo *de estudio literario (a la par de, y estrechamente relacionado con el estudio de la literatura de minorías) que más atención está despertando en estos momentos* (Loureiro, 1991a: 17).

No estaría de más preguntarse cómo se encaja la existencia de obras de acentuado carácter autobiográfico antes de que el género se constituyera como tal, máxime cuando los estudios teóricos se han producido con casi dos siglos de retraso con respecto a la publicación del texto-modelo (May, 1982: 9). A este particular, Georges May ha venido a explicar que la ubicación o datación del origen de la autobiografía (no del género, pues él no parece estar muy convencido de que exista) es un tanto arbitraria, y que cada cual puede disponerlo a su modo, en el momento y el autor que considere oportuno y

conveniente (May, 1982: 22), aunque, según este teórico, el elemento básico para que podamos atribuir carácter genérico a un texto es la existencia de una conciencia o aceptación por parte del autor de responder a un modelo fijado, de ahí que también para este teórico sea Rousseau (por ser consciente de la tarea que está realizando) el primer cultivador de un género denominado con posterioridad *autobiográfico*:

> *Fue el éxito de las* Confesiones *el que consagró la autobiografía y la hizo digna de ser admitida en el panteón de los géneros literarios* [...]. *Aunque Cardan, Cellini, Santa Teresa de Ávila y Montaigne compusieron,* grosso modo *en el mismo momento, obras tituladas* De vita propria liber, Vita di Benvenuto Cellini, Libro de la vida *y los* Ensayos, *no tuvieron la conciencia de cultivar un género establecido* (May, 1982: 25).

Esta conciencia activa y voluntaria de atenerse a unos moldes o modelos es lo que para James Fernández será la primera de las dos premisas que pone al género autobiográfico (y seguimos encontrando opiniones en la línea anteriormente sugerida de que ningún investigador niega abiertamente la existencia del género como tal, si bien su problematicidad se hace patente al definir sus límites y su cronología). Las dos premisas fundamentales de las que parte Fernández (1991: 54) son:

> *1) Todo texto, por histórico o referencial que pretenda ser, se puede –y se debe– analizar en relación a otros textos de su tradición; 2) narrar una vida es imponerle una forma* a posteriori, *es armar un relato retrospectivo, cuyos mecanismos se pueden –y se deben– analizar*.

Algo así es lo que venía a confirmar Lejeune, para quien era preciso aprender a narrar la propia vida mediante la enseñanza sugerida por la lectura de otras vidas narradas en primera persona, y es así como –pragmáticamente– se constituye un género como el autobiográfico en que nunca llegaremos a saber qué fue antes, si el huevo de la escritura o la gallina de la vida:

> *Para los lectores de una época, sólo hay* géneros *donde existen, por una parte, textos canónicos que hacen función de arquetipos, que realizan de forma casi ideal lo que se cree que es la esencia del género, y, por otra parte, la presunción de una continuidad de escritura, la producción de un cierto número de textos que, sin ser conformes al modelo, se inscriben dentro de la misma problemática, como tantas variaciones y diferencias* [...]. *A los procedimientos que parecen estar dictados por la situación de la autobiografía se añaden los que de hecho están impuestos por la convención y por la lectura anterior de otras autobiografías* (Lejeune, 1994: 285).

En el círculo virtuoso de la escritura y la vida es donde se instala la dialéctica de un género que responde a las inquietudes del individuo occidental contemporáneo; su expresión por excelencia va a ser la literatura autobiográfica, en la que se da rienda suelta a los complejos y frustraciones que el modo de vida capitalista y sus condiciones laborales genera a través de la represión (Reich, 1980); esta explicación es asumible no sólo desde postulados marxistas o materialistas históricos sino que son también esgrimidos por el deconstruccionismo, con Jacques Derrida a la cabeza, para quien el género autobiográfico salta la barrera de la expresión literaria para convertirse en un campo de reflexión metafísica, por lo que él mismo lo incluye dentro del *pensamiento logocéntrico* (apud. Zavala, 1991: 41).

Si la autobiografía crea un género históricamente datable, más por acumulación de textos (Lázaro Carreter, 1979: 119) que por rasgos definitorios únicos o comunes más allá de los que se refieren a la narración de hechos o acontecimientos re-memorados por alguien que los vivió, la situación histórica ha dejado su marca en las producciones posteriores, hasta el punto de ser el Romanticismo como artífice de la Modernidad, el movimiento estético-ideológico que ha dejado en herencia para nuestros modos de expresión y comprensión sus mitos ideológicos (el *yo*, el conflicto, el pueblo, el espíritu, la culpa):

> *Culpa y expiación son al unísono movimientos del alma que intentan conciliar los términos de una contienda ambiciosa y radical: la querella entre la escritura y la vida concebida en términos pos*[t]*románticos* (Catelli, 1986: 42).

En esta misma línea de formación para los elementos que conducen al género, hay un dato nada desdeñable, del que se hizo eco, al estudiar el carácter autobiográfico de la poesía de Luis Cernuda, Mª Teresa Caro Valverde (1993: 141): "El hombre se transforma en objeto artístico, espacio por el que puede salvarse no como hombre sino como ficción". El individuo convertido en héroe y en protagonista de su propia vida por obra y gracia del texto literario; así es como se introduce en la historia de la literatura un género que se construye como una réplica a la vida y en contradicción con ella, una marca distintiva del individuo moderno, insatisfecho por naturaleza de todo lo que posee, anhelante de más pero desposeído de una creencia religiosa en la eternidad que lo hacía conformarse a su destino terrenal.

A todos estos elementos se añade la creciente individualización de la cultura que había iniciado su andadura al final de la Edad Media y llega a convertirse en el santo y seña de una sociedad obsesionada por la originalidad, por la distinción, por la marca de autor, hasta el punto de que no hay nada más propio y singular de un ser humano que su vida, su trayecto vital, sus sentimientos y emociones, su punto de vista y sus experiencias, lo que convierte al género autobiográfico en algo especial y único, dotado de una fuerza esencial por la naturaleza de lo relatado; la palabra alcanza sus plenas potencialidades expresivas y comunicativas cuando el autor se identifica con lo que escribe, por lo que "Georg Misch señalaba que en la autobiografía se da una unión de forma y contenido material más intensa y penetrante que en cualquier otro género del arte" (Madrigal, 1991: 54).

El ámbito apropiado para la constitución en género de las manifestaciones autobiográficas será ese espíritu pre-Romántico[49] que propicia que el *yo* encuentre en la autobiografía el cauce de expresión adecuado, convirtiéndose por tanto en el distintivo de la Modernidad, no sin graves prejuicios para ésta, como señalaba Lejeune (1994: 73):

> *La autobiografía es el género literario que, por su contenido mismo, señala la confusión entre el autor y la persona, confusión sobre la que está fundada toda la práctica y la problemática de la literatura occidental desde fines del siglo XVIII.*

El pecado del individuo moderno ha sido querer convertir en vida su literatura, su obra literaria, tomando la propia vida (el pasado) como tema u objeto de reflexión y análisis. Esta arrogante presunción confiere a la autobiografía la posición central que va a pretender ocupar en la concepción estética de la Modernidad; ella misma hace replantear las condiciones del canon en la relación de los géneros entre sí, además de éstos con la vida, en una apasionante aventura que impulsa hacia territorios inexplorados el proyecto ontológico del Romanticismo, puesto que

> *la autobiografía nos coloca en uno de esos puntos estratégicos en donde se agudiza la dificultad de establecer y de comprender los vínculos que unen la experiencia humana y su expresión literaria: ¿cómo se puede pasar de la vida a la literatura?* (Molino, 1991: 107).

Dar respuesta a los nuevos retos que propone la Modernidad ideológica será afrontar esta dificultad de estetizar la vida y regenerar, vitalizar, la estética, el arte, la literatura. El punto de inflexión que representa el origen de la autobiografía y su aceptación, a regañadientes, como género artístico, se manifiesta en la novedad esencial que se está aportando a través de los múltiples interrogantes que plantea lo autobiográfico relacionados con el nuevo modo de concebir la obra de arte, proponiendo una relación más dinámica y sentimental del receptor con la propuesta estética, que no

[49] Dado que el fragmento es el método por excelencia empleado por el Romanticismo, no extraña que el diario haya sido el "último género que la [M]odernidad ha valorado y propiciado, quizá porque su carácter fragmentario refleja tan bien un mundo como el nuestro" (Trapiello, 1998: 134).

puede ser un producto embalsamado y momificado, sino la manifestación de una experiencia vital que ha de afectar al espectador para mostrar su operatividad y conseguir, de esta manera, transformar el mundo. Este ambicioso proyecto es, sin duda, compartido por el modelo autobiográfico, que lo hace suyo, en tanto hay una relación de causa-efecto entre la autoescritura y la nueva concepción estética que conlleva. En este sentido, Angelo Canavesi (1992: 13) formulaba esta realidad en forma de pregunta retórica:

> *Esiste un nesso, un´incidenza riscontrabile tra lo scrivere di e su se stessi, e la nascita di un sentire nuovo, presupposto di un nuovo canone estetico e quindi di un nuovo modo di intendere l´opera d´arte e di offrirla al lettore?*

El desajuste que para el sistema tradicional de géneros supone la inclusión de la autobiografía va más allá del que dos siglos antes había supuesto la aparición de la novela, puesto que ésta se mantenía en los márgenes de la ficción, que precisamente son los que rompe el nuevo género al reivindicarse literario, atentando así contra la estructura convencional y tradicional de la ficcionalidad:

> *Un particular punto de interés de la autobiografía* [...] *sigue estando en esa facultad suya de salirse de los códigos literarios y querer abarcar la vida, en esa privilegiada relación con la realidad que la autobiografía tiene y que la diferencia de otros textos más convencionalmente llamados literarios* (Barchino, 1993: 99).

Como la propia vida se resiste a ser prevista y planificada, todo aquello que impregna con su ritmo desordenado acaba siendo descolocado, y esto fue lo que sucedió en el siglo XVIII cuando se ponen en contacto vida y ficción literaria en un nuevo género que abre perspectivas inusitadas al debate estético sobre la función social del arte en la sociedad contemporánea. A su vez, se produce una reconsideración de los recursos retóricos hasta entonces empleados con fines puramente estéticos, por lo que la influencia de lo autobiográfico caló hasta la médula que vertebraba el canon literario

occidental. Ello se debió en gran medida a lo que Manuel Alberca (1996b: 182) ha expuesto con meridiana claridad:

> *La reflexión autobiográfica modifica las bases ficticias en que se asienta lo literario, reivindica la presencia de lo real en lo artístico y reintroduce lo referencial como una de las claves de la lectura literaria.*

Esta situación permite reconsiderar otro factor esencial en el proceso de gestación del modelo autobiográfico: la invasión que la instancia *autor* hace en el terreno propio del personaje. Esta irrupción va a significar el auténtico hallazgo de la Modernidad romántica, que verá en esta fuerza individual la forma más rápida y segura de acabar con la tiranía impuesta por el canon aristotélico, acríticamente asumido por los defensores y guardianes del orden vigente. Podemos, por tanto, afirmar que la inserción del género autobiográfico va a suponer una conmoción en el seno del rígido sistema de géneros:

> *La relación entre los géneros literarios y no literarios se vio alterada. No existieron, a partir de ese momento, criterios fiables para dividir la auténtica literatura de sus apéndices –cartas, diarios, confesiones, devocionarios–* [...]. *En el* [R]*omanticismo se extiende el alcance de la mirada estética sobre textos que antes no hubieran admitido esta perspectiva* (Catelli, 1986: 115).

Un género no es algo definitivo e inmóvil, sino que su existencia es una conjunción de innovaciones y derivaciones sobre el modelo originario del que parte, pero al que pone en duda de modo continuo para poder asegurar su pervivencia. De hecho, como afirmaba Javier del Prado (1998: 22), "el nacimiento, el desarrollo y la muerte de un género o subgénero, vienen dados por condiciones socio-culturales que lo hacen necesario", lo que obliga a pensar que, con la Modernidad estética que preludia el individualismo burgués y las condiciones políticas y sociales en que se desarrolla, se puede constituir el género autobiográfico, cuya aparición en la historia de la literatura moderna representa su aportación más significativa, la que ha permitido cuestionar el modelo de géneros, puesto que la escritura (y con ella la lectura) autobiográfica es un

conglomerado de campos, temáticas, enfoques e intereses cuyo rasgo definidor, el mínimo común múltiplo del que se nutren todos los textos conocidos del amplísimo (casi inabarcable) *corpus* autobiográfico, se encuentra precisamente en un campo extra-literario, más allá del texto y de la literatura, en el borde de la vida que la letra impresa pretende –en vano– traspasar.

Por este motivo, al plantearse la cuestión del género, Lejeune (1994: 296) ha hablado de la complejidad de los géneros considerados uno a uno, de donde se entiende que la aparición del género autobiográfico y su lenta consolidación en los años iniciales de la Edad Moderna ha supuesto un desajuste en el sistema de géneros tal como venía entendiéndose desde Aristóteles (así, Laura Freixas [1996: 5] indica que el diario, al que ella no considera una modalidad, sino un género, es "quizá el único verdaderamente nuevo desde Aristóteles"); la causa de este desbarajuste hay que buscarla en la multiplicidad de componentes que se aúnan en lo autobiográfico, motivado a su vez por el referente *biótico* o *biológico*, vital en definitiva, que anima todo proyecto textual y literario ligado a los rasgos que el lector interpretará como pertenecientes al género autobiográfico.

Así es como la autobiografía se ha surtido de otras ciencias o campos de estudio que sirvieron –en opinión de Ángel G. Loureiro (1993) – para su constitución definitiva, tras múltiples intentos y tentativas, como ese carácter didáctico-ejemplar que Alicia Molero (2000: 133) reseña como uno de los configuradores de la autobiografía:

> *Uno de los rasgos que identifica el discurso autobiográfico moderno es precisamente su dimensión expositiva, que, procedente de los textos didácticos primero y después de la ensayística, entrará a formar parte de la autobiografía cuando ésta sea movida por las inquietudes ontológicas del sujeto.*

El autobiográfico es un género ecléctico, un híbrido que aglutina tendencias diversas y transita por caminos ya conocidos para incorporarlos unificadamente a su

proyecto; esta diversidad de procedencias de muchos de sus recursos permiten que sean reconocidos en los rasgos de textos que calificamos como *pre-autobiográficos* puesto que no estaban in-scritos en el género autobiográfico. En este sentido se reivindica la presencia de ciertos textos que aún no tenían el reconocimiento canónico al que alude Nadine Kuperty-Tsur (2000b: 55) cuando menciona que "le genre des Mémoires restera encore longtemps dépourvu de statut littéraire, il est tout aux mieux considéré comme un sous-produit de l´histoire".

Como advirtiera Philippe Lejeune (1994: 49-50), no es fácil plantear la cuestión del género literario en que se ha convertido la escritura autobiográfica si no es repitiendo tópicos arraigados sobre su existencia o complicando innecesariamente la cuestión; así, por ejemplo, uno de los tópicos más repetidos al tratar el asunto es el que se refiere a la escasez de textos autobiográficos en España, su extensión y sus condiciones, tal como refiere Caballé (1995: 14), debida a los efectos de la Contrarreforma católica, valorada por Gusdorf como determinante para impedir en el orbe católico "la tentación autobiográfica" (apud. Caballé, 1995: 134).

No obstante, el sentido común dicta que estas manifestaciones autobiográficas, al ser íntimas en su esencia, destinadas al uso privado y privativo de su propio autor, hacen casi imposible la cuantificación estadística de su extensión. Franco D´Intino (1997: 275) se ha pronunciado en este sentido para reafirmar la imposibilidad de conocer la historia real del género:

> *I teorici tendono in genere a sottovalutare il fatto che l´autobiografia sembra ignorare le consuete leggi storiche della trasmissione letteraria: gran parte della sua storia è segreta, nascosta; gran parte del* corpus *autobiografico è inedito, oppure viene edito molto tempo dopo la stesura, con effetti e contraccolpi talvolta di rilievo per la tradizione.*

Esta inaccesibilidad de los textos y su conocimiento restringido, unido a la difusión tardía de unos textos cuya finalidad no siempre era literaria, hace del estudio de sus orígenes un terreno resbaladizo. Además, hay que tener en consideración otras causas concomitantes en la aparición del género, concretamente las atribuidas por los psicoanalistas a la llegada del género humano al *estadio del espejo* (Villanueva, 1991: 109) en una época concreta, en la que se redactan y aprueban documentos tan emblemáticos como la Declaración de Derechos del Hombre y del Ciudadano durante la Revolución Francesa. Así pueden entenderse los primeros escritos que integran el *corpus* genérico al que nos venimos refiriendo y cuya formación tiene referentes textuales previamente consolidados en otros géneros:

> *A causa de ese desarrollo tardío,* [la autobiografía] *fue conducida a adoptar primero las formas de expresión existentes en la literatura de entonces, más que a emplear las suyas originales y mejor adaptadas a la novedad de sus perspectivas* (May, 1982: 72).

La novedad introducida por la autobiografía está en considerar al hombre (y posteriormente a la mujer) común como héroe y protagonista de la literatura; esta heroificación romántica del individuo corriente se convierte en la base ideológica sobre la que se sustenta esta nueva construcción, y en la que no sólo es importante el texto en sí sino su relación con la vida y con sus contextos, con la implicación que el desvelamiento del misterio personal supone para el lector, que así co-protagoniza este nuevo género al identificarse en lo que de común hay en el ser humano:

> *La autobiografía tradicional se basa en buena medida en la creencia en el* yo *autónomo, en el sujeto totalmente constituido que preexiste al lenguaje con el cual inscribe su vida* (Eakin, 1994b: 34).

De este modo se explican los efectos que para el sistema global de géneros reporta la aparición de un género que había estado diluido en otras formas y otros contenidos (recuérdese la novela picaresca) y que a partir del siglo XVIII pasa a

impregnar otros géneros que toman a lo autobiográfico como referente constructivo, dada la gran creatividad que aporta la reflexión individual a toda expresión literaria:

> *La autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de* poiesis *antes que de* mimesis. *Es, por ello, un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera construcción de la identidad del* yo (Villanueva, 1991: 108).

En esta virtualidad operativa que posee lo autobiográfico se cifra su capacidad cáustica con respecto a un sistema de géneros en el que no acaba de encajar por los motivos alegados: su ruptura con el espacio ficticio, su aparición tardía, la inclasificabilidad de las obras dada su referencialidad en vidas únicas y exclusivas. Se hace preciso considerar que tal vez nos encontremos ante el final del sistema canónico de géneros literarios, en cuya ruptura la modernidad de la autobiografía tiene mucho que ver, según D´Intino (1997: 303):

> *Nell´ellaborazione romantica, l´*ottica autobiografica *si reconoce, e prendendo coscienza di sé conduce, come fosse una sorta di veleno corrosivo, a una dissoluzione dei generi forse senza precedenti nella storia letteraria.*

En la actualidad, el debate sobre la posición de la autobiografía en el sistema de géneros está teñida de estas circunstancias y características que han ido conformando el modelo de referencia de la autobiografía, que no es otro sino la propia vida, por lo que es conveniente desprenderse de una anacrónica creencia en géneros cerrados y conceder a cada obra de arte su carácter irrepetible. En estos términos ha resumido Raul Mordenti (1997: 22) la cuestión:

> *Si tratta insomma di liberarsi sia della concezione sostanzialistica e naturalistica che attribuisce un´esistenza autonoma ai generi in quanto tali, sia della negazione idealistica dei generi ridotti tutt´al più a meri strumenti di raggrupamento (assai imperfetto) di opere tutte individue e irrepetibili.*

Éste es el mérito que debemos atribuir a la aparición en el panorama literario de textos autobiográficos que obligaron a reconsiderar muchos presupuestos de la estética transmitida desde la cultura greco-latina, pasando por la Edad Media, hasta el Renacimiento y el Barroco. La autobiografía rompió de esta manera el imperio absoluto que ejercía la ficción sobre el campo de la literatura y dispuso en otro orden las relaciones de los elementos comunicativos que se dan cita en un texto literario. Reconocida y aceptada en su ambigüedad y amplitud por los estudios literarios, la autobiografía introduce al lector en su configuración, puesto que es él quien se siente impelido a comportarse ante los textos en una identificación re-productora del movimiento *confesional* (Zambrano, 1988a: 17; Maillard, 1993: 283), hasta el punto de que es al lector a quien atañe su identificación y reconocimiento. Este relativismo extremo permite hablar de "género contractual" (Lejeune, 1994: 85) puesto que sólo puede adscribirse al género autobiográfico aquella obra que haya sido catalogada y reconocida como tal por el lector, que pasa a ser árbitro y juez supremo de la canonización estética. La apertura del género, su amplitud es tal que algunos teóricos, como Starobinski, prefieren hablar de un estilo o de una "forma ligada" (apud. May, 1982: 11) pero no de un género en sí mismo, dada la indefinición de sus límites, que son tan variables, lábiles y traspasables como para que les dediquemos una especial atención en el siguiente apartado (3.2.).

En realidad, la autobiografía vendría a ser un género de géneros, una amalgama de formas y expresiones estéticas que se prodigan en infinidad de manifestaciones artísticas, por lo que será preciso perfilar algunos de sus límites, conscientes como somos de la porosidad con que actúan géneros y manifestaciones artísticas, su permanente intercambio de discursos y lenguajes, que ha hecho de la transgresión la norma suprema del arte contemporáneo.

En el universo en expansión de la autobiografía, el resto de producciones literarias han sido fagocitadas por el hiper-género que de su inabarcable extensión acaba reducido a

la nada. Éstos son, de antemano, los límites que la Modernidad fija a la autobiografía como género: el centro y la periferia, la nada y el infinito, la norma y su transgresión; lo que nos obliga a calificar como paradójico y contradictorio un género cuyas modalidades, fórmulas y modulaciones de expresión son tan variables como textos existen, multiplicados a su vez por las vidas que los propiciaron y elevados a la potencia de las interpretaciones que los lectores hagan de ellos. De lo que ya no puede caber duda es de su permeabilidad y de su ubicua disposición en el canon literario, como género que se niega a cerrarse en un compartimento estanco e incluso a tener una historia convencional de nacimiento, crecimiento y muerte, y por tanto se resiste a excluir de su seno a textos que pretendan ser autobiográficos ni a incluir, por el contrario, a los que rechazan esta condición, como sucede en el ambiguo (y a menudo fascinante) caso de las autoficciones, que abordaremos en el capítulo quinto de este estudio.

3.2. Los límites del género

Una vez hemos repasado los controvertidos orígenes de este género literario moderno, hay que responder a una cuestión que perfilábamos previamente: hasta qué punto la autobiografía, al constituirse en género literario, trastoca la percepción tradicional de los géneros al hacer más permeables las fronteras que los definen, sobre todo en un momento en que, como advierte Jean Molino (1991: 135), "la creación literaria juega a borrar las fronteras haciendo estallar los géneros". La aparición del modo de escritura autobiográfica en los umbrales de la Modernidad ha venido a plantear nuevos problemas en la teoría general de los géneros, en tanto reabre una vieja polémica en los estudios literarios, hasta el punto de haberse convertido "en el campo de batalla en que se dirimen temas centrales del debate teórico literario actual" (Loureiro, 1991b: 3), si bien afecta a otras ciencias y disciplinas de estudio, puesto que ha generado, en palabras de Claudette Delhez-Sarlet, "un discours théorique qui n´est pas littéraire" (apud. AA.VV., 1983: 40).

Esta incertidumbre que ha sembrado el género con su reciente inclusión en el debate científico halla fundamento en sus propias dificultades para definirse[50], pues aún no sabemos si estamos enfrentándonos a un hecho objetivo o subjetivo, a una sustancia o a un accidente, e incluso si debemos hablar de autobiografía o de literatura (arte, historia, estética, reflexión, filosofía, etc.) autobiográfica, como sugiere Franco D´Intino (1997: 280) al plantear:

> *Che si parli di scrittura intima, o di finzione con un fondo di verità interiore, l´autobiografia è forse l´unico genere che non ha nemmeno la certezza di uno statuto grammaticale: sostantivo o aggettivo?* autobiografia *o* autobiografico*?*

Para empezar a perfilar los límites en los que se engloba la autobiografía como modalidad textual, hemos de volver a incidir en la extrema variedad de manifestaciones

que hoy por hoy se pueden inscribir dentro de cualquiera de las formas externas e internas de lo autobiográfico: hacemos la puntualización de esta diferencia entre formas o expresiones externas e internas de literatura autobiográfica para referirnos en el primero de los casos a aquellos escritos que responden a lo que convencionalmente adopta los registros expresivos de la confesión o la narración autobiográfica (memorias, diario, autorretrato, correspondencia epistolar, libro de viajes, testamento, autobiografía, etc.) frente a aquellas otras expresiones literarias que sin utilizar estos mecanismos rituales de revelación autobiográfica acaban descubriendo la carga vital que las ha inspirado, y que –como en el caso del poeta francés Leiris (Lejeune, 1975) o de nuestro Luis Cernuda (Romera, 1981: 23)– han comenzado a interesar a los estudiosos del género por cuanto otras formas de expresión no encuadradas en el género autobiográfico *a priori* se ven contagiadas de su motivo inspirador (la búsqueda y la comunicación del *yo*). Esta dualidad responde a la distinción que Gerard Genette ha propuesto para el estatuto literario, tal como lo vemos aplicado por Covadonga López Alonso (1992b: 34):

> *Para este autor hay dos regímenes de literariedad: el constitutivo y el condicional. En el primero sitúa a todos esos géneros que la tradición cultural ha clasificado como literarios*, por una serie de intenciones complejas y convenciones genéricas. *La escritura autobiográfica estaría en el segundo régimen, el condicional, al responder* a una apreciación estética subjetiva y siempre revocable. *No será, pues, la valoración de creación literaria, históricamente establecida, la que primará para determinar si un texto es, o no, autobiográfico.*

La inestable condición de lo autobiográfico no sólo estará vinculada a la perspectiva teórica que se aplique en el estudio de un texto, sino al momento histórico al que respondan tanto la producción textual como el objetivo con que haya sido analizado, lo que impedirá fijar objetivamente unos límites clasificatorios que quieran ser considerados inmutables. Ello ha motivado que algunos autores se acercaran al estudio del fenómeno autobiográfico no como un hecho cerrado, sino desde la perspectiva de una

[50] Según Pietat Ortí (1999: 178), "el estudio de los géneros del *yo* es difícil y sus problemas teóricos

evolución del propio género, que ha estado condicionada por lo que Javier del Prado (1998: 15) denomina "la inseminación del *yo* en todos los géneros literarios", que abriría las puertas a la consideración de un amplio *espacio autobiográfico* en el que serían también admitidas producciones tan problemáticas e inclasificables como las que hemos dado en llamar autoficciones o autobiografías noveladas, que, *stricto sensu*, no podrían ser subsumidas formalmente en la teoría del *pacto autobiográfico*. Como ha señalado Masanet (1998: 48):

> *Nos hallamos frente a un momento de expansión de las fronteras limítrofes de la concepción autobiográfica. La novela autobiográfica ofrece una mayor libertad en el tratamiento y la presentación de la experiencia femenina al poder salir de la codificación clásica y jugar con la ficción.*

A esta situación se une la utilización por parte de los autobiógrafos de las técnicas habituales en la novela, siendo recíproca esta utilización por parte de los novelistas que recurren a la autobiografía en busca de mayor verosimilitud e inmediatez en la narración (Kohan, 2000: 99). Queda, pues, abierto y sin fácil resolución el problema de saber dónde encuadrar esa *tierra de nadie* intertextual que son las novelas autobiográficas, cuyo límite ficcional y su componente lírico –entendido al modo que propone Villanueva (1991, 1993)– es el resultado del mestizaje de fórmulas estéticas que ha postulado con insistencia la Post-Modernidad. En este sentido, Manuel Alberca (1996a: 14) ha señalado la esencia de la autoficción como un fenómeno provocado por la dislocación y mezcolanza que actualmente experimentan las formas culturales:

> *Su especificidad está reforzada por el fingimiento de los géneros, la hibridación y la mezcla indisoluble, el no ser ni novelas ni autobiografías, o ser ambas cosas de forma imperfecta.*

Al continuar su evolución histórica, lo autobiográfico ha invadido los campos de la ficcionalidad y ella misma ha dejado al descubierto su impostura textual, el carácter

suscitan polémicas que no podemos considerar todavía cerradas".

estético y literario desde cuyos presupuestos se redacta y compone todo texto autobiográfico, como han puesto de relieve los estudios que apuntaban a la irrealidad e inconsistencia del *yo* como sujeto narrativo:

> *La indecisión actual, a la hora de aceptar o no la disolución del género autobiográfico, tras la brecha abierta por las teorías de la deconstrucción, deriva de la pretendida ficcionalización del mismo* (Molero de la Iglesia, 2000: 11).

Empieza a ser común en los estudios descriptivos del género autobiográfico reconocer la inabarcabilidad de sus producciones textuales, por lo que se necesitan y agradecen las calas selectivas que al modo de las realizadas por José Romera Castillo (1991; 1993b; 1994; 1999; 2000b) ayudan al estudioso o al mero interesado a hacerse una idea de las líneas generales en las que se mueve el interés editorial y la consiguiente demanda del público lector en lo que no podemos desdeñar como esencial para la configuración de un nuevo marco de expresión del *espacio autobiográfico*. Georges May (1982: 132), por su parte, ya reconoció la imposibilidad material de leer todos los textos que permitieran describir en su variedad y extensión los ámbitos de este género, por lo que es necesario definir de un modo provisional y un tanto vago las características de la producción autobiográfica, pues siempre se podrá argumentar en contra o añadiendo algún nuevo rasgo que no se halle contenido entre los textos del limitado *corpus* que cada cual investigue. Por esta razón las caracterizaciones del género autobiográfico no son más que indicaciones descriptivas de los datos percibidos en los textos manejados, y así es como Olney (1991: 34) aclara que "no es posible establecer una definición prescriptiva de la autobiografía ni imponerle de forma alguna posibles limitaciones genéricas".

El motivo de esta imposibilidad o incapacidad empírica para definir prescriptivamente un género tan extenso, dúctil, variable y contradictorio como el autobiográfico no es sólo que siempre se pueden encontrar contra-ejemplos que desdigan o refuten la norma defendida o expuesta sino, sobre todo, la existencia de un proyecto vital o autobiográfico latente (De Man, 1991: 113) en cada uno de los practicantes de

este modesto género que está al alcance de la pluma –o el ordenador– de cualquiera que piense o manifieste aquello tan habitual y manido en el lenguaje coloquial, convertido en la frase hecha: *mi vida es una novela; si yo le contara...*

Quien se ha atrevido a dar unos rasgos generales de la autobiografía como género en una definición provisional, que tal vez por esta provisionalidad confesa ha hecho fortuna dentro del campo de los estudios literarios de la autobiografía, ha sido Philippe Lejeune (1994: 50), quien deja unos amplios límites para que pueda ser incluido en el género cualquier otro texto que albergue explícitamente una intención autobiográfica (o quiera ser entendido como tal por la *intentio lectoris* [Eco, 1987]), dado el hecho –al parecer incontestable– de que a cada ser humano pertenece un proyecto autobiográfico que puede plasmarse o no en forma textual pero que mediante la memoria y la conciencia de su pasado acompaña al individuo durante toda su vida en forma de recuerdos e ilusiones, complementándose este aspecto retrospectivo con la existencia de una proyección de anhelos y afanes hacia el futuro que es tan importante en la construcción autobiográfica como el recuerdo de un acontecimiento vivido años o décadas atrás: un sueño, una promesa, un deseo se convierten así, incluso en su fase de formulación incumplida, en sucesos sobre los que a menudo reparan los autobiógrafos, conscientes como son de que el ser humano también está modelado con la sustancia de la que están construidas sus esperanzas y sus expectativas.

En este sentido, se hace imprescindible reconsiderar el carácter adjetivo y performativo de la autobiografía, que impregna de vivencial todo lo que describe, pasando así, según lo propuesto por José Paulino Ayuso (1992: 142) a ser una modalidad más que un género literario: “La autobiografía no debería ser considerada como un género literario entre los demás, sino como un modo de la escritura aplicable a las obras más diversas”.

Esta condición modal es la responsable del ambiguo estatuto en que se constituye lo autobiográfico, que en casos extremos, como la autoficción, llega a afectar a la identidad del propio autor. En este sentido, para Manuel Alberca (1996a: 18), la novela autobiográfica ha llevado a sus límites el juego de la realidad con la ficción, por lo que afirma abiertamente:

> *Ésta me parece la mayor virtud del relato en tanto que maquinaria autoficcional: haber extendido la ambigüedad del género no sólo al juego de planos, sino haberla intensificado en torno al nombre propio.*

Por tanto, el primer límite que nuestro sentido común aconsejaba convertir en barrera infranqueable que separase el género autobiográfico del resto de géneros literarios (ficticios por definición), la frontera de la realidad, se desmorona ante la evidencia de las constantes referencias que el escritor autobiográfico hace a sus sueños infantiles o a sus proyectos incumplidos. Si sólo se pudiesen consignar en los escritos de carácter autobiográficos hechos reales (y no apreciaciones o suposiciones) el volumen de producciones íntimas se vería reducido en un altísimo porcentaje, además de no tener ningún sentido la inclusión de capítulos enteros dedicados a los sueños, como es el caso del capítulo quinto de las memorias de César González-Ruano (1979: 57-59) o de alguno de los poemas de Michel Leiris, como el que titula "El país de mis sueños" (Leiris, 1984: 16-20), llegándose al caso de Muñoz Molina (1995), que en *Ardor guerrero* convierte un sueño en el detonante de la narración memorial.

¿Son verídicos los sueños?, ¿pueden ser incluidos en el ámbito de lo real? Si no es así, ¿por qué tienen carta de naturaleza en las obras autobiográficas ocupando tanto o más espacio que la realidad y sirviendo de espina dorsal de muchas narraciones autobiográficas? Este rasgo distintivo de la autobiografía, su ilimitada vocación de convertir la vida en escritura y en compensación lo escrito en vívido, es uno de los riesgos que afronta un género que se ha expandido y crecido a toda velocidad,

inmiscuyéndose en casi todos los terrenos y apropiándose de técnicas y recursos extraños o ajenos a lo que inicialmente fuera el texto-modelo originario.

La expansión de lo autobiográfico tiene lugar por la invasión de zonas afines y por la apropiación de elementos retóricos y narrativos diversos, como observa Manuel Alberca (1999: 60):

> *La autoficción se caracteriza por el desplazamiento a éste de elementos de los pactos limítrofes. Más que* [de] *un género nuevo cabe hablar de un híbrido de géneros narrativos preexistentes (novelas en 1ª persona y autobiografías).*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Una prueba de esta ilimitación se encuentra en la fascinante poesía de Leiris (1984) que ha ocupado las investigaciones de Lejeune (1975) desde un principio, hasta un punto que podríamos considerar absorbente y subyugante; esta misma vocación de plenitud, sin embargo, corre el riesgo de ir contra los propios fundamentos o rasgos pertinentes del género autobiográfico como tal, y por ello Paul J. Eakin ha puesto sobreaviso de este peligro, aunque dota de un sentido fundacional y elemental a esta arriesgada actividad de suprimir barreras y caminar por el borde para transgredirlo: "La autobiografía como género va contra sí misma, deslizándose sin parar hacia la muerte de lo prefabricado" (Eakin, 1994a: 45).

La constante búsqueda de la sinceridad en el marco de unas fórmulas expresivas convencionales dirigen la autobiografía por un sinuoso camino de imprecisos límites, de vacilaciones constantes, de contradicciones, paradojas y rectificaciones sin fin, dando vueltas en torno al círculo concéntrico e inestable que perfila la subjetividad interior. En este camino sin ruta preestablecida, la tarea que se presenta al autobiógrafo está plagada de trampas y vericuetos a los que debe hacer frente la pericia narrativa. Isabel Durán Jiménez-Rico (1999: 100) ha trazado un perfil bastante completo de este engañoso tránsito hacia el *yo,* lo que justifica la extensión de la cita por su claridad expositiva:

> *El autobiógrafo es un creador que tiene que recapturar el tiempo, dar forma a lo deforme, convertir al uno en múltiple y a lo múltiple en uno, transformar la imagen de uno mismo en un espejo en el que se miran los otros, convertir la vida en palabras y las palabras en vida. La autobiografía, no nos cabe la menor duda, es una forma de arte lo suficientemente compleja como para deleitar al ingeniero textual más mecánico; es una organización imaginativa de la experiencia con intenciones estéticas, intelectuales y morales. Pero, por otra parte, la autobiografía es también uno de los documentos literarios más elusivos puesto que el crítico nunca sabe cómo abarcarla: mientras que algunos críticos niegan o ponen en duda su existencia como género literario, otros opinan que todo escrito que aspira a ser literatura, es autobiografía.*

Así planteada, la autobiografía vuelve a ser un fértil campo polinizado por las distorsiones imaginativas y especulares de un *yo* que no se deja atrapar, y en cuya indefinición se encuentran los retos que se plantea el género autobiográfico para definirse y ser limitado, para abarcar en una escueta definición la amplitud de sus perspectivas y la inconmensurabilidad del objeto que pretende abarcar, puesto que él es el artífice y el motor de todo proyecto humano. En este sentido, tal vez no sea inoportuno recordar la imposibilidad manifiesta de delimitar un género que permea y empapa todas las expresiones artísticas contemporáneas y que, desde su inexistencia, se manifiesta presente y operativo en todas ellas, máxime en una época en que "la literatura, ya que no en un lenguaje compartido con otros discursos, debe hallar su especificidad en lo único que le es propio: los géneros" (Cabo Aseguinolaza, 1991: 11).

En la práctica, existe una correspondencia –que la autobiografía como género trata de realizar por imitación, por *mimesis* o por similitud– entre esta tendencia rupturista (Lejeune, 1994: 278) del texto personal, íntimo o rememorativo con el proceso vital en el que cada cual se afirma negando a los demás, diferenciándose de ellos, rechazando –sobre todo en la época juvenil– la autoridad paterna y la tradición familiar para reafirmarse

como individualidad; no es de extrañar que la escritura autobiográfica, que no es sino una forma de expresar el proyecto autobiográfico que acompaña al individuo desde que éste toma conciencia de que es dueño de su propia vida y que ésta será en gran medida resultado de lo que él quiera hacer de ella, de las decisiones que tome y de las expectativas que él mismo se cree, sea una práctica renuente, adictiva y obligada desde la adolescencia en muchas personas que dotan de un sentido personal y vital a este tipo de literatura (Lejeune, 1994: 432).

Por ello, lo autobiográfico responde hasta cierto punto a esa disconformidad y rebeldía (de raíz romántica) que el ser humano individualmente considerado muestra hacia el mundo, y en esta línea apunta el análisis de James Fernández al contrastar la indagación de nuevos terrenos para la expresión autobiográfica del escritor Juan Goytisolo con su carácter díscolo y enfrentado a los preceptos y convenciones normativas que familiarmente se le intentaban imponer:

> *El proyecto autobiográfico de* [Juan] *Goytisolo aspira a la ruptura en varios sentidos. A lo largo de su vida, el intento de romper con los sucesivos* medios *vitales –ideológicos y sexuales sobre todo– corre paralelo al intento de deshacerse de ciertos* medios *expresivos, textuales* [...]. *De todos los géneros literarios, el autobiográfico es el más adecuado para describir esta ruptura y sustitución: el paso de la filiación a la afiliación se registra, de una forma u otra, en casi todos los textos del género* (Fernández, 1991: 55).

En esta búsqueda ontológica del ser que propugna la autobiografía por diversos medios, se muestra esa aspiración a reflejar el universo moral al que pertenece el individuo que se autobiografía. Por ello, cualquier manifestación autobiográfica tiende a trascender lo anecdótico para dar cuenta de la visión antropológica que subyace en la capacidad de autoanalizarse. En esa perspectiva, la autoficción habrá de ser entendida como un nuevo modo de comprender la realidad, pues se sirve de expresiones artísticas pre-existentes para conferirles una nueva significación, acorde con la evolución

epistemológica de la humanidad, tal como señala Manuel Alberca (1999: 73) al referirse a ella, indicando que

> *no se trata de una innovación puramente formalista o de renovar sin más la autobiografía, sino de adecuarla a los nuevos tiempos, de ponerla al día, dando cuenta de la nueva configuración del sujeto, de su nueva escala de valores*.

Esta actualización operada en lo autoficticio confirma el carácter variable, vinculado al transcurso del tiempo que llamamos historia, que Paul J. Eakin (1994b: 11) atribuía al género en sus diversas modalidades: "Vista desde una perspectiva histórica, la autobiografía es una categoría compleja e inestable". Dada esta variabilidad y modificación de sus propios límites según la época, Elisabeth Bruss ha llegado a reconocer que cada momento histórico fija sus pautas de lectura y por consiguiente sus límites *escriturales*:

> *La autobiografía adopta formas externas muy diferentes de acuerdo con la época y depende en última instancia de la unidad lectorial el considerar un texto como autobiografía; Bruss afirma que sólo nuestras convenciones nos permiten ver autobiografías en textos que en otra época podían ser catalogados como apologías o confesiones* (Loureiro, 1991b: 4).

Sin embargo, percibimos la necesidad que el *estatus* genérico presenta de unos rasgos a través de los cuales poder ser identificado, y en esa tesitura José Romera (1981: 13-14) ha sentenciado:

> *Los géneros literarios son una especie de código a través del cual las obras de la literatura pueden ser sistemáticamente percibidas y clasificadas por los receptores*.

Aunque sin atreverse a dar por cerrada la investigación, en tanto que incluso se llega a poner en duda el núcleo generativo y promotor de textos semejantes y distintos cuando éstos se hallan en la órbita del *yo*, Eakin (1994b: 20) ha perfilado la ficcionalidad referencial del texto autobiográfico como su rasgo distintivo:

> *La autobiografía es necesariamente una ficción producida en circunstancias especiales, pero sin una base sincera en el hecho referencial la autobiografía corre el riesgo de perder su* estatus *como género diferenciado y de confundirse completamente con la ficción.*

Sin embargo, junto al género autobiográfico se presentan fenómenos concomitantes que tienden a la inclusión de lo real en lo ficticio, lo que obligaba a Raul Mordenti (1997: 14) a distinguir entre autobiografía, como género literario, y autobiografismo "dove il secondo rimanda piuttosto al genere lirico, e forse più in generale alla letteratura in quanto tale, senza confini". Esta permeación o inseminación de lo autobiográfico en otros géneros ya constituidos ha permitido contaminarlos de verismo y realidad, socavando los fundamentos literarios de la ficción y afianzando el valor referencial y verista de la autobiografía. En este sentido apunta la propuesta de Darío Villanueva (1993: 17) para considerar al género autobiográfico como la más realista de las literaturas, pese a su innegable lirismo, a las digresiones soñadoras y a la deformación que el olvido (Eco, 1989: 25) introduce en la narración a la hora de describir o interpretar el pasado (e incluso el presente en el caso de los diarios y su modos asociados, el libro de viajes por ejemplo).

Sin perder de vista la observación de José Romera (1981: 13-14) en lo concerniente a la sustancia de los géneros como código de lectura, esta característica se acentúa aún más en un género contractual (Lejeune, 1994: 85) como el autobiográfico, en que es imprescindible la confianza que a la veracidad de lo relatado preste el lector. Pero hemos de considerar que el rasgo de la veracidad o de la confianza no es inmutable ni, por supuesto, único, puesto que como apunta Kurt Spang (2001: 172), "un modo y un género nunca podrán determinarse aislando un solo elemento, sino sólo en la interrelación dinámica de constantes y variantes no sólo dentro del ente genérico aislado sino también en sus vinculaciones con la cultura, [la] literatura y los modos".

Por su parte, las restricciones para la práctica autobiográfica son excesivamente vagas, casi inexistentes, pero el autobiógrafo debe tenerlas en cuenta si desea que su relato sea tenido por verídico:

> *–Según Alfred Kazin– el autobiógrafo se siente limitado por el género que ha elegido, ya que tiene que explicar los hechos de su propia vida ajustándose a tres restricciones genéricas: "the first in that his materials must be the content of his own life; the second is that he must write retrospectively, and the third is that he must write with fidelity to the spirit of the truth"* (Álvarez Calleja, 1993: 83).

Así es como suele ser habitual esa declaración (enfática, prototípica, ritual, convencional, innecesaria y/o preliminar) con que suelen ir aderezados prólogos, introducciones y primeros capítulos de memorias y autobiografías, como es el caso siguiente:

> *Por lo menos creo en todo lo que digo, y no he pasado por alto ningún secreto privado.*
>
> *Mi conciencia ha quedado más aliviada y tranquila después de escribir este libro, en que asumo todas las responsabilidades de mi vida* (Gómez de la Serna, 1974: 12).

La existencia del género autobiográfico, en tanto que estructura "más o menos cambiante, que sirve de soporte a ideologías cambiantes" (Lázaro Carreter, 1979: 119), es, si cabe, más convencional que cualquiera de los otros géneros literarios, por cuanto

> *fuera de las convenciones sociales y literarias que la crean y mantienen, la autobiografía no tiene características; de hecho, no tiene existencia en absoluto* (Bruss, 1991: 64).

La puesta en duda de lo autobiográfico como género literario ha sido confirmada por Jean Molino (1991: 135), para quien "ya no hay actualmente género autobiográfico", disuelto en las más diversas modalidades de escritura y expresiones artísticas, colapsadas por la aparición en lo ficticio no ya sólo de la realidad sino del difuso concepto del *yo*

como organizador del discurso. Aunque cabe considerar si esta inexistencia no es más bien un efecto paradójico, una ilusión óptica creada por esa posición central que ha venido a ocupar en el sistema de géneros a consecuencia de la configuración de los textos literarios contemporáneos desde la instancia personal narrativa que caracteriza esencialmente al modo de producción autobiográfico. Así podría interpretarse el creciente interés que los lectores muestran en su preferencia por relatos de corte autobiográfico, que ha tenido su correlato en la atención crítica y académica que se le concede en la actualidad, por lo que según Isabel Durán Jiménez-Rico (1999: 101) la posición que el estudio de lo autobiográfico ocupa demuestra su papel configurador de un renovado sistema de géneros:

> *Una manera de juzgar la importancia que ha ganado la autobiografía es observar su lugar en el canon literario, y es interesante comprobar que recientemente se ha trasladado de las periferias al centro del canon. El estudio de la autobiografía ya no es la cenicienta de la crítica literaria, como lo era hace años*.

De ahí que la reflexión sobre la autobiografía haya vuelto a poner en cuestión problemas literarios que van más allá de la propia textualidad de lo íntimo (Loureiro, 1991b: 3), al querer fijar los límites dentro de los que se permite su producción, accediéndose con ello a una revisión de la teoría general de la literatura, como reconoce Lejeune (1994: 277) al señalar:

> *Los géneros literarios no son entes en sí: constituyen, en cada época, una especie de código implícito por medio y gracias al cual, las obras del pasado y las obras nuevas pueden ser recibidas y clasificadas por los lectores*.

Pese a todo, como ha señalado Nora Catelli, la historiografía literaria no se resiste a proceder con los fenómenos autobiográficos como se había venido actuando con el resto de manifestaciones literarias, pretendiendo fijar los límites cronológicos del magma

autobiográfico y señalando sus especificidades y matizaciones[51], anacrónicas desde una exigencia coherente con la perspectiva de entender el género autobiográfico como una constelación variable de manifestaciones que se viene produciendo al margen de su configuración como género literario específico y delimitado:

> *Todas aquellas sistematizaciones que dejaron de practicarse respecto de la poesía y de la novela se hacen ahora respecto de los géneros de la memoria: descubrir los orígenes, acotar las variantes nacionales, buscar las madres y los padres fundadores* (Catelli, 1998: 41).

Sin embargo, tampoco esta ensayista se resistió en su momento a definir el género, adjudicándole dos variables que, en consonancia con lo expresado por otros autores, atienden al carácter artístico de la producción literaria así como a la variación a que está sometido todo lo humano: "Un género, en principio, es una función a la vez estética e histórica, definida a partir de ciertas reglas" (Catelli, 1986: 55).

Como ha indicado Bruss (1991: 64),

> *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*,

por lo cual la autobiografía se limita a sí misma en tanto sus rasgos son interpretados como pertenecientes al género íntimo o personal por el lector, que detecta las características de la narración retrospectiva (García-Page, 1993: 205) –incluso en el caso de los poemas– como fundamento liminal; sin historia, sin movimiento, sin dinamismo y alteración del ser narrado no hay autobiografía, como destaca Eakin (1994b: 17) al analizar los postulados básicos de la obra teórica de Lejeune:

[51] A título de ejemplo, James S. Amelang (1993: 98) ha señalado que "el honor de haber redactado la primera autobiografía en español se atribuye, por lo general, a una noble andaluza que escribió a comienzos del siglo XV, Leonor López de Córdoba".

> *En* L´Autobiographie en France *Lejeune había señalado atrevidamente que "la autobiografía es sobre todo un relato, el cual sigue la historia de un individuo a lo largo del tiempo"*.

La indefinición es tal que el surgimiento del género, como hemos tenido oportunidad de analizar previamente, está vinculada a una disciplina de estudio académico claramente diferenciada y separada de la literatura: la historia, y así es como Barchino (1993: 101) constata esta relación, que llega a ser problemática por cuanto el ámbito privado de la autobiografía (sobre todo en su modalidad de memorias) llega a intentar traspasar sus propios límites y convertirse de testimonio en fuente documental, algo que suelen aceptar los más firmes defensores del subjetivismo a ultranza:

> *Tan creíbles o poco creíbles son unas memorias personales como las actas de un consejo de ministros, el artículo de un periódico o las cuentas de una sociedad anónima* (Espinet, 1991: 66).

En estrecha relación con el carácter historiográfico que presentan los textos autobiográficos se encuentra su consideración más allá de estrictos límites estético-literarios para pasar a ser objeto de estudio documental por variadas disciplinas sociológicas, como señala Philippe Lejeune (1998: 18):

> *Le cas de l´autobiographie* [...] *était virtuellement au coeur de leur débat, qui opposait une vision restreinte de la littérature comme art à une vision élargie comme expression des mentalités et de la civilisation.*

Sea como fuere, se dé la consideración extra-textual y el grado de confianza que se quiera a un relato que por su propia naturaleza fluctúa entre la perspectiva subjetiva y el hecho objetivo, de lo que empieza a no quedar duda es de la enorme variedad, casi ilimitada, de formas que pueden entrar a formar parte de un supuesto *corpus* autobiográfico: "Ciertamente en el saco infondable del género autobiográfico cabe de todo sin casi apenas restricción alguna" (Tortosa, 1993: 399). A esta circunstancia,

fundacional y definitoria del género ilimitado e *hipotético*, según lo ha calificado Jean Molino (1991: 107), que es la autobiografía, se ha referido en los siguientes términos Caballé (1995: 46):

> *La autobiografía no es en modo alguno un género puro e incontaminado* [...]. *Para muchos, el valor de una autobiografía descansa en la acertada fusión entre ambos planos, el histórico y el individual.*

La naturaleza mixta, híbrida, compleja y heteróclita del género autobiográfico opera sustancialmente desde su constitución, llegando al punto de impedir a los teóricos literarios una posibilidad de definir los rasgos que distinguen la autobiografía de lo que no lo es, por lo que parece ser un difuso sentido común el que obliga a cada lector a prestar fe a un escrito validándolo contractualmente como autobiográfico o rechazándolo de este cajón de sastre a que su indefinición lo ha abocado. Paul de Man ya había reconocido que

> *empírica y teóricamente, la autobiografía no se presta fácilmente a definiciones teóricas, pues cada ejemplo específico parece ser una excepción a la norma, y, además, las obras mismas parecen solaparse con géneros vecinos o incluso incompatibles* (De Man, 1991:113).

Esta característica se transmite al género, cuya historia o continuidad ha sido puesta en duda por Fleishman, para quien

> *dado que "la autobiografía no puede ser distinguida como género por sus rasgos formales, por su registro lingüístico o por sus efectos en los lectores", "no tiene por lo tanto historia como género"* (apud. Eakin, 1994b: 10).

Nos hallaríamos, en ese supuesto, muy lejos de la propuesta teórica general enunciada por Darío Villanueva (1991: 96-97), quien expresaba que "los géneros desde el punto y hora en que no son [...] categorías universales tienen su fecha de origen y a veces también la de su extinción". La clave de esta disyuntiva puede encontrarse en la mezcolanza de géneros a que nos venimos refiriendo, y que opera de modo *natural* en la

creación artística contemporánea, especialmente en los ámbitos narrativos de lo autobiográfico, como señala Alicia Molero (2000: 67): "A la coexistencia de lo inventado y lo histórico se añade la mezcla de géneros discursivos, que el escritor de hoy ejecuta a cualquier nivel". De hecho, es legítimo preguntarse, como ya hiciera Manuel Alberca (1996a: 10) al afrontar la ubicación etérea de lo autoficticio en los márgenes de lo literario y lo autobiográfico, entre la ficción y la realidad: "¿Tiene sentido catalogar un género literario nuevo cuando hay un acuerdo mayoritario en torno a la confusión e hibridación de todos los géneros?".

La complicada existencia del género autobiográfico está en la raíz de su problematicidad, hecho que a su vez asegura una larguísima duración a los debates teóricos que su definición genera en múltiples campos (literatura, filosofía, historia, antropología, psicología, derecho, retórica, sociología), rizándose más el rizo de su paradójico afán de confirmarse y sobrevivir por lo que –convertido en círculo vicioso o en pescadilla que se muerde la cola– es la muestra de la vitalidad que como género tiene: el enorme volumen de su producción práctica (no así tanto la teórica) con creación de marcas editoriales y colecciones específicas (Lejeune, 1994: 309; Caballé, 1995: 17), lo que dificulta al teórico estar al día y conocerlo todo en un terreno propicio para todo tipo de innovaciones formales, de estilo, de perspectiva, temporales, etc. Así es como confiesa y reconoce su propia impotencia para abarcar el fenómeno el estudioso más valorado actualmente en este terreno de arenas movedizas que es la autobiografía, género al que Catelli (1986: 53) ha llegado a comparar con la *Enciclopedia*:

> *La definición genérica parece plantear una especie de problema irresoluble, de círculo vicioso: imposible estudiar el objeto antes de haberlo delimitado, imposible delimitarlo antes de haberlo estudiado* (Lejeune, 1994:126).

Del mismo modo que Carlos Barral solicitaba una cierta distancia de su memoria narrativa con los hechos referidos para poder practicar la memoria (Caballé, 1991b: 94; 1995: 125), tal vez sea preciso tomar una cierta distancia con el hecho autobiográfico

para poder percibir sus límites, una vez vuelvan a su cauce las aguas que ha alcanzado la "pleamar de la memoria" (Savater, 1996) y sea entonces cuando en la arena mojada de la playa se perciba con nitidez el surco que la avalancha de producciones íntimas ha dibujado y perfilado en la superficie del tiempo anegado. Por ahora, no es posible ni siquiera describir el amplio panorama, por lo cual es aún más difícil prescribir cómo ha de realizarse un texto que reúna los requisitos de la marca autobiográfica, como manifiesta Mario García-Page (1993: 205):

> *La autobiografía no admite una definición prescriptiva ni la imposición de las limitaciones propias de género alguno* [...]. *Las lindes de lo que pudiera llamarse autobiografía se confunden y diluyen frecuentemente con las supuestas fronteras de otras variedades de mensajes centrados en el* yo *hasta el punto de formarse híbridos*.

A la in-definición habría, más bien, que considerarla circularidad, auto-referencialidad del *yo* que nos habla de sí mismo abiertamente, puesto que en el proceso autobiográfico es donde se produce esa dialéctica consustancial al género y a sus textos que impide, inicialmente, inclinar la balanza hacia uno de los dos extremos en que el escritor se mueve: el *yo* del pasado que se enuncia y es analizado por el *yo* del presente que analiza y que enuncia, lo que viene a marcar las dos orillas que la tensa cuerda de la memoria autobiográfica, la vida que fue y la escritura que es, constantemente desea traspasar y poner en comunicación hasta abolirlas o confundirlas. Por tanto, sugerimos que justamente la autobiografía tenga su espacio en esa *tierra de nadie* [52]que se halla en el centro de la batalla librada entre la vida y la escritura, sin ser conquistada por ninguna de las dos, ubicada entre lo que existió pero ya no existe y lo que no existe pero es capaz de crear la ilusión referencial de ser verdadero, o cuando menos verídico.

[52] Antonio Colinas (2000: 82) mostraba esa extrañeza al reflexionar sobre su propia obra literaria: "¿Qué había hecho yo? ¿Poemas en prosa, pensamientos, aforismos, páginas de un diario, simples prosas? Era difícil una definición concreta, pues cada texto gozaba, en cierta medida, de todos esos géneros".

En esta coyuntura de indecisión, la autoficción ha venido a abrir nuevas perspectivas para analizar el fenómeno autobiográfico como una ficción realista incomprobable, por lo que la sinceridad llevada a sus últimas consecuencias exigía un deslizamiento hacia el campo de la ficción para ser auténtica y no generar falsas expectativas de credibilidad a ciegas. Así lo entendía Manuel Alberca (1996b: 180) al afirmar sobre los textos autoficticios:

> *En este tipo de relatos intuyo, más que un simple juego o un ejercicio de adivinanza, unas posibilidades autobiográficas que hasta ahora el género canónico no había utilizado, la posibilidad de introducir el relativismo y la incertidumbre en hechos cuya verdad o significado desconocemos y que quizá nunca podremos conocer*.

El género autobiográfico, pese a su extensión, podría ser considerado –al menos desde un punto de vista teórico, y para completar el juego de paradójicas contradicciones que propicia– inexistente, al fingir la existencia de un espacio que él mismo crea y reserva para sí, a medio camino entre la realidad y la ficción (Puértolas, 1993: 239). Esta difusa existencia de lo autobiográfico permite a Ricardo Scrivano (1997: 27) sostener que "dal punto di vista della retorica dei generi, pertanto, l´autobiografia si qualifica come non-genere", puesto que sus límites hoy por hoy remiten a la idea de un universo en expansión cuyos bordes son indistinguibles por la permeabilidad que permite entre diversos géneros y por la confusión que en su interior se produce entre realidad y ficción.

En esta insondable adivinanza de la pre-existencia y preeminencia de la vida o la escritura se ha encontrado la mayoría de los estudiosos del género, incapaces de poner unas boyas o hitos en el variable territorio de la alta mar autobiográfica, tan vinculada a la metáfora, como ya advirtiera Paul de Man (1991: 114). Por esto,

> *Loesberg se planteó el problema de la definición genérica de la autobiografía, demostrando la circularidad y la indeterminación que resulta de la complicada*

> *relación de los textos autobiográficos con una realidad extratextual elusiva y en última instancia incognoscible* (Eakin, 1994b: 37).

La literatura siempre se ha manifestado deseando sobrepasar la frontera del espejo en la dirección inversa al camino tomado por la Alicia de Lewis Carroll. Parecería más razonable atribuir una serie de características muy generales, casi de clasificación taxonómica activa o dinámica, a los textos autobiográficos si queremos entender la peculiaridad del género sin perdernos demasiado; ésta es, aunque pueda parecer que para ese viaje no se necesitaban alforjas, la mayor aportación que pueden hacer los estudiosos:

> *Cuál es el lugar verdadero de la investigación teórica: en absoluto una tipología sincrética, sino un análisis que disocia sistemáticamente los factores y se plantea como objetivo establecer las leyes de funcionamiento* (Lejeune, 1994: 304).

El motivo por el que el dinamismo del propio género impide su estudio global radica en la implicación del lector en la configuración del texto, asunto al que dedicaremos el siguiente apartado, con el que pretendemos ofrecer una panorámica de la constitución literaria, histórica y social de la autobiografía como género.

3.3. La implicación del lector: un nuevo modo de lectura

La modernidad de la autobiografía no obedece en exclusiva a su constitución como género a finales del siglo XVIII ni a su transgresión de los límites que la ficción imponía para acoger en el seno de lo literario a un texto; el carácter más novedoso que aporta el modo autobiográfico de escritura consiste en la alteración del *estatus* de lector, que pasa a ser activo y co-activo en la configuración y en la interpretación del texto. A una producción autobiográfica, frente a la opinión generalizada de que le basta la vida del autor que va a ser narrada, la sustenta el anhelo de proyección y de comunicación que motiva el acto de escritura.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Es evidente que no existe literatura autobiográfica sin lector que la complete[53], si bien este lector no tiene por qué ser necesariamente externo, pues hay casos en que la escritura íntima se dirige a uno mismo o inventa al narratario como fórmulas tan conocidas como la de *querido diario* o la invención de amigos imaginarios. Hubert Brochier (1983: 181) planteaba esta necesidad consustancial de dirigirse a un interlocutor y lo elevaba a cuestión primordial que el texto autobiográfico debe resolver para poder constituirse como tal: "Le problème de l´autobiographie serait donc en premier lieu de savoir à qui elle s´adresse". En justa correspondencia, la función que el lector va a desempeñar en el proceso de interpretación en que se convierte cada lectura no podrá ser el papel pasivo, resignado a creer en la inmutabilidad de lo que en el texto se le ofrece.

Si en algún aspecto parece estar de acuerdo la mayoría de los estudiosos que se han ocupado de la peculiaridad del género autobiográfico es en la dinámica que se establece entre el lector y el texto, teniendo en consideración que en el escrito autobiográfico se encuentra re-presentado el autor, con el que el lector puede identificarse en sus vivencias a través de la palabra. Pero antes de proceder al análisis de

[53] Navajas (1987: 55) ha realizado la siguiente comparación: "Del mismo modo en que el *yo* de los participantes se va haciendo en el diálogo, la realidad va tomando forma –cobra esencia– en su desarrollo.

este nuevo modo de lectura que implica la autobiografía, expongamos cómo se produce esa identificación en la que el autor, metafóricamente, se siente texto, se encarna en el volumen del libro, como en su autobiografía, *Les mots*, expuso Jean-Paul Sartre (1981: 164):

> *Mes os sont de cuir et de carton, ma chair parcheminée sent la colle et le champignon, à travers soixante kilos de papier je me carre, tout à l´aise. Je renais, je deviens enfin tout un homme, pensant, parlant, chantant, tonitruant, qui s´affirme avec l´inertie péremptoire de la matière. On me prend, on m´ouvre, on m´étale sur la table, on me lisse du plat de la main et parfois on me fait craquer*[54].

BIBLIOTECA VIRTUAL

En los mismos términos se había expresado medio siglo antes Miguel de Unamuno, quien en un artículo publicado en *La Nación*, de Buenos Aires, titulado "Mi libro", hacía mención expresa a la identidad del autor con su libro a través de la mediación del nombre propio que en él figura:

> *Mi libro me creía yo mismo, que en todos los míos he puesto el hombre que soy, y que no creo caber en ninguno de ellos. Y el hombre con sus íntimas contradicciones que son lo que hace su vida* (apud. García Blanco, 1966: 31).

Pese a que el texto sartreano se halla en la primera persona singular del escritor, que se siente leído, transformado (y casi eternizado) en el formato de un libro, los teóricos –entre ellos Anna Caballé (1995: 120)– afirman no poder definir el género autobiográfico más que desde su perspectiva de lectores, en tanto en cuanto un texto autobiográfico no se realiza completamente hasta que la interioridad del lector no sale al encuentro de la intimidad del autobiógrafo que se halla fuera de sí, alienada, extrañada de sí misma, huida, como reconocía Juan Gil-Albert:

El oyente del diálogo cumple una función de co-creación de la realidad que su interlocutor comparte con él".

[54] Utilizo este texto sabedor de los recuerdos personales que me trae el reencuentro con un texto que adquirí allá por 1982 en París y leí y releí con fruición en los veranos siguientes. Perdóneseme esta intromisión del lector de autobiografías en un apartado creado especialmente para él.

> *La confesión surge de ciertas situaciones. Porque hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de dispersión* [...]. *Para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que l*[o] *sostenga y aclare* (apud. Anónimo, 1991a: 2).

La literatura autobiográfica propicia así la configuración de un espacio para el encuentro, en el que activamente participen el actor, angustiado en su soledad, y el lector que incorpora a su bagaje personal las experiencias que le son transmitidas. Hay un caso particulamente interesante en las letras españolas del primer cuarto de siglo: en la meta-ficción autobiográfica unamuniana, producto de su crisis personal de 1925 mientras permanecía exiliado en París, don Miguel incorpora al lector en la novela a través de una solapada sugerencia, como expone Francisco La Rubia (1999: 42):

> *Todos los libros de* Cómo se hace una novela *son autobiografías, como nuestra novela en cuanto que lectores de la novela de Jugo debe ser parte de nuestra autobiografía o vida privada.*

Las experiencias ajenas, conocidas a través de relatos (orales o escritos) autobiográficos, son subsumidos en la vida personal de quien los ha leído o escuchado, identificándose con ellos, penetrando en la sustancia de lo relatado y no quedándose en la circunstancia anecdótica, esto es, participando de ese espacio común de confidencia que el texto autobiográfico habilita con el recurso escénico de la palabra y la imaginación del lector que se pone en el lugar de quien narra, empatiza con él y hace suyo lo que se le cuenta. La confidencialidad de la literatura autobiográfica actúa como un canje en el que, a cambio del secreto revelado, se recibe la esperanza de haber sido comprendido, del mismo modo que

> *quien hace una confidencia espera del confidente que éste, ante el problema expuesto, ofrezca su versión* objetiva, *su reflexión, su consejo, etc. O simplemente: que sea depositario de esa parte de sí mismo que el confidenciador* [sic] *le expone* (Castilla del Pino, 1989d: 104).

De ahí que la complicidad de la revelación confidencial presuponga una especial cooperación entre los confidentes: el confidente activo (denominado *confidenciador* por Carlos Castilla del Pino, agente que confía en la discreción del receptor) y el confidente pasivo (que da fe de la veracidad del emisor). Veamos cómo esta cuestión, trasladada al plano literario, preocupaba –según Mario J. Valdés (1990: 46)– a Unamuno cuando éste redactó *Niebla* como una meta-autobiografía, en la que inicialmente se produce la desvelación del ser que se busca a sí mismo para acceder más tarde a la solicitud de creación conjunta entre autor y lector:

> *Augusto* [Pérez] *ha marchado a través de las páginas anteriores en busca del ser, primero descubriendo su* persona *al tener que compartir el mundo con Eugenia* et al*; más tarde, debido al dolor y al desengaño que sufre, descubre su* yo. *Pero ahora en estas páginas se puntualiza que todo esto ha sido y es merced a la colaboración entre lector y texto.*
>
> *No hay solución a la tragedia de la contradicción entre ser nada más que la lluvia en el lago y ser nada menos que único e insustituible como* yo. *Sólo hay el ligero consuelo de poder re-crear al otro como* lector *de obras y poder ser re-creado por otros a través de nuestra obra.*

El autobiógrafo es consciente de que su creación es incompleta hasta tanto no haya sido recreada en y por la lectura que valida y certifica ese pacto de confianza que se inicia al empezar a escribir sobre sí mismo. A partir de la difusión de las teorías expuestas por Philippe Lejeune, no queda la menor duda de la importancia que la implicación del lector tiene en su actitud contractual de confianza a la hora de valorar correctamente el género autobiográfico:

> *Abandonando la espinosa ética de la sinceridad (o al menos eso pensaba él* [Lejeune] *al desplazar el centro del género desde el factor extratextual de la intención de autoría al signo de esa intención presente en el texto, Lejeune ponía en marcha una poética de la autobiografía basada en el lector* (Eakin, 1994b: 14).

Gracias a esta nueva percepción dinámica y activa del género, que constituye en última instancia su peculiaridad y que había sido detectada por María Zambrano (1988a: 27-28), otros teóricos de la literatura han podido realizar una lectura pragmática del género, entendida en el sentido que Searle da a los *actos de habla*:

> *Lo que la autobiografía aporta es, en todo caso, una* illusion of reference, *y en cuanto fenómeno literario está sometida pragmáticamente a un determinado modo de lectura y comprensión. Su identidad es, pues,* not only representational and cognitive but contractual, grounded not in tropes but in speech acts (Villanueva, 1991: 111).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La aplicación más sistemática que desde el campo de la pragmática lingüística se ha realizado a la teoría autobiográfica ha correspondido a Elisabeth Bruss, quien con sus estudios ha permitido afianzar las tesis del carácter pragmático y activo de los textos autobiográficos, al implicar éstos una respuesta de parte del lector. Rolf Eberenz (1991: 45) sintetiza de este modo la hipótesis principal sobre la que ha desarrollado su modelo esta crítica norteamericana:

> *La autobiografía debe considerarse como un acto de habla con una determinada función* ilocutoria*; es decir, una función semejante a la que cumplen frente al interlocutor ciertos actos como la afirmación, el mandato, la respuesta o la pregunta.*

Frente a una producción autobiográfica, el lector se encuentra impelido, puesto que la disposición del texto marca un destinatario extratextual que no puede ser sino el lector, cada lector, que consumará con su intervención el proceso de lectura. Ello se debe, fundamentalmente, al espacio de confianza que se abre entre quien se confiesa y el receptor de la confidencia, por lo que las marcas textuales del *yo* que suelen acompañar las narraciones autobiográficas implican un tratamiento *de tú a tú*, entre iguales, como reconoce la escritora Ana Mª Moix (1998: 154):

> *Cuando el relato se desarrolla en primera persona y dice* yo, *el lector se siente tratado de tú, se siente elegido, único depositario de lo que se cuenta. En justa correspondencia a ese sentirse elegido, el lector está, de antemano, predispuesto a creerse lo que le cuenten.*

Ello supone, a su vez, la exclusión de narratarios artificiales, que obstaculizarían la percepción de que ese texto ha sido redactado inequívocamente para que ese lector concreto, en ese momento preciso, haga suya la declaración que se le está confiando y participe de ella no como un intruso indiscreto sino como una pieza imprescindible en el rompecabezas fragmentado que se le entrega para su construcción. En este sentido, conviene recordar el carácter recompositivo o restaurador que Didier Coste (1983: 253) concede a la recepción del texto, al considerar que "la lecture de l´autobiographie est toujours un peu relecture, ou du moins lecture des variantes". Merced a esta capacidad hermenéutica que implícitamente se concede al lector, transformado en intérprete, de él dependerá la calificación de un texto como perteneciente al género autobiográfico o ajeno a su *corpus*, tan variable como modos de lectura se apliquen.

De ahí también que sea superfluo e innecesario cualquier intermediario que quiera arrogarse la función de juez (y parte), que sólo pertenece al lector, del mismo modo que el destinatario de una carta se sabe dueño de su contenido, co-propietario de las palabras allí escritas. En el plano formal, los textos autobiográficos deben hacerse eco de esta necesidad de comunicación inmediata, no mediada por elementos ajenos que distorsionen el mensaje y lo desposean del carácter personal que requiere una confidencia realizada en la voz baja de quien excluye de ese secreto a los mirones, a los indiscretos, a los cotillas y chismosos, por lo que para Alicia Molero (2000: 75)

> *el estilo unívoco de la autobiografía es reconocido como modelo del discurso autobiográfico por el único destinatario posible de una obra publicada, el lector, para el que esta forma directa es más merecedora de credibilidad que la utilizada en los textos donde el relato tiene un destinatario interno explícito.*

Desde esta perspectiva pragmática, la producción autobiográfica se entiende como un acto único, individualizado, en el que la comunicación afecta al emisor y al receptor, interpelando a éste y provocando en él algún tipo de respuesta, como señala Angelo Canavesi (1992: 13), para quien "lo spazio dell´autobiografico necessita, per essere definito, di una serie di interrogazione da parte del lettore". La enunciación autobiográfica pasa a ser, de este modo, inquisitiva, formulada a base de preguntas a las que autor y lector, en permanente diálogo, han de encontrar tentativas de respuesta, si quieren que la comunicación sea eficaz y operativa en ambos, que se presuponen presentes en el texto. Elisabeth Bruss (1991: 62) ha llegado a referirse a los textos del tipo íntimo y personal como "actos literarios", concediendo al lector (no sólo como interlocutor, receptor y destinatario del texto sino como decodificador o intérprete del mismo) el papel predominante en este tipo de escritura que sólo se realiza plenamente cuando –parafraseando a Borges (1986: 3)– el libro encuentra a su lector.

La plenitud del acto autobiográfico se lleva a cabo cuando la comunicación cumple su trayecto y el mensaje llega a ser descifrado[55], por lo que los textos autobiográficos deben ser entendidos como mensajes crípticos que esperan una decodificación; mensajes en una botella, arrojados desde la isla desierta en cuya soledad la escritura se convierte en la única esperanza de salvación, el autobiógrafo lanza su llamada de socorro, consciente de que el texto cumplirá su función cuando sea recibido por otras manos en cuya disponibilidad confía, y en esta isla de náufragos se transforma el espacio autobiográfico para quien, como Ángel Ganivet, hace desesperadas señales desde su novela autoficticia a la espera de que su texto sea interpretado, como Ricardo Gullón (2000a: 30) ha señalado en el *modus operandi* de la obra ganivetiana, no cerrada en su final conscientemente porque así deja "a la novela en libertad de cumplir su misión,

[55] En su reseña a los diarios de Trapiello, Fernández Romero (1996: 113) apreciaba el valor del lector, que según él "no es sólo una de las piezas esenciales para la configuración de estos diarios, sino incluso para su continuación". Del mismo modo, Pedro Salinas (1991: 46) había teorizado que "la carta se perfecciona cuando es leída y sentida por el que la recibe, cerrándose así el ciclo de su existencia, sin otra interposición".

el texto cobra vida, no anacrónica, sino del lector que sabe desvelar sus cifrados mensajes".

Éste será, por tanto, otro rasgo de la modernidad autobiográfica, su condición de obra abierta, espacio sin límite ni centro (Eco, 1979; Lipovetsky, 1984: 113), polisémica, que precisa de interpretaciones múltiples operadas desde la orilla de la recepción; dada esta condición de incompleta que muestra toda obra de arte contemporánea, se hace precisa la participación estética del receptor que la juzga y no la considera un discurso cerrado y pleno, sino carente de una significación ontológica que refiere la ausencia esencial en que se ha convertido el individuo contemporáneo. El autobiógrafo ha de ser consciente de que

> *su texto, aunque él lo da por acabado, es sólo texto a medias, y que únicamente será texto cabal cuando haya recorrido otro proceso creativo, complementario del que inició el sujeto α: el proceso de recepción, observación o lectura, a cargo del sujeto ω* (Ezquerro, 1992: 281-282).

Hay, pues, en la autobiografía un campo de sugerencias y de interrogantes que compete al lector interpretar y resolver, desmontando y reconstruyendo el discurso en función de sus necesidades, tal como señalaba la propia Bruss (1991: 67) al señalar:

> *Los lectores entienden el acto como algo que ellos también podrían representar, y éste es parte de su poder sobre la aparentemente pasiva imaginación de la audiencia. El lector de una autobiografía tiene el derecho a intentar adecuar el texto a sus expectativas*.

Este requerimiento de interactividad hermenéutica nos permitirá afrontar los textos finiseculares de Ángel Ganivet y en especial sus producciones novelísticas como pertenecientes al ámbito autobiográfico, puesto que en ellas se encierran las claves con las que desvelar el misterio de su personalidad, que subyacen de modo operativo en su

propuesta textual. En esta perspectiva analizaba José Manuel de Amo Sánchez-Fortún (2000: 55) la sugerencia ganivetiana oculta en su obra autoficticia:

> *A través de los mecanismos pertinentes de composición textual, la obra literaria debe ocultar la* idea interior constante *que la vertebra, con el fin de que el lector participe necesariamente en la concreción semántica de la obra. Dicho acto de apropiación textual implica un proceso gradual de percepción sensitiva que se traduce en un efecto estético-receptivo completamente novedoso; un acto individual que se concretaría en un proceso de recepción productiva que activa una labor de carácter gnoseológico.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

La proposición que realiza Ganivet, y con él otros autores finiseculares que recurren al relato autoficticio para dar cuenta de sí mismos, es conocer al ser humano que se embosca y se enmascara en el personaje ficticio de sus novelas, para que a través de ellas nos hagamos cargo de su situación existencial, como años más tarde haría Miguel de Unamuno al novelar su propia vida y las tribulaciones de su exilio parisiense, por lo que, para Ricardo Gullón (1964: 277), "*Cómo se hace una novela* es la clave para entender cómo se hace un hombre. Un hombre, el hombre Unamuno, y no el hombre, pues cada cual tiene su novela personal".

El carácter narrativo de la existencia humana habilita a la ficción autobiográfica para transmitir a través de ella la esencia de la vida, que reclama por tanto de un conocimiento compartido, de una investigación en la que se embarcan a través de las palabras compartidas el emisor y el receptor, en una aventura que se promete reveladora para ambos por el incierto final que los espera. Dicha aventura no es otra que la reconstrucción personal, el descubrimiento a que da lugar la lectura (Petit, 2001: 42), permitiendo el acceso a nuevos ámbitos lejanos a las prescripciones del entorno social y cultural en el que se desarrolla la vida del lector.

Ángel G. Loureiro ha destacado la importancia que tiene en la aportación teórica de Elisabeth Bruss el reparto de papeles entre escritor y lector, con una leve inclinación de la balanza en favor del lector como máximo responsable de un texto que no le pertenece autorialmente:

> *Bruss, en particular, señala que la esencia de la autobiografía como género reside en los papeles del autor y del lector, radicando la importancia del lector en que la autobiografía adopta formas externas muy diferentes de acuerdo con la época y depende en última instancia de la actitud lectorial el considerar un texto como autobiografía, pues sólo nuestras convenciones nos permiten ver autobiografías en textos que en otra época podían ser catalogados como apologías o confesiones* (Loureiro, 1993: 34).

En consonancia con estas interpretaciones, se ha llegado a responsabilizar en exclusiva al lector del hecho autobiográfico, hasta el punto de afirmar que "sobre el lector, y no sobre el autor referencial, recae, ciertamente, el compromiso último de dar credibilidad al *yo* del narrador, de crearlo y de re-crearlo" (Alfaro, 1993: 74). Esta co-autoría, en la que la última palabra corresponde al lector, encuentra su justificación en la imposibilidad objetiva de elaborar un *corpus* del género autobiográfico por las dificultades existentes en conceder veracidad a la narración que se nos hace en un texto que se presenta como sincero y personal. Sólo la interpretación del lector dotará de esta condición al relato, por lo que "el protagonista, el que otorga patente de verdad al acto autobiográfico, mediante la confirmación de la identidad antedicha, es el lector" (Cordón, 1997: 117).

La incertidumbre que planea sobre todo texto autobiográfico trasladará al lector la responsabilidad de emitir un veredicto que incluya en las cláusulas condicionantes del género la propuesta de ser creíble y fiable lo que allí se nos cuenta, de manera que la pertinencia de clasificación no recaerá en el documento autobiográfico *per se* ni en el objetivo que se propone el autor, sino en la credibilidad que le conceda el lector, que de

este modo se convierte en el encargado de incluir o desterrar al texto del dominio de lo autobiográfico, en función del juicio que le merezca la narración. El motivo de esta desconfianza esencial proviene de las ilimitadas posibilidades de falsificación y engaño que ofrece el texto personal, inverificable en su autenticidad si no es por la actuación externa de un observador ajeno que certifique con su asentimiento la veracidad del testimonio aportado, aunque lo realmente importante "no es, como se cree convencionalmente, si contienen mentiras o no, sino si son eficaces o no, si logran o no el efecto deseado" (Fernández, 1999: 68). Como indica Anna Caballé (1999a: 24), esta situación preeminente del juez externo le confiere al lector la capacidad de validar las tentativas del autor por reflejarse fidedignamente en su relato, susceptible en todo caso de ser modificada o alterada por otros testimonios:

> *El autobiógrafo edifica una versión de su pasado y de sí mismo cuyo grado de verdad o de mentira suele ser evaluado de forma inmanente por el lector, a partir del texto.*

La inclusión del lector en el proceso autobiográfico plantea un indefinido e infinito juego de referencias e interpretaciones, al ser cada lectura un nuevo acontecimiento que sumar a los sucesos experimentados con anterioridad; de ahí que una vez abierta la espita de las implicaciones textuales y vitales, la dinámica iniciada sea imparable, como se puede comprobar en las creaciones autoficcionales unamunianas, según lo observado por Francisco La Rubia (1999: 22), quien sugiere que "la configuración de relaciones entre los participantes en el acto de la lectura y la escritura –actos de vida– no es simple en Unamuno" porque el texto autobiográfico, que a su vez contiene una vida y una interpretación lectora, acaba simulando un juego de muñecas rusas de las que siempre puede encontrarse una envoltura superior, una nueva capa de cebolla que venga a agrandar y hacer más visibles los rasgos que en miniatura perfilaba el texto matriz y esencial del que los demás son reproducciones corregidas y aumentadas.

Esta nueva vuelta de tuerca en la complicación (¿o deberíamos escribir, más bien, co-implicación?) que supone la paradoja autobiográfica permite la interpretación adecuada del problema que representa la aparición de lo autobiográfico como género al inducir a un nuevo modo de lectura que, a su vez, supone –dentro del *efecto contractual*– un nuevo tipo de escritura variable según las circunstancias históricas en que se inscribe el acto comunicativo (Lejeune, 1994: 87).

La activación de la memoria produce, de este modo, una especie de reacción en cadena, en virtud de la cual los resortes del recuerdo se disparan y activan miméticamente en el lector[56], del mismo modo que sucede al escritor que emprende la tarea de reconstruirse acudiendo a los *yoes* que lo han constituido en las distintas fases por las que ha transcurrido su existencia.

Conforme el lector indaga en la experiencia autobiográfica ajena, su memoria traza similitudes y coincidencias que le permiten convertirse, vicariamente, en el protagonista del relato que está leyendo, entre otros motivos porque en esta dinámica se ha desenvuelto el autor, que ha recuperado en fases sucesivas recuerdos cada vez más ocultos y aparentemente olvidados, a través de los cuales saca a la luz los distintos seres que le han dado vida, las personas que sin perder su identidad ha ido siendo. En el proceso autobiográfico seguido por Unamuno, Manuel Blanco (1994: 140) detectaba esta esquizofrenia que constituye el pasado personal del autor que se va recuperando en sucesivas calas, de modo que en sus diferentes protagonistas autobiográficos

> *no existe, pues, duplicación de personas, sino que éstas son simplemente proyecciones de seres que viven en el interior de una única persona, la de su creador, reflejado en el otro.*

[56] Para Michèle Petit (2001: 48), esta característica es propia de cualquier texto, puesto que éste "viene a liberar algo que el lector llevaba en él, de manera silenciosa. Y a veces encuentra allí la energía, la fuerza para salir de un contexto en el que estaba bloqueado, para diferenciarse, para transportarse a otro lugar".

El proceso mnésico sigue su curso y agranda paulatinamente la zona en sombras del recuerdo, en tanto la escritura fomenta la recuperación o la reconstrucción por voluntad propia de sucesos y hechos en los que no se había vuelto a reparar, engullido como se suele estar en la contemplación del presente. Por ello, una vez activada la memoria, un autobiógrafo como Henry Beyle, *Stendhal,* exclama: "Il est singulier de combien de choses je me souviens depuis que j´écris ces confessions!" (apud. Hernández, 1993: 55).

De este modo puede interpretarse también el carácter filogenético de indagación del pasado en que se reconoce el acto autobiográfico, y que permite –una vez se entra en el vertiginoso tobogán de la memoria– ir recordando cada vez más, hasta el punto de que la escritura autobiográfica se convierte en una propedéutica para el recuerdo, en una ayuda o recurso mnemotécnico que conjura la tentación del olvido, obligando a vivir el presente de un modo más intenso.

Así se entiende la perplejidad que expresa Lejeune (1994: 419) sobre la mera posibilidad de explicar los mecanismos autobiográficos sin sentirse impelido a renovar la experiencia textual que actúa como modelo, y de este modo explica la irresistible tentación que existe en jóvenes y adolescentes de escribir sus diarios a imitación de la lectura que suelen hacer en esos años del diario de Ana Frank (Lejeune, 1994: 426; Alberca, 2000: 24). Esta identificación que puede producirse entre autor y lector de diarios tiene mucho que ver con las propias circunstancias de la vida que une a ambos, como señala Vicente Huici Urmeneta (1999: 1):

> *Quien escribe un diario se sitúa en el centro del mundo que describe y por ello la capacidad empática de su escritura viene condicionada por sus virtualidades analógicas respecto a la vida de quien lo lee.*

La mecanización de la lectura exegética es reproducida, textualmente, en los metarrelatos a que tan propensa ha sido la literatura del pasado siglo XX; a través de su

formalización, el escritor descubre el mecanismo de corrección a que todo lector somete un texto, poniendo objeciones y reparos a su configuración. Esta similitud entre la metaficción y la autobiografía responde a la apertura epistemológica a que, en la Modernidad, es sometido el objeto artístico como campo de interpretaciones múltiples y ayuda a poner de manifiesto el papel dual que representa todo autor como lector de su obra para que ésta cumpla en sí misma el fin para el que está destinada. Carlos Javier García (1994: 66) en su estudio sobre la metanovela española ratificaba que

> *el aspecto dominante en la configuración textual son las intrusiones del agente narrativo, en su doble faceta de escritor y lector; sus lecturas y relecturas estratifican el texto, que se repliega sobre sí mismo, convirtiéndolo en objeto de sucesivos comentarios*.

La metaficcionalización ha permitido descubrir esos sinuosos y elípticos trazados a través de los que el autor pretende envolver al lector, conducirlo a una interpretación correcta e idónea de lo que es una propuesta artística polisémica y metafórica, que al tener como referencia la incomprobable veracidad del ser que se relata tiende a seducir con artes engañosas al lector para que éste componga una imagen positiva y favorable del autobiógrafo, motivo por el que se utiliza la escritura sincera del *yo* para construir una agradable ficción de sí mismo, como denuncia Hubert Brochier (1983: 181-182), quien previene de esta estratagema urdida para atrapar en sus garras al lector:

> *L´acte d´écrire se présente en regard de chacun de ses destinataires comme une demande de reconnaissance, d´amour, ou encore comme un plaidoyer destiné à dresser et à imposer une image de soi aimable et propre à désarmer le regard de l´autre. En ce sens, l´autobiographie est donc tentative de* séduction.

Al captar la benevolencia del receptor, se está haciendo a éste el regalo envenenado de atribuirle la carga de la prueba, obligándolo a destejer la red en la que las palabras autobiográficas lo envuelven para que él decida sobre su credibilidad; por ello, Paul J. Eakin (1994a: 47) proponía como solución evadirse del "lío de la referencialidad",

creado por la atribución al autor de un problema que sólo concierne al lector, responsable máximo en este caso de que se cumpla íntegramente el proceso autobiográfico, reviviendo e inmortalizando de algún modo la existencia fugaz del escritor.

Este poder de que la autobiografía inviste al lector conlleva una prevención por parte del autobiógrafo, que se sabe desposeído de su capacidad de decisión suprema a la hora de decretar si el texto merece formar parte o no del género de la sinceridad y la verdad en que pretende incluirlo, por lo que había tenido que recurrir a esa ficcionalización maquillada de sí mismo como el inocente e ingenuo reo que se presenta al tribunal con las triquiñuelas bien aprendidas para promover a compasión. Como recuerda José Antonio Cordón (1997: 115):

> *En cierto modo todo autor de escritos biográficos se plantea al lector como* enemigo *en el sentido de que se presenta ante una instancia que ha de juzgarl*[o], *ante la que de alguna manera se confiesa, y al que exhorta a la comprensión, instituyendo una especie de complicidad que obviará las sospechas siempre fundadas de distorsiones voluntarias y omisiones calculadas.*

Esta posición central que pasa a ocupar el lector en el género autobiográfico, como el cancerbero que vigila la entrada en el sagrado recinto de la verdad literaria, trastoca el propio funcionamiento del canon de géneros, como analizábamos en los apartados precedentes, pero es el único mecanismo de comprobación que puede arbitrarse por la propia naturaleza del conflicto, de modo que la existencia del texto autobiográfico es la que ha provocado esa situación que Paul de Man (1991: 114) presenta en estos términos:

> *De ser figura especular del autor, 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.*

Queda claro que un género que se considera un contrato obliga por igual a lectores y escritores, de modo que la pasividad que suele caracterizar al mero acto de lectura es considerada imposible en el caso de enfrentarse a un texto autobiográfico, ya que como indica Anna Caballé (1995: 34): "Nuestro comportamiento como lectores no es el mismo ante una novela que ante una autobiografía".

No obstante, la habilitación de textos intermedios o híbridos, entre autobiografía y ficción, entre realidad y novela, hará que el juicio no depare unos resultados seguros e inmutables, dada la necesidad de pronunciamiento a que de modo constante se encuentra obligado el lector-juez. Esta potencialidad de inquietar al espectador de la obra de arte moderna es la que descubrió Unamuno cuando quiso utilizar sus obras literarias para espolear de forma acuciante la conciencia individual de cada uno de sus lectores, objeto último de la inquisitoria autobiográfica, por lo que los críticos de su obra han destacado como su procedimiento productivo el que señala Mario J. Valdés (1990: 14):

> *El autor construye su obra sobre la realidad actual de cada lector. Es decir, la realidad de* Niebla *no es la de un mundo pretérito o de un hombre distante. La realidad es el sentimiento de ser que cada lector tiene al leer la obra. La construcción literaria depende de este sentido personal de cada uno. En parte la técnica que se emplea es lo que se ha llamado duplicación interior, técnica lograda magistralmente por Cervantes.*

En este caso, la ficcionalidad novelística, por inquietante que resulte para el lector, adolece de la formalización de la cláusula de autenticidad por la que se caracteriza el pacto autobiográfico, a diferencia del pacto novelesco; en la autobiografía la contractualidad no sólo afecta a autor y receptor, sino a los varios *yoes* que entran en juego en la narración de sí mismo en que el autobiógrafo se desdobla. Cabe la duda, no obstante, de saber si en el proceso de construcción autobiográfica en la que participa el lector como interlocutor, no existe la falsedad que denuncia Franco D´Intino (1997: 299)

para revelar cuál de los dos contratos suscritos (autor-lector/autor-autor) tiene mayor rango de ley y por tanto vigencia y prelación sobre el otro: "Sotto l´apparenza del dialogo autore/lettore si annida la relata di un monologo rivolto a se stessi". Deberíamos, por tanto, hablar de una doble contractualidad en la que el pacto que firma el autor consigo mismo sustenta al que vincula al autor con el lector, en un proceso de exteriorización que delata el carácter jurídico de los vínculos establecidos.

La dialéctica que provoca la relación establecida entre autor y lector es la que se pone de manifiesto en el enunciado fundacional de la teoría del pacto autobiográfico enunciada por Philippe Lejeune (1994), que prescinde en todo caso de la virtualidad textual, como si se tratase de un mero formulario o un papel en blanco que sólo se rellena por el esfuerzo conjunto de los dos extremos comunicativos; tal como lo expresaba Lejeune (1994: 86),

> *la problemática de la autobiografía que he propuesto aquí no está basada en una relación, establecida desde afuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación sólo podría versar sobre el parecido y no probaría nada. Tampoco está fundada en un análisis interno del funcionamiento del texto, de la estructura o de los aspectos del texto publicado, sino sobre un análisis, en el aspecto global de la publicación, del contrato implícito o explícito propuesto por el autor al lector, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico*.

El texto autobiográfico, a diferencia de los textos ficcionales, presupone al narratario, puesto que en el desdoblamiento del *yo* que se revela a sí mismo existe el interlocutor desde un principio y está presente como lector implícito que mira desde detrás del hombro para descubrir en su intimidad, en sus actos fallidos, al escritor. En este marco se desarrolla la modalidad autobiográfica y en su carácter secreto podríamos cifrar su éxito, la demanda que la sociedad actual manifiesta respecto a este género, convirtiéndonos –según Jean Molino (1991: 132)–

> *en consumidores de intimidades, proclamando así el carácter paradójico de la autobiografía como género literario: el placer de escribir y de leer es también y ante todo, placer de vivir*.

El disfrute que depara la escritura íntima –comparada con renuencia a un vicio solitario (Alberca, 2000: 13)– remite a la delectación que se experimenta con el paladeo de lo vivido y recordado, distanciándose en ese sentido de los paraísos artificiales que ofrece la ficción literaria en su irrealidad manifiesta. Este alejamiento de lo ficticio, que el lector decreta antes de internarse en el laberinto autobiográfico, obliga al lector a sentirse –al tiempo que juez– cómplice del ser humano de quien escucha, atento, una confidencia. Implicado como está en el proceso textual, citado como testigo para que verifique con su atención y su intención el carácter autobiográfico del texto que se le ofrece, el lector ha de identificarse con la extrañeza y la perplejidad del autor, encontrándose ambos en un espacio de incertidumbre al que han accedido tras abandonar sus respectivos papeles y sus seguridades.

El lector acude a la autobiografía para encontrarse a sí mismo, como hiciera el autor al redactar un relato en el que pretendía sustanciarse: los dos han llegado al mismo lugar renunciando previamente a sí mismos (paradojas de la autobiografía) y sólo así podrán sintonizar entre sí, sentirse cómplices y aliados en el proyecto conjunto de ir formulando preguntas y adivinando tentativas de respuesta. Para la lectura autobiográfica, la sintonía anímica es esencial, lo que nos permite entender el carácter profundamente autobiográfico que ostentan Miguel de Unamuno y Ángel Ganivet, autores que en opinión de Germán Gullón (2000a: 39) "exigen del lector afinidad más que concordancia de opiniones".

Autor y lector vibrarán al unísono cuando se encuentren afinados en la misma clave[57], cuando se reconozcan mutuamente en la capacidad de confesarse a sí mismos sus pequeñas miserias, por lo que no dudarán en autoaplicarse la severa disciplina del reproche y la crítica, que será una de las fórmulas empleadas por el autor para atraerse las simpatías del lector. Según Ángela Ena Bordanada (1992: 241), el autobiógrafo

> *emplea para ello diversos recursos. El más importante, por su frecuencia y efectividad, es el uso de la ironía, recurso que espera y necesita la complicidad del receptor, pues de otra manera carecería de significación.*

Se perfila de este modo la especificidad del modelo autobiográfico de producción, o la figura de lectura con que Paul de Man (1991: 114) explica este fenómeno de sintonía entre dos *almas gemelas*:

> *La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua.*

Philippe Lejeune utiliza una terminología similar, refiriéndose a los distintos "modos de lectura" (Lejeune, 1994: 87) a que obliga una fórmula de expresión vinculada al *yo* y a su agridulce imagen de sinceridad artística que presupone una construcción estructural y estética que no es la simple reproducción de un hecho sino que ahonda en cuestiones psicológicas y metafísicas que afectan por su universalidad al lector. Es allí donde se produce una referencialidad que atañe al interlocutor del texto autobiográfico, que no puede dejar indiferente a quien se enfrenta con un texto que hace patente la dificultad de ser radicalmente sincero, de tal modo que el lector ha de cuestionarse si será

[57] Conocedor de la dinámica del diario, no sólo como escritor del mismo, sino como uno de los pocos autores que le han dedicado un estudio crítico a la práctica diarística, Andrés Trapiello (1998: 158) ha avanzado:

capaz de actuar con respecto a sí mismo de idéntico modo a como el autobiógrafo se ha despojado de sus reticencias y convenciones ante el lector.

Estimular al otro a ser él mismo es la tarea que oblicuamente se propone el texto autobiográfico, por lo que, como afirma Antonio Carreño (1987: 315) al estudiar la función que Unamuno concedía a su interlocutor literario, "el lector pasa a ser el final ejecutor del texto reviviendo en él la voz que le dio forma". Pero, sobre todo, la dinámica introspectiva puesta en marcha por el autobiógrafo tiende a contagiarse de forma silenciosa entre los desprevenidos e incautos intrusos de lo íntimo, que a cambio de haber conocido las confidencias ajenas se sienten impelidos a desvelar sus propios secretos, cayendo en la trampa tendida por el género autobiográfico, que engulle a todo aquel y todo aquello que penetra en sus terrenos. Por eso, Paul J. Eakin (1994a: 47) insistía en que

> *la involucración del lector en la conciencia del autor, que parece intrínseca al funcionamiento del texto autobiográfico, en última instancia es referencial; los lectores, y tal vez especialmente los críticos, son autobiógrafos potenciales*.

Ahondando en esta cuestión, y volviendo sobre los propios objetivos teóricos que quiso desvelar en su obra, Philippe Lejeune (1994: 141n) afirmaba en una revisión de sus propias tesis realizada en 1986:

> *He tratado de demostrar, en* El pacto autobiográfico*, que los propios discursos sobre el género autobiográfico forman parte de este género: por muy lúcido que se sea, siempre se acaba por compartir las ilusiones que se pretenden analizar*.

Al revelar su intimidad, el *yo* pone al descubierto que su especificidad y su secreto es compartido por el lector, por más que pudorosamente desee reservar de las miradas ajenas lo que es específico y común a un tiempo para cada ser humano. De ahí

Seguramente lo que hace tan atractivos los diarios a un lector es la ilusión de formar parte de una vida común con el escritor. Rota esa ilusión, el diario se nos queda como un curioso documento de la época.

que el campo de las investigaciones que ofrece el territorio autobiográfico tenga el innegable atractivo de que a todos compete y afecta su ámbito, pues al estudiar con teorías y metodologías científicas a un ser humano, el investigador no puede obviar que se encuentra ante su semejante, y que en el otro también se refleja él. Por esta razón, en el acercamiento a las revelaciones autobiográficas no funciona el distanciamiento aséptico y desapasionado, aunque ello no obste que se pueda ser riguroso y estricto en el tratamiento textual. El objeto de análisis acaba, por extensión, pareciéndose tanto a uno mismo, que se duda del carácter objetivo de lo que se estudia, pues suele recurrirse a la experiencia personal como campo de pruebas más cercano y más fiable para realizar las comparaciones.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Esta identificación no sería posible sin la constatación de la radical igualdad entre los individuos a que pomposamente ha llegado la formulación de los Derechos Humanos, sin que por ahora sus postulados se hayan visto cumplidos, por desgracia. El compromiso ético que sostiene la investigación autobiográfica pasa por el reconocimiento de la sensibilidad y tacto con que ha de tratarse el material de estudio. Aun más, en la tarea investigadora se llega a la certeza de que cuando un ser humano se autobiografía e indaga con honestidad en su interior para ofrecerse a la complacencia o la maledicencia ajena, está radiografiando a la comunidad a la que pertenece y de la que forma parte; por ello, Lejeune (1994: 340n) llega a afirmar –aunque sea de nuevo en nota a pie de página–: "Toda sociedad se puede definir por los modelos biográficos que difunde".

Sin duda, el lector se reconoce en el modelo autobiográfico que la lectura le propone y –utilizando una terminología psicoanalítica– sublima en el *otro* sus propios avatares, su fracaso, sus decepciones, la alegría y la esperanza que constituyen su existencia hasta unos extremos que ha llegado a definir con acierto –y en primera persona, al estilo de la confesión autobiográfica que analiza– la teórica Anna Caballé (1995: 120), quien parece haber entrado en el meollo de la sustancia revelacional y en la

dinámica propia de este género al afirmar: "Yo, como lectora, agradezco sinceramente que alguien se esfuerce por acercarme a ese espacio interior que sin ser el propio permite reconocerme".

Descrita muchas veces como un espejo, la literatura autobiográfica podría ser comparada más bien con un espacio cristalino en el que se encuentran quienes son capaces de ex-trañarse y salir de su cómoda seguridad para observarse desde fuera. A veces, no queda más remedio que acudir a metáforas extraídas de la experiencia ascética y mística (resguardada y consumada como texto literario gracias en gran medida a la obligación pre-autobiográfica que se imponía a los religiosos de dar testimonio escrito de sus vivencias [Herpoel, 1999]) para referirse a las características de la autobiografía, por lo que es asumible el planteamiento que Manuel Blanco (1994: 96) hace del sistema de indagación unamuniano, resumido en el siguiente aserto de raigambre agustiniana: "Si yo soy los demás, es abriéndome a ellos como podré encontrarme. Pero si los demás son yo, me uniré a ellos sólo si penetro en mi interior".

El espacio habilitado para la identificación autobiográfica se encuentra en el interior y en el exterior del autobiógrafo y del lector de autobiografías, que deben intercomunicarse penetrando cada uno de ellos en la perspectiva del otro, extrañándose, alienándose y empatizando si quieren dar cumplimiento al proyecto autobiográfico que tiene por objetivo el reconocimiento mutuo entre seres afines por su disponibilidad para abandonar sus certidumbres y dejarse descubrir nuevos territorios inexplorados. La recompensa que encuentra el lector a su disponibilidad para la escucha es el hermanamiento con quien hasta entonces le era extraño y se convierte en guía y maestro de experiencia en adelante. Así se entiende que la identificación (facsimilar) entre autobiógrafos (autor y lector unidos en la aventura de disfrutar de la vida) permita al lector percatarse y tomar conciencia de su propia vida, de lo que en ella hay de común y de particular, tomando entonces posesión de su existencia gracias a la mediación de la escritura a la que irremediablemente se siente abocado quien conoce los relatos de vida

que se le ofrecen al modo de estructuras que se re-producen y auto-generan (Lejeune, 1994: 369).

Definitivamente, nos hallamos no sólo ante un género literario sino ante el género por antonomasia, el que identifica en la masa anónima al individuo, por lo que este género doméstico y accesible pasa a ser una re-afirmación de la vida, tal como concibió Nietzsche (1996) su propia aventura autobiográfica. Anna Caballé (1995: 26) ha entendido "el carácter universal de la experiencia individual" que reporta un género al que ella misma había calificado de "introvertido" (Caballé, 1995: 24) y que por su esencial carácter portátil en cuanto acompaña perennemente en forma de recuerdo a su autor ha merecido hasta ahora poca consideración dentro del panorama de los estudios literarios, como diagnosticara Paul de Man (1991: 113) al señalar que

> *al convertir la autobiografía en un género, se la eleva por encima de la categoría literaria del mero reportaje, la crónica o la memoria, y se le hace un sitio, aunque modesto, entre las jerarquías canónicas de los géneros literarios mayores*.

Pese a su difusa ubicación (en el centro y en la periferia, fuera y dentro), la vacilación autobiográfica parece complacerse en ese juego de perseguidores y perseguidos, cuyo máximo exponente encontraremos en el rizomático y complejo artilugio de la autoficción, con el que se colman las expectativas de escritor y lector en cuanto los límites entre realidad y ficción, sinceridad y engaño, verdad y mentira, deseo y frustración, sueño e ironía, se difuminan y alteran por completo para poner a prueba la fidelidad del lector al proyecto autobiográfico, insatisfecho de transitar siempre por los estrechos senderos, tan trillados por la corta tradición de consignar en forma de partida de nacimiento los datos corroborados en cualquier juzgado de guardia. Por ello, Manuel Alberca (1996a: 16; 1999: 74-75) apuesta por esta creatividad que propone la novela autobiográfica:

> *En tanto que género híbrido y vacilante la autoficción propone un tipo de lectura y reclama un tipo de lector, [especialmente] activo, que se deleite en el juego*

> *intelectual de posiciones cambiantes ambivalentes y que soporte ese doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total. Por ello leer las autoficciones en clave exclusivamente autobiográfica, es decir con afán de comprobar los datos biográficos conocidos para contrastarlos con los elementos ficticios, puede ser lícito y a veces inevitable, pero conviene reseñar que este tipo de lectura conlleva la disolución del efecto autoficcional, basado, como vengo diciendo, en la fluctuación entre lo novelesco [ficticio] y lo autobiográfico y el desplazamiento de uno a otro, o de uno en el otro.*

Si bien es verdad que todos somos autobiógrafos potenciales, por el proyecto autobiográfico que albergamos y nos constituye, no menos cierto es que en nuestra condición de ciudadanos modernos nos toca leer y reconstruir las múltiples facetas autobiográficas que se nos desvelan de modo fragmentario sobre aquellas personas que conocemos o con las que entramos en relación continuamente. Ésta es una peculiaridad del mundo urbano moderno, donde no sólo hay múltiples opciones de vida que obligan a cada quien a elegir su futuro (desde su profesión hasta su pareja sentimental), algo que en las sociedades pre-industriales era impensable pues la condición socio-económica y familiar marcaba inexorablemente el destino personal, decidido por instancias ajenas e inmutables. En tales circunstancias, la realización de autobiografías, salvo en el peculiar caso de vidas extraordinarias y sorprendentes carecía de sentido, porque de su lectura no se extraería ningún ejemplo a seguir ya que no sería posible que actuase sobre futuros que estaban tan decididos que debían seguir el camino invariable trazado por la tradición y la rutina.

Con la sociedad burguesa, no sólo se logró la independencia individual y la responsabilidad de cada cual sobre sus decisiones y opciones vitales, sino que las nuevas condiciones de vida (crecimiento demográfico, aglomeración en grandes ciudades, relaciones económicas desprovistas de lazos afectivos, movilidad geográfica y de clase social, etc.) hicieron posible que esa libertad existencial recién conquistada convirtiera al

héroe anónimo y cotidiano en el protagonista ideal de una estética comprometida en la expresión de los avatares de la existencia contemporánea. En esta coyuntura, la actividad de presentación autobiográfica se hacía imprescindible en las zonas urbanas (o burguesas) frente al atraso en que permanecían las áreas rurales, donde la gente se conocía y en último extremo a los nuevos miembros les bastaba con filiarlos (esto es, saber de quiénes eran hijos) para conocerlos.

Esa nueva tarea de auto-presentación familiarizaba al burgués con las prácticas del nuevo género literario, que él mismo tenía que realizar cada vez que se presentaba en sociedad, y al que estaba acostumbrado, porque del discurso ajeno tenía que deducir si la persona era sincera y digna de su confianza o no para entablar relaciones comerciales, afectivas o sociales. Nadie relata su vida si no es para ser juzgado y absuelto, comprendido y estimado, de modo que sin lectores no habría género autobiográfico, un modo estético comprensible sólo desde la modernidad burguesa que obliga a cada individuo a asumir como propio su devenir y su destino en el futuro.

Una vez hemos analizado el papel central que en el relato autobiográfico desempeña el lector como destinatario del mismo, hay que exonerar a la literatura autobiográfica de esa condición onfálica que se le había venido adjudicando como sambenito: el autobiógrafo no se está mirando el ombligo cuando escribe, puesto que la autobiografía requiere de una estructura dialogante que, a través de la explicación al otro, reviva los placeres del pasado. En esta actividad de auto-narración descriptiva la captación del lector se realiza mediante la sugerencia, la necesaria fragmentariedad que permitirá a éste recomponer y dudar, admirarse y acabar comprobando la identidad fraternal que se ha establecido mediante la palabra entre los confidentes autobiográficos, dispuestos a escucharse y a entenderse en sus diferencias. En la propuesta del entendimiento humano hunde sus raíces el modelo autobiográfico que compromete y alude por igual a autor y lector, sobrepasando así los estrechos límites de la manifestación literaria, el documento histórico o el testimonio sociológico y

antropológico, para crear un ámbito para-jurídico en el que caben todas aquellas declaraciones personales que el lector considere sinceras y legítimas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO 4

CARACTERÍSTICAS DE LAS MODALIDADES DE ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA

Dedicamos este capítulo al análisis y descripción de las modalidades y formas que adopta la expresión autobiográfica, habida cuenta de la gran variedad existente entre ellas, algunas de las cuales tienden a confundirse con relativa facilidad, lo que provoca muchas veces que

> *los propios creadores de libros autográficos utili*[ce]*n de forma bastante indiscriminada términos como* autobiografía, memorias, recuerdos, *sin preocuparse demasiado por deslindar los* [sub]*géneros* (Eberenz, 1991: 41).

La primera consideración que debemos realizar antes de detallar las distintas formas que adopta la escritura autobiográfica concierne a la propia denominación de una de ellas, la *autobiografía*, que a su vez da nombre al género en el que se incluyen distintas modalidades, estilos y perspectivas para abordar el *yo* y acceder al misterio de la vida, al secreto de una existencia. Esta confusión metonímica del género con uno de sus subgéneros o modalidades es inevitable por la imposibilidad de buscar un nombre genérico adecuado que se adapte a las exigencias de autorreferencialidad de la escritura a la vida del propio autor de la obra. Bajo la problemática distinción de los subgéneros o modalidades de escritura autobiográfica se encierra la dificultad para definir correctamente un hecho tan obvio, y a la vez tan disperso, como el de la escritura sobre uno mismo, lo que nos conduce a aceptar la evidencia de la afirmación realizada por Raul Mordenti (1997: 27): "Tutti sappiamo che cos´è un´autobiografia ma nessuno sa (D´Intino lo dimostra) definirla in modo soddisfacente e rigoroso".

A esta complejidad se suma el interés mostrado por diversas ciencias sociales (junto a la literatura, la sociología, la historia, la antropología y la psicología) por esos documentos personales (o ego-documentos) redactados en diversas épocas y culturas para dejar constancia de las propias vivencias y sentimientos. Por esta razón, James S. Amelang (1993: 104) reconocía el valor documental de diversos testimonios que se presentan en la órbita de lo autobiográfico, para mostrar su universalidad como

fenómeno muy extendido en fechas y lugares, por lo que según su análisis de estas formas:

> *Conceder menos importancia a la autobiografía* per se *y más a los ego-documentos es un buen primer paso para captar la historia real de la autoexpresión personal, y de cómo gente de toda condición escribió sobre sí misma y sus experiencias*.

En la diferenciación de estas modalidades hay que tener en consideración la diversidad intencional así como elementos formales significativos: es el caso de la extensión del texto, que puede variar de un breve apunte diarístico o un poema autobiográfico hasta un mamotrético volumen de memorias, las cuales suelen ser más extensas que la autobiografía propiamente dicha –más escueta y directa, más condensada en su realidad última– por esa tendencia de las memorias a recuperar anécdotas y recuerdos que se enlazan entre sí.

Es tan diverso y amplio el espectro de lo autobiográfico, que se hace precisa una delimitación de las diferentes formas de expresión que lo engloban o gravitan a su alrededor en una constelación de manifestaciones[58] y modalidades que harían imposible una definición que no diese lugar a contradicciones, puesto que de unas formas a otras varían los puntos de vista, los objetivos propuestos o la finalidad perseguida, el destinatario implícito o explícito, la distancia temporal respecto del suceso narrado, la articulación textual de los acontecimientos reflejados, etc. Por este motivo, en una presentación general de la escritura autobiográfica, José Antonio Cordón (1997: 110) indicaba que

> *el universo textual biográfico es complejo y diverso y las obras que responden a esa tipificación representan una gran variedad de modelos que van desde las*

[58] José Romera Castillo (2000b: 105) se ha referido a esta variedad y multiplicidad de formas autobiográficas en los siguientes términos:

> *La escritura autobiográfica no es un todo compacto sino que, entre sus diversas manifestaciones, las hay con una mayor pureza (autobiografías, memorias, diarios, epistolarios y autorretratos) o más heterogéneos (novelas y poemarios autobiográficos), además de las autobiografías dialogadas (entrevistas y conversaciones con los autores), ensayos autobiográficos, libros de viajes, crónicas,*

> *correspondencias personales, a los diarios, pasando por las biografías y autobiografías*.

Este enfoque, sin embargo, está vinculado a la consideración historiográfica del fenómeno biográfico como totalidad, del que nuestro análisis pretende distanciarse por considerar que no refleja la realidad estética y literaria del fenómeno autobiográfico, el cual ha avanzado en la consecución de su autonomía e independencia, como señalara Franco D´Intino (1997: 278):

> *Nonostante la stretta parentela strutturale con la biografia, il genere fatica a distinguersi dalla massa degli scritti in cui, a prescindere dalla forma e dal modo, si parla* di sé*, tanto che spesso viene confuso con i diari, i racconti di viaggio, e con le mille altre forme di scrittura* autobiografica.

No será extraño, por tanto, encontrar estudios y aproximaciones en las que se mezcla indiscriminadamente el género autobiográfico con la biografía histórica, como sucedía en el volumen monográfico que *Revista de Occidente* dedicara e 1990 a ambas disciplinas.

Centraremos, pues, nuestra atención en las diferentes modulaciones que presenta la escritura íntima y autorreferencial, sin perder de vista que en su totalidad forman parte de un fenómeno complejo pero unitario, tan heterogéneo que por momentos impide encontrar nexos de unión entre sus distintas manifestaciones. Sería, sin embargo, interesante estudiar la posibilidad de que el núcleo originario del que se revelan diferentes modalidades de escritura o subgéneros provengan de un tronco central, del que se disgregan y separan, siguiendo la propuesta realizada por Weintraub (1991), quien

> *reconociendo la particularidad de la novela autobiográfica, manifiest*[a] *la necesidad de diferenciar los diversos subgéneros autobiográficos a partir de un género común* (Molero de la Iglesia, 2000: 29).

---

recuerdos y evocaciones personales, retratos, daguerrotipos o estampas, encuentros, etc., que tanto

En este sentido, la partícula sobre la que se crea todo el género, históricamente considerado en su evolución y amplificación, es la autobiografía como modalidad narrativa que aglutina en su seno el resto de manifestaciones, que podrían ser considerados modos instrumentales, accesorios de los que el recuerdo se sirve para acceder a una explicación global del ser. Esta coincidencia de denominación tal vez se explique por esa condición nuclear que para la configuración del género representó la modalidad autobiográfica, de la que como satélites y meteoritos surgieron las demás modalidades, algunas ya existentes en el siglo XVIII, aunque no disponían de espacio propio en el canon literario por la falta de un modelo o patrón que diese forma al género literario. A raíz de su evolución y extensión cualitativa y cuantitativa, la terminología empleada para referirse al género autobiográfico sigue conservando esa confusión entre la célula originaria y el conjunto sistémico resultante.

Cabe aludir, en el estado actual de investigaciones, a la inclusión en el magma autobiográfico de documentos y testimonios que no tienen la finalidad estética que los estudios literarios confieren a las manifestaciones autobiográficas, habiéndose producido, sobre todo en Holanda y Alemania, la recuperación de textos personales para los que los estudiosos

> *han adoptado el término* Ego-Dokumente *para referirse a la amplia variedad de formas literarias de expresión autobiográfica, que incluye diarios, cartas,* libri di famiglia, *testimonios orales, libros de cuentas y otras obras parecidas* (Amelang, 1993: 97).

A este panorama se suma, en las últimas décadas, la adopción de nuevas fórmulas de narración personal retrospectiva (con la grabación magnetofónica o magnetoscópica, el documental en vídeo o tomavistas, etc.) para las que se han buscado nuevas denominaciones que no han hecho fortuna, demostrando la acertada denominación del

---

material aportan a este tipo de literatura.

neologismo culto decimonónico que une los tres semas fundamentales que definen al género: escritura sobre la vida de y por uno mismo. Una de dichas denominaciones, *autobiofonía* (Lejeune, 1994: 315; Caballé, 1995: 21) intenta hacer mención a la introducción de las nuevas tecnologías en la captación de la voz narrativa y en los mecanismos de transcripción textual que doten de sentido literario a la construcción del relato oral de vida.

No obstante, el fin último de la mayoría de estas grabaciones (que suelen ser dialogadas, que precisan de un interlocutor presente, un narratario en cuyas preguntas recae la responsabilidad de dar sentido y unidad a la narración) es ser transcrita y presentada finalmente en forma de libro, por lo que sigue perteneciendo al amplio espectro de la *graphé* como fenómeno cultural de Occidente.

Otro intento de cambio en la denominación, sólo que en este caso para referirse no al medio empleado en la realización del texto sino más bien a quien la protagoniza, a su autor (o autora, más bien), se ha sustanciado en la utilización de la forma *autoginografía* (Stanton, 1994). En la actualidad, como enumera sucintamente Isabel Durán Jiménez-Rico (1999: 100), la cantidad de neologismos creados *ex profeso* para referirse a las nuevas necesidades expresivas de lo autobiográfico se ha multiplicado, puesto que

> *los críticos utilizan palabras como* autonovela *(una reflexión sobre uno mismo a través de otros personajes),* novela autobiográfica *(mezcla de realidad y ficción),* heterobiografía *(autobiografía escrita por otra persona),* multibiografía *(escrita por varias personas),* autoginografía *(término acuñado por las críticas feministas para designar la autobiografía escrita por mujeres), y cada autor parece tener su propio idiolecto respecto al tema.*

Se pone así de manifiesto la función que ya había detectado Manuel Serrano y Sanz, en la primera aproximación bibliográfica que en España se hiciera a principios del

siglo XX sobre textos autobiográficos, de los que destacaba que eran "estupendos documentos donde podemos asomarnos al estado social de una época" (Alberca, 1993b: 159). Esta adecuación al momento histórico y a la situación social en que se producen asegura la enorme variedad que presentan las producciones personales de la intimidad, dándonos idea de lo que Jean Molino (1991: 107) consideraba la "dimensión a la vez semántica y pragmática que nos coloca ante la infinita variedad de los modos de conocimiento y de apreciación de sí mismo".

Pueden observarse, así, las referencias dispersas que a modo de presentación general hacen diversos críticos sobre la gama de variedades textuales que componen el género autobiográfico, en el que se dan cita los elementos más diversos y peculiares para dar cauce expresivo a la intimidad personal, ya que como defienden Giné y Sala-Valldaura (1998: 9) "també avui la literatura del *jo* oferia un ventall ben ampli de formes: dietaris, cartes, memòries, llibres de viatges, etcètera". En esta misma línea interpretaba James S. Amelang (1993: 103) las repercusiones que en el ámbito académico había tenido

> *la adopción del punto de vista ego-documental* [...], *su alcance y su ámbito más completo y amplio posibilita una caracterización más realista de la vasta gama de formas autobiográficas en la España de la Edad Moderna.*

En atención a esta disparidad de formas textuales, pretendemos en este capítulo mostrar y definir el máximo número posible de formas canónicas que se admiten como pertenecientes a la órbita autobiográfica, sin tener la completa seguridad de agotar con ella el variable número de formas admitidas ni tener la convicción de que sus características sean las que cada productor o crítico acepte como apropiadas para esa modalidad.

Nos basamos, para nuestra enumeración descriptiva de modalidades textuales autobiográficas, en intentos previos de delimitación, que como comprobamos en la

sucinta enumeración realizada por Cordón (1997: 107-108), no se resisten a dejar abierta la posibilidad de admitir e incluir otras formas:

> *Las autobiografías, centradas en la vida personal, memorias (los hechos externos prevalecen sobre lo individual, aunque a la luz de su interpretación), diarios (reflejo de lo cotidiano, sin la perspectiva ni distanciamiento de los anteriores, es el día a día del autor),* epistolarios, autorretratos, crónicas, recuerdos, *etc.*

Sin pretensión de ser la enumeración completa de modalidades autobiográficas existentes, la catalogación más exhaustiva que se ha realizado hasta el momento, con una breve descripción de sus características más esenciales y generales, es la que ofreciera José Romera Castillo (1993a: 11):

> *Autobiografías (centradas en la vida personal, fundamentalmente), memorias (los contextos adquieren más relevancia que lo individual), diarios (plasmación día a día del quehacer cotidiano), epistolarios (comunicación personal y a distancia con un destinatario concreto), autorretratos, relatos autobiográficos de ficción (novelas y relatos personales –líricos, según otros críticos como Darío Villanueva– cargados de autobiografismo) y poemas (poemarios) autobiográficos; además de las autobiografías dialogadas (entrevistas y conversaciones con los autores), ensayos autobiográficos, libros de viajes, crónicas, recuerdos y evocaciones personales, daguerrotipos o estampas, encuentros, etc., que tanto material aportan a este tipo de literatura*.

Esta lista fue reducida a lo esencial, en consonancia con lo expresado por Darío Villanueva (1993: 18), por Anna Caballé (1995: 40), quien subrayaba que "autobiografías, autorretratos, memorias, diarios íntimos y epistolarios son, en mi opinión, las cinco manifestaciones autorreferenciales fundamentales". Este afán reductor tal vez encuentre su origen en la consideración de estas modalidades como fuentes documentales tipificadas y clasificables según criterios de ordenación bibliográfica, como

la que propone José Antonio Cordón (1997: 125) al distinguir entre fuentes primarias (o esenciales, centrales) y secundarias (o periféricas), por lo que manifiesta que

> *en las fuentes primarias, tal y como las detalla Martín Vega (autobiografías, biografías, correspondencia, diarios, memorias) encontramos el núcleo de lo que verdaderamente podemos aceptar como información biográfica.*

Siguiendo esta distinción, procederemos de mayor a menor, en orden a la importancia (cualitativa, que no cuantitativa) de las modalidades, a la hora de describir sus características en los siguientes apartados, aunque dedicaremos a los relatos autobiográficos de ficción el próximo capítulo, por las circunstancias especiales que concurren en su formación como subgénero híbrido y muy particular, a fuer de su relieve para el análisis ulterior del ciclo novelesco ganivetiano, que nos ocupará en la segunda parte de este trabajo.

4.1. Autobiografías

La autobiografía es, sin duda, la modalidad a la que más atención se presta por parte de los teóricos del género, por el carácter moderno que presenta frente a las memorias, con las que a menudo se confunde (May, 1982: 134; Caballé, 1995: 40) e incluso se llega a mezclar en algunos textos, tal es el caso de Carlos Barral (Romera, 1981: 25). Una primera distinción puede ser la que ofrece Rolf Eberenz (1991: 40), para quien

> *la* autobiografía *propiamente dicha es ante todo un relato sobre la actuación del sujeto, realizado dentro de un mismo cuadro enunciativo; en las* memorias, *en cambio, puede difuminarse el propósito narrativo, los diferentes escenarios o temas pueden enfocarse desde varias situaciones enunciativas*.

Esta diferencia proviene del carácter vivencial íntimo que distingue a la autobiografía frente al carácter público que reflejan los escritos memoriales, dado que en aquélla los acontecimientos son tratados en función del desarrollo de la personalidad y no tanto de los sucesos externos y/o de la participación en hechos históricos y mucho menos en el conocimiento de personalidades relevantes. La autobiografía es, por antonomasia, el territorio del individuo común que descubre en su interioridad un caudal de experiencias que lo han llevado a ser quien es.

Al intentar distinguir las diferencias y matices existentes entre autobiografía y memorias, Georges May pone sobreaviso para que no se tomen demasiado en serio las características que demos en adelante sobre autobiografía si las consideramos distintivas y únicas, puesto que entre ambas la de-finición o de-limitación es lábil y perentoria: "Cuanto más se buscan las fronteras que separan la autobiografía de las memorias más se percibe que son fluidas, subjetivas y móviles" (May, 1982: 150). Asimismo, Weintraub (1991: 19) advierte de la existencia de una *tierra de nadie* liminar, por lo que "no es

sorprendente encontrar en una zona intermedia del espectro muchas obras que son un híbrido entre las memorias y la autobiografía".

La modalidad autobiográfica introduce el carácter psicológico y filosófico (metafísico, podríamos decir) de la antropología en la literatura íntima, motivo por el cual requiere no sólo una madurez vital sino, sobre todo, una gran hondura de pensamiento, una capacidad de traspasar las apariencias para acceder a lo esencial; veamos más detalladamente en qué, cómo y por qué se define, caracteriza y diferencia esta modalidad de escritura, que en la clasificación realizada por Didier Coste (1983: 251) es el primero de los *tipos ideales* o mayores del género autobiográfico. Georges May (1982: 33), por su parte, consideraba que son dos las características comunes de la autobiografía, si bien ambas son discutibles y existen contra-ejemplos significativos que podrían desmentirlas:

A) La madurez (entendida desde el punto de vista cronológico, suponemos que por sus consecuencias en el entendimiento o razonar del individuo). Esta característica también la destaca Lejeune (1994: 426), pero es Romera Castillo (1981: 51) quien les da una razón argumental, al definir las autobiografías como "obras generalmente de madurez, escritas al declinar de la vida para explicar, dar a conocer y justificar, a veces, la vida y la obra que preceden", que coincide con lo expresado por May (1982: 37):

> *Frecuentemente es concebida como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede, como si fuera la coronación de la obra o de la vida que le dieron nacimiento.*

En la práctica, autobiógrafos como Julio Nombela también se han percatado de esta circunstancia, como señalaba Francisco Gutiérrez Carbajo (1993: 233) al analizar la obra memorial de este escritor decimonónico y sus razonamientos sobre la perspectiva distanciada que ha de adoptarse respecto de los sucesos vividos: "Esta reconstrucción sólo es posible, según Nombela, en la madurez, cuando ya los

recuerdos forman el melancólico crepúsculo de la existencia". Esta prevención se ha mantenido a lo largo de todo el siglo XX y en todas las latidudes de la geografía literaria, como expresa Heberto Padilla (1989: 78) cuando reproduce una conversación mantenida con el literato soviético Ilya Erhenburg, que por entonces escribía sus propias *memorias*:

> *-Las memorias sólo pueden escribirlas los viejos –dijo–. Boris Pasternak escribió las suyas a los treinta años. ¿Qué edad es ésa? Su libro* Salvoconducto *no es un libro de memorias.*
>
> *Para él los libros de memorias tenían que ser libros ríos, que fuesen creciendo con los años. Sólo en la vejez podía uno recordar perfiles, rasgos de personas, años, gente que antes no alcanza a cobrar una dimensión verdadera.*

B) El hecho de que el autor de una autobiografía fuese conocido previamente por el público lector (y comprador) en virtud de alguna hazaña, actividad o profesión que haya realizado o desempeñado y por la que hubiese alcanzado cierta relevancia social o prestigio. La autobiografía, pues, será un espacio reservado (un club distinguido, de personas importantes) a quien tenga algo que contar por sí mismo porque la sociedad le haya *encomendado* esta función gracias a sus méritos personales. Esta característica sería más propia de las memorias, si bien el autobiógrafo realiza su labor a sabiendas de que el público no busca una vida convencional sino la narración de una vida extraordinaria y meritoria.

En el plano formal, la autobiografía suele manifestarse en prosa, y por este motivo (Lejeune 1994: 50) había introducido esta característica (que otros críticos han considerado secundaria cuando no irrelevante) por los motivos que explica Eakin (1994b: 12):

> *Su definición trataba expresamente de distinguir la* autobiografía en sí[59] *de otros tipos de escritura autobiográfica presentes en géneros adyacentes, entre los que se incluirían las memorias, la novela autobiográfica, el poema autobiográfico y el diario* [...]. *La autobiografía tiende generalmente a darse en prosa, por la razón lógica de que la narrativa es la forma literaria temporal por excelencia.*

Pese a su carácter íntimo, la referencialidad a la vida como experiencia cronológica y la necesidad de expresar el desarrollo y evolución de la personalidad incorporan este carácter narrativo al texto autobiográfico. En este sentido, los hechos vividos provocan modificaciones y transformaciones que son descritos por el autor como un *continuum* causal, de donde es comprensible que la autobiografía esté dotada de esa estructura narrativa que le atribuye Coste (1983: 251), dado que "ses situations narratives, principalment centrées autour d´un personage, se transforment en d´autres situations".

Otra especificidad de la autobiografía, adoptando la nomenclatura narratológica de Genette, es aquélla en la que incide Darío Villanueva (1991: 102; 1993: 18): narración autodiegética basada en la anacronía retrospectiva (o analepsis). La extensión que adopte la obra será irrelevante, puede ser una breve pincelada o una obsesiva meditación que analice e interprete detalladamente cada una de las épocas por las que el individuo ha pasado; lo importante en la autobiografía es la profundidad analítica, como recalca Anna Caballé (1995: 197):

> *Una autobiografía no depende de la extensión ni de la cantidad de vida anotada en sus páginas, y sí de la interpretación y del sentido que de esta vida se ofrece.*

Ésta tal vez sea la nota distintiva por excelencia de la autobiografía frente a otras modalidades, y en ella reparó y abundó Gusdorf, como destaca Burguera (1993: 130-131):

[59] La que nosotros hemos denominado *modalidad* para distinguirla del género, aunque Coste (1983: 251) la califica como " autobiographie (proprement dite)".

> *La autobiografía, según Gusdorf, es la toma de conciencia de la experiencia; es una segunda lectura que no consiste en una simple recuperación del pasado tal como fue, sino esencialmente en una tarea de salvación personal* [...]. *La significación de la autobiografía hay que buscarla más allá de la verdad y de la falsedad, lo que plantearía el interesante tema de la ficcionalidad en el género. La autobiografía evoca el pasado en el presente y en ese acto creador sale a la luz un nuevo sentido de la verdad, una expresión más íntima del ser; nos presenta al personaje no tal como es o como fue, sino como quiere ser, como cree ser y haber sido.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Por todo lo expuesto, se deduce que la autobiografía no es una narración circunstancial sino sustancial, no dictada al albur de los acontecimientos, sino como el producto de una voluntad conformadora: la de quien traza en el relato las grandes líneas de lo que ha vivido. La asunción voluntaria, responsable, auto-inculpatoria en algunos casos, de los hechos de una vida es la causante del acto autobiográfico, y esa misma capacidad volitiva humana es la que estructura en forma narrativa el curso de los acontecimientos:

> *El hecho mismo de escribir la historia de una vida equivale a darle una forma. Desde este punto de vista, la autobiografía se distingue radicalmente del diario íntimo y corresponde a una necesidad muy diferente* (May, 1982: 69).

Configurar la vida y periodizarla como una vivencia íntima es el objetivo que persigue la modalidad autobiográfica, por lo que en algunas ocasiones la persistencia en un modo de escritura personal se convierte en sustituto de la autobiografía, como señala Mario Valdés (1984: 15) al explicar por qué

> *Unamuno no escribe una autobiografía, género que implica un texto dedicado a reconstituir la vida de su autor, porque toda su obra es autobiográfica. Unamuno dejó su vida reflejada en sus escritos.*

Semejante observación es aplicable también a Ángel Ganivet, que condensó en su obra autoficticia la explicación de los procesos de su vida, aunque de un modo simbólico, como tendremos oportunidad de analizar, salpicando además su obra ensayística y periodística de referencias autobiográficas que explican toda su producción literaria como la expresión de sucesivos estados de ánimo, sin excluir de ella la vasta correspondencia epistolar de que fue autor. Pero hemos de insistir en la especificidad de la autobiografía como texto en el que se motiva y razona la evolución personal desde la perspectiva unitaria de quien contempla su vida en la distancia y adjudica a cada momento un sentido global que hace de la existencia personal un todo. En esta diferencia estructural, medular, ha reparado también Darío Villanueva (1991: 103) cuando ha indicado que

> *la autobiografía ostenta una más recia estructura frente a otros géneros cercanos, como por ejemplo el diario, precisamente por el aplazamiento en narrar lo vivido.*

Basándose en una interpretación psicoanalítica freudiana, Michel Sprinker ha introducido en la conformación estructural del relato un componente que se halla presente en toda prospección íntima: la interpretación del substrato o inconsciente que conforma y explica al individuo a lo largo de toda su vida:

> *La estructura de un texto autobiográfico es un acto similar al de producir una diferencia por medio de la repetición. Así como la interpretación de los sueños vuelve una y otra vez al punto central del sueño, la autobiografía debe volver permanentemente al elusivo centro del* yo *que se encuentra enterrado en el inconsciente, y ello sólo para descubrir que ya estaba allí desde el comienzo* (Sprinker, 1991: 127).

Esta estructura interna es la que dota de forma cronológica y unidireccional al relato autobiográfico, que parte de unos orígenes (oscuros) que se remontan a la descripción genealógica (*filogenética* valdría decir) que ha dado lugar al nacimiento del

individuo narrador (May, 1982: 153; García Calvo, 1989: 31). Por este motivo, ha expresado Fernández (1991: 56):

> *Ya que, en última instancia, la autobiografía tiene como propósito* crear *hombres y mujeres de letras impresas, parece apropiada esta noción de una genealogoía literaria, textual* [...]. *Los autobiógrafos a veces demuestran un fuerte interés por los linajes, la genealogía, la herencia biológica* [...]. *El* hacer *del nuevo orden -mis acciones, mis logros, mi* curriculum vitae- *frente al* ser *del antiguo –mi ascendencia, mi sangre, mis raíces–*.

Este procedimiento genealógico entronca de lleno con la tradición cultural semítica, aunque lo propio de la autobiografía es que llega a unificarse en un proyecto de vida representado y asumido personalmente, por el autor que no reniega de sus orígenes (más bien se siente orgulloso de ellos),

> *en el ensayo de auto-interpretación que constituye toda autobiografía –ensayo ilusorio y a menudo lineal, pues el autobiógrafo se esfuerza en hacer converger los haces de la experiencia, siempre polimorfa y escurridiza, en la utopía de un sentido único* (Caballé, 1991b: 91).

En este esfuerzo por conseguir la unidad que se expresa con fuerza en el destino personal también hizo hincapié Weintraub (1991: 20) al consignar:

> *El auténtico y genuino esfuerzo autobiográfico se encuentra guiado por el deseo de percibir y de otorgar un sentido a la vida. Este esfuerzo se ve dominado lógicamente por el* punto de vista *del escritor* [...]. *El curso de la vida se ve como si estuviera formado por una serie de líneas conectadas entre sí que previamente se encontraban ocultas y que ahora convergen en una dirección en la que anteriormente prevalecían impulsos e intenciones descoordinadas*.

Del mismo modo, May (1982: 47) ha hecho mención a dos categorías en las que se constituye la autobiografía:

> *Una que está ligada al sentimiento del transcurso del tiempo (voluptuosidad del recuerdo o angustia hacia el futuro) y otra que está unida a la necesidad de encontrar (o reencontrar) el sentido –tanto la dirección como la significación– de la vida transcurrida*.

De esta tendencia a la unidad frente a la dispersión y al fragmentarismo que caracteriza a otras modalidades de escritura autobiográfica da cuenta el propio May (1982: 69) cuando expresa:

> *Toda autobiografía proviene en parte de la necesidad de unidad, puesto que la empresa de hacer un libro de una vida y de hablar de la multiplicidad de su pasado desde la unicidad del presente constituye la prueba misma de esa unidad*.

La evaluación de la propia vida se constituye en el eje central de la autobiografía, desprovista de la virtualidad del presente, que constriñe al resto de producciones autobiográficas (incluso en el caso de los relatos memoriales, que se plantean como justificaciones momentáneas, históricas, temporales). De ahí que en la autobiografía se enseñoree la subjetividad y la testificación documental, precisa, dedicada a detallar una fecha o un lugar, pierda importancia, como se demuestra en el poético resultado que supone la autobiografía de María Zambrano (1989), *Delirio y destino*, en que la metáfora interior sustituye casi toda referencia externa.

El autobiógrafo ve así nacer un ser íntimo, ajeno a circunstancias exteriores y ocasionales, algo que quedaría destinado a otras modalidades en las que es preciso consignar con la mayor exactitud posible el momento en que se produjo un acontecimiento. Este distanciamiento de los hechos permite un tipo particular de relato, en el que lo ocasional pierde importancia a favor del sentido que adquiere el transcurso de la vida como una totalidad, tal como apunta Isabel Durán Jiménez-Rico (1999: 115) al distinguir la autobiografía por su esencialidad frente a la circunstancialidad de otros subgéneros:

> *Los autobiógrafos también deben dar una forma a sus relatos, para distinguirlos de los diarios, las cartas, las* res gestae *o las memorias, géneros demasiado controlados por los eventos externos como para rodearlos de un diseño subjetivo valioso.*

La autobiografía puede ser, en este sentido, más sugerente, por verse desprendida del lastre documental a favor de una valoración significativa del conjunto de la existencia, cuyo protagonista no es el individuo externo, público, social, sino el ser íntimo a cuyo nacimiento y desarrollo textual asiste el lector como si la palabra estuviese dándolo a luz. Por esta unidad sustancial que caracteriza al ser perfilado en una autobiografía, Romera Castillo (1981: 40) ha insistido en sus rasgos distintivos respecto de la modalidad memorial de escritura autobiográfica:

> *Las memorias vienen a resultar lo contrario de la autobiografía. En la autobiografía todo se reduce a uno; en las memorias, la autobiografía no es solamente de uno, ni siquiera de uno y de todo lo demás*.

Incidentalmente, y de un modo erróneo a nuestro entender, al atribuir a la autobiografía uno de los vicios o pecados capitales (Lejeune, 1994: 292) de las memorias, Lefere (1993: 270) achaca a aquélla una tendencia al anecdotismo, que confunde con la necesidad de selección de episodios considerados relevantes por el autor. No es de extrañar que el ensimismamiento a que conduce la autobiografía pueda provocar esa distorsión que denunciaba Rolf Ebernez (1991: 42) al señalar que "la autobiografía, al estar centrada en un solo personaje, corre el riesgo de ofrecer una mera sucesión cronológica de incidentes". Es obvio que en la delectación que el autobiógrafo experimenta narrándose tiende a magnificar acontecimientos mínimos, nimios tal vez, pero que deben interpretarse por el valor que les concede para la formación y constitución de su personalidad. También es lógico un cierto adanismo al afrontar esta tarea, ya que como indica Anna Caballé (1997b: 123), "dado que es la primera vez que el

autobiógrafo escribe su autobiografía, tenderá a comportarse como si fuera la primera vez que se escribe una autobiografía".

Si convenimos en que la descripción de este proceso formativo es el rasgo esencial de la autobiografía, es lógico que en algunos casos el sentido que adquieren ciertas novelas o autoficciones invada la motivación propia de esta modalidad de escritura. Como ha hecho notar Cristina Moreiras-Menor (1991: 75) para argumentar el carácter eminentemente autobiográfico de la obra novelística de Juan Goytisolo,

> Coto vedado *y* En los reinos de taifa *se pueden considerar una autobiografía en todo el sentido de la palabra: escritura del trayecto de una vida desde su comienzo hasta el presente del relato; selección de ciertos episodios que se juzgan importantes para el entendimiento de la personalidad de un sujeto*.

El motivo causante de esta tendencia a la *unicidad* tal vez se encuentre en una de las reglas que Aurora Mateos Montero (1996: 145) entresaca de su análisis de textos autobiográficos españoles del siglo XIX, la de la "convergencia final entre la acción y la narración", lo que viene a indicar el grado de implicación del presente en la introspección realizada por el autobiógrafo, a quien le interesa más saber quién es y cómo ha llegado a serlo que la superficie actancial o circunstancial en que esa formación se ha realizado. En el análisis de la obra autobiográfica chaceliana, por ejemplo, se suele reparar en este punto, que consideramos fundamental, y al que ya se refiriera Porlan (1984: 8) al sostener "que Rosa [Chacel] había terminado su desarrollo como persona a los nueve años de edad", precisamente el período de vida al que dedica su autobiografía (Chacel, 1981a) y sobre cuya circunstancia, a mayor abundamiento, ha señalado Aurora Egido:

> Desde el amanecer *es algo más que una autobiografía, el código tradicional queda alterado por una nueva poética, y los diez años que, en principio, forman el núcleo de la* vida *quedan supeditados a los casi sesenta que conforma la actividad mental que los narra. Se crea así una meta –autobiográfica– basada en la autorreflexión constante* (apud. Mangini, 1989: 55).

Basándose en lo establecido por Benveniste al respecto, José Romera Castillo (1981: 25) define la autobiografía como "un acto de escritura que utiliza un discurso a partir de la proyección de identidad actual del enunciador sobre su pasado", lo cual viene a ratificar las teorías y la práctica autobiográfica en la producción de Rosa Chacel, inspirada por la finalidad orteguiana tal como la enuncia Weintraub (1991: 19):

> *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*.

En la conjunción de los tiempos de la historia (pasado) y del discurso (presente), o –por seguir la terminología de Weinrich (1968)– los tiempos de la narración y del comentario, surge una paradoja[60], que es en opinión de Darío Villanueva (1993: 18) la sustancia constitutiva de la modalidad autobiográfica:

> *La clave de la autobiografía* [...] *yo la encuentro en la paradoja, en la figura lógica consistente en la unión de dos nociones aparentemente irreconciliables de las que surge, no obstante, un significado nuevo y profundo*.

Esta contradicción o aporía, el callejón sin salida al que se aboca la búsqueda del *yo* acaba atrapada por la presencia inevitable del tiempo (el enemigo que mata huyendo, como lo definiera Quevedo, o esa imagen móvil de la eternidad como Timeo lo había expresado en el diálogo platónico), hasta el punto en que la autobiografía es una lucha contra el imposible, una titánica tarea de restitución y repetición de la que Sören Kierkegaard (1987: 24-25) había señalado hacía grande a un ser humano:

> *Los grandes hombres serán célebres en la historia; pero cada cual fue grande según el objeto de su esperanza: uno fue grande en la que atiende a lo posible; otro en la de las cosas eternas; pero el más grande de todos fue quien esperó lo*

> *imposible. Los grandes hombres sobrevivirán en la memoria; pero cada uno de ellos fue grande según la importancia de aquello que combatió.*

El autobiógrafo, a imagen y semejanza de Jacob, desea detener el tiempo en su lucha con el ángel vespertino que es su *alter ego*, su pasado, lo que fue y sigue siendo (Zambrano, 1988b: 8). Por ello, Noël M. Valis (1991: 36) ha resumido esta paradójica condición temporal de la memoria humana convertida en escritura del siguiente modo:

> *El impulso autobiográfico se inicia como manera de fijar el carácter inestable y fugaz de la experiencia humana* [...]. *No se vive la* aute *de un ser escribiéndola, sólo se petrifica en forma de testamento. La autobiografía como texto representa el entierro del ser.*

Una de las expresiones de esa paradójica contraposición de tiempos es la que pone de manifiesto Georges May, lo suficientemente explicativa de la ficcionalidad inherente a todo el género y que no podía dejar de estar presente en esta modalidad:

> *Al sustituir la emoción del momento (rechazada por malestar o por aprensión) por la distancia que crea la sonrisa, esos escritores traicionan, por una parte, la realidad histórica enmascarando la emoción pasada y, por otra, recubren el acontecimiento de antaño con el velo tramposo del presente* (May, 1982: 96).

Este carácter ficticio es el que provoca un severísimo juicio con el que May (1982: 157) cierra sus reflexiones en torno a la autobiografía, que –en su opinión–, "a despecho de sus declaraciones teóricas, aspira menos a la reconstrucción histórica escrupulosa que a la evocación pintoresca". Sin duda, la autobiografía –con sus inevitables luces y sombras– es un espacio ambiguo de reflexión antropológica que a sus innegables virtudes introspectivas y gnoseológicas une algunos engaños o trampas. Lillard las resumió de un modo casi paradigmático, tal como transcribe Lejeune (1994: 292):

---

[60] Ésta es la clave interpretativa que para su explicación de la autobiografía emplea Franco D´Intino

> *Los diez pecados capitales de la autobiografía serían: escritura estereotipada; abuso de las anécdotas; reconstrucción detallada (e inverosímil) de escenas y diálogos; inserción de partes de diario íntimo sin elaborar; lista de antepasados y parientes al principio del libro; relatos de viajes demasiado detallados; recuerdos de juventud que no vienen al caso; enumeración de nombres propios; relatos demasiado rápidos; ocultación de la verdad. Y las seis virtudes cardinales serían: melancolía, reconocimiento de los propios errores y fracasos; comunicación afectiva con el lector desde el principio; detalles originales y característicos de la época o de la personalidad; punto de vista coherente, siempre y cuando sea original; marco de referencia personal en la historia; impresión de progresión o de cambio*.

Como signo de los tiempos, la autobiografía ha marcado un espacio literario para la ponderación y la exaltación del *yo*, democratizando su uso y extendiéndose a todos los ámbitos, incluso a quienes no saben escribirla; por ello se explica su polimorfirsmo externo, al que se ha referido Holguera (1993: 260): "La autobiografía adopta diversas formas externas en función de la época en que aparece". Un antecedente del relato oral autobiográfico podría encontrarse, según Amelang (1993: 100), en las declaraciones de los acusados ante los tribunales inquisitoriales:

> *Las autobiografías orales abundan en los archivos de la España de la Edad Moderna. Se hallan, en su mayoría en testimonios pronunciados ante distintos tipos de tribunales*.

El procedimiento autobiográfico, desde la perspectiva ego-documental empleada por este autor para realizar esta aseveración, no sería una invención moderna, como venimos defendiendo, puesto que además estamos distantes de creer que los relatos y argumentos de defensa judicial en cualquier época puedan ser significativos de la construcción del *yo*, pese a lo defendido por Kuperty-Tsur (2000b). A lo sumo, aquellos

(1997).

testimonios en primera persona sirven para documentar una realidad histórica y social, como la que ha reconstruido José Mª Merino (1996) en su novela *Los sueños de Lucrecia*, basada en las declaraciones realizadas por una vidente de clase baja madrileña ante el tribunal de la Inquisición que la juzgaba por supuestos delitos de brujería y por su desaforada capacidad onírica.

La cuestión que se encuentra implícita en este debate sobre la pertinencia de denominar autobiográfico a todo discurso en primera persona es saber si la construcción de la personalidad que en ellos se relata responde a un afán interior o a una instancia externa que reclama esa confesión. Pero queremos dejar constancia de la existencia de estas discusiones que se mantienen a la hora de afrontar un testimonio personal y, sobre todo, al observar la evolución histórica que el género ha sufrido antes de su constitución como tal hasta nuestros días, en que ha vuelto a popularizarse esta forma de relato oral, hasta el punto de que en la actualidad merecen la atención crítica de literatos, sociólogos, historiadores, psicólogos y antropólogos, dando lugar a la creación de un tipo oral de narración autobiográfica al que se refería May (1982: 78) en los siguientes términos:

> *En una época como la nuestra, en la que toda persona conocida públicamente por cualquier razón* [...] *corre el riesgo de ser invitada por un editor que busque un buen negocio a escribir su autobiografía, muchas de las que se publican fueron escritas, del principio al final, por profesionales anónimos, por* escritores públicos *disimulados detrás de un firmante famoso cuyo papel se limita, con frecuencia, a registrar algunas cintas magnetofónicas*.

No menos incisivo era el diagnóstico que la fiebre testimonial había provocado en tiempos de Mariano José de Larra (Caballé, 1995: 20), reproducidos –el fenómeno y la crítica– en las dos últimas décadas (Anónimo, 1991a: 7; Loureiro, 1991a: 17; Romera, 1991; Romera, 1993b; Caballé, 1995: 17) como se deduce de esta magnífica radiografía en la que el filósofo, ensayista y ético Fernando Savater (1996: 107, 110) ha realizado un crítica feroz y destructiva de la epidemia autobiográfica que nos sacude

(paradójicamente, a propósito de una alabanza a la aparición de la obra diarística de Rosa Chacel [1982a; 1982b]):

> *En estos tiempos hay una auténtica sed de memorias, autobiografías, testimonios personales, recuerdos, confesiones y semblanzas íntimas. Vivimos una época en la que el impudor se ha visto ascendido a garantía de universal aceptación: todo el que confiesa queda automáticamente absuelto, quien consiente en violanse a sí mismo alcanza permanente inviolabilidad* [...]. *Hay quien revela el fondo de su corazón aún antes de que nadie se hubiera interesado siquiera por si tiene corazón* [...].
>
> *Buen año, en cambio, para las numerosísimas porteras y* voyeurs*, que han entrado en su siglo de oro. Después, sin embargo, es muy probable que giren de nuevo las tornas y que se pongan de moda otra vez los faustos austeros de la impersonalidad, del pudor altanero que ni permite ni se permite confianzas. En una palabra, recobrará su prestigio –por encima de tantas memorias y memorietas a menudo nada memorables– la bendita capacidad de olvido* .

No nos gustaría finalizar este epígrafe sin antes resumir, muy brevemente, las características que han aparecido a lo largo de este análisis de la autobiografía tal como es entendida por los diversos críticos tratados, sin por ello pretender ni mucho menos especificar todos los componentes que esta modalidad representa. De este modo, podríamos –provisionalmente– hablar de la autobiografía como de un texto narrativo autodiegético retrospectivo en prosa cuya finalidad es el análisis unitario de la vida de una persona que, alcanzada su madurez, toma conciencia de su pasado unificándolo con el presente desde el que narra, actuando libre y voluntariamente en la indagación de sus orígenes.

4.2. Memorias

El subgénero de las memorias ha acaparado menor atención crítica, dado que es una modalidad menos profunda y reflexiva que la autobiografía (aunque tal vez por ello más abundante). El origen de la denominación se refiere, evidentemente, a la activación de la facultad humana a través de la cual se reconstruye el pasado, y aunque hay autores que han preferido la denominación en singular, lo habitual es encontrar la forma en plural, en alusión a la pluralidad y diversidad de componentes que se dan cita en este tipo de escritos, como puntualiza Caballé (1995: 40) para recordar al lector el origen etimológico de la palabra con que se designa esta modalidad. A esta perogrullesca evidencia se refería, no sin gracia, el siempre brillante César González-Ruano (1979: 25) cuando afirmaba: "Tal vez para escribir unas *Memorias* la condición primera, antes que saber escribir, sea precisamente la de tener memoria". Para Lydia Masanet (1998: 48), con la palabra que designa a esta modalidad, se hace referencia

> *al aspecto testimonial, a la calidad de testigo y cómplice del narrador, concediendo más importancia a los demás (hechos políticos, contactos con personajes reconocidos públicamente), a los acontecimientos compartidos, que al propio narrador.*

Según Nadine Kuperty-Tsur (2000b: 48), "les Mémoires étymologiquement désignent à l´origine des registres de famille ou dossier que l´on prépare pour prouver son rang", hecho que confirma el que las memorias aparecieran, según Virgilio Tortosa (2001: 254), "íntimamente ligadas a la evolución del sistema feudal".

Es importante consignar aquí que en el título de estas obras casi siempre aparece una palabra (adjetivo o sustantivo) relacionada con esta capacidad de recordar, de modo que se nos ofrecen títulos (a menudo repetidos) como: *Memorias de un desmemoriado, Memorias inmemoriales, Memoria de la melancolía, Memorias para desmemoriados, Recuerdos y olvidos, La mala memoria,* etc., o simplemente llevan como

encabezamiento la denominación genérica, acompañada del nombre de su autor, puesto que en algunas ocasiones sucede que estos textos permanecían inéditos a la muerte del memorialista y fueron reestructurados y casi reelaborados por algún familiar o amigo, como sucedió con las memorias de Espoz y Mina, preparadas para la imprenta por su esposa, como refiere la condesa de Campo Alange (1977: 8) al indicar que

> *la condesa de Mina consagró muchos años de su vida a dar forma, revisar y perfilar las extensas* Memorias *del general don Francisco Espoz y Mina,* Memorias *que no habrían salido a la luz de no haber contado con el amor y la paciencia de su viuda.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

A imitación de las memorias redactadas por su marido, Juana Vega, Condesa de Mina (1977) escribió las suyas, para completar el perfil y la figura pública de Francisco Espoz y Mina.

MIGUEL DE CERVANTES

En otros casos, la exhumación de textos no se ha consumado más que en la enumeración de los manuscritos que permanecen inéditos del autor, como la lista elaborada y comentada por Francisco García Pavón y Julio Caro Baroja (1987: 153-158; 163-165) en el repaso bibliográfico y documental a las obras de Pío Baroja, uno de los autores memoriales más importantes de la promoción finisecular decimonónica, cuya obra se convierte en referente para los memorialistas del siglo XX, y de quien José-Carlos Mainer (1997: 11) destaca esa condición de autor memorial puesto que se trata de "un escritor cuyas palabras predilectas *–sinceridad, soledad, sentimentalismo, curiosidad–* parecen evocar la actitud natural de un memorialista".

En determinadas ocasiones, y para no alejarnos de la prolífica familia de los Baroja, la recuperación de un texto memorial se ha producido casualmente tras muchos avatares investigadores, como sucedió en el caso de Amparo Hurtado (1998: 11), quien al publicar el texto de Carmen Baroja (1998), los *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, describe cómo "la historia de este libro parte del descubrimiento de

un manuscrito inédito: el original de las memorias de Carmen Baroja y Nessi (1883-1950)".

Lo habitual en las narraciones memoriales es describir de modo cronológico una fase de la vida, sea ésta pública o privada, faceta ésta que se acerca a la autobiografía, por lo que son raras las memorias infantiles y juveniles, pese a que no faltan ejemplos, como el de Miguel de Unamuno, quien en 1905 "empieza a reunir sus *Recuerdos de niñez y mocedad*, a modo de Memorias infantiles y juveniles, que tardará varios años en terminar" (González Egido, 1997: 113). En todo caso, este tipo de relatos se basan en recuerdos de hechos anecdóticos, superficiales o circunstanciales, por lo que también se suele encontrar esta denominación (*Recuerdos*) para algunos títulos de obras pertenecientes a este subgénero o modalidad (Mateos Montero, 1996: 153), si bien éstos no tienen ni mucho menos la estructura cronológica o temática que suele caracterizar las producciones memorialísticas propiamente dichas.

Así, por ejemplo, Luis Carandell (1998: 10) al producto de sus evocaciones de la España de post-guerra prefería considerarlo un libro de recuerdos, ya que –como señala Granell (1963: XX) sobre el carácter de género introvertido que tienen las memorias– "el memorialista se adentra en sí mismo a la búsqueda de aquello que constituye la materia de su empresa. El objeto inmediato de su pesquisa es el recuerdo" Si consultamos los recuerdos y evocaciones de un escritor como Benito Pérez Galdós (1975) nos percatamos inmediatamente del carácter anárquico y desordenado que presentan, aparte de ese pudor íntimo que Anna Caballé (1988: 59) resalta como característico de este texto:

> *No hay más que ver la reserva con que escribe sus* Memorias de un desmemoriado *para comprender que don Benito no tenía el menor interés en establecer conexiones entre su vida y su obra.*

Pero fundamentalmente revela que se trata de apuntes tomados al vuelo, surgidos caóticamente de la mente o el recuerdo del autor, por algún mecanismo de asociación que se distancia muy mucho de lo que comprobamos en unas memorias redactadas *comme il faut* (que dirían los pedantes) o *como Dios manda* (que dirían los castizos). Los recuerdos suelen venir sueltos y sin hilazón, se presentan de improviso, *in media res*, sin necesidad de justificación o elaboración alguna, y como tal son transcritos o recompuestos, levemente adecentados para que se presenten ante el público.

Similar procedimiento fue empleado años después por Pío Baroja, en un texto repleto de digresiones y anécdotas superficiales, que surgen como una relación deshilachada de acontecimientos. Esta peculiaridad se hace común en los textos memoriales, en los que la desestructuración forma parte de la estructura del relato; en el caso barojiano,

> *Díaz de Guereñu encuentra una explicación para la falta de estructura firme y el desarrollo* a la deriva *de* Desde la última vuelta del camino*: se parece a una conversación que no sigue rumbo previsto.*
>
> *La originalidad de las* Memorias *de Baroja salta a la vista cuando se las compara con las páginas autobiográficas de Unamuno, Maeztu o las de un autor más contemporáneo como Santiago Álvarez. Los escritos de Unamuno son más centrados, suelen ceñirse a un episodio limitado de su vida* (Ciplijauskaité, 1997: 78).

Por ello, se puede diferenciar levemente el carácter desordenado de los recuerdos y evocaciones de la estructura secuencial revestida por las memorias, las cuales exigen de una elaboración temática o cronológica (o ambas coordinadas) que les preste una coherencia en la que no suelen reparar quienes ven en ella una dispersión infinitamente mayor a la que representa un texto de la modalidad autobiográfica. A medio camino, pues, entre la dispersión absoluta y la unidad plena, las memorias son retazos sueltos que el escritor lucha por que mantengan al menos una coherencia o cohesión que les

proporciona la división capital en que se trazan unas fases o períodos sobre los que se estructura la narración, como pone de manifiesto Aurora Mateos Montero (1996: 142):

> *En los libros de memorias el tiempo de la historia viene marcado de forma tan insistente que las fechas concretas en que tuvieron lugar los acontecimientos narrados sirven frecuentemente de epígrafes a los distintos capítulos en que aparece organizado el discurso.*

Repasemos algunos casos para ejemplificar y testar el argumento: La Rochefoucauld, por poner un caso previo al nacimiento modélico y aceptado del género autobiográfico, ya había utilizado una separación o partición en que se utilizan los años (subtitulados) como fronteras divisorias:

> *(De 1624 a 1642) Luis XIII y Richelieu* [...]. *(De 1643 a febrero de 1649) La Regencia* [...]. *(De marzo de 1649 a febrero de 1651) Prisión de los príncipes* [...]. *(De febrero a agosto de 1651) Relación de lo que acaeció desde la libertad de los príncipes hasta la segunda guerra de Guyena* [...]. *(De agosto de 1651 a marzo de 1652) Guerra de Guyena* [...]. *(De marzo a octubre de 1652). Fin de la guerra de Guyena y última guerra de París* (La Rochefoucauld, 1919: 289-296).

Así se titulan y dividen las seis partes que constituyen el libro de La Rochefoucauld; hemos elegido este ejemplo por dos motivos:

-primero, por mostrar la vinculación que tradicionalmente han mantenido las memorias con la disciplina de estudio llamada historia (Granell, 1963: XXI; Caballé, 1995: 41), dato que avalaría la tesis de Verlaine que refiere la inclusión de la autobiografía dentro del vasto territorio abarcado por las memorias (May, 1982: 138), y que reafirmaría

> *la diferenciación establecida por Benedetto Croce: frente a la* autobiografía, *cuya señal sería la búsqueda de identidad, las* memorias *ponen menos énfasis en la*

> *introspección y reúnen datos que pueden servir como documentación histórica de una época* (Ciplijauskaité, 1997: 72).

-en segundo lugar, para hacer notar que hay una diferencia orgánica de las memorias –algo que podría aplicarse también a la modalidad de las confesiones– con respecto al género autobiográfico en el que se encuadran al haberlo precedido temporalmente. Así se entiende la opinión de May (1982: 145) al respecto del ámbito que ocupan autobiografía y memorias: "Las interferencias que existen entre memorias y autobiografías no son accidentales: pertenecen a la naturaleza misma de las obras".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Veamos otro ejemplo, en este caso doble, paradigmático y mucho más moderno, el de Carlos Barral, que en su primer tomo de memorias (Barral, 1994a) se sirve de un total de diez capítulos (numerados) con títulos referidos a lugares (calle, Calafell, clases, moradas, universidad) y a personas (familia, camaraderías) que marcan barreras temporales pese a la utilización de referentes temáticos. Otro tanto sucede en la segunda entrega (Barral, 1978) que vuelve a subdividirse en diez capítulos numerados y titulados. También Francisco Umbral (1992: 12) se ha ceñido a sus experiencias eróticas, señalando: "Decidí escribir sólo de mi vida erótica (ahora que apenas tengo), dejando fuera lo demás", periodizando en diecisiete capítulos (también numerados y con título) un aspecto de la vida, al asignar a cada capítulo el nombre de una mujer, una ciudad, un personaje histórico o una época, pero manteniendo en todo caso una estricta cronología (entre personal y pública) que coloca la visita a Estados Unidos (en el capítulos *Los Kennedy*) antes del tardofranquismo, por ejemplo, lo que confirma el carácter ordenadamente temporal que mantienen habitualmente las memorias y cuyo exponente más excelso (en muchos sentidos) está en González-Ruano (1979) por la prolijidad con que seccionó y fragmentó sus recuerdos en libros, capítulos y apartados, sirviéndose para este apresurado recorrido por su dilatada media vida de fechas, acontecimientos (históricos y personales), personas (públicas o amigos) e incluso por la publicación de

sus libros, a cuyos hechos autobiográficos remite al lector interesado para evitarse la tarea de repetir por su parte la redacción de lo ya contado.

Ésta es otra cuestión que hemos de afrontar al analizar las memorias escritas por novelistas, en las que la narración se convierte en el texto base a partir del cual interpretar el carácter verídico de algunas producciones novelísticas, según sugiere Elsa Martínez Garrido (1986: 273) cuando defiende la existencia de

> *un relato base o relato primero: la obra autobiográfica* [...] *y un relato especular segundo que actúa de desdoblamiento del primero y que sirve para interpretar la realidad de partida: las* Memorias.

Se detecta en muchos casos un doble soporte, a través del cual novelas y textos memoriales se apoyan y aclaran mutuamente, procedimiento habitualmente utilizado en la exégesis de algunos pasajes barojianos, cuya realidad se refrenda en la mención que el propio autor hace de esos sucesos en sus novelas, como sostiene Mary Lee Bretz (1979: 377) para interpretar el verismo de *El árbol de la ciencia*, cuya primera parte

> *está inspirada en las experiencias universitarias del novelista. Arbó, Pérez Ferrero y el mismo Baroja en sus* Memorias, *corroboran la base autobiográfica de estos datos*.

Asimismo, el escritor navarro Miguel Sánchez-Ostiz (2000: 179), en su reciente biografía de Pío Baroja, ha historiado el origen de las memorias barojianas, surgidas a raíz de la invitación que le hiciera Manuel Aznar para

> *escribir sus memorias y* [...] *publicarlas en la revista* Semana. *Baroja se aplica con denuedo a escribir los volúmenes memorialísticos que llevan por título* Desde la última vuelta del camino, *y a desvelar, de paso, la gran cantidad de pasajes autobiográficos que hay en sus primeras obras, sus puestas en escena.*

Se ha convertido en un tópico la interpretación de algunos pasajes de ciertas novelas barojianas en virtud de la explicación aportada por el autor en sus memorias, como hace José Miguel Fernández Urbina (1998: 153), para quien el texto cumple una doble función, histórica y referencial, biográfica y literaria:

> *Las memorias que publica el anciano Baroja entre 1942 y 1949, son, hasta la fecha, la mejor aproximación biográfica a él mismo y el complemento idóneo de otros textos suyos de resonancias autobiográficas, como* El árbol de la ciencia *(1911),* Juventud, egolatría *(1917) o* La sensualidad pervertida *(1920).*

Esta intercomunicación entre novelas y memorias viene a darles a las primeras una faceta de suceso público, de acontecimiento histórico en la perspectiva del autor, por lo que es factible la inclusión en clave realista de los episodios narrados en una novela dentro del texto memorial, que no pierde con ello esa tendencia a reflejar hechos públicos, con la preferencia por relatar los encuentros con personajes famosos, con personalidades relevantes de la vida social, que encontramos en la segunda parte de la *Memoria de la melancolía* de María Teresa León (1977b) así como en el texto barojiano *Galerías de tipos*, denominado por Ricardo Baroja (1989: 80n) "memorias" de su hermano, dado el relieve público que adquieren los recuerdos de las personas tratadas de quienes se perfila su aspecto social.

En este sentido, las memorias dejan de ser escritos íntimos para convertirse en un documento histórico, en una constatación de la sociedad ya caduca en que los autores consiguieron prestigio y relevancia, por lo que estas semblanzas se mantienen en la órbita melancólica de los escritos autobiográficos al tiempo que confirma la multipropiedad de la que es acreedora toda vida pública, en la que interfieren varios individuos que componen el friso de un período de la existencia. De hecho, puede afirmarse con Miguel Artola, que existen dos tipos de memorias:

> *Aquellas que están orientadas por sus autores a dejar memoria del tiempo que les tocó vivir (aquí entrarían el* Bosquejillo *de Mor de Fuentes o las* Memorias *del*

> *marqués de Ayerbe) y aquellas en las que prevalece una motivación de carácter justificativo (la* Memoria apologética *de Godoy o la* Memoria*, escrita a dos manos, de Azanza y O´Farrill)* (apud. Pérez Escohotado, 2001: 19).

El carácter histórico-testimonial que la historiografía positivista encomienda a los relatos memoriales se trasluce en ciertas obras decimonónicas que pretenden documentar en el texto acontecimientos históricos, aunque lo hacen desde la perspectiva peculiar y propia de un individuo al que se puede tildar de egocéntrico, pretencioso y presuntuoso, como sucede en el caso de Julio Nombela, cuyas memorias merecen la siguiente consideración por parte de Manuel Alberca (1993b: 161):

> *Está preso aún del paradigma historicista del siglo XIX, y aunque él se coloca como centro y protagonista del relato, manifestando una clara conciencia de individualidad, lo primordial sigue siendo la crónica de lo exterior, de lo que sucede en torno a él o de lo que acontece en la superficie.*

La dualidad manifiesta del subgénero memorial viene a profundizar en las contradicciones y fisuras sociales que se producen en el individuo contemporáneo, sin pasar por alto el anacronismo en que muchas veces incurren los textos memoriales, que no han podido desprenderse de esa función documental de que los impregnó la historiografía decimonónica. Esta vinculación con la vida pública y social, con los acontecimientos y personajes históricos de una época, hace que el elemento más significativo, y al que más importancia atribuyen críticos y estudiosos, es al hecho de estar referidas a acontecimientos externos al escritor que los ha vivido, con transcendencia en otras personas (Villanueva, 1991: 100), porque como señalara González-Ruano (1979: 23) "las cosas de la intimidad compartida no pueden pertenecer por completo", de donde unas memorias, siempre, por íntimas que sean, implicarán –como sucede en los epistolarios– a uno o varios terceros (dando por supuestos, previamente, escritor y lector). Esta característica extrovertida ya era resaltada por la condesa de Espoz y Mina, quien al referirse a las memorias redactadas por su marido

entre 1841 y 1843 (Condesa de Campo Alange, 1977: 7) destaca la humildad con que éste se trató a sí mismo y la ponderación de los valores que adornaban a sus subordinados:

> *Sus* Memorias, *que he publicado a últimos del año de 1851, han presentado los detalles de su vida pública, referidos con la sencillez del hombre de la naturaleza, que se complace en fijar la atención en los hechos de sus compañeros y sólo mira con indiferencia aquellos en que tuvo la fortuna de representar el principal papel* (Condesa de Espoz y Mina, 1977: 15).

No estará de más recordar aquí que Rosa Chacel (1989a: 294) advertía que

> *nadie puede hacer su biografía sin hacer al mismo tiempo la de su prójimo. La sinceridad rigurosa respecto a las propias faltas, deleites o pasiones, exige señalar con el mismo rigor las de los que los compartieron o provocaron.*

A ese carácter externo[61] de las memorias se ha referido Romera (1981: 53) cuando caracteriza las memorias en los siguientes términos: "Se centran sobre los acontecimientos que el escritor ha participado de una manera activa o pasiva dentro de un contexto histórico". Con esta definición coinciden Lejeune (1994: 129), quien a su vez se había basado en la definición enciclopédica dada en siglo XIX por Larousse, y Weintraub (1991: 19), para quien "el interés del escritor de memorias se sitúa en el mundo de los acontecimientos externos y busca dejar constancia de los recuerdos más significativos". Así, pues, las memorias vuelven a entrar dentro del equilibrio inestable que caracteriza a todo lo textualmente autobiográfico: por una parte, "las memorias (en plural) pertenecen al dominio literario del [*y*]*o* puesto que el memorialista se adentra en sí mismo a la búsqueda de recuerdos" (Caballé, 1995: 40); aunque, por otra,

[61] Mercedes Arriaga Flórez (2001: 18-19) contrasta las diversas modalidades autobiográficas en función de esa extroversión o introversión que las caracteriza: "Textos como el diario, las cartas o la autobiografía tendrían como *tema* principal la vida individual, privada, íntima, mientras que en las memorias predominaría el *tema* principal de la crónica del mundo, de los acontecimientos externos".

> *el objeto de las memorias coincide, aparentemente, con el objeto de la Historia, esto es, dar cuenta de los hechos de cierta relevancia, hechos que serán referidos con objetividad, fidelidad y exactitud* (Caballé, 1995: 41).

En esta contradictoria (paradójica o aporética) situación se encuentra una modalidad o tipología de escritura que podríamos encuadrar dentro del ámbito de lo testimonial, pues su objetivo parece ser querer dar fe de la existencia de un testigo en cuya fiabilidad ha de consignar el lector la creencia en la realidad de unos acontecimientos que sucedieron, puesto que alguien (el narrador) así los relató.

BIBLIOTECA VIRTUAL

La constatación de la veracidad en el retrato de una época pasada es una de las funciones que desempeña el relato memorial; en ocasiones, una novela ha podido dar cuenta de un ambiente de época que se escudriña y se asevera en los relatos memoriales, por lo que la crítica literaria no ha dejado de emplear ciertos textos de carácter memorial-autobiográfico para confirmar la existencia de una realidad social reflejada con tintes simbólicos y abstraída en el desarrollo de la trama por una novela, como sucede en este otro ejemplo de narración barojiana, la novela *Aurora roja*, que en la descripción de "las prédicas de un tipo real, un viejo anarquista que vivía en un escenario poco distanciado del que ofrece la trilogía barojiana" (Campos, 1981: 68) viene a ser ratificada como realidad extraliteraria por *Los pasos contados*, memorias de Corpus Bargas (1985) en que se presentan en forma de grandioso fresco vivencial las circunstancias sociales de la época rememorada.

En determinadas ocasiones, los relatos ofrecidos en forma de memorias ayudan a conocer varias perspectivas de un mismo hecho, presenciado o conocido por varios espectadores, por lo que su testimonio viene a completar con nuevos puntos de vista la realidad histórica, social, cultural o política del momento. Esta posibilidad la ofrece el hecho de referirse a hechos externos, puesto que

> *el recuerdo buscado trasciende de sí mismo, lo lleva fuera de su propia intimidad, persigue* los hechos *que ha presenciado y que considera con cierto aspecto histórico, aunque a veces se solace en puros sucesos del mundo exterior por su valor pintoresco, por el goce de referir una anécdota expresiva del carácter de un personaje, o por el soplo vital que anima al cuadro presentado. De ahí que este género tienda a la mayor objetividad posible y pretenda ser ante todo la verdad misma* (Granell, 1963: XXI).

Un caso curioso del perspectivismo que se produce ante la narración de sucesos históricos o vividos en común, es el que relata José María Valverde a propósito de la publicación por *Azorín* de *Charivari*, un retrato caricaturesco de personajes artísticos y pintorescos de su época, con escasos distanciamiento temporal, lo que provocó "la reacción violenta de algunos de los personajes literarios atacados en el panfleto, como Joaquín Dicenta" (Valverde, 1971: 88), según refleja Ruiz Contreras en el texto titulado tópicamente *Memorias de un desmemoriado*[62]. Se compone así, en múltiples referencias memoriales y autobiográficas, el mosaico de una vida social que transforma en personajes literarios a personas reales, vivas, que se sienten reflejadas (no siempre para bien) en esos textos que parecen ser personales pero que acaban afectando al círculo de amigos y conocidos de quien al contar su vida tiene que aludir a aquéllos con los que convivió o a los que conoció.

El prestigio alcanzado por las narraciones memoriales en el final del siglo XIX, época de apogeo de la historiografía positivista, se verá reflejado en la forma de presentar los textos novelísticos por parte de los autores de este período, que acuden en numerosas ocasiones al carácter fragmentario y episódico que sustenta el modo de narración memorial para concebir a su modo y semejanza textos de creación literaria sobre los que a menudo cabe la duda sobre su consideración como autobiografías ficticias

[62] Jugando con este título, Miguel Gila (1995) subtituló a su libro memorialístico *Memorias para desmemoriados*, dado el rescate que hace de ciertos episodios, presuntamente olvidados, de la guerra del 1936-1939 y de la represión franquista.

o encubiertas. Es el caso de las memorias del marqués de Bradomín, por lo que Alonso Zamora Vicente (1969: 15) no duda en presentar el texto de las *Sonatas* valleinclanescas "como un cuerpo de memorias, pero fragmentarias". Otro ejemplo que nos servirá de base para encontrar similitudes sobre el procedimiento narrativo empleado por Ángel Ganivet en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* nos lo aporta Unamuno en *San Manuel bueno, mártir*, donde recurre a la técnica de escritura memorial para contar desde la experiencia de la narradora una vida de la que ella ha tenido la suerte de ser testigo, de modo que "la novela se presenta en forma de memoria escrita por Ángela Carballino" (Gullón, 1964: 332).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Incluso, algunas obras vienen a sustituir el desconocimiento de una obra memorial que se da por real, como fue el caso de la pretensión barojiana al escribir las *Memorias de un hombre de acción*, ya que como confiesa Pío Baroja (1970: 5) en la presentación del primero de los libros que componen esta trilogía: "Mi padre creía que Aviraneta publicó unas *Memorias* de su vida". En este caso, aunque sea por suplantación, Baroja ha sabido captar la esencia pública y nostálgica que conforma la modalidad memorial, pues no se trata de penetrar en la psicología íntima del personaje, sino de destacar sus acciones, aventuras y hazañas, aunque a veces las memorias inciden tanto en el recuerdo melancólico del tiempo ido que, como en la vertiente explorada por *Azorín*, sus escritos tardíos recalcan dicho valor nostálgico, como pone de relieve Miguel Ángel Lozano (1998: 104) al referir que en sus novelas

> *los recuerdos, tan bellamente recreados, son los del mismo escritor, y por consiguiente tiene razón María Martínez del Portal cuando apunta la conveniencia de vincular* Las confesiones *con los libros de memorias de* Azorín *–no hay más que acudir a las* Memorias inmemoriales *para apreciar esa cercanía–.*

El estilo azoriniano, recluido en sí mismo, mantiene incluso en sus producciones más tardías, esta preferencia por revivir desde el recuerdo ciudades conocidas, épocas

pasadas y momentos vividos, potenciando en ellos "el intimismo y el refugio" a los que alude Renata Londero (1998: 122) cuando hace mención a su presencia y pervivencia

> *en los recuerdos de juventud que suponen los libros de memorias azorinianas de estos años* –Valencia *(1941),* Madrid *(1941) y* Memorias inmemoriales *(1943-1946)–, después del difícil paréntesis del exilio parisiense.*

En las memorias suele ser habitual la referencia al tiempo que se empleó en escribirlas; así leemos al principio de las *Memorias eróticas* de Francisco Umbral (1992: 13):

> *He escrito estas memorias eróticas en veinte días de agosto, con golpe ruso por medio, y esto prueba la riqueza, abundancia y novedad que el tema me ha aportado.*

Similar confesión era realizada por el maestro y precedente periodístico y memorial de este autor, César González-Ruano (1979: 19-20), quien cuatro décadas antes iniciaba así sus memorias:

> *Comienzo a escribir con el primer día de julio de 1950, a los cuarenta y siete años andados de mi vida, en Torrelodones, donde nunca había venido, sitio en el que alquilé una casa para escribir tranquilo, pero no despacio, estas* Memorias.

Asimismo, en la redacción de memorias (y con menos frecuencia en autobiografías) se recurre a

> *lo que los franceses llaman* aide-mémoires*, que van desde fotografías, dietarios y otros documentos personales a la prensa y la historiografía, cuando no la consulta de coetáneos* (Espinet, 1991: 66).

Las memorias suelen ceñirse, como veíamos en el caso de Francisco Umbral (1992), a una esfera concreta o a un plano de la realidad vital; así, por ejemplo, Antonio Muñoz Molina (1995) ha realizado una indagación en su recuerdo a cuenta de los sucesos de los que él fue testigo (suponemos que involuntariamente, por no decir contra

su voluntad) durante su servicio militar. Sin perder el carácter ordenadamente cronológico (en veintitrés capítulos) que caracteriza a las memorias, hay algunos rasgos en el texto del joven académico que incitan a pensar que Muñoz Molina ha caído en el *vicio* hispánico de preferir la denominación de *memorias* a *autobiografía*: por una parte, su denominación subtitular no está en plural, sino en singular (*una memoria militar*), lo que indica a las claras ese carácter unitario que en su recuerdo ha constituido una época. La obra de Muñoz Molina compite, en este sentido, con la pretensión manifestada por Umbral (1992: 11), que se considera a sí mismo "el escritor más confesional de mi generación y de otras, y esto no es bueno ni malo, pero es así".

BIBLIOTECA VIRTUAL

De esta creencia umbraliana suponemos que excluye a Pío Baroja, el escritor memorial por excelencia del siglo XX, que es memorialista a su pesar, otra de las condiciones que parece exigible de este subgénero: el escritor ha sido testigo por casualidad de una serie de sucesos que se siente obligado a relatar, convirtiéndose en fedatario público del espíritu de una época que le tocó vivir y de la que se distancia con un sentimiento entre humilde y pretencioso, gracias a las oportunidades que se le presentaron de intervenir en el curso de los acontecimientos. Por ello, Biruté Ciplijauskaité (1997: 72) ha incidido en la perspectiva desde la que Pío Baroja se convierte en narrador de la historia, ya que "se declara fatalista, con lo cual impone un ligero matiz de resignación tanto a los protagonistas de sus novelas como al *yo* de las Memorias".

Cronistas de una época, los memorialistas se distinguen por su implicación activa y/o pasiva que en la vida pública ha representado el escritor. En un repaso de los grandes memorialistas del siglo XX, destacan tanto Baroja como González-Ruano, su discípulo periodístico Francisco Umbral y ya en la última década del siglo se revela la figura, casualmente (o no tanto) relacionada con el periodismo, Antonio Muñoz Molina, quien ha practicado por extenso las diversas modalidades de escritura autobiográfica, desde el diario y las memorias hasta la novela autobiográfica y textos menores al estilo de

pregones, semblanzas, artículos periodísticos, etc.[63] que ayudan a reconstruir una vida íntima retraída sobre sí misma y sobre un pasado soñador.

Si hay un escritor autobiográfico en la narrativa actual española, sin duda, éste es Muñoz Molina, que practica con acierto la consigna que Darío Villanueva (1993: 16) sugería al autobiógrafo: el deje irónico. Hasta tal punto es irónico (cuando no sarcástico) el novelista andaluz al meditar sobre la autobiografía que incluyó en una de sus novelas al patético personaje del comisario Florencio Pérez, quien tras su jubilación emprendió la engañosa tarea de redactar sus propias memorias con el calamitoso resultado –idéntico al que Caballé (1995: 204) refiere en el caso de Zamacois– que sigue:

> *Sólo cuando se puso seriamente a escribir se dio cuenta con estupor y desconsuelo de que no le había ocurrido casi nada en la vida. Así que la tarea que había imaginado agotadora se reveló muy pronto liviana y trivial, y en apenas un año de escribir todos los días tuvo contados los setenta de su vida entera, y una mañana, veinte minutos después de sentarse ante la máquina, ya había llegado al momento justo que estaba viviendo, de manera que se quedó un rato pensativo, revisó desganadamente las anotaciones de los últimos días, puso una nueva hoja en el carro y empezó tranquilamente a contar sus recuerdos del día siguiente, con una cierta sensación primero de irrealidad y luego de fraude, como si se permitiera una trampa menor en un solitario* (Muñoz Molina, 1991: 62).

Otro de los rasgos autobiográficos, más que memorialísticos, que hallamos en Muñoz Molina es el remonte que realiza en la memoria hasta el servicio militar de sus antepasados (Muñoz Molina, 1995: 23-36), pero sobre todo algunas expresiones que no nos atreveríamos a calificar de memorialísticas, por la razón de que, como apunta Fernando Alegría (1991: 11), "el memorialista tiende a recordar, el autobiógrafo a

[63] Hacemos esta afirmación basándonos en el conocimiento de textos como un *Diario de Lisboa* que es un libro de viaje escrito durante la redacción de su segunda novela, así como en los artículos semanales de la sección *Travesías* en que narra su vida cotidiana casi en forma de diario público. Si a ello sumamos su admiración por el diarista portugués Miguel Torga y los textos referenciados como Muñoz Molina (1989; 1991; 1992b), nuestra afirmación parece sustentarse.

inventar, olvidando". En reiteradas ocasiones, la memoria narrativa se va diluyendo en la ficticia reconstrucción del pasado, de modo que la rutina y la repetición de unos mismos sucesos se resumen en una sensación de monotonía como la que refleja Muñoz Molina (1995: 96) al referirse a los horarios y la reglada disciplina de la vida militar que le tocó vivir:

> *Esa discordancia entre la eternidad y la duplicación idéntica de los días y el ansia nuestra de que pasaran cuanto antes terminaba por sumergirnos del todo en una ausencia perpetua de certidumbres temporales*.

Pese a todo, hay una característica memorial en la obra de Muñoz Molina que se ha infiltrado en su novelística, y es la descripción ambiental, casi fotográfica, de hechos y acontecimientos del pasado que se encuentran en la memoria colectiva de sus lectores; *verbi gratia*:

> *François Mitterrand no había ganado las elecciones en Francia y no parecía aún la efigie en cera de un cardenal francés o de un decrépito monarca absoluto. El ejército soviético llevaba varios meses en Afganistán. Leónidas Breznev era una momia con cejas de hombre lobo tan embalsamada como la momia de Lenin, pero movía débilmente los labios y agitaba la mano desde una tribuna con un temblor parecido al de la mano del general Franco en el palacio de Oriente. Las personas de izquierdas simpatizaban por igual con la revolución iraní y con la revolución sandinista. Nadie creía que el muro de Berlín fuera menos permanente que la cordillera de los Alpes ni que las dictaduras militares de América Latina se disolverían en corrupción, impunidad e ignominia al cabo de unos pocos años* (Muñoz Molina, 1995: 229).

Así nos encontramos con otro de los elementos constitutivos de las memorias, el objetivo final de la rememoración, que es reproducir en el lector el sentimiento de

añoranza[64] por el tiempo pasado, por los años idos, hasta el punto de haber sido considerado por Caballé (1995: 121) como el móvil o motivación primera de este tipo de textos: "La nostalgia es el *primum mobile*, la condición primeriza y esencial en los escritores de memoria", a la que Josep Pla (1981: 19) se refiere al señalar en su magnífico *Cuaderno gris*: "La vida se convierte en una nostalgia de la dulzura perdida, de la felicidad robada", lo que confirma con su brillante prosa González-Ruano (1979: 25-26):

> *Cuarenta y siete años parecen suficientes para tener ya nostalgia, o sea para poder abordar la única literatura que no es imitación ni plagio: la literatura que se basa en la agridulce melancolía del recuerdo*.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La importancia del presente desde el que se narra cubre el período narrado y trasiega en él la emoción que ha hecho posible la actualización del hecho recordado, como señalara Amado Alonso:

> *En las* Memorias, *se superponen obligatoriamente a los sucesos y a las reacciones anímicas que en su momento provocaron en el actor, las que ahora provoca en el autor la evocación de aquellos hechos lejanos* (apud. Mateos Montero, 1996: 151).

La literatura del *yo*, y no podía ser de otra forma en las memorias, ha revitalizado una poética preciosista que al identificar al lector con la sensación descarnada que presenta el escritor –quien se mueve a sus anchas por el territorio que mejor conoce, el de su propia y exuberante imaginación creadora– asegura el éxito literario en textos de alto voltaje lírico, por más que se sirvan de sucesos reales a los que ha de atenerse la recreación, que gana (con el recuerdo) ese efecto melancólico que sólo el alcance o distancia (Villanueva, 1991: 104) puede provocar, y de la que deja constancia Muñoz Molina (1995: 22):

[64] No parece que esta característica nostálgica que albergan sea específica de las memorias femeninas, como afirma Lydia Masanet (1998: 248) quien argumenta para ello que "una parte de las historias de las narradoras se concentra en hablar de los que han desaparecido, los que significaron algo en sus vidas y ya no están, sean parientes o personajes famosos a los que se quiere recordar y homenajear".

> *Quizás sólo sea posible escribir sobre ciertas cosas cuando ya apenas pueden herirnos y hemos dejado de soñar con ellas, cuando estamos tan lejos, en el espacio y en el tiempo, que casi daría igual que no hubieran sucedido.*

Hasta tal punto es cierto que la mejor obra de un autor es su propia vida (Romera, 1993a: 10) que hay textos de escritores olvidados que siguen siendo leídos con fruición (algunos lo denominan *morbo*) todavía (May, 1982: 40); es el caso de nuestro preterido César González-Ruano, de quien pocos conocen otra obra que sus memorias, pese a la excelente prosa que cultivó en sus artículos periodísticos, apenas reeditados y desgraciadamente inencontrables para el gran público (González-Ruano, 1992).

En resumidas cuentas, convenimos con Aurora Mateos Montero (1996: 140) en que "las memorias constituyen un tipo de enunciado que no se deja descifrar sin tener en cuenta quién lo enuncia y la situación en que lo enuncia", sin olvidar esos otros elementos que ponen el tono (o tensión) en el relato, a saber: la melancolía con que se trata el enunciado de los acontecimientos externos en los que el *yo* parece no encontrar un lugar de acomodo y a través de una cronología que se manifiesta en la división por capítulos deja bien a las claras reflejada la fugacidad y el tránsito veloz de una vida efímera pero intensamente vivida, tan intensamente como para ser reproducida en modo textual y sentimental al implicar al lector con el que se comparte la emoción del momento pasado traspasándolo al presente.

4.3. Diarios

Como su propio nombre indica, los diarios son textos o apuntes fragmentarios en que el escritor va contando día a día, con cierta regularidad, los sucesos que está viviendo y las impresiones personales que le va sugiriendo el vivir. Virgilio Tortosa Garrigós (2001: 176) señala la similitud del diario con el periódico (con el que comparte denominación), dado que para ambos "su origen e idiosincrasia [está] en el día a día (de una marcada temporalidad) con que es fechada la escritura". Una definición adecuada de sus características la encontramos en Romera Castillo (1981: 53-54):

> *El diario trata aspectos diarios* [...]. *Se centra en un pasado reciente (recentísimo) en el que, cualitativamente, la vivencia adquiere una mayor proximidad y realidad, aunque, cuantitativamente, por no tener la profundidad de constatación y análisis, puede perder amplitud y riqueza valorativa*.

Esta pérdida de perspectiva o distanciamiento provoca, a su vez, una dependencia respecto a los vaivenes del día a día, a sus cambiantes emociones que motivan diferentes estados de ánimo. Enric Bou (1996: 124) ha señalado que "el diario es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal", mientras que Muñoz Millanes (1996: 143) apuntaba que en él "la fecha[65] es una simple falsilla que permite captar los detalles bajo la doble determinación de lo cotidiano y lo personal". Por ello, Rolf Eberenz (1991: 40) consideraba que ese perspectivismo constituía uno de los rasgos distintivos de esta modalidad:

> *El desplazamiento continuo del punto de mira al filo de los días así como la falta de trama narrativa y de una amplia libertad temática constituyen las características principales del* diario íntimo.

[65] La variedad y contradictoriedad de la escritura autobiográfica permite que también existan "diarios, concretamente calificados de *carnets*, los cuales carecen de toda determinación temporal" (Granell, 1963: XIII). Un ejemplo de ello lo tenemos en las dos entregas de dietarios que hasta el momento ha publicado Antonio Martínez Sarrión (1994; 2000)

Cada estudioso de esta modalidad pone énfasis en alguno de los aspectos constituyentes de la misma, como por ejemplo en la viveza de las impresiones reflejadas, que no serían más que una consecuencia directa de ese perspectivismo y de la cercanía de fechas:

> *Puesto que el diarista anota sus impresiones, las cuales conservan gran parte de la frescura e intensidad de lo vivido, estas impresiones muestran la mayor semejanza posible con su propia realidad: lo subjetivo de las mismas coexiste con los datos objetivos, en mutua relación* (Granell, 1963: XXVII).

Por su parte, Manuel Alberca (2000: 14-15) se explaya en la descripción de los contenidos que de forma dispar entran a constituir esta escritura invisible, como él la denomina:

> *Un diario (su nombre así al menos lo indica) debe estar escrito al hilo de los días y de los sucesos vividos, sin otro plan que intentar apresar en sus páginas el paso del tiempo y el poso que éste va dejando en el escritor del diario. Por esto, en las anotaciones de un diario cabe todo lo que sucede en el tráfago o en el contento cotidianos del autor. El diario puede absorber los grandes y los pequeños acontecimientos sin ningún orden o forma preestablecida, salvo los que le impone la cronología calendaria.*

Ahora bien, la continuidad y consistencia que en su (obligado) fragmentarismo requiere un diario sugiere que éste cumple con una serie de condiciones, que Enric Bou (1996: 124-125) ha detallado junto con las consecuencias y efectos que reporta:

> *Necesita el diario de unas mínimas condiciones: anotaciones periódicas, atención hacia lo inmediato, entidad literaria. Se caracteriza también por la monotonía, la repetición de días, con sus gestos y acciones, visitas, conversaciones, lecturas. Tres elementos son fundamentales: el narrador escribe en primera persona acerca de sí mismo; escribe sobre la realidad diaria, con un dominio claro del presente en que se*

> *produce la escritura, sin acceso al futuro; produce un informe escrito que, eventualmente, decide publicar*.

Por las antedichas características, el diario no requiere de una previa y extensísima experiencia vital; más bien, por el contrario, la expresión diarística se suele achacar a la adolescencia y la juventud (Lejeune, 1994: 426; Trapiello 1998: 23; Alberca, 2000: 24) en las que se convierte en la fórmula literaria practicada por excelencia –junto con la poesía lírica–, porque en esa edad de cambios profundísimos en la personalidad, el individuo necesita prospeccionarse a diario para saber qué le está ocurriendo y quién es. El motivo de esta preferencia de los adolescentes por el diario puede encontrarse en la opinión que Caballé (1995: 54) ha ofrecido de esta modalidad autobiográfica: "En la mayoría de los casos, la escritura de un diario se corresponde con una crisis de identidad".

Esta afirmación, siendo correcta, no alcanza a reconocer que toda literatura autobiográfica –si prestamos crédito a Zambrano (1988a: 13)– es la respuesta a una crisis, hasta el punto de que la filósofa habla de la confesión como de un *género de crisis*. Pero son evidentes las concomitancias que se manifiestan entre la compulsión a la escritura de un diario y la situación de perplejidad o confusión nacida de la más diversa procedencia. Tal vez el ejemplo más claro de esta necesidad de escritura lo muestra en las letras españolas el *Diario íntimo* de Miguel de Unamuno (1979), que surge de una desazón física y espiritual, como relata Luciano González Egido (1997: 87):

> *La noche del 23 de marzo de 1897, Unamuno se despertó acongojado con una gran opresión en el pecho, y sufrió un ataque de terror, porque se notó el corazón desbocado, la respiración agitada, ahogos y dolores precordiales.* [...]
> *Vuelto a casa, empieza a escribir un* Diario*, en un cuaderno de pastas de hule.*

Gracias a la consignación en apuntes y reflexiones íntimas de los sucesivos estados anímicos, "el *Diario íntimo* de Unamuno es uno de los documentos esenciales de

la crisis religiosa del escritor español en 1897" (Uscatescu, 1987: 285), y a través de ellos se puede analizar la evolución de sus pensamientos y sentimientos, que aparecen mínimamente tratados o estetizados por el uso privado y particular a que se destinaban, puesto que en ningún momento fue su idea publicar (Valdés, 1984: 13) aquellos cinco cuadernos escolares en los que iba dando cuenta de unas "serias preocupaciones religiosas que intentan ser resueltas gracias a experiencias de la vida y no simplemente por la pura razón" (Boero, 1987: 237).

Según defiende Philippe Lejeune (2000: 11), a tenor de las incipientes investigaciones estadísticas que ha llevado a cabo sobre este particular, el diario de crisis suele destinarse a la destrucción una vez se ha superado la situación que provocó esa conmoción vital, pero a su vez se comprueba que no todos los diarios están motivados por una crisis, sino que pueden ser una costumbre que se dilata en el tiempo y es llevado durante toda la vida, como concluye Manuel Alberca (2000: 354) su estudio sobre la práctica diarística en España:

> *Unos escriben cuando se encuentran bien y otros cuando se encuentran mal.*
>
> *En este punto la encuesta puede atacar determinados tópicos que identifican escritura diarística con tristeza o dolor. Ésta es sin duda una de sus causas (o funciones) principales, pero también sirve para expresar o salvar del olvido los momentos de júbilo o plenitud.*

La experiencia aportada por los propios diaristas apuntan a la función catártica que expone S. L. L., mujer de 31 años que afirmaba "escribir cuando estoy desanimada por algo y para clarificar mis ideas con respecto a sentimientos y planes futuros" (apud. Alberca, 2000: 259). De ahí que frente a la discontinuidad en el espaciamiento de los apuntes que se detectan en el diarista vocacional y constante, el casual, el que está urgido por un proceso de crisis, es más constante en sus anotaciones, como se encarga de destacar el propio Alberca (2000: 351):

> *Se observa que los diaristas más fugaces, aquéllos que escriben motivados por una crisis, un problema concreto o un hecho importante, son también muy regulares e intensos, pues mientras dura el motivo (unos meses o un año como máximo) escriben mucho y a diario.*

El motivo de esta perentoria necesidad de escribir se debe a que la escritura se interpreta como una ayuda, una forma de superar una situación crítica, cumpliendo por tanto la función terapéutica que, por extensión, se adjudica a toda producción autobiográfica. En esa línea se pronuncian en el estudio introductorio a la selección de diarios actuales femeninos Bonet y Caballé (2000: 52):

> *Cómo puede regenerar los tejidos más íntimos el hecho de escribir en un cuaderno, de escribir, sencillamente, dejándose arrastrar por las cosas que se llevan dentro, imaginando un interlocutor, alguien con quien poder hablar. Llevar un diario es, en definitiva, una manera de no estar solo.*

Así lo reconoce Patricia Ureta (apud. Alberca, 2000: 234), quien confiesa que su diario le sirve de desahogo, del mismo modo que lo analizaba K. R. G., profesora de 38 años, al describir su experiencia en cuanto diarista:

> *El diario tiene en mi caso una función de desahogo emocional, de lo positivo y de lo negativo, en el momento mismo de escribir (siempre me siento bien después de escribir), pero también tiene otras funciones. En la adolescencia, cuando vivía con mis padres y hermanos se ve claro que es un* testamento *para que tras mi* muerte se enteraran *de lo* maravillosa *que era y de lo* terribles *que eran ellos* (apud. Alberca, 2000: 252).

El diario, al que José Romera Castillo (1981: 46) calificara como "la quintaesencia de la literatura íntima", reproduce el diálogo de un ser consigo mismo, el monólogo o autodiálogo del *yo*, motivo por el cual suele ser secreto, íntimo, sincero, expresión de contradicciones y severísimos juicios sobre uno mismo. De este modo se explica el

placer que Emilio Prados encontraba en esa soledad tortuosa cuando afirmaba: "Estando yo con mi espíritu, aunque sea para torturarlo, ¿cabe mayor goce?" (apud. Caballé, 1995: 54). Pese a todo, el diálogo que reproduce el diario ha sido interpretado por Enrique Vila-Matas (2001: 24) como una válvula de escape social por la que se desahoga todo lo que no se puede expresar en público:

> *En los diarios íntimos no se habla únicamente con uno mismo, también se habla con los otros. Todas las conversaciones que en realidad nunca podemos llevar a término porque acabarían en estallidos de violencia, se van depositando en el diario.*

El diario se convierte en un espejo[66] móvil y fluido sobre cuya superficie se han ido grabando los verdaderos rasgos del individuo, y a él se acude para la reflexión personal y para huir de la soledad o la incomprensión ajena, motivo por el que además de los jóvenes suele ser practicado como modalidad por ese otro tipo de solitarios históricos que son los desterrados o exiliados, quienes deben simular a cualquier precio el diálogo, sin necesidad de hablar solos como los locos, para exteriorizar en estos arranques de contradicción la vitalidad de su existencia. En este caso encontramos cómo Concha Espina escribió una novela, *Esclavitud y libertad*, subtitulado significativamente *Diario de una prisionera* (De la Maza, 1969: 208), puesto que en ciertas situaciones extremas la realización de una tarea diaria ayuda a ir salvando las condiciones de vida hasta el punto de que Manuel Alberca (2000: 32) considera que

> *el diarista problemático e insatisfecho es un ser en continuo riesgo de quiebra personal. El diario constituye su* tabla de salvación, *antes que la manifestación de su inseguridad.*

En la producción unamuniana, volvemos a encontrar su recurso a la expresión literaria (en verso) de sus vivencias cuando se encontraba exiliado en París, con el

[66] "Le journal intime est souvent symbolisé par l´image du miroir: dédoublé en *je* qui regarde et *je* regardé, l´intimisme tente de se percevoir comme du dehors" (Chevalier, 1998: 165).

resultado de un libro como *De Fuerteventura a París* en el que se va relatando el desarrollo de otra crisis existencial, por lo que Gregorio San Juan (1981: IX) afirmaba:

> *No es nuevo en Unamuno esto de escribir un diario íntimo. Varios escribió a lo largo de su vida. Éste está escrito en sonetos y lleva unos comentarios o aclaraciones en prosa cargados de franqueza y de virulencia. Sus 103 sonetos son otros tantos desahogos de su alma desterrada, que añora su patria, su Salamanca, que se acuerda de su Bilbao.*

Contrasta esta actitud de Unamuno con la opinión negativa que mostró ante este fenómeno literario (Zavala, 1991: 43), dado el desprecio con que suele ser tratado por quienes lo consideran "un vicio nefando o una enfermedad vergonzosa" (Alberca, 2000: 13) que se vincula con actitudes inmaduras y/o narcisistas que en poco ayudan a su exacta valoración como una práctica cultural cuyas proporciones y extensión no han sido debidamente estudiadas, como señala James S. Amelang (1993: 99):

> *Los diarios representaron una importante contribución numérica por lo que respecta a los documentos de la Edad Moderna española, aunque todavía han recibido poca atención por parte de los historiadores o de los estudiosos de la literatura.*

La realidad social que se oculta tras esta modalidad autobiográfica revela una dualidad entre el número de diarios redactados y el de los publicados[67], pues como señala Manuel Alberca (2000: 24),

> *la escasez de diarios publicados no se corresponde necesariamente con la de diarios escritos. Más bien al contrario, la práctica de la escritura diarística entre personas comunes demostraría o certificaría la existencia de una tradición* ordinaria, *ni culta ni impresa, de la que se habrían alimentado estos diaristas.*

[67] Recientemente, González Iglesias (2002: 1) ha vuelto a recalcar que "en contra de lo que suele decirse, está demostrado que nuestro país [España] sí cultiva el diario".

En la actualidad, el acercamiento a la sociología del diario íntimo como práctica se ve, además, dificultada por no aparecer como un *ítem* relevante para los estudios estadísticos y sociológicos, como denunciaba hace ya algunos años Alberca (1997a: 11):

> *La escritura del diario íntimo como hábito social ha sido* tierra de nadie*, pues, al contrario de lo que cabía esperar, los más importantes estudios sociológicos realizados en España, el* Informe Foessa *y el* Estudio de la población española*, de Amando de Miguel, no preguntan sobre este asunto.*

No hemos de obviar, sin embargo, que además del diario íntimo, existen otro tipo de anotaciones y apuntes que utilizan la frontera temporal y la perspectiva del día para marcar la distancia o alcance (Villanueva, 1991: 104) de la narración; nos referimos a los incluidos en la clasificación que hiciera Guillermo de Torre:

> *Los profesionales* [...]*; los de anecdotario de toda una época (en conexión directa con las memorias)* [...]*; los que unen a lo íntimo una causa humana de carácter público* [...]*; y los de expresión única de un escritor* (apud. Romera Castillo, 1981: 46-47).

Así es como se produce el uso profesional (para literatos fundamentalmente) al que se ha referido Anna Caballé (1995: 57), denominándose a ese diario público y con fines profesionales *dietario*, si bien, como puntualiza la propia Caballé (1996b: 105) "no es fácil establecer límites precisos entre el diario y el dietario, en la medida en que ambas escrituras fluyen libre y fragmentariamente, tomando como eje la propia mirada". Un ejemplo clásico de la realización de dos tipos de diarios, uno profesional y otro personal, simultáneamente, podemos encontrarlo en Cesare Pavese (1979), lo que nos lleva a plantear el problema doble de si se trata de textos escritos para su lectura por otras personas a través de la edición, o si el destinatario para el que se componen es el mismo autor, que lo produce con fines de autoconsumo. En este sentido, hemos de tener en cuenta que

> *escribir un diario pensando en su publicación, incluso de manera póstuma, cambia necesariamente la perspectiva del diarista, cambia o modifica su sentido, le hace ser quizá más cauteloso, más trascendental o pretencioso, midiendo las consecuencias que podría desencadenar su versión de los hechos o de sus opiniones en otros y en él mismo. Ésta es posiblemente la contradicción más flagrante del diario, un género lleno de ellas, su deseo de permanecer en secreto y su necesidad implícita de establecer comunicación* (Alberca, 2000: 39).

A medio camino entre el uso personal, pedagógico y profesional del diario se encuentra la experiencia docente que llevan a cabo un grupo de profesores adscritos a la escuela filosófica "Aprender a pensar", constituida en asociación de educadores, que utilizan en sus clases un *diario de clase del alumno*, que no es una ficha de seguimiento de los aprendizajes sino que en él "cada alumno va relatando en primera persona del singular y del plural lo sucedido en el aula" (Taberner Guasp, 1991: 40) que tiene por objeto permitir la evaluación crítica, personal, por parte del alumno, de los progresos que ha realizado.

Por lo general, se considera que el diario, *de facto*, se redacta para uno mismo[68], y que por tanto huye de toda publicidad y difusión, en lo que de alguna manera se asemeja a los epistolarios, como señalaba José Antonio Cordón (1997: 121): "Cuando nos enfrentamos al problema de los diarios y la correspondencia, hay que descartar en principio la intencionalidad publicística del autor". En esta misma línea se pronunciaban Bonet y Caballé (2000: 52) cuando señalaban que un diario

> *es una carta que no va a ninguna parte, un monólogo dirigido al vacío que tiene el valor de una confesión; es decir, permite liberar sentimientos ocultos y reprimidos.*

[68] "Un diario se presenta como el registro minucioso del trato de un escritor con sus obsesiones y deseos más privados, por lo que, en principio, tiende a excluir un destinatario que no sea el propio autor" (Muñoz Millanes, 1996: 137). Este solipsismo, según Hans R.Picard, contraviene "la regla de oro de la literatura que es la comunicación intersubjetiva" (apud. Maíz, 1998: 49).

Manuel Alberca (1997a: 12) había incidido en la similitud entre las cartas y los apuntes del diario íntimo basándose en la circunstancia del desconocimiento numérico que de su producción tenemos y por la popularización que ambos tienen entre escritores no profesionales:

> *Junto al epistolar, el diario personal es el más habitual de los géneros autobiográficos, frecuentado por las personas anónimas, pero se desconoce si la extensión es relevante.*

Surge, pues, una dualidad entre el diario íntimo, como tal, y el dietario, al que dedicamos un epígrafe especial dentro de este apartado (4.3.1.), al entender que se podría tratar de otra modalidad de escritura autobiográfica. Podríamos, por tanto, considerar como condición esencial del diario su concepción como una práctica privada, realizada para uno mismo, como lo describe Milagros Ezquerro (1992: 282), quien insiste en que el diario íntimo

> *no tiene otro destinatario que el propio productor –no tratándose de los diarios literarios destinados a la publicación. Salvo este tipo de excepciones, un texto está destinado a un receptor que, en el caso del texto literario, no es un receptor determinado.*

Esta opinión la ratifican los anónimos productores de diarios a quienes ha encuestado y entrevistado (epistolarmente) Manuel Alberca (2000) en los últimos años; pero también es importante ver cómo reaccionan ellos mismos ante la relectura de unos textos que se destinan a un único interlocutor, desdoblado entre quien redacta en el presente para leerse en el futuro. Lo habitual es que los diaristas expresen extrañeza, como manifiesta Marta, en uno de los testimonios publicados por Alberca (2000: 90): "Cuando lo que releo es de hace mucho tiempo siento una especie de extrañamiento, avergonzado, algo así como *pero, ¿cómo pude yo escribir esto?*".

Más extremo es el caso de quienes se ruborizan por lo que escribieron, sintieron y fueron en otra época de su vida, como sucede en el relato que de su experiencia como diarista hace C. E. S., una mujer de 29 años que confiesa: "Me producía tanto pudor leerlo que lo tiré, no por temor a que alguien lo leyera, sino porque me hacía sentir avergonzada al leerlo yo misma" (apud. Alberca, 2000: 286). No es extraño, por tanto, encontrar que muchas de las producciones diarísticas han acabado siendo destruidas, como testimonian varios de los diaristas que han ayudado con la relación y explicación de sus costumbres al estudio de Manuel Alberca (2000). Al analizar quiénes son los verdaderos enemigos del diario, y desde una postura ideológica ultra-liberal, González Iglesias (2002: 1) ha señalado que el diario es el reino de la intimidad absoluta, donde

> *escribir lo que uno quiera, con una privacidad propia de un soberano, es un derecho invisible que constituye al ciudadano pleno. Curiosamente, sus mayores enemigos no son públicos sino íntimos (la pareja, los hijos, los padres, los amigos...).*

Así, hay quienes han destruido sin mayor problema sus cuadernos, como refiere un varón de 35 años que hizo con un diario antiguo: "Lo destruí sin pena, porque no sentía aprecio ninguno por la persona reflejada en esos diarios, además no tenía ya dónde guardarlo. Hoy me resultaría simpático releerlo". (apud. Alberca, 2000: 73). Una economista de 52 años confesaba que sistemáticamente procedía a romper cada diario cuando sus hojas se acababan, para empezar uno nuevo, argumentando que "la destrucción de los cuadernos tiene como misión borrar el recuerdo que no me interesa" (apud. Alberca, 2000: 63). La agridulce sensación que confiesan haber experimentado aquellos que se desprendieron de sus textos personales puede resumirse en lo que relata Andrés Arenas al recordar cómo acabó con aquella parte de su pasado que había consignado diariamente por escrito:

> *En el momento en que ardía el papel sentí un estremecimiento, tenía la sensación de que mi pasado se destruía y que ya jamás podría volver a recuperarlo. Hice esfuerzo por rememorar algún hecho concreto y me asustaba lo rápido que*

desaparecía de mi mente. Eran ya vanos los intentos de atrapar el pasado... Había perdido algo de mí mismo (apud. Alberca, 2000: 98).

La identificación entre lo vivido (escrito) y la propia personalidad es tal que la mera hipótesis de la destrucción en vida del producto de un laborioso tejido es descartada de antemano, como afirma Marta:

Esas miles de palabras guardadas en el fondo del armario son mi historia, soy yo hecha tinta, con momentos triviales y días terribles. He releído trozos que juraría no haber vivido jamás y sin embargo existieron. ¿Cómo voy a querer destruirme? (apud. Alberca, 2000: 87).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Por este motivo, hay también quienes, como Charo, una profesora de 46 años, manifiestan auténtico pavor ante la posibilidad de perder definitivamente el testimonio de su vida, por más que éste llegue a ser engorroso e incómodo de conservar:

Como si la destrucción de esos cuadernos pudiera suponer también la destrucción de mi pasado y en definitiva de parte de mi persona. Hace algún tiempo, sin embargo, que su posesión me parece un lastre del que me gustaría liberarme. Pienso que, si yo desapareciera, esos papeles no interesarían a nadie y al mismo tiempo podrían constituir una herencia incómoda. Esto me ha hecho plantearme por primera vez la idea de destruirlos (apud. Alberca, 2000: 53).

A lo que algunos diaristas aspiran es a su destrucción póstuma, como se deduce de la interesante declaración que hacía S. L. L. en una de las cartas en que explica el temor con que había afrontado en cada viaje la posibilidad de morir y que el diario se convirtiese en una especie de testamento:

Ahora cuando me marcho, no digo nada ni dejo últimas voluntades. *Espero que crean que son papeles sin valor y, en caso de ocurrirme algo, los destruyan. Ya no servirían para nada y no deseo compartir esas hojas con nadie* (apud. Alberca, 2000: 262).

La virtualidad del diario publicado, por tanto, aunque no es descartable, se excluye como motivo de escritura, ya que no sólo es cierta la antítesis manifestada por Manuel Alberca (2000: 38), "íntimo y publicado, diario imposible", sino que para ser auténtico, un diario publicado tiene que ser póstumo, esto es, haberse convertido en un diario *muerto*, cerrado y acabado, o a resultas de un hallazgo que se realiza entre los manuscritos inéditos de quien ya ha fallecido, puesto que como resume el propio Alberca (2000: 38), "una cosa es llevar un diario con las miras puestas en su publicación y otra muy distinta la edición póstuma de un diario". La antitética condición de la escritura privada que no tiene delimitado su destino (la destrucción o el conocimiento público de esa intimidad recatada que la motivó) es una de las causas del desprestigio en que ha caído el diario, que en opinión de algunos, es tal que, siguiendo en la línea de lo opinado por Unamuno,

> *los diarios íntimos son los enemigos de la verdadera intimidad. Más que uno que se ha dado a llevar su diario íntimo empezó apuntando en él lo que sentía y acabó sintiendo para apuntarlo* (apud. Zavala, 1991: 43).

Como ha señalado Picard, hay dos motivos por los que el diario íntimo se excluye del ámbito público, uno es la condición no literaria del mismo y la segunda su fragmentarismo:

> *En el primer caso, el diario carece de relación con el mundo social de la lectura y en el segundo, el fragmentarismo y la incoherencia textual impiden la configuración de un sentido de la totalidad* (Maíz, 1998: 49).

Esa anti-institucionalidad del diario a la que ya había apuntado Philippe Lejeune (1994) y que lo aparta del sistema canónico de los géneros literarios se manifiesta, para el escritor profesional que lo practica, en la necesidad de emplear la voz baja de la intimidad doméstica para las anotaciones, pues como señala Anna Caballé (1999c: 192):

> *Nada peor en un diario que encontrarse con una voz engolada o profesional que le busca al género una rentabilidad con intereses, porque el diario surge de una necesidad no satisfecha por los géneros mayores o institucionales*.

La observación unamuniana que hacía de los diarios enemigos de la intimidad, no es del todo desacertada si consideramos las reacciones (bien conocidas por el contradictorio Unamuno) que la obsesiva práctica de reflejar por escrito la vida diaria provoca en los diaristas. Así, por ejemplo, Francisco M. Juan confesaba a Manuel Alberca (2000: 223) que "en ocasiones me veo escribiendo lo que anotaré después; en parte puede considerarse como *un vivir para el diario*". En el propio entorno del diarista también aparecen manifiestas estas suspicacias, de las que un profesor universitario se defendía, arguyendo el valor de su escritura, como se refleja en este fragmento de la carta que en su reciente estudio sobre la escritura de diarios en España publica Manuel Alberca (2000: 278):

> *Un amigo muy socarrón me acusó de vivir para escribir las vivencias en el diario, pero lo cierto es casi lo contrario. Aprecio tanto la vida que quisiera vivir al mismo tiempo el presente y el pasado, y como eso no es posible, pues al menos guardo escrito el pasado antes de olvidarlo.*

Paradójica y contradictoria, como todo el género autobiográfico, la modalidad del diario refleja a las claras la inestable relación existente entre la vida y la escritura, por lo que no sorprende el reproche realizado contra esta costumbre anónima, realizada por César González-Ruano, un escritor que no rechaza ningún tipo de material para su reconstrucción memorialística (incluyendo en ella artículos periodísticos, crónicas, fragmentos o capítulos enteros de libros, fotografías y si hiciera falta un certificado de penales), pero que no tuvo empacho en afirmar:

> *Tampoco se me ocurrió nunca llevar un* Diario*, libro que me consta llevan escrupulosamente al día infinitas criaturas a quienes no les ocurre nada de particular ni siquiera una vez al año* (González-Ruano,1979: 25).

Pese a ello, tras redactar sus memorias, el propio González-Ruano se contradijo, y lo hizo de forma superlativa, escribiendo uno de los diarios más prolijos y voluminosos que existen en la literatura española:

> *En cuanto aparecieron las memorias, en 1951,* [González-]*Ruano empezó a escribir un diario que llevó hasta quince días antes de su muerte en 1965 y que se publicó póstumamente en 1970 en un grueso volumen de más de mil páginas, seguramente el más extenso diario que se había publicado nunca hasta entonces en la literatura castellana* (Trapiello, 1998: 119).

Aparte del prejuicio elitista e intelectual que supone el menosprecio de lo que Philippe Lejeune (2000: 11) considera una práctica higiénica y "un taller de escritura"[69], se presupone, entre los detractores del diario, que la vida de cada uno no es el tesoro más valioso que posee, por lo que los diaristas cuidan esa construcción constante de lo que son y conservan (o destruyen a voluntad) el recuerdo de lo que fueron.

Desde el punto de vista formal, destaca el fragmentarismo (Caballé, 1995: 54) implícito, obligatorio, en la escritura de diarios, lo que a su vez condiciona otras características complementarias, como es la ausencia de perspectiva o distanciamiento con respecto a los hechos narrados (Caballé, 1995: 56), que impide la sensación de continuidad en la lectura. Si es cierto que el fragmento es "el género literario romántico por antonomasia" (Marchán Fiz, 1987: 89), habrá que cifrar en ese espíritu rebelde del Romanticismo la conformación de las características del diario íntimo moderno, por su cultivo del individualismo y su tendencia a la soledad.

Para Rannaud, "la técnica del fragmento y la discontinuidad de textos como el diario, marcan el cambio de una literatura del enunciado a una literatura de la enunciación, del *hic et nunc*" (apud. Arriaga Flórez, 2001: 36). Por este motivo, la visión fragmentaria que aporta el diario influye también en otros géneros literarios que se nutren de la nueva visión romántica de la Modernidad, tal como sostiene Jordi Gracia (1998: 172):

> *Si la novela es género definido por su naturaleza híbrida y heteróclita, otro tanto cabe decir del diario y el dietario porque se alimentan de estrategias semejantes y ninguno de los dos géneros –diario y novela– renuncia a ser el género necesario de la* [M]*odernidad: fragmentación, subjetividad, heterogeneidad, dispersión, lirismo.*

El diario íntimo, desde esa perspectiva de fragmentos desordenados y sucesivos de vivencias, emociones y estados de ánimo, es una herencia romántica, si consideramos la idea de Lacoue-Labarthe, que mantiene que "el fragmento es el género romántico *par excellence*" (apud. La Rubia, 1999: 30), de modo que al irse haciendo la vida ésta se expresa como imprevisible e ingobernable. En la lectura de un texto diarístico se comprueba esa incertidumbre ante lo que sucederá al día siguiente. Por este motivo, un diario es considerado como obra en permanente evolución, donde tiene cabida cualquier insignificancia, como reconoce Carmen Bretones al reflexionar sobre su propia producción: "Todo cabe en mi libreta, a condición de que me diga o me recuerde algo. No importa que sea belleza o desolación, con tal que me haga sentir cosas" (apud. Alberca, 2000: 104).

Por más que desee adueñarse de su propia vida, el diarista es consciente de que la vida está haciéndolo a él (o a ella), a través de las repeticiones y las diferencias que se van produciendo en el día a día, que se presenta con múltiples facetas y que muestra la variabilidad de la existencia de la que en el ejercicio de escribir diariamente se va dando cuenta. Por esta razón, el diario está sometido a la inestabilidad y fugacidad del presente, a sus vaivenes e inconstancias, de modo que "su condición misma de diario, si es

[69] Fernández Romero (1997: 137) se hace eco de la opinión de Béatrice Didier de modo que el diario se

auténtico, lo sitúa en una precariedad en la que el *yo* de la escritura ignora su futuro y a veces desmiente su pasado" (Del Prado, 1998: 21), lo que motiva a su vez las constantes contradicciones que puede implicar el constante cambio de punto de vista que adopta el diarista (Granell, 1963: XXVII). Se entiende así que la percepción que el (anónimo) escritor de diarios tiene de su producción responda al carácter de vida por hacer, de un proceso en constante progreso, como indicaba una joven estudiante de marketing al escribirle a Manuel Alberca (2000: 110): "El diario es la obra más importante que he realizado en mi vida, y lo mejor de todo es que se trata de una obra viva: crece conmigo, evoluciona, sobrevive".

BIBLIOTECA VIRTUAL

Frente a otras modalidades autobiográficas en las que la vida y la personalidad aparecen como procesos cerrados, ya hechos, en el diario se halla inserto el escritor en la tarea de interpretar lo que le está sucediendo, de modo que su visión de los hechos tiene que ser necesariamente apresurada y subjetiva, que es otra de las virtualidades que destaca Francisco M. Juan cuando expresa su opinión sobre el resultado final de la laboriosa tarea de construirse en la reflexión periódica: "Un diario es una persona, una subjetividad, una forma de ver el mundo, un mundo él mismo" (apud. Alberca, 2000: 223). El hecho de que cada diario sea diferente, inclasificable, producto de una personalidad diferente y diferenciada, lleva a Trapiello (1998: 10) a postular la imposibilidad de la formulación de una teoría sobre el diario, pese a que él mismo en el libro donde exponía esa tesis estaba impartiendo doctrina sobre qué es y qué no es un diario.

Gracias a esa presencia invisible y misteriosa del individuo en su texto, un diario puede estar repleto de insinuaciones y sugerencias, que fue lo que Lezama Lima destacaba en sus diálogos con Félix Guerra (1998: 20) de los *Diarios* de José Martí, en cuyas hojas el escritor cubano descubría "iluminaciones y potencias del misterio". Según Alain Girard (1986: XI), el motivo de esta fascinación que suscita un diario cualquiera se

---

pueda convertir " en un *depósito literario*, en un taller de trabajo y ensayo, *matriz* de otras obras"

encuentra en que "exprime l´interrogation de l´individu en face de sa position nouvelle dans le monde".

Como la vida se va realizando día a día, ésta tiene un carácter imprevisible de la que se hace eco la auto-construcción de un texto que tiene por referente los sucesos cotidianos, que pese a su monotonía aparente puede ir variando de manera insospechada, de modo que la forma que adopta el diario íntimo "est par excellence ouverte au change, á l´imprévu. L´autobiographie en forme de journal tend en fait vers le troisième type idéal: l´auto-prospective" (Coste, 1983: 253).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Indagar en el sentido íntimo y personal que adquieren esos acontecimientos normales y habituales acaba llevando a la conclusión de que el esfuerzo que realiza el diarista es una introspección en los reflejos que en su personalidad va marcando el ritmo cotidiano de la existencia, entendida entonces como la suma de muchas subjetividades y pluralidad de experiencias que no siempre mantienen una relación entre sí, por lo que la tarea emprendida se convierte en un conglomerado de retazos y fragmentos, un esquema deshilvanado de aconteceres, como entiende E. P. V. el reto que le supone enfrentarse a una aventura cuyo desarrollo desconoce, porque lo somete constantemente a nuevas pruebas y dificultades por descubrir:

> *Siento una emoción especial delante de los intentos de captar sensaciones, más que ante una obra* definitiva. *Como si el esbozo fuese más verdadero, como si la búsqueda tuviese más atractivo que el resultado* (apud. Alberca, 2000: 182).

La sisífica labor que significa relatar una vida que por su proteica configuración no se deja atrapar ni se presenta ya hecha es la gran virtud que refleja la escritura de diarios, atenta a una existencia que se escapa del aprisionamiento al que pretende someterla su repetición textual. Por esta imposibilidad manifiesta de captar la totalidad, en el diario se constata ese movimiento imprevisible y precipitado de las horas, contra

cuya huida se rebela el diarista. En este sentido, Manuel Alberca (2000: 42) reivindica la plena literariedad de esta modalidad autobiográfica al señalar que

> *en estos actos de escritura íntima o personal, muchas veces absorta y entregada, que prescinde aparentemente del destinatario externo, pueden estar presentes los mismos atributos que a veces le otorgamos a la Literatura: la urgencia o el gusto de contar algo con relieve o interés humano y el deseo de preservarlo del olvido a través de la escritura.*

En la condensación de lo más significativo que se ha vivido en un corto espacio de tiempo se consigna, pues, la quimérica pretensión de salvar del olvido hechos triviales cuya rememoración permitirá a su actor-autor tener una perspectiva más amplia de sí mismo, conquistar una nueva dimensión. Por ello, a la función de recordatorio (apud. Alberca, 2000: 144) que E. S. V. concede a sus resúmenes de actividades diarias, se añade la posibilidad que la relectura de un diario ofrece de recuperar para la memoria hechos que de otra manera se hubiesen perdido para siempre, por su banalidad e intrascendencia. De esta función salvífica se hacía eco Ester, una profesora de 31 años cuyo testimonio reproduce Alberca (2000: 301):

> *No sé si escribo para dejar testimonio de que los días que transcurren son días vividos* realmente*, es decir, en cierta manera, para rescatar de la mediocridad y del olvido mi vida, o bien para autoafirmarme. Tanto si es una cosa como otra, escribir es una actividad que es imprescindible para mí, puesto que tiendo a minimizar mi existencia –y por ende necesito dignificarla– y adolezco de falta de confianza –y por tanto, he de afirmarme constantemente–, porque a menudo el mundo y sus habitantes se me asemejan hostiles*.

Vista en perspectiva, la obra cotidiana de un/a diarista no llega a presentar más que una unidad subjetiva, transida como está de fragmentarismo y dispersión, lo que permite la comparación de un diario con los fotogramas desperdigados, a veces realizados sobre distintos paisajes o escenarios, que llegan a marear al lector, como

sucede al recién llegado a una discoteca, pues aún no ha podido adaptar sus pupilas a ese bombardeo de fogonazos y apagones de focos que provoca la extraña sensación de discontinuidad que tenemos al asistir al desarrollo de vidas ajenas, cuya sustanciación se hace a través de retazos dispersos que sólo parecen tener sentido para quien la ha vivido. Resulta curioso que una de las comunicantes que han servido para realizar un trabajo tan novedoso y necesario como el que está llevando a cabo Manuel Alberca, haya comparado su diario con "una cámara que hubiera fotografiado los instantes de mi vida" (apud. Alberca, 2000: 109). Hasta cierto punto, esta fragmentariedad viene motivada por la variación en los estados de ánimo que refleja el diario, que en su globalidad es un texto de textos, un rompecabezas de piezas a menudo intercambiables entre sí (creo que fue el poeta Carles Riba quien afirmó que tenía muchos días, pero que todos estaban repetidos, como en una colección de cromos).

En algunos casos, la escritura en clave, el desconocimiento de las personas a quienes se mencionan en la convivencia que expresa el diario, su extensión y el mismo desorden con que están recogidos los propios apuntes para uso personal, hace aún más difícil, si no imposible, la reconstrucción cronológica de la vida que alberga un texto diarístico. Es la circunstancia de uno de los diarios cuya biografía se incluye en el estudio de Manuel Alberca (2000: 210), cuyo autor, Adolfo Marchena, tras detallar su peculiar desorganización, confiesa:

> *Mi diario es un* puzzle. *Hay piezas por aquí y por allá. Y es una pena para mí mismo, pues seguramente no podré recomponerlo y su valor es interesante, no como objeto literario, sino como objeto personal.*

Lo importante, en un diario, por encima de la coherencia o el hilo argumental, es la descripción del día a día[70], por lo que los sentimientos ocupan un lugar preponderante en este tipo de escritura (a medias privada y con vocación de pública, íntima y secreta

[70] Como afirma Blanchot (1996; 47), "lo que se escribe se arraiga entonces, quiérase o no, en lo cotidiano y en la perspectiva que lo delimita". Más aún, Enrique Vila-Matas (2001: 24) ha indicado que "en el

pero no tan íntima como para no tener que manifestarse en extroversión ni tan secreta como para ser destruida sistemáticamente) que es resultado en gran medida de la casualidad, del azar, del devenir, de hechos insignificantes que –como el árbol contemplado a una mínima distancia– ocultan el panorama general en que la vida de cada cual se desarrolla. Georges Gusdorf (1991: 12) ha hecho referencia a esta característica con las siguientes palabras:

> *El autor de un diario íntimo, anotando día a día sus impresiones y sus estados de ánimo, fija el cuadro de su realidad cotidiana sin preocupación alguna por la continuidad*.

El carácter fragmentario consustancial a la estructura del diario remite a esa condición de obra abierta que, en opinión de Franco D´Intino (1997: 282) lo distingue de la autobiografía como un proyecto unitario y total, al tiempo que apunta a su *interminabilidad* (La Rubia, 1999: 31), que según Schlegel era el centro nuclear de la fragmentariedad con que está concebido y que se convierte en la marca distintiva o rasgo pertinente más característico de esta modalidad de escritura autobiográfica. Anna Caballé (1999c: 192) ha considerado que la mejor manera de estudiar y analizar el diario puede ser "observar el trenzado de su escritura: la forma fragmentaria y repetitiva del diario impone un análisis rítmico, casi musical: variaciones, encadenamiento de melodías...".

Para algunos teóricos del género, la obvia fragmentación cronológica en que se muestra el diario está íntimamente ligado a la propia estructura de la vida, llegando incluso a ser un elemento definidor del género autobiográfico en su globalidad por razones casi metafísicas, como manifestaba María Zambrano (1988a: 22):

> *También se manifiesta en la Confesión el carácter fragmentario de toda vida, el que todo hombre se sienta a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento*.

---

fondo, todos los diarios íntimos, aun respetando sus respectivos calendarios, se mueven en un espacio

Para entender en toda su extensión el pensamiento zambraniano hay que ponerlo en relación con la filosofía de Kierkegaard, a quien la escritora malagueña cita al explicar lo que para ella significa *el fragmento*: "Es una *obra póstuma*, aquello que se dice después de muerto" (Zambrano 1988b: 7). Por tanto, el diario, como producción de carácter discontinuo, se abre al futuro, a las posibilidades que la existencia abre ante sí, tal como fue entendida por los pensadores románticos que tan significativamente aportaron su reflexión estética para la constitución del género autobiográfico:

> *El fragmento significa una esencial falta de cierre, un texto no completo que, como se lee en el fragmento 22 de* Athenäum*, equivale al* proyecto*; esto es, el fragmento o* fragmento de futuro. *Cada fragmento supone la proyección fragmentaria de aquello a lo que no se podrá dar final, ni a lo que nunca se podrá considerar perfecto. El fragmento es así dinamismo puro, es vida, y cada fragmento es una individualidad orgánica* (La Rubia, 1999: 30).

Se avala, de este modo, la individualidad irrepetible no sólo de cada vida, sino de cada período de la misma, su constitución como única y diferenciada, pese a la aparente rutina en que se desenvuelve el vivir humano. Aparte de su carácter temporal, entendido no como línea cronológica, sino más bien en su carácter cíclico y repetitivo que a veces da en la descripción de mínimos detalles, lo más significativo del diario es la cercanía con que se puede reproducir –o más bien constatar–, con las mínimas deformaciones posibles, el estado de ánimo del autor, puesto que el diarista

> *no maneja recuerdos sino impresiones, huellas que conservan todavía el aliento de lo vivo y mantienen una conexión inmediata con la realidad descrita* (Caballé, 1995: 52).

La inmediatez emocional que aporta este método de escritura permite incluso un tratamiento psicológico de las anotaciones realizadas en sus diarios por sujetos que han sido sometidos a pruebas científicas para una mejor aproximación al funcionamiento de

común del tiempo, el mismo que ampara los días corrientes de la humanidad".

la memoria, como señala Mª Luisa Alonso Quecuty (1992: 207) al destacar la importancia que para "el recuerdo selectivo de los hechos agradables y desagradables" comporta la posibilidad de contrastar la capacidad de recordar con el estado anímico con que se percibieron en un momento determinado "sucesos emocionales anotados en los diarios personales". Esto explica que la escritura de diarios no sólo persiga la introspección, sino que también se vuelque hacia lo exterior, como muestra la metódica consignación de la fecha con que se va reconstruyendo la vida cotidiana, sujeta al imparable tránsito de días que se convierten en materia de esta escritura intimista. Como han venido a confirmar diversos testimonios aportados en el libro de Manuel Alberca (2000), los diaristas suelen iniciar el apunte con la fecha (a veces, incluso la hora en que se escribe), pues "aunque no es imprescindible, no resulta anecdótica la fecha que preside cada una de sus entradas" (Alberca, 2000: 15), lo que confirma –entre otros– la economista que menciona su costumbre: "Siempre escribo por la noche, sentada en la cama. Son pocas las veces que he escrito durante el día. Suelo iniciar la fecha indicando fecha y día de la semana" (apud. Alberca, 2000: 61).

Esta práctica metódica lleva incluso a Miguel de Unamuno (1981: 9) a realizar el peculiar diario en que se convierten sus sonetos del destierro político de 1924 con una estricta cronología, como él mismo puso de manifiesto al referirse a ellos:

> *Como todos los feché al hacerlos y conservo el diario de sucesos y de exterioridades que ahí llevaba, puedo fijar el momento de historia en que me brotó cada uno de ellos*.

A veces, el diario de un intelectual, como el de Sanz del Río, llevado desde octubre de 1861 a abril de 1863, según los estudios realizados por Fernando Martín Buezas (1978), permite reconstruir la evolución de su pensamiento y ayuda a completar con los sucesos cotidianos la plasmación en escritos teóricos de esa tarea que suele conllevar una reclusión y un recogimiento que la escritura del diario parece exigir, como recalca Manuel Alberca (2000: 34-35):

> *No se debe olvidar que para escribir un diario, en el gesto y en el fondo, se precisa también recogimiento y aislamiento, que se necesita y se debe optar en muchas ocasiones por estar solo.*

Pero más allá del momento en que se redacta, el diario marca una forma de vida, una manera de vivir en la que el producto resultante, el diario, se convierte según Lejeune (1996: 58) en una *práctica* que condiciona al individuo y lo transforma. En forma casi obsesiva, el diario requiere de una continuidad, que es la que se encuentra en los diarios de Blanco Fombona (Rojo, 1998: 68) que le ocuparon veintisiete años de su vida, habiendo publicado tres volúmenes durante su vida. También en forma de diario (Alarcón Sierra, 1998: 165-166), Pío Baroja terminó de escribir en otoño de 1918, "en su casa de Vera, un libro que, de modo significativo, titula *Las horas solitarias*, libro en el que refleja la vida que llevó durante aquel año, del invierno al otoño" (Caro Baroja, 1987: 151). Esta tendencia a la introspección que propicia la autoobservación reflexiva sobre sí mismo hace del diario un espacio reservado, lejano relativamente del tiempo que pretende analizar, distanciado prudentemente del mundo exterior que sirve de base a las meditaciones que provoca.

Una imagen muy habitual para describir los diarios es su vinculación con la existencia entre sus páginas de fotografías desvaídas o de flores secas que se dejaron en aquel tiempo: así se pueden entender los sentimientos que se reflejan en los diarios íntimos, radiografías del esqueleto de una personalidad constituida a base de percepciones muy dispersas, fósiles descoloridos y descarnados de un tiempo pasado que ha perdido su fragancia pero que conserva su forma en un desesperado remedo de realidad.

El solipsismo al que indirectamente hemos aludido al referirnos al autodiálogo que se produce en el *yo* a través del acto de escritura (Romera, 1981: 46), lleva al diarista a pretender negar la existencia del mismo mundo al que indirectamente se refiere y alude al

narrar su propia vida, tan obnubilado y deslumbrado está por su íntimo desvelamiento; así es como cuando se habla de diario íntimo se está aludiendo también al carácter secreto con el que el diario se oculta y niega a los ojos de los demás (la ignorancia entre el mundo y el diario ha de ser mutua y correspondida). La manifestación más evidente de este ocultismo u ocultación que, paradójicamente, se practica con un texto que por su transparencia y sinceridad debería ser modelo de desvelación y de publicidad, es la exclusión de lectores ajenos al propio autor (a quien por definición menos debería interesar, pues lo anotado allí le es bien conocido).

Por esta familiaridad que existe entre el diarista y sus vivencias, la relectura de apuntes atrasados permite revivir las sensaciones reflejadas en el texto, algo que sería imposible para un lector ajeno a las circunstancias, dada la virtualidad que la profesora de 46 años que escribe a Manuel Alberca (2000: 51) menciona cuando interpreta que esos sucesos narrados crípticamente "me evocan un montón de situaciones a las que sólo se hace vaga referencia". Conviene recordar que en su esencia el diario tiene al propio autor como destinatario, aunque para ello deba desdoblarse en el tiempo y en su propia configuración como lector para proyectar ante sí la imagen de quien cree ser, como atestigua el mismo Alberca (2000: 33):

> *El diario se escribe para uno mismo* [...]. *El diarista escribe para sí mismo, pero no para el que es (que quizá no (re)conoce o no le gusta), sino para el que le gustaría ser y presiente que todavía no es y que teme que quizás no sea nunca. A veces el diarista se inventa un destinatario de papel, ese amigo o confidente ideales que, en su soledad, le gustaría tener: imagen o proyección ideal de sí mismo, su propio desdoblamiento.*

Pese a esta evidencia, los apuntes realizados en el cuaderno por el diarista tienden a confundirse con el tránsito del tiempo que describen, y en su fugacidad pretenden considerarse efímeros ellos mismos, como si no se hubiera de volver a ellos, según constata Espinet (1991: 66): "En un diario íntimo es frecuente fingir la no existencia de

un lector distinto del propio autor –que lo releerá, en cambio, en multitud de ocasiones– ". En realidad, con la redacción del diario, se está produciendo una especie de confidencia a sí mismo, un ejercicio de sinceridad que lleva a poner en claro el máximo posible de emociones y sentimientos, desenredando la confusión y las contradicciones en que se encuentra el diarista al tener que sintetizar, con la mayor economía de palabras, el complejo emocional que provoca un momento. Dar forma en palabras a esa vitalidad tiene por objeto servir de desahogo y crear un efecto de comunicación consigo mismo, como pone de relieve Soledad Puértolas (1989: 123) cuando reflexiona sobre el ámbito de la intimidad:

> *El diario se convierte la mayoría de las veces en un punto de apoyo, un interlocutor secreto, un confidente fiel que pasivamente espera el momento de la confidencia, pero que está ahí, en el interior de uno, presto a recordarle que la soledad puede convertirse en fuente de conocimiento, seguridad o distracción.*

El diario –como modalidad autobiográfica– mantiene, por tanto, el carácter dialógico que ostenta el género, y descubre la interioridad del propio escritor que se indaga y pretende explicarse, sustituyendo o completando con este ejercicio textual la práctica del examen de conciencia, tan conectada a la confesión a que da lugar, como vuelve a indicar Manuel Alberca (2000: 33):

> *El diario es, o al menos puede ser, un magnífico lugar en y desde el que observarse, estudiarse o conocerse. Un espacio para confesarse consigo mismo o, si se prefiere, donde realizar un* libre examen de conciencia*. En ambos casos se relaciona el diario con la culpa y no sé si en los testimonios podemos detectarlo directamente, pero subyace sin duda ese sentimiento en el marcado carácter de insatisfacción de los diaristas con respecto a algún aspecto de su vida. A veces también los diaristas manifiestan un sentimiento de culpa, cuando incumplen la acostumbrada cita con su diario.*

La producción de diarios tiende a cierto sistematismo, a la búsqueda de un momento del día, un lugar que por su recogimiento actúe de motivo inspirador que haga brotar las palabras en las que va a quedar fijado y encerrado el sentimiento de un día. Este cumplimiento sistemático se renueva formulariamente cuando se completa un ciclo[71] (por ejemplo un año) o se acaba un cuaderno, haciendo que el estreno de uno nuevo se contemple como un signo de esperanza, como confesaba Anna, una diarista que se refiere así a esas renovadas expectativas que se abren con cada nueva libreta:

> *En otra mi vida será diferente. Estrenar una libreta siempre me ha producido cierta euforia. Siempre he pensado que empezar una libreta nueva es como si renovara la esperanza de vivir* (apud. Alberca, 2000: 243).

En esta actitud se observa el fetichismo con que se trata el objeto de escritura, por el trato continuado que se mantiene con él y la función de desahogo confesional que cumple, máxime cuando los diarios se presentan a veces, como sucedía en el *Diario de un enfermo* azoriniano (escrito entre 1899 y 1900) como "la obra más angustiada, más neurasténica" (Fox, 1970: 18) de un escritor. No obstante, el diario no sólo presenta la peor cara del diarista que se autoanaliza: en él se puede pretender dignificar la vida, a la que confiesa aspirar, por ejemplo, Ester, la profesora de 31 años que le relata al profesor Alberca (2000: 302), refiriéndose a su diario íntimo:

> *Lo he convertido en un instrumento de dignificación personal, un mecanismo que me permite observar mi vida como algo que merece ser analizado, anotado, algo que la salva de la uniformidad e indiferencia de todas las vidas de todos los humanos de todos los tiempos y la eleva a la categoría de* notable.

Bajo esta aparente conformidad, se trasluce el deseo de mejora que los diaristas expresan en la revisión de lo que han hecho y en la relectura de lo que son, como comprobaba Pedro Ribas (1987: 265) al señalar que

[71] "La estructura circular del diario activa un tiempo cíclico, que se establece entre las mismas fechas: cumpleaños, aniversarios, etc., transformando el pasado en un eterno presente. La dimensión temporal del diario no es histórica, sino mítica" (Arriaga Flórez, 2001: 63).

> *en el* Diario, *Unamuno habla constantemente de* renacer, *de abandonar la imagen exterior que los demás habían forjado de él y que él mismo había fomentado. Este tema es obsesivo en los días de su crisis*.

Conformando la imagen interna de sí mismo, el autor de diarios se proyecta como un ser mejor, desmintiendo de este modo el factor interno que con carácter exclusivo se atribuye a esta modalidad, en la que la dialéctica entre el interior y el exterior redunda en las múltiples contradicciones en que incurre lo autobiográfico, puesto que la literatura subjetiva (por sincera y espontánea que pueda llegar a ser) lleva dentro de sí el virus de la ficcionalidad, al mostrar un mundo adaptado a los intereses del *ego*; por ello, al vincular esta modalidad con su utilización puramente estética o artística por parte de los escritores vanguardistas de principio de siglo, Ralph Freedman (1972: 214) afirmaba: "El diario representa la plataforma en la que la subjetiva deformación que el *yo* hace de la realidad puede ser representada". Esta virtualidad permitió a ciertos novelistas de principios del siglo XX introducir en sus novelas un diario, técnica de transcripción que Pío Baroja llevó a cabo en *El gran torbellino del mundo*, como destaca Ascensión Rivas Hernández (1998: 159-161), aunque será *Azorín* quien lo emplee con mayor amplitud, puesto que

> *bajo el título* Fragmentos de un diario, *cuenta J. Martínez Ruiz su temporada de involuntario ayuno cuaresmal, atribuida a haber sido demasiado sincero e independiente en el periódico donde escribía (aquí llamado* La Batalla, *en vez de* El País*)* (Valverde, 1971: 85).

Para llevar a cabo este texto, de supuesta base real, al escritor alicantino le bastó modificar las fechas, que en el texto de la novela ocupan del 15 de noviembre de 1898 al 15 de abril de 1900, pero que "resultan anteriores en un año a las experiencias reales de J[osé] M[artínez] R[uiz]" (Valverde, 1971: 167). En otra ocasión, el propio *Azorín* recurre a la forma de diario para su novela *Charivari*, "ficticio diario" (Valverde, 1971: 12), redactado con afanes vengativos, que, como describe Carlos Blanco Aguinaga (1998:

162), "es un repaso chismográfico de los encuentros del joven provinciano con las figuras literarias madrileñas, principalmente las periodísticas". Pese a la similitud formal, este tipo de diarios, previstos para su publicación y para herir y ofender a otras personas, no pertenece al ámbito de lo íntimo que distingue a la escritura autobiográfica, y vuelve a poner de manifiesto que los "diaristas anónimos se encuentran en las antípodas del diarismo intelectualizado, literaturalizado o simplemente chismoso de algunos escritores tan en boga últimamente" (Alberca, 2000: 359).

Sin duda, la diferencia del diario íntimo con respecto al diario literario (novelado o no) ofrece un panorama distorsionado de la realidad, puesto que por su naturaleza secreta, la escritura anónima no pretende la publicidad; ello provoca el desconocimiento de estos textos al que viene a poner remedio el oportuno estudio de Manuel Alberca (2000) que con tanta profusión hemos citado en este apartado, por el rigor con que ha iniciado en España el estudio empírico de unos textos generalmente inaccesibles.

La intención sincera que alienta en los textos diarísticos, motivada por la circularidad a que lleva la auto-recepción o auto-consumo, permite creer en la naturalidad con que se producen, sin aparente afán estético, sin revestimientos artificiales, como escritos que no se revisan ni corrigen para que la espontaneidad del momento que se pretende reflejar perviva en ellos, como se nota en el argumento que esgrime esta estudiante de 25 años cuyo testimonio reproduce Alberca (2000: 112):

> *No corrijo nada, sólo añado, porque sé escribir lo que quiero contar y corregirlo sería como cambiar la realidad. Además lo gracioso del diario es leer lo que has escrito en un momento dado convencida de ello, sorprenderme de mis propias palabras, sobre todo cuando ya ha pasado el tiempo y uno tiene la capacidad de ver si todo era verdad o estaba equivocado. O cómo han evolucionado ciertas ideas, decisiones, situaciones, con el paso del tiempo.*

Es obvio que la intención de falsedad en un texto cuyo destinatario es uno mismo no tiene sentido, pese a lo cual la subjetividad tiñe de posibles errores una modalidad que en virtud de ese secretismo que ostenta pasa por ser la más sincera del universo autobiográfico. En este punto, es preciso indicar que entre las funciones que cumple la escritura de un diario, siguiendo el resumen de lo analizado por Alberca (2000: 327-328) no sólo se encuentra el mantener viva la memoria de hechos del pasado y experimentar el placer de la escritura, viviendo con mayor intensidad cada experiencia que se revive gracias a la palabra; el diarista busca en su reflexión paliar una soledad que precisa del desahogo y la autoexpresión para poder solventarla, cumpliendo así una función terapéutica, que hace que la vida adquiera un nuevo valor ante los ojos de quien ve cómo va tomando consistencia textual, de modo que la propia producción –identificada parcialmente con el individuo y con su existencia– se cuida en los aspectos estéticos para que el embellecimiento del texto pueda hacer más interesante la propia vida.

La mirada subjetiva cohesiona y unifica el ritmo vital sin perder ese perspectivismo que toma cuerpo en un punto de vista "múltiple, incluso contradictorio" (Caballé, 1995: 53) que carece de una distancia suficiente como para asegurar una estructuración lineal en el relato. El diario, pese a todo, viene a representar también una cierta rebeldía del individuo no sólo frente al mundo (sobrevalorando lo que más a mano se tiene y lo único que se posee, el *yo* y sus impresiones) sino también contra los cánones y modelos literarios, los cuales consideran que toda escritura es un acto de comunicación, por lo que debe ser conocida, publicada y divulgada. El diario es, en ese sentido, un acto de protesta, una forma desestructurada y variable de ver el mundo, un texto anti-literario, una postura "*antiinstitucional* (el término es de Lejeune)" (apud. Caballé, 1995: 54; 1999c: 192), que explicaría el perfil prototípico del diarista, que según los datos estadísticos (parciales) conocidos avalan que

> *es un género cultivado por muchas más mujeres que hombres* [...]. *En torno a un ochenta por ciento de los que llevan o han llevado alguna vez un diario lo*

> *comenzaron o lo llevaron entre los doce y los dieciocho años. Es decir, la adolescencia sigue siendo la edad más propicia para comenzar o llevar un diario* (Alberca, 2000: 32).

La amplitud y desconocimiento de esta extendida modalidad cultural que se transmite por diversos métodos de tradición (como el regalo en el festejo social de la primera comunión, por ejemplo) hace muy difícil una tentativa de definición, pues cada diario responde a la personalidad, el carácter y las finalidades perseguidas o las necesidades detectadas por el autor, aunque en rasgos generales consideramos que se trata de una forma de escritura íntima, cercana al secreto (por más que existan diarios de carácter profesional escritos con la intención previa de ser publicados) que al ser redactada con poca distancia temporal carece de perspectiva global que asegure la continuidad, pues su intención es reflejar vivas y duraderas unas impresiones que son analizadas en diálogo con uno mismo, a resultas de la crisis de identidad o problemas con el entorno social a que suele responder su elaboración, motivo por el que suele ser frecuentemente utilizado por jóvenes y adolescentes (también por desterrados, prisioneros, grupos y colectivos minusvalorados socio-culturalmente, etc.).

4.3.1. Dietarios

El dietario aún no cuenta con un reconocimiento explícito como modalidad autobiográfica, puesto que se considera una forma específica del diario, de ahí que le abramos este epígrafe. No obstante, el mero hecho de que se cuente con una denominación especial hace pensar que posee unas características propias que lo diferencian y distinguen del diario, al tener incluso sus propios cultivadores, que suelen ser escritores, intelectuales o profesionales ligados al mundo de la cultura, pues –como ha indicado Anna Caballé (1997c: 9)– "el dietarismo [se muestra] como género capaz de ajustarse a las expectativas del escritor profesional", por lo que, según Jordi Gracia (1997: 44), existe "una clara preferencia del escritor español por el dietario y un cultivo mucho menor del diario íntimo o confesional". Es habitual caracterizar al dietario, en confrontación con la intimidad del diario, como una escritura centrada en lo público, en lo externo, creando para lo cotidiano el paralelismo opositor que veíamos al caracterizar las memorias frente a las autobiografías, y así parece haberse instalado entre los propios cultivadores del género esa diferenciación, como expresa esta profesora, E. P. V., que al relatar su historia como dietarista explica:

> *En los años en que llevaba diario íntimo, paralelamente tenía un cuaderno donde anotaba a quién veía, a dónde iba y cosas de ese tipo. Por esto lo he llamado dietario. Era la otra cara de la moneda del diario íntimo* (apud. Alberca, 2000: 185).

Para comprender esta predilección que los escritores manifiestan por esta forma de escritura (y contabilidad diaria) del *yo* hemos de señalar sus rasgos característicos, así como la peculiaridad que presenta en España, donde se ha considerado modélica y canónica, a este respecto, la obra de Josep Pla (1981), quien con su *Quadern gris* ha marcado en gran medida las prácticas posteriores de este tipo de escritura; así lo entiende la propia Caballé (1997a: 9):

> *Hay en este libro una madurez de composición sorprendente y decisiva para que el texto sirviera de architexto o modelo que ha favorecido el dietario como medio de expresión de toda una generación literaria.*

Este ilustre pero reciente precedente que supone Josep Pla en la literatura *dietarística* española lleva a pensar a Virgilio Tortosa (2001: 174) que el propio término ha sido "divulgado en nuestro ámbito merced" al escritor catalán, algo que consideramos exagerado, puesto que la palabra *dietario*, con sus matices comerciales ya existía en nuestra lengua española sin necesidad de importaciones dentro de la Península (por más que se quiera atribuir, en exclusividad, a Cataluña el carácter comercial que parece subyacer en afirmaciones parecidas a la de Tortosa). Muestra de que el dietario es, como soprote físico, un cuaderno peculiar empleado mercantilmente para llevar la contabilidad diaria, es la evocación periodística que del mismo hacía Antonio Burgos (1999: 1): "Me son completamente familiares esos dietarios, largos y estrechos como un menú de la nueva cocina donostiarra, con sus rojas tapas de cartoné".

En el dietario parece más acusado el carácter contable que ya detectábamos en el diario, puesto que ése es el origen etimológico de la palabra, como señala Manuel Alberca (2000: 15), quien incide en el ámbito doméstico de este tipo de libros, y ratifica Jordi Gracia (1997: 44), quien insiste sin embargo en el origen ¡catalán! de la voz (que está emparentada con la palabra *dieta*, derivada a su vez del latín *dies-diei*):

> *Tanto en la acepción contable de la voz* dietario *–ingresos y gastos domésticos– como en la historiográfica –que es también la catalana* dietari*: libro de sucesos notables–, el* yo *está presente como testigo y glosador que filtra datos desde su criterio de selección y opinión, pero no como ánimo expuesto a la luz publica. Parece así más conveniente reservar la voz* diario *para lo que se ajusta tanto a la modulación más íntima e introspectiva como a la que se adapta a la secuencia lineal de los días, incluso la que busca urdir cierta continuidad lógica y argumental entre unos días y otros.*

Por esto, Miguel Sánchez-Ostiz se inclinaba por definir el dietario como "esa suerte de llevar la contabilidad de los días, si esto fuera posible" (apud. Caballé, 1996c: 77), al tiempo que en uno de sus dietarios este escritor dejaba de manifiesto la peculiar técnica constructiva que emplea, sugiriendo que estos textos están emparentados con la Modernidad memorialística al tiempo que su inmediatez obliga en ocasiones a ocultar las identidades de las personas mencionadas:

> *Éste es un diario literario en el que voluntariamente escamoteo los rostros de quienes proyectan su sombra sobre él. Un diario y unas falsas memorias; unas memorias de la hora violeta* (Sánchez-Ostiz, 1994: 37).

La característica más importante del dietario es, sin duda, su carácter externo, su forma de mirar los acontecimientos objetivos, por lo que Vicente Huici Urmeneta (1999: 3) marca un eje de oposición entre "los diarios [que] se suelen articular más en la referencia subjetiva de quien los escribe y los dietarios [que] son más proclives a abrirse a una objetividad a veces un tanto forzada. Este campo de referencias e intereses al que atiende el dietario lo hace más propenso a la relación de actividades que de sentimientos, pero ello no nos permite suscribir la opinión de Laura Freixas (1996: 13), para quien "el dietario no es, hablando con propiedad, ni diario, ni íntimo", porque el dietario, de por sí, no excluye la subjetividad, sino que más bien la enfoca y la vierte sobre hechos y acontecimientos externos, a través de cuyo relato va impregnándolos y tiñéndolos de la visión personal que de ellos tiene el autor. Por este motivo creemos más razonable la duda que expresa Manuel Alberca (2000: 17) y que en su formulación sugiere una respuesta y un planteamiento concretos ante este fenómeno literario como modalidad perteneciente a la escritura del *yo*:

> *¿En los dietarios no podemos encontrar intimismo? ¿No se puede registrar su presencia cuando el dietarista comenta una obra de arte o anota la lectura de un libro o el resumen de un espectáculo?*

Asumido que el dietario refleja una perspectiva peculiar, única, personal de sucesos o acontecimientos públicos o externos, sobreponiéndoles una reflexión y un punto de vista de uno de los participantes, hemos de considerar que, a menudo, el dietario propicia por su estructura poco codificada (Xavier Pla Barbero [1997: 26] explica que "como convención genérica, el dietario es una forma libre que permite una escritura discontinua"), una excusa perfecta para divagar y para "hablar de los temas más diversos y bajo las fórmulas más insólitas (Huici Urmeneta, 1999: 3), como sucede en los dietarios de Albert Ràfols-Casamada, en los que Ventura (1999: 188) destaca que "hay mucho de reflexión sobre hechos pasados antes del estallido de la guerra civil".

BIBLIOTECA VIRTUAL

Esta posibilidad que ofrecen los dietarios para la divagación (que suele ir acompañada de reflexiones y percepciones atemporales que transcienden el momento para convertirse en generalizaciones y generalidades) los convierte en auténticos cajones de sastre, donde todo puede ser abordado y tratado con la libertad que les presta el ser escritos personales o autobiográficos, característica que ha puesto de relieve Miguel Sánchez-Ostiz, uno de los modernos cultivadores de esta sub-modalidad, en entrevista concedida a Anna Caballé (1996c: 77), en la que hace explícita su concepción y su aplicación práctica de lo que para él supone escribir dietario:

> *Tal y como lo estamos cultivando algunos, en direcciones distintas y con fortunas también distintas, es una suerte de cajón de sastre donde caben muchas más cosas que la mera introspección morosa del diario íntimo y que no siempre es posible hacer en profundidad.*

A este respecto, aún falta por catalogar las publicaciones recientes de dietarios que han visto la luz en los últimos años, si bien tenemos que reseñar la inmediatez con que se produce su publicación, algo casi impensable en la modalidad estricta del diario íntimo, tal vez porque al referirse a hechos y personajes públicos esta cercanía en el tiempo es condición indispensable para su interés, sin obviar el carácter polémico que los acompaña, dado que en los dietarios un personaje público vierte opiniones, en ocasiones

cáusticas, sobre otros personajes públicos, amigos, conocidos, compañeros de profesión, políticos en ejercicio, etc.

Su éxito, en gran medida debido a esa morbosidad que dispensa el cotilleo indiscreto al que en ocasiones responde este ejercicio privado, es tal que el dietario se plantea también como una escritura seriada, de interminables entregas, que hacen las delicias del público seguidor de un dietarista concreto, que de esa vicaria forma participa en la vida cultural del momento y puede llegar a conocer cuestiones de tanto relieve intelectual como qué tipo de canapés son los favoritos de un actor con el que el dietarista ha coincidido en una recepción real o de qué color llevaba la corbata un director general del ramo, si la acompañante de un escritor llevaba un vestido excesivamente escotado en opinión del escribiente, etc.

El carácter seriado de los dietarios se puede observar en los casos concretos de Andrés Trapiello, Pere Gimferrer, Miguel Sánchez-Ostiz, José Luis García Martín y José Carlos Llop, por citar unos ejemplos, aunque la lista se puede ampliar, ya que ahora no completar, con la que proporcionaba unos años atrás, a título orientativo, ya que no de inventario, Anna Caballé (1997a: 9):

> Diario de un escritor burgués*, de Francisco Umbral, es de 1979; el primer* Dietari *de Pere Gimferrer, de 1981;* Bosc endins*, de Valentí Puig, 1982;* Diario cultural*, de Andrés Amorós, 1983;* El Robinson urbano*, de Antonio Muñoz Molina, 1985;* Tres cuadernos rojos*, de José Jiménez Lozano, 1986;* El gato encerrado*, de Andrés Trapiello, 1987;* Mundinovi, Gazeta de los pasos perdidos*, también de Sánchez Ostiz, de 1987; etc.*

Antes y después de estos títulos nos encontramos con algunas relaciones de obras y autores que ponen de manifiesto la labor realizada por editoriales concretas, como Guillermo Canals Editores en Islas Baleares y Pamiela en Pamplona, situación de periferia que resaltamos por si tuviese alguna significación, para difundir este subgénero

autobiográfico. Así, en un rápido repaso, mencionaremos *Rapsodia de la Ciudad abierta*, de Valentín Bleye, *Huésped del día. Dietario 1975-1984*, de Albert Ràfols-Casamada, *Dietario apócrifo de Octavio Romeu*, de Joan Perucho (que se remonta a 1955), *Cien días del milenio*, de Valentí Puig, *La estación inmóvil* (1990), *Champán y sapos* (1994) y *Arsenal* (1998) de José Carlos Llop, *Quadern Venecià*, de Álex Susanna, *Correo de otra parte* y *La negra provincia de Flaubert* de Miguel Sánchez-Ostiz, y *La ronda de los días*, de Juan Manuel Bonet, a los que tal vez convenga añadir el *Diario de un artista seriamente enfermo* de Jaime Gil de Biedma, sin olvidar un texto que también podría figurar junto al *Quadern gris* de Pla como digno precedente del dietario contemporáneo español, *La Vida Breve*, de Eugenio D´Ors, que es "a la par que un documento de las incidencias de la vida intelectual d´orsiana, un bello diario de temática variada" (Dorta, 1963: XLI).

Como deducimos de esta enumeración, incompleta y meramente ilustrativa del dietarismo español de la segunda mitad del pasado siglo XX, se observa esa mezcla entre lo personal y anecdótico y lo cultural e intelectual, por lo que Tortosa Garrigós (2001: 174) ponía de manifiesto que "en el dietario [...] predomina lo intelectual, es intemporal y alude a las circunstancias más bien de trama meditativa o sojuzgadora".

Avanzando en la caracterización del dietario como un ámbito peculiar de escritura, un discurso específico, Anna Caballé (1996b: 106) señalaba que en él "prevalece la invención literaria, el artificio, la voluntad de construir un discurso homogéneo, anclado en referencias culturales y estéticas", característica que comparten todos los intentos de definición de esta modalidad, tan ligada al diario, pero que muestra sus particularidades, entre otros motivos porque sus preferencias por lo externo, público y/u objetivo marcan también un determinado enfoque de la realidad que lo diferencia del diario, como sintetiza Manuel Alberca (2000: 15-16):

> *Conviene utilizar* dietario *para aquellos diarios en los que el* yo *o* yoes *del dietarista se constituyen en sus referencias más externas y públicas, sean éstas de carácter*

> *social, político o intelectual. Y reservar la denominación* diario*, adjetivado de manera casi inevitable de* íntimo*, para aquellos textos que ponen por escrito las tribulaciones, inquietudes o certezas más personales*.

Sin embargo, hay que tener en cuenta que también el dietario, tantas veces confundido con una especie de ensayismo en la forma de artículo (periodístico) literario (Gracia, 1997: 42), refleja también la tribulación del tiempo presente, el malestar o la inquietud de una época, tal como, con tintes un tanto trágicos señalara José-Carlos Mainer:

> *El dietario es una fórmula para épocas de incertidumbre histórica en la que los refugios individuales cobran mayor importancia: cuando todo es incierto alrededor, en ellos se asienta la potestad del* yo *que se permite el capricho de la arbitrariedad* (apud. Tortosa, 1998: 344n).

Resulta exagerado vincular el dietarismo, escritura fragmentaria y post-moderna si se desea, con una época de convulsión social, a la vista de que ha sido el tranquilo cuarto de siglo de sistema democrático en España el que ha observado su florecimiento como submodalidad asentada (incluso editorialmente) en nuestro país, salvo que consideremos que bajo la calma institucional se larva una turbulencia histórica que Trapiello o García Martín están denotando con sus aceradas críticas al color de los calcetines de algún promotor cultural de provincias, o lo que sería aún peor (dicho sea con bastante ironía), que las producciones de dietarios que hemos citado como los productos más recientes de esta modalidad no merezcan tal nombre y sólo sean poses estéticas y chismorreos culturales enmascarados, a los que sólo falta el papel *couché* para convertirse en pasto de la mal denominada prensa del corazón (y las bajas entrañas).

4.4. Epistolarios

Los epistolarios pueden definirse como colecciones de esos fragmentos de literatura comunicativa y circunstancial que son las cartas; derivan su nombre del vocablo griego επιστολη, que en latín (*epistula*) significa *correo, despacho*, frente a la forma *litterae* (plural) con que se designa a la correspondencia privada, las *letras* que envía un amigo o un familiar a otro en el ámbito de la vida doméstica o cotidiana. Francisco López Estrada (1961: 7) se ha referido a estas denominaciones en nuestro idioma:

> *Tres fueron las palabras que, en español, expresaron fundamentalmente la comunicación escrita entre dos personas. Cada una de ellas, de origen diverso, representó un matiz distinto de significación, si bien en muchas ocasiones fueron consideradas como sinónimas:* carta, epístola *y* letra.

Así, pues, el epistolario entra a formar parte del amplio género de lo autobiográfico en tanto da cuenta de las circunstancias íntimas y cotidianas que se consignan por escrito, sólo que con una periodicidad menos regular que en el diario, con carácter menos íntimo (puesto que no es para el autoconsumo) y con un destinatario o narratario concreto que determina hasta cierto punto el contenido y la temática de estos escritos. Asimismo, existen una serie de problemas anexos a la propia existencia de los epistolarios o colecciones de cartas que aún están sin abordar, como señala Philippe Lejeune (1997b: 55):

> *La correspondencia plantea problemas específicos (multiplicidad de instancias, destinadores y destinatarios con todas las dificultades de clasificación y de indexación que implica, extrema fragmentación, ¿a partir de cuántas cartas hay* correspondencia?

La inevitable presencia del destinatario[72] en la comunicación epistolar conlleva un grado menor de confidencialidad que en el diario, pues como señala Carlos Castilla del Pino (1989d: 110), "la confidencia epistolar es infrecuente" por el temor a supuestas indiscreciones, como la que costó a Unamuno su destierro en Fuerteventura a raíz de la publicación en un periódico argentino de una carta privada que envió a quien él consideraba su amigo y en la que criticaba ferozmente a Alfonso XII y a Miguel Primo de Rivera. No obstante, en el desahogo vital que supone la redacción de muchas cartas lo que se busca es una comunicación espiritual, como la que en su prolongada ausencia de España por motivos consulares motivó el extenso epistolario ganivetiano, producto en gran medida de la soledad en que se encontraba y de la que él mismo da cuenta en sus escritos (públicos y privados). José Ángel Juanes (2000a), a quien debemos la más prolija y exacta recopilación y ordenación del epistolario ganivetiano efectuado hasta el momento, argumenta esta lejanía de su entorno familiar y del círculo de amigos como origen de su prolija producción epistolar:

> *Madrid, Amberes, Helsinki y Riga serán el escenario de los diez últimos años de su vida, en los que realiza toda su obra literaria. Diez años de forzosa separación de familiares y amigos con quienes se mantiene en contacto frecuente por medio del correo, dando origen a uno de los más copiosos epistolarios de entre los escritores de su época* (Juanes, 2000b: 161).

La ingente cantidad de cartas que escribiera Ángel Ganivet[73] ha ayudado a reconstruir en gran parte su vida, como tendremos oportunidad de analizar en el capítulo sexto de este trabajo cuando hagamos mención, en sendos epígrafes, tanto a las colecciones epistolares en que están recogidas como a los estudios biográficos que se han realizado sobre este escritor. Esta faceta epistolar ha despertado gran interés, incluso

[72] Realmente, son varios los destinatarios de una carta, como señalaba Edmund Leites (1990: 18) al referirse a Séneca, de quien dice que "escribe a su corresponsal Lucilio, nos escribe a nosotros y se escribe a sí mismo".

[73] Se atribuye al estado de soledad esta producción ingente. En opinión de José Luis Buendía López (1989: 497), "el peso de la soledad, está de alguna manera, oculto en sus cartas. Porque lo que sí es cierto es que la correspondencia española que el escritor mantenía, era el lazo de unión entre su soledad y el ambiente que añoraba".

entre el público al que iba dirigida "la exposición organizada por el Ministerio de Educación y Cultura y la Caja General de Ahorros de Granada [en la que] se hace especial referencia a la relación epistolar entre Ganivet y Miguel de Unamuno" (Anónimo, 1999a: 1).

Las cartas ganivetianas también permiten trazar su itinerario intelectual, puesto que sus artículos y los capítulos de sus libros ensayísticos fueron en gran medida cartas literarias. De esta doble función de la carta en Ganivet se hacen eco Joaquín de Entrambasaguas y Pilar Palomo (1962: 1173):

> *En cuanto a sus fines, la comunicación amistosa es exacta. Primero escribe cartas a los amigos –de que es pequeña muestra, ante lo inédito, su* Epistolario*, póstumo–; luego artículos de las impresiones que recibe, por instigación de los amigos y publicados por uno de ellos en* El Defensor de Granada [...]*; después, más cartas y artículos, que a veces se confunde, dando a cada grupo una unidad de libro –* Granada la bella, Cartas Finlandesas, Hombres del Norte, El porvenir de España*–; el* Idearium Español*, tan confidencial, tan para los amigos, como máximo esfuerzo literario* [...] *en que no puede por menos de representarse como protagonista y contar lo que sucede autobiográficamente, como en una larga carta, y en fin, su único intento dramático, publicado póstumo,* El escultor de su alma*, que es como el último y más desesperado mensaje a sus amigos, en cuyo reducido mundo halla su refugio y su razón de escribir.*

El carácter subsidiario que representan las cartas a la hora de conocer con mayor profundidad los sentimientos y las actuaciones de una persona ha llevado a José Romera (1981: 43) a calificar los textos pertenecientes a esta modalidad autobiográfica como "escritura complementaria". Entendemos la polisemia del término tanto por su carácter subsidiario respecto a otras obras (un epistolario de un desconocido carece de significación plena) como por la obligada existencia de un receptor del texto. Asimismo,

los motivos que presta una carta para dudar de su sinceridad son mínimos puesto que el origen de su redacción apela a un sentimiento espontáneo de comunicación que permite expresar sin apenas cortapisas todo tipo de sentimientos, opiniones, creencias y valoraciones, lo que nos permite asomarnos a la interioridad de un individuo con la sensación del privilegio que confiere al texto su inmediatez y su veracidad. Estas carácterísticas explican, en opinión de López Estrada (1961: 144), "la carta, por ser fiel expresión de sentimientos, obtuv[iera] gran favor entre los románticos".

En uno de los artículos más interesantes que se han publicado en los últimos años sobre el pensamiento político de Ángel Ganivet, Secundino Valladares (2000: 104) analiza las virtudes que representa para el conocimiento de la ideología ganivetiana el acercamiento a su epistolario, puesto que

> *este tipo de literatura confesional, ya de por sí raro en España, representa una aportación valiosísima como testimonio directo, veraz y original de la reacción de un español ante la amenaza técnica y su consiguiente despersonalización en sus variantes de pecuarismo, uniformidad asnal, sobresaturación de información, instrumentalización del hombre, en definitiva. Le cabe a Ganivet el honor de haber sido el único español que, a la altura de los tiempos, supo ver en su época el problema que permanecía oculto para los intelectuales más despiertos del momento.*

Además de desvelar ciertas claves para la comprensión del pensamiento de un autor, su epistolario sobre todo permite recuperar fragmentos de su vida, que han sido vertidos en él sin la necesidad de ser coherente, sin el agobio que produce una sutil censura social que criticaría ciertos fragmentos de su obra calificándolos, *avant la lettre*, de *políticamente incorrectos*. Como escribía Carmen Bravo Villasante (1978: 1) al presentar las cartas cruzadas entre Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós:

> *La lectura de los epistolarios de escritores es sumamente reveladora no sólo de su personalidad literaria y humana, sino por las posibilidades que ofrece de esclarecer su obra.*

Igual opinión merecía a Felipe González Vicen (1989: 23) la correspondencia nietzscheana, que era

> *el espejo de una vida vivida en la pasión de una obra, pero también de una obra que va surgiendo como necesidad desde el fondo de un existir que intenta ganar claridad sobre sí mismo.*

La utilidad de los epistolarios de escritores es que permiten acercarse al taller de las ideas que el día a día va provocando y generando, de modo que allí pueden tener una primera expresión, que luego se irá depurando y sobre todo adaptando a la opinión pública para la que pueden ir destinados ciertos escritos. Desde esta perspectiva se acercaron Rosa Rossi (1973) y Marie Laffranque (1980) a las evidentes disonancias que se producían entre la obra pública de Ganivet y sus escritos privados, no destinados inicialmente a su edición y publicidad, al menos hasta que él estuviese muerto, lo que a su vez confiere a los epistolarios la condición de póstumos que les atribuíamos a los diarios íntimos en el apartado anterior. Por esta razón, De Entrambasaguas y Palomo (1963: 1137) afirmaban sobre el epistolario de nuestro autor, que en él "vaciaba su alma entre el pasado y el presente, sin preocuparse de opiniones ajenas ni sistematizaciones propias".

El paralelismo entre epistolario y diario es tal que Nora Catelli (1986: 131) les atribuye a ambos tipos o subgéneros el sometimiento a un ritmo narrativo peculiar, puesto que cada carta y cada apunte pertenecen a un hilo narrativo mayor, puede que lo resuman en sí, pero forman parte de un todo que permanece abierto, en constante diálogo con las circunstancias, abierto a las virtualidades del presente y a la incertidumbre que convoca el futuro, por lo que a veces el emisor de una carta hace hincapié en los diferentes momentos en que se produce la situación comunicativa: el presente de la escritura es a su vez futuro, pues será leída al cabo de un tiempo, y pasado, que es la perspectiva desde la que lo recibirá el destinatario. En esa condición bifronte, el

epistológrafo tiene que imaginar el futuro, aludir a él incluso como pasado, puesto que en una carta se abre un tiempo mágico, inexistente, que en su indeterminación permite al emisor y al receptor encontrarse y evocarse. Manuel Alberca (2000: 32) ha reiterado estas similitudes entre la práctica epistolar y la diarística, pues ambas se atienen a unas dataciones muy concretas[74], que las acercan al momento concreto en que se producen como si fuesen intemporales, cápsulas desprovistas de tiempo, que se salen (ex-trañan) del día a día para referirse a él; Trapiello (1998: 90) señala incluso que "algunos epistolarios pueden ser leídos como auténticos diarios". Como señala Torres Lara (1993: 393), basándose para ello en la juiciosa opinión de Pedro Salinas (1991), a quien cita: "Es precisamente la frecuencia de las cartas y ese carácter cotidiano del epistolario lo que hace que se sitúe *muy cerca de otro género literario: el diario íntimo*".

Sin embargo, Béatrice Didier (1996: 43) ha señalado los puntos en los que la literatura epistolar y la diarística se asemejan, pese a la diferencia que les marca el hecho de que cada modalidad tiene una diferente relación con el destinatario[75]:

> *En cuanto al modo de escritura, esos dos* [sub]géneros *tienen en común la ausencia de límites, la fragmentación, el día-a-día, el hecho de ser concebidos, al menos en un principio, sin propósito de publicación. No son* obras *propiamente dichas: ni tienen el carácter acabado de éstas, ni sufren las vicisitudes propias de la publicación, la difusión, el ingreso en el circuito comercial. Incluso si las correspondencias y los diarios íntimos se publican finalmente, siguen estando marcados por esa libertad, esa ausencia de forma inherente a su origen.*

[74] Para Mercedes Arriaga Flórez (2001: 63), "el diario, y también las cartas están sujetos al calendario […], por lo tanto, su memoria se refiere al presente, es una memoria moral".

[75] Andrés Trapiello (1998: 89) ha fijado la diferencia sentenciando: "Las cartas son la confidencia que le hacemos a alguien, si la carta es en verdad confidencial y discreta. El diario contiene las confidencias que nos hacemos a nosotros mismos". Sin embargo, según Dámaso Chicharro Chamorro (2000: 47), esta diferencia de destinatario no existe, porque como en el diario "la carta se dirige antes al que la escribe, a nosotros mismos".

La cercanía que pretende simular la carta tiene su raíz y su origen en su condición fática, como manifiesta Cristina Peña-Marín (1989: 91) al expresar que especialmente las cartas de amor

> *a menudo carecen casi por completo de contenido informativo. Su función parece ser únicamente fática, de contacto: se trata de hacerse presente al otro y de hacer que el otro se haga presente ante uno mismo.*

La consecuencia inmediata de esta presencialidad virtual a que aspira la comunicación epistolar se concreta en la carga vital y existencial que sigue manteniendo cada fragmento de comunicación, cada carta entendida como una propiciación al diálogo. En este aspecto vitalista incidía Pedro Badanelli (1962: 7) cuando presentaba una colección de cartas remitidas por Unamuno al argentino Alberto Nin Frías:

> *Como quiera que si el gusto literario no puede consistir en otra cosa que en gusto por la vida misma, en nada como en las cartas íntimas, familiares, o de simple amistad, hemos de encontrar esa impronta humana que viene a ser como el rastro de los seres, como el olor caliente que con fruición husmeamos allí en donde la vida se fue, y, en donde, sin embargo, sigue estando...*

Dando por sentado que el intercambio epistolar es un reflejo de un diálogo a distancia (temporal y espacial)[76], hay que hacer notar el dialogismo existente en la modalidad epistolar que, a menudo da la impresión al lector de ser testigo de una conversación telefónica (diferida) en que sólo puede escuchar a uno de los interlocutores, aunque éste da por cierta la presencia de un oyente a quien se dirige de forma manifiesta y explícita, puesto que "en la carta un *yo* se dirige a un *tú* definido y condicionador; por ello, las marcas pronominales son siempre determinantes de estas voces" (López

[76] Esta idea cuenta con una larguísima tradición, que comienza con Proclo, quien en su *Tratado acerca de la forma epistolar* "señala como condición de la carta el trato del ausente con el presente" (apud. López Estrada, 1961: 10), y continúa con Cicerón, quien en su segunda *Filípica* considera que las cartas son coloquios entre amigos ausentes. Frente a esta opinión, Dámaso Chicharro (2000: 77) considera que

> *la carta misma no es un diálogo; precisamente la ausencia de aquél es lo que origina su existencia. El deseo del encuentro que no existe, la nostalgia de la conversación real, que no se puede producir, es lo que origina la carta.*

Alonso, 1992b: 43). A tenor de esta apreciación, Arriaga Flórez (2001: 107) considera que "entre las fórmulas epistolares *mí-tú* se da un intercambio de identidad, un juego intersubjetivo, que debe definir un sujeto a través de lo que escribe y en relación a quien lo lee".

La difusa literatura epistolar contiene esas características de comunicación y temporalidad que Mª Pilar Palomo (2000: 208) ha destacado como *elementos inamovibles* en la tradición cultural que representa esta modalidad autobiográfica: "La comunicabilidad, la familiaridad, la cotidianidad y, por supuesto, la necesaria aparición de un *yo* como emisor expreso y un *tú* como receptor no menos expreso". De ahí que entendamos que el fenómeno de la epistolaridad, extensamente analizado por Nil Santiáñez-Tió (1998) en su aproximación a la obra ensayística ganivetiana, es reflejo de un diálogo entre dos partes, de un intercambio de opiniones que no renuncia a una finalidad didáctica o aleccionadora, presente ya en los textos medievales que dieron lugar y origen al ensayismo moderno, pero que en su fragmentariedad inexcusable se encuentra abierto a la voz de los otros y a los sucesos cotidianos que se hallan presentes en su concepción. En cuanto a la historia de este medio de comunicación en la edad contemporánea, James S. Amelang (1993: 99) menciona que

> *una gran parte de la producción y difusión de las cartas tenía una finalidad didáctica, pues el escribir cartas era un importante medio de iniciación al mundo de la lectura y de la escritura.*

La presencia de dos voces como mínimo, una activa y otra pasiva, en cada fragmento de comunicación epistolar, hace imprescindible el conocimiento de las cartas intercambiadas, hecho difícil por la fragilidad del medio y sus dificultades de conservación y recopilación[77], puesto que cada texto epistolar es una pregunta y una respuesta, un momento aislado del proceso comunicativo abierto en que se inserta. Por

[77] López Estrada (1961: 41) considera que las cartas, en su dimensión física, "están siempre en peligro de desaparecer, y si se conservan, es por el cuidado de los que reconocen en ellas su poder espiritual y las salvan a través de siglos a pesar de su aparente endeblez".

este motivo, frente a la publicación que se viene realizando de las correspondencias entre escritores concretos (en dúos o incluso en tríos), que de por sí reconstruyen un verdadero diálogo (en cierto modo mutilado porque las cartas también se nutren de contraseñas, esto es, de datos conocidos por los interlocutores[78], que han con-vivido algunas de las circunstancias a las que basta referirse o señalar para que no sea necesario dar más detalles al indiscreto lector ajeno, que queda así excluido del proceso comunicativo [Torres Lara, 1993: 391]), lo más habitual es encontrar recopilados sólo los textos de un escritor, dirigidos bien sea a una sola persona (caso de Flaubert, 1988) o a muchas personas (casos de Antonio Machado [1989], Juan Ramón Jiménez [1977] o Unamuno [1991a; 1991b]) con lo que no existe una estricta y perfecta co-(r)respondencia, no hay una percepción completa del diálogo en su dinámica de preguntas y respuestas.

Reparemos en el carácter doblemente azaroso y casual que –como la vida misma– representa la modalidad epistolar: por una parte, en su desarrollo textual se atiene a acontecimientos y sucesos que atañen a la vida de su autor (de ahí su inclusión en el género autobiográfico) y, por otra parte, es posible que algunas de las cartas se hayan extraviado o hayan sido destruidas en un arrebato por su destinatario, como sucediera con el irrecuperable epistolario mantenido por Ángel Ganivet con Amelia Roldán, de cuyo previsible extenso *corpus* sólo se ha conservado (o publicado) una carta; de igual manera, también se presume irremediablemente perdida una parte de las cartas que Ganivet escribió a Nicolás Mª López, pues éste destruyó aquéllas que no había publicado (López Díaz de la Guardia, 1968: 3), temeroso de la indiscreción[79] de futuros investigadores que obtuviesen así de primera mano confesiones o confidencias comprometedoras para ambos. No hay que olvidar que esta costumbre destructora ha sido habitual "singularmente en España, [donde] este material bibliográfico, tan

[78] Este cripticismo obliga a los editores de epistolarios a acompañar las cartas "de notas aclaratorias, se pretende con ellas explicar ciertos pasajes que de otra manera serían oscuros para el común de los lectores" (Romero, 1998: 10).

interesante y valioso para el conocimiento de las almas de nuestros grandes escritores, escasea sobre manera" (López Estrada, 1961: 37).

A ello se suma la indiferencia e incuria que Ganivet mostró en la conservación de las cartas recibidas, dada su conocida y proverbial tendencia a no acumular papeles y a seguir el precepto estoico[80], *omnia mea mecum porto*, por lo que la recomposición del diálogo mantenido es imposible, y sólo se puede intuir a través de las respuestas que va ofreciendo ante las peticiones que se le hacían desde unas cartas que ya no existen, aunque tal vez sólo se trate de que no hemos sido capaces de encontrarlas si es que alguien providencialmente las hubiese conservado.

El caso ganivetiano no es excepcional más que por la milagrosa conservación de la mayoría de los textos epistolares que él produjo, gracias al cuidado que en ello mantuvieron sus familiares y amigos, por lo que Mª Pilar Palomo (2000: 216) considera que la correspondencia de Ángel Ganivet es un "caso insólito en la literatura española, escasa en la conservación de epistolarios"[81]. Aún así, siguen apareciendo todavía algunas cartas inéditas de Ganivet, de las que no se tenía noticia, por lo que es posible conservar la esperanza de hallar algún día alguna colección significativa de cartas, en especial las que conservó Amelia Roldán y de cuya hipotética destrucción sólo hay testimonios orales. En el caso de José Martí, contemporáneo de Ganivet, también existen dudas sobre el paradero final de una extensa colección de cartas autógrafas que el poeta cubano envió a su esposa (Schulman y González, 1974: 38), con la controversia suscitada por la explicación oficial de su desaparición achacada a una inundación. Es obvio que el carácter

[79] Para Pedro Salinas (1991: 40), "el hecho de que alguien publique unas cartas particulares no las hace cartas públicas, no cambia su naturaleza, ya que la base distintiva, la intención del autor, no queda afectada en lo más mínimo por la publicación. Melodramáticamente cabría llamarlas cartas traicionadas".

[80] La raíz estoica de las cartas ganivetianas, asunto aún por estudiar, tiene que ver con lo que Paolo Fabbri (1990: 22) señala sobre la función originaria de los epistolarios en la filosofía moral estoica, que empleaba "todos los diversos medios y efectos de una relación muy intensa con el *yo*. Estos programas morales eran técnicas de subjetificación que el hombre cultivado de la época utilizaba para autocuestionarse, no como miembro de la sociedad, sino como ser universalmente racional".

[81] El epistolario ganivetiano destaca, por su importancia, junto a los de Juan Valera, "uno de los más importantes de la literatura española y, con el de Menéndez Pelayo, el más relevante de nuestro siglo XIX" (Camarero, 1997: 59).

único y fungible de estos textos facilita la pérdida de documentos rara vez recuperados, como se puede observar en la azarosa trayectoria que siguieron las cartas de Flaubert, según el relato ofrecido por Emma Calatayud (1988: 7)

> *Fueron conservadas cuidadosamente por su destinataria en una arqueta de madera. A la muerte de Louise Colet, en 1876, pasaron a manos de su hija, Mme. Bissieu (la pequeña Henriette tantas veces citada en estas cartas). Más tarde, los herederos de esta última se desprendieron de ellas y, finalmente, en 1926, el librero Louis Conard las incorporó a una nueva edición de la* Correspondencia.
>
> *Por otra parte, tampoco esa edición era completa, y además, por razones de conveniencia, se habían suprimido fragmentos y hasta cartas enteras*.

Comprobamos así que, como sucede con los diarios –y más ocasionalmente con el resto de las modalidades de literatura íntima–, tampoco se libran las cartas de expurgos, cortes, supresiones y/o censuras que cierran ante las narices del lector las puertas de la intimidad de los otros a la que sin duda también hace referencia la propia intimidad (Caballé, 1995: 74). En algunos casos, esas supresiones en la edición vienen señaladas por asteriscos o iniciales en los nombres propios mencionados y con corchetes o paréntesis en los fragmentos no reproducidos, como hiciera Javier Herrero (1967) en la edición del epistolario familiar de Ángel Ganivet, aunque en otras ocasiones la propia selección de las cartas evita la publicación de aquéllas que no se considera conveniente dar a la luz, como es el caso de las colecciones editadas por Francisco Navarro Ledesma[82] (1919) y Nicolás Mª López (1905).

Dada la voluminosa producción epistolar ganivetiana, este tipo de selección intencionada puede parecer razonable y disculpable, como se nota también en determinados diarios que por su extensión se hacen ilegibles, cuando no inteligibles (Trapiello, 1998: 132; Alberca, 2000: 26). Es evidente que la finalidad de comunicación

[82] Como recordaba Soledad Ortega Spottorno (1987: 16), para conocer la formación intelectual de su padre habría que leer las cartas que dirigió, entre otros "a su gran amigo y mentor Navarro Ledesma".

privada y el principio de inviolabilidad que protege a las relaciones epistolares aconsejen en muchos casos el mantenimiento en sus estrictos ámbitos de ocultamiento estos textos, entre otros motivos porque las cartas respondían a una fórmula social de intercambio de informaciones que se hizo habitual a partir del siglo XIX con la puesta en funcionamiento de servicios públicos y estatales de correos[83], lo que hace obvia la afirmación de Amelang (1993: 99): "A juzgar por el número de epistolarios que han llegado hasta nosotros, las cartas gozaron de gran popularidad en esta época".

Hemos de contemplar, pues, la vinculación entre la burguesía, la correspondencia postal y la formación del *yo*, fenómenos que se producen de modo simultáneo, ya que, como ha indicado Genara Pulido Tirado (2001: 436), "en sus inicios muchos de los representantes de la nueva clase emergente sólo tienen acceso a la escritura a través de la carta, la cual se convierte así en un lugar privilegiado y único para manifestar y consolidar la nueva noción de sujeto". Por esta circunstancialidad histórica, hoy día los epistolarios –en plena época de internet, correo electrónico, teléfonos móviles, comunicación *on-line,* etc.– no dejan de resultar anacrónicos y hacen temer la desaparición del soporte romántico del papel para la comunicación interpersonal, que se ciñe de este modo a la fugacidad propia para la que está pensada, por lo que Silvia Adela Kohan (2000: 60) señala:

> *El mensaje que se envía a través del correo electrónico es una modalidad diferente a la carta tradicional, debido al factor velocidad y, por tanto, el factor tiempo en distintos sentidos: el tiempo que nos insume escribir una carta, llevarla al correo postal y el que tarda en llegar al destinatario nos predispone a ampliar el relato.*

Frente a la extensión del género autobiográfico en otras modalidades que aprovechan y se sirven de las nuevas tecnologías (caso de los relatos orales de vida [Lejeune, 1994: 313-414]), la epístola en su forma tradicional empezó a caer en desuso

[83] "Con el correo aparecieron en el siglo XIX los sellos adheridos a las cartas. Primero los utilizaron los servicios de correos ingleses desde el 6 de mayo de 1840, y pronto los imitaron las otras naciones, de suerte que hacia 1852 su uso era general" (López Estrada, 1961: 22).

hace varias décadas de modo que cada vez empieza a ser menos frecuente encontrar colecciones epistolares de escritores modernos, pese a lo cual Bruss (1991: 66) no da por perdida la modalidad sino que cree que ésta se ha metamorfoseado:

> *La caída en desuso de la epístola literaria hace posible que la autobiografía asuma alguna de las funciones que una vez desempeñó la epístola como una forma de intimidad y espontaneidad*.

Lo que queda claro al bucear en el proceloso mar –por su desorden, cercano al caos– de las correspondencias cruzadas es que en las cartas se encuentran múltiples detalles referentes a los proyectos, técnicas, dudas y problemas (incluso de índole editorial) que obras literarias de mayor calado están causando en el momento de su redacción a un escritor. Desde este punto de vista, las colecciones epistolares se convierten para el investigador en interesantes fuentes documentales, motivo por el que Mª Carmen Díaz de Alda (2000e: 67) se refiere a la necesidad de explorar los epistolarios ganivetianos como "valiosa fuente de información" de cara a la reconstrucción de su vida y a la evolución de su pensamiento;

> *por ello sería deseable contar con un análisis en profundidad y una valoración adecuada de esta correspondencia, que nos revelaría sin duda niveles de comunicación todavía poco explorados* (Díaz de Alda, 2000e: 67-68).

En el estudio pormenorizado de los epistolarios disponibles, los investigadores y biógrafos pueden encontrar datos significativos de la vida de un escritor, sobre todo cuando éste –como en el caso de Ganivet– suele ser introvertido y reservado, hasta el punto de que parece querer borrar las huellas de su paso por ciertos lugares, salvo cuando se encuentra amparado por la complicidad que le supone la expansión en su correspondencia, donde da cuenta de detalles insignificantes sobre determinados aspectos de su existencia. Por ello, José García Templado (2000: 115) indica, refiriéndose a nuestro autor,

> *que sólo su pasión por el género epistolar nos ha permitido conocer algunos extremos de su vida, gracias a las confidencias a Navarro Ledesma, a Nicolás María López, a Seco de Lucena y otros amigos de la* Cofradía del Avellano.

Con carácter más general, no ceñido a ningún autor en concreto, José Romera Castillo (1981: 45) indicaba esta vinculación entre los escritos epistolares y el descubrimiento de facetas concretas de la vida real de un escritor, puesto que

> *las cartas de un cultivador de la literatura pueden servir para desvelar parcelas inéditas de su personalidad. En las cartas no tiene cabida la ficción (la literaria, claro; de las otras puede haber en cantidad); la vida se traspasa al papel y la escritura se convierte en vida*.

Las posibilidades interpretativas que nos ofrecen los epistolarios tienen un límite: no siempre sirven, en opinión de Matías Montes Huidobro (2001: 15) para justificar pretextualmente las creaciones literarias, dado que "es cierto que para conocer al autor el epistolario es fundamental: pero no necesariamente para interpretar el texto". Se ratifica, pues, esa vieja opinión, sostenida por uno de los últimos epistológrafos de nuestra literatura, Miguel de Unamuno, según la cual en las cartas de los grandes autores (que a su vez sirven de modelo para la continuidad del subgénero) se puede encontrar en gran medida al hombre que las escribió:

> *Leed la correspondencia de Flaubert y veréis al hombre, al hombre cuya terrible ironía es un grito de vencido... Veréis al hombre cuya religión era la desesperación* (Calatayud, 1988: 6).

Al ser, tanto por su mínima extensión como por sus limitados objetivos, uno de los tipos de literatura menor cuyo cultivo exige además unos conocimientos y recursos técnicos específicos, la modalidad epistolar ha sido mal-tratada en la mayoría de los estudios autobiográficos, pese al alto valor que alguno de sus cultivadores ha mostrado por ella; tal es la tesis de Juan Ramón Jiménez cuando manifestaba:

> *Para mí son las cartas –escribe– un problema, el grande e insoluble problema diario, porque las considero obra bella y honrada (sentimiento y pensamiento) tanto casi, en su grado, como una poesía* (apud. Garfias 1977: 7).

Desde un punto de vista puramente editorial, las colecciones o recolecciones de cartas –que por su propia naturaleza son dispersas– suelen ser incompletas, haciendo posible la aparición con cuentagotas de inéditos que hallan buena acogida en revistas y otras publicaciones menores. A su vez, la edición de epistolarios plantea un problema técnico que puede resolverse de diversas formas para presentar la colección con una cierta coherencia. Así, por ejemplo, las cartas (seleccionadas por su contenido literario) de Juan Ramón Jiménez (1977) fueron editadas por Francisco Garfias conjuntando el criterio cronológico con el criterio del destinatario; es decir, se publicaron seguidas todas las cartas disponibles dirigidas a un interlocutor, basándose en su ordenación por el criterio cronológico, pues –en un ser metódico y ordenado como Juan Ramón Jiménez– (casi) todas las cartas están datadas o fechadas[84] e incluso se encabezan con un título en el que el remitente hace referencia al contenido o asunto tratado en ella. De este modo sucede que cartas de 1941 dirigidas a Germán Arciniegas, por ejemplo, aparecen pospuestas a cartas fechadas en los años comprendidos entre 1942 y 1946 –dirigidas entre otros a Luis Cernuda, Juan Larrea, Melchor Fernández Almagro o José María Pemán–.

En el caso ganivetiano, encontraremos en todas las colecciones disponibles una estricta ordenación cronológica, puesto que cada colección tiene un destinatario concreto o un colectivo como el grupo familiar que hace posible esta continuidad temporal en la presentación. Mención aparte merece la existencia de una colección de cartas inéditas, de las que Ángel Berenguer (2000) ha ofrecido un adelanto, aunque se espera su inminente publicación por Fernando García Lara en el proyecto de edición de la obra completa que la Diputación de Granada puso en marcha en 1997, como preámbulo a la conmemoración

del centenario de la muerte de Ángel Ganivet. A estas cartas inéditas, a las que ya había tenido acceso Juan Ventura Agudiez (1972) para la realización de sus trabajos doctorales, se refería Laura Rivkin (1983: 23) mencionando los problemas que se presentaban para su acceso y consulta, y más recientemente aludía a ellas José Ángel Juanes (2000a: 162) cuando indicaba que la exhaustiva relación de cartas ganivetianas conservadas y publicadas tenía una laguna todavía:

> *Más de un centenar de cartas dirigidas sobre todo a Navarro Ledesma y a José de Cubas, que corresponden al legado de Gabriela de Cubas Bliss depositado en la Hispanic Society de Nueva York, inéditas aún, pero de las que se espera su pronta publicación.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Ignoramos el criterio que se seguirá para la publicación del extenso epistolario ganivetiano, pues se podrá optar por la ordenación según los corresponsales, como hemos visto en el caso del epistolario literario del poeta onubense, o si se seguirá el criterio estrictamente cronológico seguido por Oreste Macrì al editar en el tomo IV de las obras completas de Antonio Machado (1989) las cartas disponibles del poeta sevillano[85], independientemente del destinatario (entre los cuales figuran Miguel de Unamuno, Pío Baroja, María Zambrano, José Bergamín y Tomás Navarro Tomás, además de instituciones o colectivos como los soldados del V Cuerpo del Ejército, el Socorro Rojo o los voluntarios extranjeros). Estas cartas machadianas fueron incluidas entre las prosas sueltas de la guerra junto a discursos, alocuciones, conferencias, artículos de prensa y prólogos a libros. Esta ubicación como textos misceláneos muestra bien a las claras el carácter periférico y marginal que se atribuye a los epistolarios, debido en gran medida a la condición de fragmentos que ostentan y a la imposibilidad de tener la certeza de que se han recuperado todos los textos. Ello, sin hacer constar que en raras ocasiones se editan las cartas cuyo destinatario es el escritor objeto de estudio, y sobre todo la banalidad de los temas tratados en algunas misivas y en postales que sólo aportan datos

[84] Pese a ello, hay algunas de fecha imprecisa (a título de ejemplo, pueden verse: Jiménez, 1977: 140; 157; 183-187; 190; 194; 196; 229; 255; 257-259; 320; 335-337).
[85] En algunos casos el orden cronológico es supuesto pues hay cartas que aparecen sin fechar.

eruditos o ratifican la estancia en un lugar concreto en una fecha determinada. En el caso de la correspondencia machadiana se observa, además, que no se ha realizado una previa selección de contenidos, motivo por el cual a veces los textos resultan decepcionantes para el curioso lector, que esperaba encontrar algo más que frases triviales, confiado en la talla intelectual del destinatario o en la significación de la fecha en que fue escrita.

El editor, además de enfrentarse a una farragosa caligrafía o al efecto del inclemente paso del tiempo sobre tinta y papel, tiene que decidir también si señalar o no tachaduras, elementos gráficos y todo tipo de incidencias (no siempre re-producibles) que se manifiestan en una literatura de uso y consumo ocasional y, más bien, privado. La variedad es tal que no nos entretendremos, por ahora, en caracterizar esta modalidad, que entre otras cuestiones suscita el interesante tema de a quién pertenecen las cartas una vez remitidas, y cuyos rasgos predominantes ya enunciados (fragmentario, narrativo, discontinuo, ocasional y dedicado o destinado a un solo lector que pasa a ser propietario del texto) fue resumido correctamente por Romera Castillo (1981: 53) al calificar los epistolarios como "las opiniones vertidas por un escritor y destinadas a un receptor en concreto [...]. Son esporádicas en el tiempo –algunas tienen continuidad– y por sí mismas fragmentarias".

Mencionemos, como complemento, que en algunos casos, las cartas no sólo han servido para ayudar de soporte mnemotécnico en la redacción de unas memorias (Espinet, 1991: 66) o como tema de comentario en los apuntes diarísticos (Chacel, 1982a, 1982b) sino que han servido de soporte narrativo en obras de ficción como señalaba Romera (1981: 44), de la manera en que se percibe la forma epistolar que adoptan algunos escritos de creación unamunianos o sus artículos periodísticos (Robles, 1991: 27). Tal vez el caso más significativo en este sentido sea el del propio Ganivet, quien adiestrado en el uso de la técnica epistolar por su constante utilización en la vida privada impregna de esta modalidad literaria alguna de sus obras ensayísticas, como reseña Pedro Rocamora (1980: 19): "*Granada la bella* es un repertorio de cartas. Las

impresiones de sus viajes por las tierras que conoce en su actividad consular, las agrupa bajo la rúbrica *Cartas finlandesas*". De igual modo, Francisco López Estrada (1961: 110) menciona el texto ganivetiano como la culminación de un tipo de literatura (mezcla de cartas y memorias personales) cuyos antecedentes detecta este crítico en

> *las* Cartas marruecas *(comenzadas a publicar en 1789, y aparecidas en volumen en 1793) del gaditano José Cadalso y Vázquez de Andrade (1741-1782),* [que] *representan en España un estilo de literatura en forma epistolar que se desarrolló en el siglo XVIII por toda Europa. El artificio consiste en suponer que un viajero, procedente de países exóticos, compara las costumbres de su lejana nación con las de las tierras que visita* (López Estrada, 1961: 101).

La cada vez más anacrónica práctica epistolar se presenta así como una propedéutica para la escritura, un taller literario en el que se aprende a expresar los sentimientos y las opiniones, de modo que viene a suplir esa necesidad de comunicación y de exteriorización personal de la que se alimenta todo proyecto literario.

4.5. La confesión y otras modalidades menores

Al ser un punto menos que inabarcables las modalidades en que se manifiesta y expresa el género autobiográfico, repasaremos, siquiera sea brevemente, otras tipologías a las que se presta poca atención por su carácter marginal o por haber caído en desuso paulatinamente, como es el caso de la confesión, denominación que sigue utilizándose entre los críticos hispanoamericanos y que llegó a ser usada, por ejemplo, por Unamuno (1984: 95) cuando al inicio de *San Manuel Bueno, mártir* pone en boca de Ángela Carballino la siguiente declaración de principios: "Quiero dejar aquí consignado, a modo de confesión...". Teniendo en cuenta esta denominación explícita que Unamuno aplica a esta novela, conformada al modo confesional, Mario Valdés (1984: 65) indica que en el texto se adopta "la memoria en forma de confesión", por lo que se añade a esa función de recordar la expresión pública de un motivo de culpa no revelada.

En otras ocasiones, los editores prefieren tildar de *confesión* un texto autobiográfico que no responde claramente a las expectativas de un texto que se atenga a alguna modalidad autobiográfica o memorial. Así, en la portada del extraño texto de Pío Baroja (1997) *Ayer y hoy*, se añadía a modo de subtítulo orientativo que incitase a su adquisición por posibles lectores: "Las confesiones de un desterrado que quiso guardar su independencia y su albedrío en tiempos de la cruel guerra civil".

En este capítulo, con el que completamos la visión panorámica de los subgéneros o modalidades que se expresan en la esfera de lo autobiográfico, prestaremos especial atención a la modalidad confesional, porque ésta no sólo está en el origen del género como una manifestación pre-autobiográfica que Rousseau tomará como referente al fundar la moderna autobiografía, sino que muestra caracteres similares a los textos que hemos estudiado como modalidad autobiográfica.

En un rápido repaso abordaremos otras modalidades menores, que a su manera adquieren el carácter confesional de quien revela una parte de su personalidad y la expresa en público, sea en forma de autorretrato, conferencia, libro de viajes, artículo periodístico, etc.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.5.1. Características generales de la confesión

Algunos autores utilizan el adjetivo *confesional* como sinónimo de *autobiográfico,* aunque también se suele utilizar *memorialístico* para referirse a las características del género. Pese a esta lábil frontera a la que hemos venido aludiendo, creemos que existen unos rasgos específicos de esta modalidad de escritura a la que dos pensadoras españolas de nuestro siglo han dedicado su atención en sendos ensayos: Rosa Chacel (1989a) y María Zambrano (1988a). Probablemente, la identificación entre confesión y autobiografía provenga de "la veracidad que subyace en ambos [discursos]. El pasado puede ser consustancial al presente si la memoria permite ser consciente del pasado" (Masanet, 1998: 122).

La primera puntualización que se debe realizar al identificar esta modalidad de escritura, habrá que atender al origen etimológico de la palabra con que nos referimos a ella, y en este sentido se pronuncia Caballé (1995: 26):

> *El adjetivo confesional aplicado a la literatura resulta inquietante por cuanto las relaciones entre esta forma literaria y la presunción de verdad que debería alentarla gozan del apoyo etimológico:* confesión *viene de* confiteor, *vocablo derivado de* fateor *(del indoeuropeo* for-fari*) que significa* decir la verdad, descubrir [...]. *Confesar es, en mi opinión, un acto de valentía que supone cierta seguridad en el valor de uno mismo y del alcance universal de la experiencia individual.*

A ese carácter veraz y sincero que ostenta toda confesión se aplicaría, en el caso de Ganivet, su necesidad de compartir la verdad con una comunidad social, la española, "como trascendencia histórica" (González Alcantud, 2000a: 120), de modo que el novelista entiende su proyecto ensayístico-literario en función de las circunstancias que afronta ante la crisis que sufre a consecuencia de las convulsiones políticas que se habían sucedido durante todo el siglo XIX, por lo que la confesión no sólo es personal sino colectiva, pues pretende ser un revulsivo para la sociedad a la que destina sus escritos.

La confesión implica no sólo la sinceridad al revelarse, al mostrarse en la epifanía o manifestación de la escritura, sino que requiere de dos elementos previos, el examen de conciencia y la asunción de responsabilidades ante el reconocimiento fáctico de las acciones cometidas; a ellos se refiere Gusdorf (1991: 11) en su análisis de la cuestión:

> *El cristianismo hizo prevalecer una antropología nueva; cada destino, por humilde que sea supone una suerte de apuesta sobrenatural* [...]. *Cada uno es responsable de su propia existencia, y las intenciones cuentan tanto como los actos. De ahí el interés nuevo por los resortes secretos de la vida personal; la regla de la confesión de los pecados viene a dar al examen de conciencia un carácter a la vez sistemático y obligatorio*.

Pese a la existencia fuera del ámbito cultural cristiano de textos confesionales (como el de Algazel, 1989), no parece casual que sea la antropología agustiniana la que haga posible el enraizamiento y posterior floración del género autobiográfico, cuyos orígenes iniciales indudablemente son religiosos, en forma de confesiones, y posteriormente –una vez secularizadas– se expresan en la modalidad que conocemos como memorias, si bien la primera autobiografía moderna reconocida (Rousseau, 1978) siga acogiéndose aún a la denominación agustiniana. Para María Zambrano (1988b: 47) el motivo de este recurso a San Agustín podría encontrarse en la modernidad –constitutiva de Europa como idea– que supone su nueva forma esperanzada y vital de pensar.

¿Qué sentido puede tener el mantenimiento actual del término *confesión* para una modalidad que podría considerarse totalmente identificada, previo proceso de laicización, con la autobiografía? Hay varios motivos para seguir optando por la delimitación de un ámbito propio y específico al postular la existencia de una modalidad confesional que se caracteriza por la existencia de una falta, que en opinión de María Zambrano (1988b: 42) no es otra que la propia existencia:

> *Y es que la existencia misma del hombre hunde sus raíces en una falta, en algo tremendo, que hace que cuando el hombre por fin se* decide *a existir, a tomar su parte, a ser de verdad, resulte algo monstruoso. Ningún delito mayor que éste del existir*.

La confesión surge de esa terrible visión que se obtiene (casi místicamente, de ahí su inefabilidad) del desvelamiento interior, ya que como señala Granell (1963: XXIX), en ella "todos los elementos estudiados se retrotraen a la más honda sima del *yo*": el confesor (empleamos este término ambiguo para referirnos fundamentalmente a quien se confiesa, aun a sabiendas de que en él se incluye la figura de quien escucha y justifica con su presencia el propio acto de confesión) ha mirado en su interior y ha visto fluir dentro de sí la turbia corriente de la existencia (Mead, 1989: 57), por lo que la confesión puede entenderse o bien como una búsqueda (Asiain, 1993: 97; De Castro, 1993: 153) o bien como una huida (Zambrano, 1988a: 19). Pero, ¿de dónde proviene este movimiento íntimo de huida que provoca la visión de la vida en su deslumbrante terror? Para Zambrano (1988b: 61), existe un "afán de salir de sí más fuerte cuanto más clara conciencia se tiene de la interioridad"; es la introspección la que obliga a salir de uno mismo en busca de la otredad, puesto que no hay confesión sin un interlocutor, sin alguien a quien dirigirse (Loureiro, 1993: 44), motivo por el que la modalidad confesional descubre cómo no sólo lo autobiográfico en su intención de mostrarse ante el otro precisa de un narratario sino que esta necesidad viene determinada por la propia constitución del ser humano, al estar necesitado del otro para existir y ser plenamente:

> *El estudio de los otros como presente conlleva la actitud crítica de nuestra cultura, la cual se caracteriza por la utilización de los otros como puros instrumentos, destruyéndol*[o]*s como sujetos de su mundo y cultura. La antropología es crítica respecto al talante expansivo y cosificador de nuestra civilización, talante que en relación al exterior es destrucción de los otros. Si pues, en resumen, los otros no son nuestro pasado, ni siquiera nuestro presente, porque este presente está creado por el carácter expansivo y destructor de los otros que nuestra cultura ha mostrado, ya*

> *sólo nos queda pensarlos como nuestro futuro. Desde ese momento los otros se pueden convertir en futuro, en modelos a imitar* (San Martín, 1995: 219).

Aparte esta consideración antropológica, nos interesa diferenciar nítidamente entre autobiografía y confesión, distinción que Catelli (1986: 85) consigna en la respuesta a sendas preguntas: "Se pasa de una pregunta: *¿Qué he hecho?* (la de la confesión) a otra: *¿Quién soy yo?* (la de la autobiografía)". Queda así de manifiesto que a través del proceso de revelación el individuo se va haciendo a sí mismo al identificarse con sus propias actuaciones. Por ello, Rosa Chacel (1989a: 292), al estudiar la especificidad de la obra unamuniana, afirmaba que el rector salmantino hizo de su literatura "desaforada y descomunal confesión. Su creación, tan explicitada por él mismo, es una empresa de personificación".

Hay, pues, una diferencia entre ambas modalidades autobiográficas con un principio operativo definidor y delimitador: el de la culpa o culpabilidad (García Berrio, 1989: 137), que persigue y obsesiona a quien se confiesa, puesto que "las confesiones suelen adentrarse por las zonas más borrascosas y oscuras de la conciencia, por los más escondidos senos de su propia intimidad" (Granell, 1963: XVI). De la conciencia de culpa que se desarrolla con la contemplación de la vida surge ese deseo de revelar a los demás el pecado que uno ha cometido conociendo, profanando el espacio sagrado de la vida en que hemos sido acogidos. En la literatura española el caso de Unamuno es paradigmático, pues transforma en expresión pública sus convulsiones y desasosiegos espirituales, como hiciera en noviembre de 1899 al leer "en el Ateneo de Madrid, su meditación sobre *Nicodemo, el fariseo*, que tiene tanto de confesión personal" (González Egido, 1997: 97).

Todo confesor se siente expulsado de la realidad, hijo del pecado original, pues en él se ha repetido la caída en la tentación bíblica de probar la fruta del árbol de la ciencia, del bien y del mal que abre los ojos a la mirada interior, que nos permite vernos a

nosotros mismos (fragmentos de la divinidad) como tales y reconocernos pecadores en cuanto separados de ella. El confesor no pretende acusar a nadie pero en su fuero interno la auto-inculpación es un acto colectivo; así, María Zambrano (1988b: 47) considera que en san Agustín se confiesa –nada menos que– la Historia de la Humanidad, y en un tono más jocoso Rosa Chacel (1989a: 285) comenta su pretensión de escribir un libro que titularía *Yo, acuso... a los buenos*, entre los que ella misma hacía número. En la confesión, como señala Nadine Kuperty-Tsur (2000a: 10), se reproduce "le cadre du tribunal divin dans la distribution des rôles repartis entre ses instances constitutives: celles du confesseur et du pécheur".

Pero no hemos de olvidar otro aspecto en el que se incide al describir la confesión: el carácter escabroso de lo que intenta contarse; de este modo, Gaudon había indicado que "*la confesión* dejaría de merecer su nombre si lo bajo y lo escabroso quedaran proscritos" (apud. May, 1982: 113). Sin ese espacio oscuro y tenebroso en que se convierte la propia interioridad cuando nos sumergimos en ella, la confesión no sería posible; pero es justamente el contraste entre los dos espacios, el aparencial y enmascarado de lo externo (Zambrano, 1988b: 17) frente al desnudo y terrorífico de lo interno, el que promueve el movimiento que da lugar a la confesión:

> *Si el espacio de fuera, el teatro del mundo, es un espacio claro, en el que los comportamientos, los móviles y los motivos de cada uno se desentrañan bastante bien a primera vista, el espacio interior es tenebroso por esencia* (Gusdorf, 1991: 11).

Esta idea es la que otros han entendido como un proceso de desenmascaramiento cuyo fin nunca está asegurado, tal como lo expresaba Pío Baroja en *Juventud, egolatría*: "Cuando el hombre se mira mucho a sí mismo llega a no saber cuál es su cara y cuál es su careta" (apud. Abellán, 1977: 283). La imagen gráfica de Baroja incide en esa confusión en que incurre el confesor al no adivinar jamás cuáles son sus sinceras y directas intenciones últimas; en lo confesional se busca hasta tal punto la transparencia, que

cualquier velo de gasa translúcida es un muro opaco; el confesor se está constantemente preguntando, y cuando acaban los interrogantes busca las causas de sus preguntas, así como el efecto que éstas han hecho y el porqué de todo. La mala conciencia a la que responde una confesión llega a ser tal que hasta en el placer de la confesión y en el ansia de sinceridad se encuentra un atisbo de pecaminosidad, un motivo para la sospecha, un resquicio de perversión o de intencionalidad torcida. No sin razón, Casanova había afirmado que disfrutaba por segunda vez al recordar los placeres que contaba en sus memorias (apud. May, 1982: 57).

En una rápida e ingeniosa clasificación, Eugenio D´Ors había subdividido en tres el grupo de confesores que existen, y en los que prima el carácter petitorio o mendicante del confesor, que presenta sus deficiencias y faltas en busca de la comprensión ajena, de la absolución e indulgencia en el lector:

> *Hay tres clases de escritores de confesiones, como hay tres clases de mendigos. Los hay que piden compasión y enseñan las llagas: éstos son los cínicos, como Rousseau. Los hay que piden compasión, sin enseñar las llagas: éstos son los elegíacos, como Lamartine. Pero hay una tercera clase, más, mucho más rara: éstos enseñan las llagas, sin solicitar la compasión; de éstos es Baroja* (apud. Caballé, 1995: 201).

El caso barojiano confirma la situación de crisis existencial que en distintos grados hemos comprobado en autores finiseculares como Unamuno y Ganivet, puesto que Pío Baroja planteó en una de sus primeras novelas, *Juventud, egolatría*, la inquietud vital en que consistía su vida, tal como afirma Miguel Sánchez-Ostiz (2000: 50) al referirse a esta obra como

> *un texto confesional de una crudeza y una concisión extrema que por otra parte aporta no pocas claves para sostener el carácter autobiográfico de su obra de invención, escrito con intención de poner orden en su espíritu inquieto.*

Así se entiende la ya referida necesidad confesional del otro, la mirada ajena, su presencia imprescindible para que el proceso sea completo y no se convierta en un círculo vicioso del que no se puede salir: "No se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión" (Loureiro, 1993: 44). La escisión (o esquizofrenia) del confesor es semejante a la del previsor que duda sobre si debe explicar al otro las consecuencias de su actuación para no afectar a su voluntad o sentirse indirectamente responsable de los resultados de su advertencia. Esta indecisión se manifiesta también en forma de rodeo: el confesor va dando vueltas en torno a sí mismo con el fin de observarse desde todos los puntos de vista posibles, aplicando un método fenomenológico de acercamiento al objeto que es sí mismo, encontrando zonas oscuras y zonas esclarecidas de las que da cuenta Eakin (1994a: 21) al interpretar este vaivén circundante como un proceso de revelación y encubrimiento alterno:

> *El* yo *que escribe está motivado simultáneamente por impulsos encontrados que lo llevan a esconderse y a mostrarse (la dinámica fundamental, debo añadir, que estructura tanta literatura confesional).*

España, según María Zambrano (1988b: 41), es un terreno extrañamente propicio para la confesión pues "en su extremismo, muestra al descubierto algunas de las raíces profundas europeas que Europa, en su cordura, encubre"; de ahí que en nuestra literatura se siga hablando de la confesión como un proceso de búsqueda (Asiaín, 1993: 97) que utiliza la dimensión estética (en su función literaria y artística) para indagar en la propia conciencia:

> *Desde esta perspectiva, no se trataría tanto de verificar la narración o de exponer su valor artístico, como de extraer su significación íntima, personal, considerándola como el símbolo, la parábola, de una conciencia en busca de la verdad personal, propia* (De Castro, 1993: 153).

4.5.2. Otras modalidades

Como específicamente autobiográficas también existen otras formas y prácticas menores que mantienen cierto interés para el público lector (u oyente) al tiempo que conservan los rasgos de las demás modalidades autobiográfica en cuanto parten de la circunstancia temporal y existencial del *yo* para transmitir una experiencia. Entre estas modalidades incluimos los autorretratos, las apologías, los libros de viaje y asimismo los pregones y las necrológicas (por más que algunos no los acepten como textos canónicos, por la vía del hecho consumado, esto es, no mencionándolos).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Sin embargo, en este trabajo no podremos detenernos en el análisis detallado y pormenorizado de esas otras manifestaciones pre-autobiográficas y autobiográficas que enumeramos a continuación, con la convicción de que el catálogo de formulaciones que presentamos se acerca a lo que podría ser un panorama general de los subgéneros literarios y no literarios de la autobiografía.

En primer lugar, hemos de hacernos eco de las glosas y escolios que para la socio-historia y para el enfoque ego-documental podrían ser el origen de la autobiografía burguesa, dada su relación con la actividad mercantil: nos referimos a "la información autobiográfica que aparece en los márgenes de ciertos libros de cuentas" (Amelang, 1993: 100), que puede ser comparado con el balbuceo de una nueva lengua, una percepción inédita del individuo y del paso del tiempo, aprovechando para ello unos breves apuntes realizados en el instrumento de trabajo, el libro o el cuaderno, lo que permitirá percibir la similitud entre los diarios y la contabilidad del espíritu a que se refiere Manuel Alberca (2000: 15).

Para la escuela de *Annales* y para su teoría de la historia de las mentalidades, un documento digno de estudio a la hora de conocer la cotidianidad de la vida son los testamentos, en los que junto con la expresión de las últimas voluntades, el testador

suele aprovechar para exculparse y para recapitular los momentos más importantes de su existencia, con la confluencia de varias características en este tipo de documentos:

> -Una es su carácter de tradición jurídico-cultural que lo tipifica como un acto ritual.
>
> -Por otra parte, aparenta ser una confesión pública en la que no se detallan faltas, culpas o pecados, pero al tiempo que se repasan las posesiones y pertenencias se puede hacer un recuento de lo que éstas han significado para quien las deja en herencia, y sobre todo esta declaración se hace ante un fedatario o notario público, por lo que Amelang (1993: 100) vuelve a señalar como fuentes muy importantes para el estudio ego-documental "los documentos notariales, y en particular los testamentos, [que] proporcionaron a veces medios para recapitulaciones autobiográficas".
>
> -Por último, no hay que olvidar cómo la relación testamental hace hincapié en el valor individual de quien ha adquirido o conservado para el grupo familiar un conjunto de bienes que se transmiten de generación en generación, con lo que se da al ser individual la consideración de un eslabón más de la cadena, conectando así la práctica testamentaria con los dietarios comerciales y con los libros de familia en los que también centra sus estudios la disciplina ego-documental.

Dentro de la perspectiva socio-histórica que concede la palabra al protagonista *común* de la historia para que reconstruya y memorice su vida, se encuentran las entrevistas que se realizan para investigar la memoria colectiva en una comunidad geográfica. En esta modalidad se incluirían los trabajos realizados por Mª Alexia Sanz Hernández (1998: 240), que resumía la metodología de su estudio en la búsqueda de

> *narraciones en las que he trabajado desde el punto de vista antropológico y sociohistórico, utilizando fundamentalmente entrevistas profundas, textos autobiográficos, dibujos y fotografías, corresponden a 52 personas de Ojos Negros.*

Por su parte, Amalio Blanco (1997) se ha encargado de resumir las formas que se utilizan para la reconstrucción de la memoria grupal y colectiva, cuyas bases metodológicas fueron formuladas por Halbwachs en la segunda mitad del siglo XX, abriendo nuevos campos de investigación sociobiográfica.

Otra forma de narración personal empleada por la sociología aplicada es la que permite al individuo en condiciones especiales reconstruir su vida, como se puede encontrar en el experimento llegado a cabo por García-Borés Espí (1995: 59), en el que se procede a

> *la construcción de una* historia de vida vinculada a la prisión *y la elaboración de una* descriptiva de la vida carcelaria, *basadas en un conjunto de entrevistas en profundidad a un único sujeto.*

No podríamos finalizar esta enumeración sin mencionar

> *un tipo de documento que no siempre suele considerarse en los estudios de biografías: los* curricula vitae *y otros informes de experiencias y servicios personales, escritos por lo general con finalidades burocráticas* (Amelang, 1993: 101).

Concebido con fines administrativos, la elaboración del *curriculum vitae* se ha convertido en un fenómeno habitual y cotidiano para quien busca trabajo, de modo que se ha tipificado su uso y aunque parezca banal obliga al individuo a reconstruir cronológicamente su trayectoria profesional y académica, revisando de un modo escueto, documentado, formulario y aséptico, su formación y sus méritos, que al ir destinado a un

tercero que la juzgará y examinará no sólo presenta los mejores aspectos, sino que tiene como principio el afán de mejorar, el deseo de cambiar de vida y abrir una nueva etapa.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.5.2.1. El autorretrato

El autorretrato es la descripción que un autor presenta de sí mismo, tanto en prosa como en verso, aunque su denominación refiere claramente al origen pictórico de esta modalidad, que atiende fundamental, aunque no exclusivamente, a los rasgos físicos[86], a la apariencia externa, y perfila un personaje estático, ya conformado. Históricamente, "el término autorretrato aparece por primera vez en el siglo XVII y el de autobiografía en torno al XIX, y sin embargo, no es extraña su utilización crítica retrospectiva" (Iriarte, 2000: 342n). En efecto, es el Barroco el que generaliza la práctica pictórica del retrato y autorretrato, lo que en opinión de Sonja Herpoel (1999: 175) se traslada a la literatura ya que "las referencias en el Siglo de Oro son omnipresentes", por lo que "repetidas veces la *Vida* ofre[ce] al lector retazos de un autorretrato", lo que encuentra su explicación, según la misma estudiosa de las autobiografías religiosas españolas, porque

> *el hombre* [sic] *se erige en centro de interés primordial. En particular, los retratos de la época constituyen a veces verdaderas obras maestras de psicología. No extraña, desde luego, que algunos artistas decidan autorrepresentarse, con el mero objetivo de permanecer en la memoria humana más allá del presente* (Herpoel, 1999: 170-171).

Dado que ésta es una de las modalidades que más posibilidades tiene para expresarse poéticamente, ha sido comparada y relacionada con el poema autobiográfico (Herrero Cecilia, 1993: 247), si bien en prosa y en verso se pone de relieve su marginalidad periférica respecto al género (Caballé, 1995: 48) y se destaca que incumple algunos rasgos o condiciones considerados fundamentales para la construcción autobiográfica: la extensión y la visión retrospectiva. Sin embargo, como lo importante en la autobiografía no es la extensión sino la intensión o intensidad del relato, y en cuanto al tiempo narrativo no hay prescripciones dentro del género autobiográfico, las

limitaciones señaladas carecen de validez teórica (así se deduce, por ejemplo, de las conclusiones extraídas del Seminario que en 1999 dirigiera José Romera Castillo [2000b], organizado por el Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, donde se prestó atención a las producciones de poesía histórica y [auto]biográfica).

Gracias a la vinculación existente entre la poesía y el autorretrato, Joaquín Marco (1989: 11) mencionaba la utilización que Antonio Machado hizo de esta modalidad, de manera que "el poeta trató con frecuencia, también, de aparecer ante los ojos de sus lectores sirviéndose del autorretrato". No podemos obviar que ya existían sendos trabajos en los que Guillermo Díaz-Plaja (1975) y Concha Zardoya (1977) se habían ocupado de esta práctica autobiográfica en el poeta sevillano.

En un aspecto poco trabajado por los estudios ganivetianos, el de su poesía[87], inédita o incluida en su novela *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, reparaba Matías Montes Huidobro (2001: 81) como un campo en el que Ganivet había reflejado su propia personalidad, al destacar que

> *los poemas que escribe son un espejo, a veces distorsionado, del protagonista y el mejor vehículo para descubrir su subconsciente. Infatigable creador de sí mismo, el arte acaba siendo el autorretrato* [p]*sicológico del personaje.*

Mas esta modalidad autobiográfica, que mediante la metáfora descriptiva permite la auto-presentación y fomenta la autorreflexión, no sólo aparece vinculada a la forma poética, sino que tiene una estructura narrativa doble, como señala con acierto Didier Coste (1983: 253):

> *L´auto-analyse est dotée de deux structures imbriquées: une structure narrative et une structure méta-narrative, mais c´est la seconde qui est dominante dans le*

[86] "El autorretrato es una descripción tanto física como psíquica de uno mismo", lo define Silvia Kohan (2000: 47).
[87] Una excepción a este descuido exegético lo representa Paloma Fanconi Villar (2000).

> *système. S´agissant du récit d´une découverte (ou de son échec), les transformations utiles sont celles qui affectent le* commentaire *du texte des événements passés. Alors que dans l´autobiographie il s´agissait de se montrer, dans l´auto-analyse, il s´agit de se comprendre.*

Es preciso, pues, considerar que el perfil de los rasgos de personalidad que en la escritura de un autorretrato se realiza tiene su origen en un auto-análisis, que es la otra denominación con que se conoce esta modalidad, como indica Rolf Eberenz (1991: 40) cuando pone de relieve los rasgos que la distinguen en esta breve descripción: "El *autoanálisis* o *autorretrato*, en el que prevalece el comentario argumentativo sobre el comportamiento y los sentimientos del sujeto".

Observamos, de este modo, que mediante el autorretrato se activa la capacidad para ahondar en uno mismo y ser capaz de distanciarse para esbozar en un apunte globalizador la personalidad propia, para lo cual se ha de proceder previamente a un análisis comprensivo de las fuerzas que lo componen y que son sacadas al exterior en forma de rasgos o caracteres constitutivos gracias al descubrimiento de una interioridad un tanto superficial, pues se trata de describirse desde fuera, como si se fuera otro, aprovechando para ello el conocimiento que cada cual tiene de sí mismo. No es, evidentemente, una tarea fácil autorretratarse, puesto que hay que encontrar la distancia y la perspectiva adecuadas para poder entresacar los datos más significativos y sobre todo hacer que la imagen que uno da de sí mismo coincida con el *cliché* que los demás ya tienen hecho de él.

Un maduro Pío Baroja, en 1935, publicó su autorretrato (Baroja, 1989: 49), que viene a revelar ese carácter anecdótico y aparente en que muchas veces se interpreta este subgénero, aunque no es preciso mantenerse en esa capa superficial, como demuestra el caso de Unamuno, a quien Ciplijauskaité (1997: 78) compara con Pío Baroja para llegar a la siguiente conclusión: "Unamuno es más egocéntrico, más moderno en su introspección

y su perspectiva existencialista. Los suyos [...] son autorretratos en los que predomina la autorreflexión". Sin embargo, la atención crítica que se ha prestado a los autorretratos barojianos es muy amplia, aunque en todo caso transferida a los personajes literarios en los que el novelista se fue esbozando, como destaca Miguel Sánchez-Ostiz (2000: 45):

> *Baroja se pone en escena primero a través de sus personajes literarios: sigamos, pues, sus pasos, sus opiniones, su misma imagen por él mismo dibujada en un autorretrato no del todo desmañado, a modo de juego solitario y ensimismado, detrás de los de Silvestre Paradox y Luis Murguía y Procopio Pagani y Luis Carvajal y Evans, y Javier Arias Bertrand...*

BIBLIOTECA VIRTUAL

En *Silvestre Paradox* Pío Baroja ya se había atrevido a incluirse a sí mismo en la ficción novelesca, aunque sin llegar a disfrutar de un papel protagonista, sino sólo como una mera descripción física, que a su vez alude a la conformación psíquica y vital del escritor a finales del siglo XIX, época en que está ambientada la novela, por lo que Mary Lee Bretz (1979: 73) señalaba que

> *aunque no haga un papel importante en la novela, la figura de Labarta, evidentemente autorretrato del escritor, nos interesa por lo que revela del novelista en esta época.*

En cuanto a su relación con otros subgéneros autobiográficos, podemos indicar la originalidad de Miguel de Unamuno al conectar la redacción de cartas con el modo de ir retratando a un personaje desde su interioridad, por lo que Isabel Criado (1986: 163) constató:

> *Especialmente interesante es la solución que da Miguel de Unamuno al autorretrato, mediante el género epistolar, en la* [sic] La novela de Don Sandalio, *porque el autor de las cartas no se hace a sí mismo objeto de análisis, no se mira a sí mismo, de manera que el autorretrato surge no del modo visual sino del foco, de la mirada misma.*

Se pone así de manifiesto que en el autorretrato, el análisis parte de uno mismo con afán comprensivo, pero focalizando su atención en el presente, por lo que la redacción de los textos pertenecientes a esta modalidad se hacen en el tiempo verbal del presente de indicativo por más que se haga cargo de los avatares y sucesos del pasado, pues como modalidad prescinde de la filiación genérica (Caballé, 1995: 47), esto es, no apunta más allá de los propios límites de la vida, se ciñe a la existencia física, y dentro de ella destaca algunas peculiaridades en las que el autorretratista se identifica y las cree más significativas para definirse a sí mismo. En cierto modo, y por su lejano origen pictórico, el autorretrato también guarda similitudes con la caricatura, pues se trata de acentuar ciertos rasgos, hacerlos más visibles precisamente porque son los primeros en que se fijan quienes conocen a una persona: igual que se puede reparar en una nariz prominente, una mandíbula o unas orejas desproporcionadas, un prognatismo indiscutible y distintivo, también en una primera impresión nos hacemos idea del carácter de una persona, si es severo, adusto, discreto, locuaz, agudo, afectuoso, distanciado, banal, taciturno...

Otros vínculos que mantiene el autorretrato con diversas modalidades autobiográficas es el que Beaujour sugiere que existe con la autobiografía, a diferencia de la confesión (Catelli, 1986: 85), puesto que "la fórmula operativa del autorretrato es pues: *Yo no voy a contaros lo que he hecho, voy a deciros quién soy*" (Caballé, 1995: 48). De este modo se conectan directamente autorretrato y autobiografía, aunque aquél no admita formalmente el dinamismo, implícito en la autobiografía. En esta vinculación insistía Didier Coste (1983: 249) al reseñar sus similitudes:

> *Autobiographie et auto-analyse: de quoi parlons-nous? De deux sortes d´écrits appartenant à la classe générale des récits de vie et dont l´auteur impliqué partage l´identité du protagoniste.*

Hemos de reconocer que cuantitativamente hay pocos textos en los que los autores hayan procedido a realizar su autorretrato; a consecuencia de esta escasez los

tratados académicos sobre autobiografía han mostrado un desinterés palpable ante el estudio de "su estatuto teórico" (Caballé, 1995: 48), lo que impide tener en la actualidad una historia de la modalidad o trabajos monográficos sobre el subgénero. Sin embargo, en su forma oral y dialogada o a través de la contestación de cuestionarios-modelo, encontramos que la práctica del autorretrato sigue siendo demandada, a tenor de la cantidad de entrevistas que se publican en revistas de todo tipo realizadas a personajes que hablan de sus gustos y preferencias así como de la forma de ser, con algún que otro atisbo retrospectivo, con calados en lo anecdótico, y alguna incursión en el futuro a través de los proyectos y expectativas más inmediatos. Este uso y abuso de la entrevista es la que denunciaba recientemente Álvaro Pombo en el diálogo que mantuvo con Winston Manrique Sabogal (2002: 18) a propósito de la literatura autobiográfica, afirmando: "Hay un interés biográfico por parte de la prensa. No recuerdo tal profusión de entrevistas a toda clase de personajes".

De este modo entendemos, en el ámbito literario, la inclusión de entrevistas que forman parte de una sección obligada que mensualmente ocupa portada para reclamo de compradores en una revista *especializada* de actualidades literarias, como puede ser *Qué leer*. Tal vez se precise de un estudio detallado y profundo sobre la estructura narrativa y dialogante de estas entrevistas, puesto que en ellas se incita al escritor a presentarse pero también a indagar en sí mismo, a conectar su vida y su obra, de modo que reflexionando sobre sí mismo a instancias del periodista que lo interroga se puede producir una comunicación y revelación de alguna faceta íntima, puesto que la finalidad perseguida por el autorretrato es poner en orden y hacer inteligible la estructura dispersa de la personalidad, tal como hace ver Coste (1993: 254): "L´auto-analyse effectue une transformation réaliste de la structure subjective en la réduisant à l´intelligibilité, à la communicabilité".

Por esta transformación autorreflexiva a que conduce la escritura autobiográfica en general y el autoanálisis o autorretrato en particular, es preciso un proceso de

selección, como el que Baroja realizó al contar sólo "aquellos episodios que le afectaron más profundamente para ir reconstruyendo su autorretrato psicológico, evidentemente el retrato más fiel de los que tenemos" (Bretz, 1979: 434). Como se puede observar, al interiorizar en uno mismo, se va aclarando la confusión en que habían permanecido sucesos y acontecimientos que no parecían tener sentido, y para una correcta comprensión también es preciso acometer la tarea específica de exteriorizar eso que se piensa. Uno sabe quién es, pero no siempre es capaz de definirse y presentarse significativamente ante los demás, sabiendo adelantar en palabras los rasgos de su personalidad por los que será (re)conocido y juzgado. De ahí la importancia que puede llegar a tener esta modalidad, que se diferencia por su estatismo y por su virtualidad psicológica, aunque coincide con la constelación autobiográfica en el afán de indagar en sí mismo, motivo por el que es, junto con la modalidad autobiográfica propiamente dicha, el único subgénero que explícitamente utiliza en su denominación el prefijo griego αυτοζ.

Aún así, se constata que el carácter inusual de esta difícil práctica (que pensamos sólo sería necesaria ante los desconocidos) de autodescribirse física y moralmente suele llevarse marginalmente a esos escritos misceláneos en que cabe de todo. Cuando Sánchez-Ostiz (2000: 174) analiza "las *Canciones del suburbio*, ese libro poco y mal conocido (y peor apreciado) y que es un completo mapa barojiano", pone de relieve que se trata de "un compendio de temas, asuntos, momentos y personajes". Uno se autorretrata en lo que escribe, en cómo vive, se comporta con los demás, reacciona ante los acontecimientos y por ello es constantemente analizado. Juzgarse a uno mismo es tarea difícil que precisa de una objetivación para la que no siempre estamos preparados (formados y dispuestos). De ahí que la autodescripción tenga que partir de los rasgos físicos, como se puede comprobar en uno de los escasos autorretratos en prosa que produjo el siglo XX en España: la reveladora *nota autobiográfica* que Jarnés incluyó en la primera edición de una de sus novelas (Jarnés, 1994: 249-258); la calificamos como reveladora por estos tres motivos:

-Acompañarse de una fotografía a la que al inicio del texto se refiere el escritor: "Mi edad bien puede adivinarse por la foto que acompaña a estas líneas, hecha en abril de 1930" (Jarnés, 1994: 249), lo que incide en ese carácter físico que parece acompañar necesariamente al autorretrato, tal vez porque se cree en el refrán popular que afirma que *la cara es el espejo del alma*.

-En segundo lugar, porque plantea sobre todo sus expectativas, con una especie de apartado que encabeza "Me gustaría además" (Jarnés, 1994: 249).

-Por último, este texto que se estructura sobre tiempos en presente de indicativo (con excepcionales incursiones en el futuro) expone o confiesa los motivos que encuentra su negativa a autobiografiarse, con una claridad absoluta y una prosa precisa y preciosa:

> *Temo escribir mi biografía. Tampoco siento ahora deseos de contemplar esa cadena de mis pasados* yo[e]s, *indecisos, borrosos, prueba de mí mismo que debo respetar y compadecer como a mi prójimo. No puedo escoger de entre todos ellos un ejemplar de los días festivos para hacerlo pasar por el hombre de todos los días -como se suele hacer. Precisamente me canso de decir que al escritor sólo se le conoce por su traje de diario* (Jarnés, 1994: 250).

4.5.2.2. El libro de viajes

El libro de viajes, aunque mencionado por José Romera Castillo (1993: 11) y Anna Caballé (1991: 149) no suele tener cabida entre los textos teóricos sobre autobiografía. No obstante, se constata la antigüedad de esta modalidad en las manifestaciones pre-autobiográficas que tiene lugar, por ejemplo, durante el período de la conquista y colonización americana, que tuvo en las crónicas de Indias una representación de ese contacto con otros pueblos y otras culturas, si bien es en el siglo XIX, con el Romanticismo, cuando se funda esta modalidad autobiográfica al intervenir plenamente el *yo* narrativo en la configuración del viaje como aventura, como descubrimiento y como contraste de culturas.

En el período finisecular decimonónico, con esa reedición romántica que supuso el Modernismo y con las facilidades que los adelantos técnicos supusieron para los desplazamiento al popularizarse como medio de comunicación el ferrocarril, este tipo de narración autobiográfica, que suele conjugar el seguimiento geográfico con el orden cronológico, se hizo habitual, como podemos comprobar en el impacto que las lecturas de libros de viaje y aventuras supusieron para el propio Ángel Ganivet, que no sólo se plantea su descripción de Finlandia como el reverso de las narraciones que escritores nórdicos (así el pintor Edelfelt, a cuyo libro *En Malares* dedica un artículo de la serie *Cartas finlandesas*, sino que además plantea la primera novela del ciclo autoficticio de Pío Cid, *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, como un viaje en busca de otros pueblos por civilizar.

El espíritu de la época finisecular refleja con claridad este atractivo exótico que suponía el descubrimiento de la alteridad cultural, como expresa Dolores Romero (1998: 125) al señalar que

> *los relatos de viaje suponen la apertura de una brecha para cuestionar lo* otro *y provocan un debate sobre relatividades, interpretaciones dialógicas y diferencias*

que contiene implicaciones políticas e ideológicas y abre un juego de identidades en constante provisionalidad.

Desde el punto de vista formal, es significativo que en los relatos de viaje esté normalizado y asumido el uso de la tercera persona de singular, uno de esos objetivos que sólo con mucha tensión, poca frecuencia y escasa duración consiguen los autobiógrafos; tal vez el motivo de este uso gramatical se encuentre en que el escritor se ha desdoblado (profesionalmente hablando) en viajero y así se refiere –una vez ha vuelto a su antigua profesión y oficio de escribir– al *yo* que provisionalmente fue con el calificativo de viajero (así lo constatamos en Llamazares, 1989; Labordeta, 1993; Saramago, 1995) En el caso de novelista portugués encontramos una comparación que sirve a nuestros efectos: el viaje emprendido territorialmente es una metáfora del tiempo y del *yo* –del mismo modo que en Llamazares era un reencuentro con el inexistente lugar de nacimiento, tragado por las aguas–, una travesía cultural en busca de los ancestros genealógicos que hacen medularmente autobiográfico el relato:

El viajero viajó por su país. Esto significa que viajó por dentro de sí mismo, por la cultura que lo formó y está formando, significa que fue, durante muchas semanas, un espejo que refleja imágenes exteriores, una vidriera transparente que luces y sombras atravesaron, una placa sensible que registró, en tránsito y proceso, las impresiones, las voces, el murmullo infinito de un pueblo (Saramago, 1995: 9).

Al convertirse lo autobiográfico en un persistente y obsesivo punto de vista, esta subjetividad recala en la descripción de paisajes, territorios, costumbres y tradiciones de otros lugares que va visitando y descubriendo para acceder, por contraste, a su propia interioridad, que así cumple la metáfora de un centro que se desplaza a la búsqueda de sí mismo y que se desposee de toda seguridad y certidumbre. Durante el viaje exterior que representa un movimiento íntimo, el escritor se recoge en sí mismo, abandona toda confianza y se abandona a la provisionalidad y a la incertidumbre. Por este motivo, el escritor, como afirma Juan Bravo (1988: 427) a propósito de Henri Beyle, manifiesta

"una constante inquietud de corte socrático que l[o] impulsa a autoconocerse, a bucear en su subconsciente y a sondear los móviles de su conducta".

En los relatos de viaje, que los diaristas documentados por Alberca (2000:) atestiguan tener cuadernos especiales durante sus vacaciones en otros países, cualquier momento o circunstancia es aprovechado para traer a colación el pasado propio y la visión egocéntrica a la que estamos obligados por nuestra limitación humana, por lo que el traslado, la visita de lugares desconocidos y el conocimiento de personas pertenecientes a otras tradiciones culturales (y otras lenguas en muchas ocasiones) supone un aliciente para buscar las propias raíces, confirmándose la pertenencia de esta modalidad geográfico-cronológica al ámbito de las reflexiones autobiográficas.

4.5.2.3. Necrológicas y apologías

El viaje y ese otro tránsito llamado muerte (de la existencia a la nada) ha permitido manifestaciones autobiográficas tales como el libro de viaje que acabamos de señalar y la necrológica, que llevada a cabo por autores tan tozudamente autobiográficos como *Stendhal* (Hernández, 1993: 51) es con toda probabilidad una derivación del autorretrato, donde lo narrado no admite variación y en la que –además del necesario distanciamiento irónico, y gracias a él– ya nada importa al autor, que ha sobrepasado los límites de la necesaria justificación, que es a su vez causante de esa otra minoritaria modalidad autobiográfica confesional que es la apología, y de la que Georges May (1982: 47) afirmó surgía por "la necesidad de escribir con el fin de justificar en público las acciones que se ejecutaron o las ideas que se profesaron".

Estas modalidades periféricas de escritura autobiográfica siguen teniendo en común la capacidad de desdoblamiento (Romera, 1981: 34) mediante la cual el autor se convierte en un otro que le permite juzgarse a sí mismo; no debemos desdeñar el importantísimo papel que estas formas desempeñan a la hora de desvelarnos mecanismos que juzgamos triviales en la escritura autobiográfica por la frecuencia con que se nos presentan. Así, por ejemplo, la necrológica (o auto-necrológica, o pre-necrológica, pues no es posible escribir sobre la muerte de uno mismo después de fallecer [aunque antes de morir también es difícil, sin duda]) descubre cómo es imprescindible la alienación subjetiva o traspasar las fronteras del *yo* si se quiere escribir sobre la propia vida y uno mismo. La creciente valoración de la muerte, la última frontera que nos permite exiliarnos incluso de nosotros mismos, a la hora de enfrentarse al fenómeno autobiográfico, ha llevado a Paul de Man a utilizar justamente a la necrológica como metáfora de todo afán autobiográfico (Caballé, 1995: 16) en tanto que sólo podemos hablar de un *yo* pasado, muerto, por lo que todo escrito autobiográfico sería una especie de embalsamamiento o mortaja en la que se entierra al individuo que la escritura pretende resucitar e inmortalizar en el texto.

De esta circunstancia ya se había percatado Unamuno, como recordaba oportunamente Rosa Chacel (1989a: 370) al citarlo para explicar sus teorías sobre lo autobiográfico cuando se refería a la quimérica pretensión de encerrarse en unas palabras por las que sería conocido y recordado:

> *Es una cosa terrible –dice Unamuno–. Tiende a la muerte como a la estabilidad la memoria. Lo vivo, lo que es absolutamente inestable, absolutamente individual, es, en rigor, ininteligible.*

La misma opinión era expresada por María Zambrano (1988b: 19) al admitir la imposibilidad de atrapar la inasible fugacidad de la existencia con estas palabras: "No puede ser ya la unidad de la vida. Mientras hay vida hay dispersión, contradicción. Nada vivo alcanza la unidad sino la muerte".

Por su parte, la apología, definida por Nora Catelli (1998: 42) como "defensa oral o escrita de una persona, idea o institución realizada en forma de elogio o panegírico", cuando se refiere a uno mismo pone de manifiesto la intención autobiográfica de autojustificarse y defender la propia actuación. A su vez, se muestra la relación jurídica existente en lo autobiográfico, donde un juez externo y presuntamente objetivo será el encargado de validar el testimonio y creer lo que se le está contando. Por ello, las apologías, desde Isócrates en adelante, han sido incluidas entre las manifestaciones pre-autobiográficas que ayudaron a conformar la estructura confesional del moderno género.

Ya que hemos indicado la relación con otros modos de expresión autobiográficos, no estará de más recordar que un testamento puede convertirse en una pre-necrológica, pues atiende a la circunstancia segura e (in)imaginable de la propia muerte. Asimismo, toda vida se convierte en un sucederse de muertes momentáneas y consunciones: se acaban los días, se consumen ciclos (biológicos, profesionales, sentimentales, etc.) de manera que, como ya había indicado Agustín de Hipona, y repitieron los existencialistas de la

postguerra mundial, la vida del ser humano es un encaminarse hacia esa muerte desde la que (según la antropología cristiana) se juzgarán las acciones de cada cual.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.5.2.4. Conferencias, discursos públicos y artículos periodísticos

Del mismo modo que Anna Caballé (1991a: 145; 1995: 145) recomendaba la realización de un estudio sobre el valor autobiográfico de los testamentos (tan valiosos para entender el testimonio de una vida cuyos resultados se legan a las futuras generaciones, y nótese que estamos manejando conceptos imprescindibles para la construcción autobiográfica, tales como *esfuerzo*, *genealogía*, *supervivencia*), creemos preciso el conocimiento de esos otros textos menores como las conferencias o los discursos públicos en que se pide al autor que rememore, en un batiburrillo de frases convencionales, elogios históricos y paisajísticos, parafernalia institucional, etc., algunos retazos de su vida. Ya hemos mencionado la utilización que Miguel de Unamuno (1966d) hizo en su famosa conferencia *Nicodemo el fariseo* en el Ateneo madrileño para realizar una confesión personal; del mismo modo, queda constancia de la capacidad mostrada por Pío Baroja para evocar episodios autobiográficos cargados de reflexión y análisis en las escasas conferencias que impartió a lo largo de su vida, como manifiesta José Miguel Fernández Urbina (1998: 196):

> *Pío Baroja, una persona tímida, solitaria y nada proclive a los ceremoniales públicos, no dio conferencias con la asiduidad de Unamuno o Maeztu, por ejemplo. Sin embargo, cuando lo hizo, en los años 20 y 30, demostró sobradas dotes para esta modalidad, en la que emuló el magistral estilo de* Juventud, egolatría *mezclando autobiografía, impresión, reflexión con un diapasón moderadamente radical y cautelosamente nihilista.*

Todo texto en que participe un impulso autobiográfico replantea los problemas del pudor, del recuerdo, de lo vivencialmente íntimo y lo compartido, la frontera de lo que los demás serán capaces de entender o el autor de transmitir al expresarse a sí mismo en un brevísimo discurso que para su construcción textual debe contar previamente con unos mínimos conocimientos de los recursos retóricos del relato oral (al contrario de lo que sucede en la autobiofonía o relato de vida del que hablaba Lejeune [1994: 324]).

Asimismo, y pese a no entrar en el género autobiográfico como modalidad, debemos hacer notar el alto contenido autobiográfico que adquieren ciertos artículos periodísticos de cuya veracidad no se suele dudar y que dan pie a un comentario de carácter general sobre la actualidad o sobre un acontecimiento reciente así como a hechos o pensamientos en que la mayoría de los lectores podrán captar la personalidad y la identidad de su autor, que en algunos casos hace gala de su condición de persona común que expresa una opinión generalizada, como José Martínez Ruiz hacía ver en la autoficción sobre su condición de articulista: "Azorín es un hombre vulgar, aunque escriba todo lo que quiera en los periódicos (o por eso mismo de que escribe)" (*Azorín*, 1983: 43).

Cierta tendencia al intimismo puede encontrarse también en determinadas columnas periodísticas en las que (a falta de otros temas que tratar) el articulista cuenta su vida o parte de una anécdota vivida para transmitir una opinión. Javier del Prado (1998: 20), sin embargo, se muestra reacio a incluir el artículo periodístico entre las manifestaciones autobiográficas, argumentando que

> *el espacio del periódico es antitético de la escritura íntima: la columna periodística tiene como objeto el otro, la historia pequeña o la historia mayor; su aparición es, necesariamente, fragmentaria, pues tiene que atenerse a un número equis de palabras*.

A través de ciertas pesquisas en artículos de periódico (que actúan como para-texto para las autoficciones contemporáneas) encontramos el *estatus* de veracidad que puede adquirir un relato autoficticio. Por ejemplo, en *El jinete polaco*, Antonio Muñoz Molina (1991: 273) relataba un accidente automovilístico en el que se vio involucrado el protagonista que suponemos puede ser su *alter ego* en la novela. Años después, esa experiencia fue narrada del siguiente modo en una columna de opinión, en la que trataba el problema del tráfico:

> *Nunca me olvido de que hace 24 años, cuando tenía 17, estuve a punto de morir en un accidente de circulación. Por unos metros, por unas fracciones de segundo, el coche donde viajaba hacia Madrid no fue aplastado bajo las ruedas de un trailer: en ese instante que pudo haber sido el de la muerte cabe toda la vida que he conocido desde entonces, la que se queda tirada cada día y a cada hora en las carreteras, sin motivo, sin explicación, sin consuelo* (Muñoz Molina, 1997: 3).

Nuestra disposición varía y modifica el modo de lectura que aplicamos al texto autoficticio y a la columna, ya que ésta no suele entenderse como una invención y se interpreta en clave realista, por lo que le atribuimos un innegable carácter autobiográfico a lo que allí se relata en primera persona.

Por ello, al analizar las crónicas periodísticas que tan en boga estuvieron a finales del siglo XIX y principios del XX, Ángela Ena Bordanada (1992: 237) reivindica el elemento autobiográfico como "fundamental en la crónica, aunque nunca se le ha prestado mucha atención". Para sustentar su hipótesis, esta autora incluye a la crónica como parte de "la llamada literatura testimonial, pues su función primera es la de que un autor elabore un texto cuya finalidad es comunicar un mensaje" (Ena, 1992: 234), sin olvidar que las opiniones que se vierten al reflejar una realidad o comentar un suceso actual son personales y por tanto responden a una visión concreta del acontecimiento.

En estos casos habrá que recurrir a los estudios que Amalio Blanco (1997) ha realizado sobre la memoria colectiva, puesto que estos textos cercanos a lo autobiográfico ayudan a crear la opinión pública que se formará sobre ese suceso concreto y aspira por tanto a fijar en el recuerdo de un grupo humano los elementos claves por los que ese acontecimiento pervivirá en la mente de cada miembro de ese colectivo. A su vez, muchas crónicas responden al relato de un viaje, por lo que esta modalidad periodística se relaciona con el libro de viajes así como con el diario por su

carácter cronológico, poniendo de relieve la interconexión y la mezcla que se produce entre las modalidades autobiográficas con constantes préstamos entre ellas.

La complementariedad de los textos autobiográficos enreda como una malla al lector tanto como al autor, que empiezan a no sentir los límites de la realidad y la ficción (Bravo, 1988: 428). Si se nos permite la comparación, hemos de admitir en el *estatus* autobiográfico al artículo periodístico y al pregón de fiestas (y a todo texto que parta de la instancia narrativa vital del narrador) del mismo modo que se asume la utilidad práctica de esa obra menor de la ciencia geográfica que son los callejeros, que permiten orientarse en una ciudad (o en el laberinto egotista) sin que en esos casos un atlas pueda resultarnos de gran ayuda. Una colección de callejeros nunca suplirá a una obra cartográfica de mayor relieve, al ser distintos sus métodos y objetivos de descripción, pero tampoco funcionará en sentido inverso; del mismo modo, sin estos tipos y manifestaciones de literatura autobiográfica menor el repaso al género y sus modalidades habría quedado, a nuestro entender, incompleto y hubiese sido, hasta cierto punto, menos gratificante.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO 5

TEORÍA DE LA AUTOFICCIÓN

5.1. Definición del término autoficción

La expansión del fenómeno autobiográfico ha llegado a invadir el terreno de la ficción, dando lugar a esas formas peculiares de novelas autobiográficas que, o bien recurren al inveterado uso de la primera persona, o bien revelan a través de la identidad nominal entre autor y protagonista la referencialidad del texto con respecto a la vida del escritor responsable de la obra. La casuística en el terreno de la ficción autobiográfica es inmensa, al ponerse en relación dos ámbitos tan extensos como el de lo ficticio y lo autobiográfico, con constantes innovaciones técnicas que se nutren de las dos realidades matrices, por lo que nos encontramos ante un campo de estudio al que sólo muy recientemente se ha prestado atención teórica. Esta dificultad es la que señalaba José Romera Castillo (2000a: 10) al prologar uno de los escasos estudios monográficos que se han llevado a cabo en España sobre este abstruso universo teórico:

> *Alicia Molero de la Iglesia* [...] *por un lado, se adentra en el confuso mundo de la teoría de la autoficción (cuyos límites no están fijados de una manera irrefutable en la teoría literaria), para, a partir de aquí, aplicar los postulados teóricos al análisis de diferentes obras escritas por autores tan significativos de la literatura española actual como son J*[orge] *Semprún, C*[arlos] *Barral, L*[uis] *Goytisolo, E*[nriqueta] *Antolín y A*[ntonio] *Muñoz Molina.*

En relación con el término autoficción, seguimos la reciente tradición española que ha aceptado traducir la denominación francesa, *autofiction*, aunque Manuel Alberca (1999: 55) reconocía que "hubiera sido más acertado traducir por *autonovela*", en consonancia con lo que el propio Alberca (1996a: 10) había expresado con anterioridad, manifestando su deseo de "no propagar más neologismos", como el de "novelógrafos (novelistas + autobiógrafos)" que introduce Silvia Adela Kohan (2000: 122). Asimismo, Frye había propuesto para el ámbito anglosajón la palabra *romance*,

> *forma de ficción en prosa distinta de la novela, identificable ante todo por "el modo de concebir la caracterización. El romancista no intenta tanto crear* gente de verdad *como figuras estilizadas que pueden llegar a ser arquetipos psicológicos"* (apud. Gullón, 1984: 115).

Para hacernos una idea de los problemas que suscita el acceso a este ámbito narrativo híbrido entre la ficción novelesca y la incomprobable realidad autobiográfica, no tenemos más que observar que en la década de 1970 Serge Doubrovski acuñó el término (*autofiction*) para referirse a esta modalidad, que Philippe Lejeune no contemplaba como factible en el campo de los subgéneros autobiográficos, al no coincidir el nombre de autor y protagonista, base sustentadora del pacto autobiográfico, o por considerar irreales los sucesos que se narraban, incumpliéndose así el requisito de veracidad que se presupone en el género autobiográfico. Aunque hoy el término *autoficción* está aceptado o normalizado (con las lógicas reticencias, como veremos), no hay que olvidar que su origen proviene de una práctica novelística más que de un marco teórico, de donde se entiende el reproche que Lejeune (1998: 20) realiza a esta invención:

> *Serge Doubrovsky a inventé, en 1977, pour designer une pratique qu´il croit nouvelle, un mot qui s´avère décrire fort bien... beaucoup de pratiques du demi-siècle précédent!*

Ahora bien, no creemos que la práctica autoficticia sea tan novedosa como supone Lejeune, al considerarla un invento del siglo XX, cuando podríamos remontarnos no sólo a finales del siglo XIX sino incluso a períodos de la historia literaria en que no existía el género autobiográfico propiamente dicho, por lo que hay obras que podríamos incluir entre las manifestaciones pre-autoficticias si consideramos lo que sostienen Giné y Sala-Valldaura (1998: 9) sobre "la ficció disimulada com a autobiografia del *Libro de buen amor*, de Juan Ruiz". En España, además, la tradición cultural de la novela de pícaros supone un motivo más para la reconsideración de la antigüedad y vigencia de esta

modalidad, por lo que la corriente ego-documental pretende, en palabras de James S. Amelang (1993: 96),

> *reconquistar las fuentes y la influencia de las narraciones de ficción en primera persona, especialmente los elementos autobiográficos de la clase baja urbana en la muy popular novela picaresca.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

5.2. La picaresca, antecedente autoficticio

Resulta paradójico que la invención (o el descubrimiento, según se quiera considerar) del *yo* se efectúe en el plano de la ficción, con la aparición de la novela popular urbana, o picaresca, que de este modo marcará históricamente el progreso del individualismo[88] desde el período germinal del Renacimiento hasta su apogeo en el ascenso económico, social y político de la clase burguesa; en cuanto fenómeno asociado a la retórica, el *yo* autobiográfico será deudor, cuando se constituya plenamente y reclame para la autobiografía la condición de género literario, de las novelas picarescas en las que se comienza a percibir la voz de la primera persona como una reivindicación del derecho a contar la propia vida que postula la pujante burguesía urbana.

La existencia de las novelas picarescas, tan conflictivas desde el punto de vista de los estudios autobiográficos al no encontrárseles una ubicación y explicación adecuadas, ponen de manifiesto el carácter ficcional y retórico que comporta el uso de la primera persona, así como las problemáticas relaciones entre vida y literatura, además de reavivar el debate sobre el momento exacto de la aparición del género autobiográfico, a cuyo surgimiento ayuda con antelación el afianzamiento de las técnicas de narración y discurso realizados desde la primera persona de singular, a la búsqueda de ordenar textualmente el curso de la vida. Recientemente, Jacques Soubeyroux (2000: 7) llegaba a preguntarse si existía alguna relación entre la práctica confesional y la novela picaresca, como rasgo distintivo de la cultura española:

> *Cette différence de traitement entre biographie et autobiographie était-elle justifiée par une pratique socioculturelle prope à l´Espagne classique, qui serait due à la place occupèe par la confession, dont on a montré le rôle qu´ella a pu jouer dans le genèse de l´autobiographie et du récit picaresque?*

[88] José Antonio Maravall (1986: 294-349) titula el capítulo VII de su estudio sobre la picaresca a "individualismo y soledad radical del pícaro. La libertad picaresca", y allí afirma: "La novela picaresca es un producto incipiente, confuso, se puede llamar incluso trivial (en cuanto a las manifestaciones en que de ordinario va a fijarse), de la nueva corriente ideológica: una corriente que va a definirse como una nueva

La tradición picaresca resulta fundamental para comprender la constitución de la autobiografía ficcional en España, que cuenta de este modo con un referente y un precedente para proceder a la fabulación de una historia tomando como referente el devenir de una vida real. Virgilio Tortosa (1998: 391) daba cuenta del estado de la cuestión al referirse a los estudios de Meregalli, el cual

> *afirma la existencia de toda una tradición autobiográfica en España amparándose en la desarrollada por la literatura picaresca, poniendo su acento en la narración de la experiencia infantil, la cual probablemente influenciara* [sic] *el uso de la primera persona.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Al no distinguir entre autobiografía y autoficción, se da a entender que ésta aporta a aquélla una serie de técnicas y fórmulas narrativas de crucial importancia para la implantación del género, que tenderá, por tanto, a prestar importancia a los modelos narrativos ficcionales para la construcción de un texto en el que lo real será incomprobable y se mantendrá en los márgenes de lo hipotéticamente sucedido, pues no hay que olvidar la enorme cantidad de tópicos que se detectan de una autobiografía a otra, como si sólo la utilización de determinados elementos narrativos confiriesen autenticidad a un relato que debería ser original y distinto por su naturaleza única.

Aunque se menciona como prototipo de la narración ficticia en primera persona la literatura picaresca, y en especial el *Lazarillo de Tormes* como texto fundacional, los estudios sobre las manifestaciones pre-autobiográficas en España han recalado en algunos ejemplos desde los que se empieza a constituir en fechas tempranas el molde narrativo que con posterioridad empleará el *yo* para expresarse. Así, cuando Sonja Herpoel (1999) ha estudiado las *relaciones de vida* escritas por religiosas durante los siglos XVI y XVII, siguiendo el modelo canónico de Teresa de Ávila, ha tenido que señalar como antecedente directo de estas narraciones, por cuanto no siempre se atienen

---

actitud, enfrentada a la sociedad tradicional, a consecuencia de la crisis histórica del Renacimiento. La

éstas a una veracidad absoluta, a "la autobiografía ficticia del Arcipreste [de Hita, que] constituye una muestra perfecta de su imaginación exuberante" (Herpoel, 1999: 28).

Al igual que sucede con la autobiografía, con los orígenes de la autoficción tampoco existe un acuerdo y cada autor aporta unas obras y se remonta a unos autores diferentes, en función de diversas circunstancias y perspectivas, como la modalidad autobiográfica utilizada (epistolar, literatura de viajes, diarios, etc.); así, por ejemplo, para Virgilio Tortosa (1998: 351) existe una eclosión de obras autoficticias a mitad del siglo XVI en España, que él interpreta como un intento de aproximación a la realidad, por lo que afirma:

> *No es casual que la ficción autobiográfica se presente en España hacia 1550 en géneros muy diferentes: el relato del* Abencerraje, *de Villegas;* La Novela de Isea *concebida por Núñez de Reinoso según una novela griega de Aquiles Tatios; y, sobre todo, el* Viaje de Turquía *atribuido al doctor Laguna. La forma autobiográfica es por sí misma factor de* realismo.

En función del país y de la modalidad utilizada, como decíamos, se puede intentar establecer si no un origen al menos unos antecedentes, puesto que en la autoficción existen tantas submodalidades como en la propia autobiografía, y en estos momentos los diversos estudios autobiográficos parecen atender a la reconstrucción de una historia cultural de la tradición autoficticia en la que cada comunidad idiomática y cultural organiza y explica su propio *corpus* como parte de la identidad nacional y de su devenir histórico, con sus peculiaridades.

Aunque más adelante trataremos pormenorizadamente la modalidad epistolar como parte específica y diferenciada de la autoficción, adelantaremos en este momento que junto a la picaresca se apunta a dicho tipo de narración epistolar, en las novelas basadas en supuestas cartas cruzadas, como un antecedente directo de la autoficción.

---

ideología de una grave crisis de inconsistencia de *status*" (Maravall, 1986: 294).

Así, se señala a Italia como agrupación de Estados en el que se produjo la aparición de este fenómeno, a consecuencia de su configuración como país donde surge el movimiento artístico renacentista y, por tanto, como avanzadilla del espíritu individualista burgués que comienza a perfilarse en el pre-Renacimiento. Dámaso Chicharro (2000: 86-87) ha puesto en relación la aparición del género epistolar moderno (debido a Petrarca) con el surgimiento de la novela epistolar, que se difunde rápidamente como modalidad literaria por todo el área mediterránea:

> *El modelo principal de todas las cartas –se ha dicho desde siempre, al menos de las cartas modernas– es Petrarca. Pero además de él existe una larga y densa tradición, que viene desde Italia sin duda, pero que en nuestro país ha conseguido su máximo desarrollo. Unas pocas obras no constituyen un género, sino la continuidad de unos modelos, su constante reelaboración y perfeccionamiento. Y de ello es buen ejemplo la novela epistolar y, en general, toda la literatura que se escribe mediante cartas, desde la* Historia duobus amantibus *(1444) de Eneas Silvius Piccolomini hasta el* Arnalte y Lucenda *(1491) y* La cárcel de amor, *de Diego de San Pedro, que son novelas epistolares, pasando por el* Proceso de cartas de amores, *aparecida en Toledo en 1548, obra de Juan de Segura, cuyo título no puede ser más apropiado, llegando hasta la abundantísima –y casi desconocida– literatura epistolar de los conventos que, en cierto modo, desemboca en Madame de Sevigné, allá por el año 1674.*

Sin lugar a dudas, sin embargo, es la literatura picaresca la que se reconoce como precedente inmediato de la autoficción, aunque también hay que señalar que su condición de ficción autobiográfica es uno de los puntos aún por dilucidar en los estudios sobre la modalidad de la autoficción, ya de por sí abstrusa y con escasos trabajos monográficos dedicados a ella:

> *La influencia del modelo narrativo picaresco es uno de los puntos negros en la crítica que se ha ocupado de la autobiografía pues su influencia es mayor de cuanto pareciera con el surgimiento de una muy moderna técnica autobiográfica ficticia en*

> *fecha muy temprana, y perfeccionada con el tiempo, de la que nos sentimos deudores en el siglo XX* (Tortosa Garrigós, 1998: 363).

Respecto a la picaresca, hay que señalar la importancia que en su establecimiento y fundación representa el *Lazarillo de Tormes*, obra anónima y de múltiples niveles significativos que, en su sencillez, está repleta de sugerencias y de posibilidades de interpretación, entre las que se encuentra la hipótesis formulada por Hans Robert Jauss, tal como la recordaba James P. Fernández (1999: 67): "El *yo* autobiográfico del *Lazarillo* es una parodia del uso de la primera persona en las *Confesiones* de San Agustín".

BIBLIOTECA VIRTUAL

La aparición de la figura del pícaro, más allá de otras significaciones sociales como las que ha estudiado José Antonio Maravall (1986), supone la reivindicación de la individualidad, el derecho a contar la propia vida por parte de cualquier persona, independientemente del rango social que ocupe, pues como ha señalado Mercedes Arriaga Flórez (2001: 21):

> *Históricamente el género autobiográfico, a partir del siglo XVI, da inicio a un tipo de identidad con minúsculas. En contraposición a las figuras ilustres que las biografías presentaban, la autobiografía y la novela autobiográfica presentan figuras (por ejemplo los pícaros) cuya vida era irrelevante, o* ilegible *por parte de otros géneros literarios*.

Esta hipótesis resulta sumamente sugerente, puesto que incide en el planteamiento de Meregalli, según el cual la tradición autobiográfica en España se desarrolló amparándose en la evolución experimentada por la literatura picaresca (apud. Tortosa Garrigós, 2001: 28). El fenómeno de la aparición del *yo* en la novela, como una expresión de la creciente subjetividad y de una nueva cosmovisión que arranca en el Renacimiento y encuentra su pleno apogeo con la ascensión política, social y económica de la burguesía, se produce alrededor del siglo XVII en Europa; la novela será, como ha sucedido en tantas otras ocasiones, el género en el que se introduzcan por vez primera

estos conatos de subjetivización e individuación, esa manera concreta de entender la sociedad de su tiempo. A través de la literatura se filtra en la ideología occidental la magnitud de un concepto que se llevaba formando desde los albores del Renacimiento, cuya potencial rebeldía explotará en esta época, coincidiendo con el afán de notoriedad y autor-idad de los artistas.

Así puede entenderse que, como ha expuesto y defendido Nadine Kuperty-Tsur (2000 a: 12), " à partir du XVIII^{e} siècle, certains romans mettent subversivement en scène les efforts du narrateur pour promouvoir son image". Resulta evidente que el discurso autobiográfico, propiciado por los componentes de la ideología burguesa, se forja sobre los modelos de la novela realista, ya que, como defendiera Elisabeth Bruss, en la primera fase del realismo decimonónico el narrador no llega a fijar los límites que separan la autobiografía de la ficción, y viceversa (apud. Tortosa Garrigós, 1998: 476).

5.3. Subgénero híbrido

Desde una pespectiva que permite juzgar los acontecimientos en su desarrollo más continuado, parece oportuno considerar que el *yo*, que ideológicamente está formándose a la par que la burguesía se consolida como clase dominante y que convierte el individualismo en uno de sus baluartes más afianzados, ese mismo *yo* que titubea y duda entre la realidad autobiográfica y la ficción novelesca, empapa todas las manifestaciones artísticas desde el Renacimiento hasta nuestros días, en los que la transformación social e ideológica de la burguesía, en un mundo globalizado, exige de otras formas de expresión que se habían venido reclamando y experimentando desde las postrimerías del siglo XIX y primeras décadas del XX, en un preludio de lo que llegaría a ser la Post-modernidad. Así se entiende que ese mismo *yo* que conformó la novela burguesa, desde sus orígenes renacentistas hasta el Realismo y el Naturalismo decimonónicos, siga vigente y actuante, aunque larvado y escondido en su propia irrealidad, en la novela post-clásica, de la que Gonzalo Navajas (1987: 10) ha afirmado:

> *Centrada más en el* yo *como entidad autosuficiente que como integrante de un grupo supraindividual, ha utilizado diversas variantes de la confesión (el monólogo interior, el flujo de la conciencia, etc.) en las que la revelación de las zonas más profundas del* yo *se convierten en la motivación primordial del texto.*

Sin ese permanente intercambio de técnicas, valores, aspiraciones y criterios que se ha venido realizando entre novela y autobiografía, la Modernidad carecería del nexo principal que la articula, el *yo* del que se sigue nutriendo la rebeldía de una clase como la burguesa que, desde una interpretación marxista de la Historia (hoy ni siquiera cotizada en la bolsa de las ideas, pero que ha estado vigente durante más de un siglo), ha generado sus propias contradicciones de clase, la primera y principal de cuyas contradicciones, la más irresoluble por más absoluta, sin ninguna duda es el *yo* proteico que se observa latente como el motor que ha incentivado el desarrollo de la sociedad y de la estética en los últimos cinco siglos.

La utilización de la primera persona en la novela popular urbana es un buen indicativo de esa interacción que comenzará a producirse entre literatura y vida, entre ficción y realidad, que tendrá como nexo de enlace la potente voz de la subjetividad que se constituye en el Renacimiento y se afianza a partir del siglo XVIII y del Romanticismo, aunque la crítica literaria no haya formulado sus teorías sobre este resbaladizo campo de frontera entre la novela y la autobiografía hasta hace pocos años. De hecho, la primera, y única hasta el momento, definición que se ha popularizado sobre la autoficción se debe al francés Lecarme, quien "arriesga una definición, que podemos considerar canónica" (Alberca, 1999: 57), cuya formulación es la siguiente:

> *L´autofiction est d´abord un dispositif très simple: soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l´intitulé générique indique qu´il s´agit d´un roman* (apud. Alberca, 1996a: 10).

En el propio término se hace mención a esta dualidad, por la cual el texto resultante ocupa una posición imprecisa e inestable, puesto que se trata de una narración ficticia en la que el autor escribe sobre sí mismo, aunque utilice para ello a un personaje al que le presta su propio nombre u otros mecanismos de identificación. En nuestro estudio, pretendemos clarificar los elementos autoficcionales que se hallan en las dos novelas ganivetianas, cuyo protagonista, Pío Cid, comparte el nombre con su autor, Ángel Ganivet, a través del procedimiento de rebautismo social que supuso la entrada en la *Cofradía del Avellano* para todos sus miembros, quienes, como pertenecientes a una secta artística pasaron a tener un nuevo apelativo. En el plano estético, Ganivet asume su nuevo nombre, que le reporta una identidad social que reflejará en esas dos obras en que se confiesa personalmente mediante una ficción que no deja lugar a dudas de la inverosimilitud de algunos de los episodios en ella relatados, disimulando la personalidad real bajo un revestimiento artístico.

Pero no perdamos de vista esa dualidad, que es la característica principal que le atribuye Manuel Alberca (1996b: 180) cuando define la autoficción en virtud de la ambigüedad con que se presenta al lector:

> *Las llamadas* autoficciones*, es decir, relatos aparentemente autobiográficos que no se someten al pacto autobiográfico o que tienen un contrato de lectura ambiguo, ficticio y verdadero simultáneamente.*

Por todo ello, el espacio que ocupa la autobiografía novelada, o autonovela, denominaciones que también pueden emplearse para referirse a este tipo de obras, es siempre fronterizo, inestable, a medio camino entre dos realidades, indeciso y difuso, como iremos viendo a lo largo de este capítulo en el que pretendemos acercarnos a las teorizaciones que se han producido en las dos últimas décadas sobre un fenómeno al que no se había prestado atención con anterioridad, pese a su existencia constatable en diversas fórmulas novelescas que utilizaban los aportes de experiencias autobiográficas y las voces narrativas focalizadas en la primera persona para renovar estilísticamente las creaciones ficticias. En este sentido, hay que poner de manifiesto que quienes han aprovechado la experiencia cultural proporcionada por la práctica *común* de escritura de diarios, memorias, autobiografías, epistolarios, etc. han sido los novelistas, que han incorporado al acervo de sus creaciones la modalidad autobiográfica. Esto nos obliga a preguntarnos de qué manera y hasta qué punto hay una ósmosis o intercambio de estilos, que suelen ser evidentes en el caso de los textos ficticios que adoptan alguno(s) de los rasgos que caracterizan la literatura autobiográfica, pero que están menos estudiados en el caso de las técnicas y recursos novelísticos o puramente literarios (artísticos) empleados por la literatura intimista, que a simple vista es más espontánea y directa, tópico éste ampliamente difundido por quienes no conocen el grado de elaboración artística que requiere un texto autobiográfico.

Al hacerse palpable la interacción existente entre la ficción y la autobiografía como expresiones artísticas, que en el caso de la novela y las modalidades autobiográficas

"intercambian recursos narrativos, según las tendencias y gustos artísticos del momento", como señala Alicia Molero (2000: 37), Jean Molino (1991: 118) consideraba que

> *los instrumentos utilizados en la autobiografía* real *han sido las más de las veces elaborados en la autobiografía ficticia o en otro campo que no sea el de la autobiografía.*

Esta situación de influencia mutua se hace cada vez más evidente, porque se ha producido una ruptura consciente, por parte de los artistas, de los planos reales y ficticios en el seno de las producciones estéticas, lo que ha permitido a la novela adentrarse en el territorio de la vida, del mismo modo que la autobiografía, al aspirar a su condición de género literario, ha apostado por su estetización, por su presentación bajo moldes y postulados que inciden en la elaboración artística. A esta interacción se ha referido Francisco Javier Hernández (1999: 83) cuando ha señalado que

> *las fronteras entre vida y obra se han ido difuminando cada vez más y se puede hablar de una invasión de la ficción por parte de la autobiografía, de la existencia de unos vasos comunicantes cada vez más evidentes entre una y otra.*

También existe una explicación social, o histórica, que avala esa atención cada vez mayor que se presta al individuo en los últimos años: el derrumbe de los grandes sistemas ideológicos que acreditaban lo colectivo frente a lo individual, devolviendo al primer plano de la argumentación literaria al individuo común, vulgar, que acapara todos los intereses por explicarlo y comprenderlo. En este sentido interpreta Alicia Molero (2000: 67) "la intrusión de lo autobiográfico en la novela [que] responde al retorno del sujeto como punto de atención literaria". El auge experimentado por la autoficción responde no sólo a esta re-individualización que coincide con el apogeo del sistema liberal como pensamiento único (político, económico, ideológico) que se propugna como factible en exclusiva, sino también a motivaciones estéticas, que tienen que ver con el rutinario encasillamiento en que las modalidades autobiográficas habían caído, siendo

previsibles y tópicos sus resultados en muchas ocasiones, lo que obligaba a romper moldes y esquemas, empezando por esa transgresión de los márgenes de la ficción, de modo que resultase imprescindible una duda metódica sobre la veracidad de lo relatado en un texto supuestamente autobiográfico por su cercanía con los modelos de narración novelesca.

De ahí que pueda postularse que el género autobiográfico fue depositando en la novela ciertas técnicas y recogiendo otras[89], en cuyo trasvase se provocó un espacio intermedio, fronterizo, que se afianzó como subgénero por la afinidad narrativa que caracteriza a la novela y a ciertas modalidades autobiográficas. En este sentido, Georges May (1982: 134) indicaba que la autobiografía (como modalidad) estaba orgánicamente más emparentada con la novela que con las memorias, tal vez por su carácter narrativo temporal, menos atento a lo anecdótico que a lo argumental. Ambas modalidades de escritura, de algún modo, no sólo comparten técnicas sino que sólo pueden ser distinguidas o separadas por la voluntad del lector y del autor a la hora de clasificarlas, pues como sostiene Jean Molino (1991: 134):

> *Nada distingue intrínsecamente la autobiografía de la novela: son un* punto de vista, *una* focalización *análogos, los que obran en todo lo que es historia de una vida, y sólo la relación exterior del texto con el sistema de creencias del lector permite distinguir la autobiografía auténtica de la autobiografía ficticia.*

Esta identificación formal entre novela y autobiografía facilita la creación de un subgénero híbrido, como el de la autoficción, en el que se alienta la duda sobre el carácter verídico o ficcional de lo relatado, puesto que se anula la distinción entre invención imaginativa y narración realista, a lo que se suma la inexistencia de marcas formales o rasgos pertinentes que permitan diferenciar intratextualmente un relato ficticio con forma

[89] "La crítica contemporánea por unanimidad admite que la autobiografía utiliza formas o procedimientos comunes [...] a otros discursos como el literario o la ficción en sí, pero también admite que esta modalidad escritural de *formas íntimas* ofrece ciertas resistencias a ser reducida a una categorización concreta dentro de la ficción" (Tortosa Garrigós, 2001: 37). Así opina Folena: "Las formas ficticias y

autobiográfica de un relato verídico o no ficticio propiamente autobiográfico (Catelli, 1986: 67; Eakin, 1994b: 12; Lejeune, 1994: 136); esta confusión que se crea entre textos autobiográficos y aquellos otros que utilizan sus recursos con fines estéticos no beneficia solamente a la novela sino que ha abierto nuevas vías de expresión en las tendencias más actuales de lo autobiográfico que se han refugiado en la doblez de la ficción para intrigar más al lector en la interpretación sobre la veracidad de lo leído.

No obstante, hemos de reconocer que esta técnica había sido ya utilizada desde antiguo, como defienden los representantes de los estudios ego-documentales, que sostienen "la existencia en España de la ficción autobiográfica, especialmente la novela picaresca" (Amelang, 1993: 103) y argumentan esta raigambre en términos plenamente modernos con ejemplos concretos:

> *La frontera que separa las llamadas autobiografías auténticas de las de ficción parece bastante permeable. Tal es el caso de novelas picarescas como la* Vida y hechos de Estebanillo González *(publicada en 1646), que muchos estudiosos consideran una representación de viajes y aventuras reales. El acentuado realismo de muchas novelas picarescas planteó un deliberado reto a su consideración como ficción y dio lugar a una vigorosa e influyente tradición de narraciones en primera persona en las que la verdad y la invención se mezclaban con frecuencia hasta tal punto que el lector era incapaz de reconocer la diferencia* (Amelang, 1993: 104).

La existencia de estos precedentes autoficticios en la tradición novelesca española vienen a mostrar la irresistible tentación que en todo momento han sentido los escritores por traspasar los límites de la ficción con la narración de hechos verídicos que los afectaban, aunque es probable que lo que se esconde en muchos modos de lectura realista no sea más que el deseo por reconocer la copia a que ha procedido el autor, desmintiendo así su falta de inspiración e inventiva. En este sentido, lo realmente novedoso que se produce en la autoficción es la voluntad consciente y (re)buscada de jugar con los planos

---

novelescas pseudoautobiográficas preceden por lo general a la autobiografía real, a la que le ofrecen

e identidades de la personalidad autorial (Alberca, 1996a: 16), que instiga al lector a pronunciarse.

Haciéndose eco de la nueva actitud que estas corrientes autobiográficas han propiciado en el modo de lectura de los textos autobiográficos, ya en 1975, fecha de la primera redacción de sus tesis sobre el género, Philippe Lejeune avisaba sobre la paradójica actitud del lector que no sólo afecta a la autobiografía sino que llega incluso a repercutir en su modo de leer novelas, resaltando

> *la importancia del contrato en la medida en que determina la actitud del lector: si la identidad no es afirmada (caso de la ficción), el lector tratará de establecer parecidos a pesar del autor; si se la afirma (caso de la autobiografía), tenderá a encontrar diferencias (errores, deformaciones, etc.)* (Lejeune, 1994: 65).

En todo caso, la novedad que reporta la autobiografía como género (y que se refleja en todas sus modalidades) es el replanteamiento de las relaciones extratextuales o de referencialidad, por lo que sólo fuera del texto podrá encontrarse la respuesta a la veracidad o falsedad de lo que se narra. Si queremos saber si es cierto que Pío Cid conoció a Martina un 1 de febrero en el baile de carnaval en Madrid, habrá que remitirse al calendario (como ha hecho Luis Álvarez Castro, 2000c) y saber si cuando Ángel Ganivet conoció a Amelia Roldán fue en ese baile de carnaval tal como se describe en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Según sostiene Alberca (1996b: 176), ante la sospecha de que se encuentra ante un texto autoficticio,

> *el lector puede optar, basándose precisamente en los datos extraliterarios, por leer estas* novelas *como* autobiografías, *o lo que es lo mismo, por poner en suspenso su credibilidad de lector ficcional para adoptar una postura de lector autobiográfico con respecto a los datos ficticios o que se presentan como tales. El resultado es una lectura crítica que tiende a desvelar las referencias y las claves de las* novelas.

---

modelos y esquemas" (apud. Franzina, 1992: 122).

De este modo, hay una especie de intuición en el lector de novelas que busca en el texto ficticio aquellos datos que puedan pertenecer a la vida real del autor, hasta el punto de crear ciertas presunciones o presuposiciones que difícilmente pueden ser desarraigadas de la mente del lector, quien se dejará llevar por la creencia en el respeto a la verosimilitud que caracteriza a los hechos narrativos contenidos en una novela por el mero hecho de utilizar la primera persona. La búsqueda de esos datos extratextuales podrá realizarse, en algunas ocasiones, en los propios textos manifiestamente autobiográficos en los que el autor realiza las comparaciones oportunas, como fue el caso de Pío Baroja cuando desveló las claves realistas de muchos episodios incluidos en sus novelas a lo largo de sus memorias, *Desde la última vuelta del camino*; en idéntico sentido entendió Elisa Martínez Garrido (1986: 271) que había procedido la escritora italiana de finales del siglo XIX *Neera*, cuyas novelas "son obras escritas en clave autobiográfica que hay que interpretar a la luz de sus escritos personales, las *Memorias*". No basta con esta comprobación referencial o extratextual, dado que ello no siempre sucede, y en todo caso es una ratificación por otro texto literario al que se concede (por convención) el rango de verídico.

Lo llamativo en la autoficción es que el autor se trata a sí mismo como un personaje; su vida o un fragmento de ella se transforma en texto literario y él mismo se eleva a la categoría de protagonista, que doblegado por la voluntad del autor tendrá que repetir con leves modificaciones lo que ya tuvo que padecer y experimentar a causa del azar en la vida real. La autoficción se concibe así como un juego de espejos en el que la intención revisora del autor no está exenta de ironía y autocrítica, por lo que Juan Bravo Castillo (1998: 53) hacía hincapié en "la necesidad innata del artista de transmutarse en otro *yo* como medio de ensalzamiento, o como forma de contrarrestar las taras que halla dentro de sí".

En la confusión de autor y protagonista hay una provocación estética no sólo al lector sino a los propios márgenes que se le habían concedido a la ficción

tradicionalmente, permitiéndole que entre en la vida y la re-haga a voluntad. La confusión no sería tal si no hubiese lugar a las dudas y a las vacilaciones, por lo que para hablar de autoficción tendremos que presuponer cierta ambigüedad e indecisión a la hora de atribuir veracidad o superchería a los episodios que en el texto se reflejan, distorsionados o literalmente reproducidos. En esa sinuosa y equívoca posibilidad se encuentra el reto de aventurarse a seguir la trayectoria de un protagonista a medias inexistente y a medias real, cuya dualidad alterna siempre entre los difusos ámbitos de la realidad y la ficción, traspasando sus fronteras, dejándose traspasar por ellas, las confunde y altera en un juego que obliga a profundizar reflexivamente en las falaces estructuras de la realidad y en las sólidas bases culturales de la ficción, por no hablar de la inestable constitución del *yo*.

Manuel Alberca (1996a: 11) ha incidido en esa mefistofélica condición del sarcástico autor-protagonista de las autoficciones, puesto que

> *la propuesta y la práctica autoficcional es* [...] *confundir persona y personaje, hacer de la propia persona un personaje, e insinuar, de manera confusa y contradictoria, que ese personaje* es *y no* es *el autor. Esta ambigüedad calculada o espontánea, irónica o autocomplaciente, según los casos, constituye una de las fuentes de la fecundidad del género.*

La base que sustenta esta posibilidad de confusión se encuentra, ya lo adelantábamos, en un dato extra-textual que vincula y pone en relación al autor y al personaje de su obra, el nombre propio o el pseudónimo que identifica a ambos y los hace semejantes por su aspecto físico y por datos externos (geográficos, históricos, sociales, profesionales, etc.) que hacen factible la asimilación del personaje con el autor, como pone de manifiesto el propio Alberca (1996b: 176):

> *El narrador-protagonista mantiene relaciones de semejanza con el autor que firma la obra, o al menos con algo o parte de su identidad, y dicha semejanza es*

> *comprobable extratextualmente por cualquier lector avisado o previamente informado.*

¿Pueden ser consideradas estas referencias extra-textuales datos autobiográficos que se diseminan en la obra con el fin de hacerla más real? ¿O hemos de creer que se trata de invenciones que toman como punto de partida un entorno que el escritor conoce bien, como sucede al ambientar el relato en una ciudad conocida y no en un país en el que nunca se ha estado? Es lógico que el mundo ficcional al que pertenecen muchas novelas sea compartido con el ámbito autobiográfico, por lo que ambas mantienen diferencias en cuanto son productos estéticos. Para atribuir cualidad autobiográfica a una obra no basta, por tanto, con la referencialidad, sino también la finalidad pretendida. En este sentido, Royano Gutiérrez (1993: 386) planteaba el proceso de novelización seguido por Miguel Ángel Asturias, recalcando la distancia que la voluntad marca a la hora de adscribir un texto a la ficción o al género autobiográfico:

> *El proceso creativo de Miguel Ángel Asturias consiste en transformar la realidad al novelizarla. Para ello, el escritor ha delegado la responsabilidad de narrar a un narrador que pertenece a la ficción, no a la realidad. El escritor tomó conciencia de su vida, eligió las aventuras que le parecieron más propicias para su realidad artística y las configuró en novela. Aunque Asturias novelase experiencias que vivió en su condición de hombre, esas experiencias se convierten en novelescas por el solo hecho de haber sido incluidas en una novela*.

En estos casos, es evidente que la imaginación actúa sobre una base de recuerdos, por más que ello no confiere a toda obra memorial la condición de autobiográfica, pues ésta suma a la referencialidad la pretensión manifiesta del autor. En la obra de Ganivet, por ejemplo, y según lo defendido por Germán Gullón (2000a: 12), se refleja "la distancia que separaba la realidad vivida por los autores de la vida representada en sus creaciones". La voluntad del escritor determina que una obra esté en el ámbito autobiográfico o no lo esté. El subgénero autoficticio supone una incursión en la

autobiografía, manteniendo la vinculación con la confesionalidad y con la revelación de un secreto, por lo que no

> *se trata de memorias o autobiografías vergonzosas ni escondidas y, aunque puede haber camuflaje o disimulo, no es esto lo principal, sino el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal, sin borrar las huellas del referente* (Alberca, 1999: 71).

Todo este debate sobre las intenciones de la autoría, la referencialidad textual y la interpretación por el modo de lectura nos llevará a preguntarnos sobre cuál es la realidad de la autoficción y qué posición ocupa en el canon de géneros. En un término intermedio entre la realidad y la ficción situaba Lejeune el *estatus* de la novela autobiográfica, puesto que en ella entrarían elementos de la realidad personal que sugieren un parecido con la vida del autor, pero no una igualdad o identificación como la pretendida por la obra autobiográfica. Por su parte, con el término *autoficción* aceptado, Manuel Alberca (1996a; 1999) ha señalado su ambigüedad esencial, motivo por el que prefiere referirse al pacto ambiguo que lo caracteriza, al estar a medio camino entre la realidad y la ficción. En un análisis pormenorizado de su procedencia dual, para Alberca (1999: 58) esta mixtura debería ser considerada "como un producto de ingeniería literaria, un híbrido elaborado a partir de elementos autobiográficos y novelescos". Esta idea es apropiada en tanto alude a la manipulación que se realiza en el laboratorio de la función estética sobre los recuerdos vitales, alterándose y concediéndoles una significación diferente a la que tuvieron como hechos reales. También Manuela Ledesma (1999: 13n) ha aludido a la naturaleza híbrida o dual que compartían las ficciones autobiográficas a las que se refería como

> *novelas que se leen como autobiografías y que lo parecen, es decir, una especie de híbrido que está a medio camino entre la autobiografía (en la que la identidad autor-narrador-personaje es un hecho) y la novela (en la que referencialidad de este tipo es mínima en beneficio de la ficción).*

Para incidir en la idea de construcción artificial, en la que se programan y utilizan recursos procedentes de géneros diferenciados, Stone puso en circulación a principios de la década de 1980 en el ámbito anglosajón[90] la forma *faction*,

> *es decir, una novela de hechos estrictamente reales, donde la fusión entre lo verdadero y lo inventado debe ser al menos tan perfecta como sugiere la unión de las palabras (*factual fiction*), que le dan nombre* (Alberca, 1996a: 10).

Esta mezcla, realizada con realidades y deseos a partes iguales, con hechos verídicos e inventados, venía a abrir un nuevo campo de actuación en la autobiografía como género, aunque ambas ya poseían prestados valores del otro género, como reconoce Alicia Molero (2000: 32) al señalar que "en la autobiografía tienen lugar *efectos de ficcionalidad*, al igual que la novela autobiográfica es una ficción absoluta que incorpora *efectos de factualidad*". Por ello, es posible aceptar la existencia de autobiografías disimuladas bajo formas ficcionales mucho antes de que se constituyese el género autobiográfico, al encontrar en las ficciones novelescas algunos efectos de realidad que referían a un universo ficcional próximo al mundo real conocido y compartido por autor y lectores (Albaladejo, 1992). Se ha producido, pues, un fenómeno novedoso que es la transgresión de fronteras, cuya finalidad concreta es provocar dudas e incertidumbres en el lector, como apunta Manuel Alberca (1996a: 14) al aludir a la ruptura de los límites fronterizos en que era encorsetada la autobiografía como género testimonial o documental: "Lo real-biográfico irrumpe en lo literario, y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector". En opinión de Philippe Lejeune (1998: 18), éste ha sido el proceso sufrido por el género autobiográfico, ya que "en un siècle l´autobiographie elle-même a changé. Les pratiques intermédiaires entre fiction et autobiographie se sont développées".

Estas prácticas intermedias o mezcladas a las que se refiere el teórico francés no son sólo la autoficción y el poema autobiográfico, sino que están presentes en la

configuración de toda la estela autobiográfica, cada vez más contaminada por otras experiencias estéticas, al tiempo que las contagia de su propia vitalidad. Pero esta intermediación supone, a su vez, la pertenencia de sus respectivos campos a un espacio común que en este caso sería el género autobiográfico, siguiendo la hipótesis formulada por Elena Agazzi (1992: 10) al proceder al estudio de la obra stendhaliana:

> *L´inclusione della* Recherche *in un discorso sull´autobiografia induce al sospetto che la rigorosa distinzione fra* autobiografia *e* romanzo autobiografico *sia stata suprata da una dimensione testamentaria che li include intrambi.*

En este amplio espacio autobiográfico, que acoge obras diversas y modalidades complejas, se van difuminando las barreras que encorsetaban los subgéneros y las expresiones dentro de unos moldes fijos. A su vez, como vienen demostrando muchas prácticas literarias desde *Lazarillo de Tormes*, Teresa de Cepeda o Diego Torres de Villarroel a nuestros días, la frontera que separa la vida de la ficción ha sido desplazada a consecuencia de la constitución de la literatura autobiográfica en género. Jugando con esa calculada ambigüedad, autores como Ángel Ganivet han contaminado de ficción su vida (para mitografiarse) y han colmado de hechos reales sus textos literarios, a fin de confundir a sus lectores y, posteriormente, a sus críticos y estudiosos, que se hallan divididos al atender a su vida o a las novelas para proceder a una interpretación de su pensamiento. Por este motivo, Matías Montes Huidobro (2000: 188) denuncia que

> *la imposibilidad de trazar una exacta línea divisoria entre ficción y autobiografía, crea una división entre los ganivetianos, unos aferrados a la biografía y otros, ciertamente los menos, al texto. Hay que reconocer sin embargo, que el propio Ganivet deja pruebas* textuales *de esta confusión de fronteras y trabaja constantemente con ellas*.

La raíz de esta confusión se encuentra en la imitación que el texto literario (la autoficción) hace de la vida referencial que está narrando, hasta adaptarla a unos modelos

[90] "Les Américains utilisent le terme de *surfiction,* d´autres celui de *fiction of fact* ou de *faction*"

estéticos que responden a los gustos y preferencias de la sociedad en que dicha novela (como artefacto estético) se produce. Es importante, pues, no creer que se trata de una mera reproducción, sino que existe un tratamiento artístico, una mediación, que modula la propia vida al elegir también sus modelos de conducta y sus comportamientos públicos, sociales. Conviene subrayar que se pretende la similitud e identificación entre el autor y el protagonista, aunque en el caso de la autoficción (y ésta es una característica distintiva que la separa de la modalidad autobiográfica) la semejanza no ha de ser plena, porque el parecido o la similitud admiten grados de comparación, mayor o menor semejanza, pero la autobiografía propiamente dicha no puede ser graduada como más o menos verdadera, más o menos atenta y atenida a la realidad, como ha aseverado Philippe Lejeune (1994: 63): "La autobiografía no conlleva gradaciones: o lo es o no lo es". En términos parecidos se pronuncia Mª Dolores Vivero (1993: 414), quien advierte la existencia de esa lábil frontera que tantas confusiones y malentendidos puede crear al estudioso de una obra autoficticia: "Se observa que los límites entre la autobiografía y la ficción no son claros y que es una cuestión de grados"

Las gradaciones existen en la novela, donde se pueden inventar, fingir o crear más o menos elementos reales, donde la libertad de creación también permite introducir hechos, personajes, lugares de la realidad extratextual sin que esto cambie su *estatus* y carácter ficticio. No hay, no obstante, que olvidar el territorio común en que se desarrollan autoficciones y autobiografías, llegándose incluso a plantear la posibilidad de que "autobiografia e romanzo autobiografico si riducano ad un *unicum*" (Agazzi, 1992: 11). El motivo de esta continuidad lo encontramos en el carácter narrativo que sustenta a ambas, así como en la existencia de un tiempo y un espacio que se trasladan a la escritura conservando su nombre o transformándolo, como sucede en bastantes documentos autobiográficos que para ser publicados previamente se expurgan, despistando al lector con el cambio de nombres propios o su sustitución por iniciales o asteriscos. Este fenómeno, que no se descarta en los diarios, epistolarios y memorias, puede producirse

(Lecarme y Lecarme-Tabone, 1999: 275).

en las autoficciones por el temor del autor a ser reconocido en la figura del protagonista en que vierte su propia personalidad, como sucediera en el caso de Unamuno al escribir su novela *Teresa*, donde "disimular lo personal era obligado en quien no quería pasar por loco" (Gullón, 1964: 227). En el espacio autoficticio la ambigüedad con que se presenta la identidad protagonista-autor facilita la expresión de los sentimientos más profundos, porque la indefinición de la frontera entre real e imaginario sirve de refugio y amparo a la sinceridad encubierta.

En su rastreo por los textos memoriales españoles del siglo XIX, en lo referente a la ubicación de las acciones narradas, contraponiéndola a la ficción novelesca coetánea, Aurora Mateos Montero (1996: 141) resume así sus conclusiones:

> *Las precisiones del lugar de los acontecimientos (ciudades, calles, locales, casas) son tan abundantes en los libros de memorias como en cualquier relato novelesco. La diferencia radica en que, en los relatos de ficción, los nombres de los lugares pueden coincidir o no con los nombres reales. Es un rasgo no pertinente.*

No sólo hay una cercanía entre la literatura realista-costumbrista decimonónica con la narración autobiográfica, sino que ésta adopta los modelos discursivos de la novela, como ha observado en la estructura de las memorias de Nombela el profesor Alberca (1993b: 162), que las compara "a una *novela de tesis*, en la que el aprendizaje de la vida dota de carácter ejemplar y demostrativo cada acción". Queda, pues, de manifiesto la radical ambigüedad de textos como los autoficticios que son el resultado de la mezcla de géneros, ya de por sí muy influidos por otras modalidades y técnicas expresivas, resaltando la idoneidad de la autoficción para una época de incertidumbres y sospechas, como la abierta por la Modernidad. Así es como la configuración de este subgénero híbrido, el autonovelesco, sirve para poner en duda el *estatus* en el que se asientan los géneros matrices de los que ha surgido, a saber, la novela y la autobiografía, géneros burgueses por antonomasia. Como ha expresado Alicia Molero (2000: 331), refiriéndose al papel desempeñado por el modelo narrativo autonovelesco:

> *Será ese amplio espacio de creación el que siempre abra la duda respecto al grado de imaginación que interviene en el autodiscurso, ambigüedad que hará que nos cuestionemos tanto la invención de la novela como la historicidad de la autobiografía.*

Una vez que nos resignamos a no poder confirmar en todos sus extremos la veracidad de los episodios narrados en una obra autoficticia, ni siquiera a saber si ésta pertenece al ámbito de la ficción novelesca o a la creación autobiográfica, al menos conviene saber cómo distinguirla de las novelas, qué rastros y pistas va dejando el autor para que la reconozcamos e identifiquemos como tal. El dato más significativo suele ser la identidad nominal, aunque éste no siempre se revela de un modo directo, por lo que podemos encontrarnos con un protagonista anónimo, sin nombre, al que debamos identificar con el autor mediante otros sistemas que la mera atribución de idéntico nombre. Para estos casos, Manuel Alberca (1996a: 17) propone:

> *Cuando el anonimato del narrador-protagonista es riguroso, la atribución a éste en la novela de obras o libros conocidos del autor, o de evidentes o reconocibles referencias biográficas del mismo, suple la identidad nominal exigida por el género y todo me induce a pensar que se cumplen las condiciones y efectos de dicho pacto.*

Cuando nos acerquemos a las obras autoficticias ganivetianas, veremos que es posible consignarlas en este subgénero por el pseudónimo de Pío Cid con que Ángel Ganivet era conocido en su círculo literario granadino, y por ciertas similitudes vitales que iremos desgranando, que nos confirmarán en la hipótesis de que nos encontramos ante un pacto ambiguo, en el que no todo es cierto o real, sino que se está produciendo una metaforización de la vida y una mezcla del relato de ésta con la suposición de sueños, deseos, imaginaciones y fantasías que amplían considerablemente la dimensión de lo real. En todo caso, nos vamos a encontrar con la necesidad de recurrir a fuentes extra-textuales para poder adscribir las dos novelas ganivetianas a la modalidad autoficticia; para ello, como ha delimitado Alicia Molero (2000: 42-43), hay tres

posibilidades (autoalusiva, paratextual e intertextual) de asignar a una novela su condición de autobiográfica:

> *1) Ficciones que contienen factores textuales de identificación, sea el nombre propio o autoalusiones de similar valor referencial.*
>
> *2) Las que portan factores de identificación paratextual, mediante los cuales el autor ofrece al lector elementos de relación con el personaje a través de prólogos, reseñas, contraportadas, dedicatorias, presentaciones, aclaraciones, etc.*
>
> *3) En otros casos la relación se debe al factor intertextual, posible únicamente cuando el lector cuenta con otros textos-testigo como entrevistas, declaraciones, biografías, autobiografías, etc., que le permiten identificar al personaje con el autor*.

La imposibilidad de diferenciar una autoficción por sí misma incide en la inexistencia de rasgos pertinentes que permitan distinguirla de la novela y de la autobiografía, puesto que estas dos modalidades o géneros literarios cada vez comparten más técnicas narrativas y han llegado a ser, desde el punto de vista formal, indistinguibles. Como hemos venido explicando, la pertinencia de los rasgos propiamente autobiográficos no se encuentra en el texto, sino que son marcas extra-textuales que tienen más que ver con la credibilidad que el lector concede al escrito que a la utilización de lugares, personajes y hechos históricos de los cuales pueden darnos fe un atlas, un diccionario enciclopédico, un callejero o un manual de historia universal. Ni siquiera la denominación o título de la obra sirven para separar la obra autobiográfica de la autoficción. Un reciente ejemplo nos servirá de ayuda: la obra de Vázquez Montalbán (1993), *Autobiografía del general Franco*. No se trata más que de un texto en cuya superficie enunciativa aparecen dos primeras personas, la del narrador y la del biografiado, dándose la paradójica circunstancia de que al narrador, a quien se podría atribuir alguna realidad, no podemos asignarle un estatuto existencial más allá de la ficción, mientras que al *yo* que el narrador pretende suplantar, el del general Francisco Franco, a quien quiere atribuir este escrito supuestamente autobiográfico, es un ser histórico y ampliamente documentable (de hecho esta novela contiene una modélica

utilización de fuentes y documentos, incluyendo un extenso índice onomástico –"de personajes reales" [Vázquez Montalbán, 1993: 709n]– similar al existente, por ejemplo, en las memorias de González-Ruano [1979]).

Este ejemplo confirma lo expresado por Elisabeth Bruss (1991: 63): "Una novela en su totalidad podría aproximadamente tener la misma información que una autobiografía y la misma disposición de esa información para crear una trama". Dada esta identidad narrativa entre autobiografía y novela, en que venimos insistiendo, hay que recurrir a factores externos para concederles unos límites propios que los contengan, y reconocer que en sus propias fronteras ha surgido un subgénero intermedio, un subconjunto narrativo autobiográfico que comparte características de ambos géneros a consecuencia de la intersección que se produce entre la realidad y la ficción a la hora de narrar(se). No obstante, es conveniente señalar que, aunque "la escritura autobiográfica no trata un universo ficcional, y formalmente se define por condiciones pragmáticas de veracidad" (López Alonso, 1992b: 34), el *yo* en que se sustenta el género autobiográfico es una construcción artificial, cultural, y por tanto ficticia, que contamina y manipula en la narración la espontaneidad y sinceridad de los recuerdos para acomodarlos a una intención significativa. Esta artificiosidad que la autoficción ha puesto de relieve, a su vez, ha permitido cuestionar en gran medida el resto de modalidades autobiográficas, que gozaban de una ingenua permisividad por parte del lector confiado, hasta devolverlas a su condición de reconstrucciones estéticas, manipulaciones artísticas, independientemente del grado de verdad que quieran conferir a su texto. Esa cualidad es la que Manuel Alberca (1996a: 11) ha reseñado como distintiva de esta modalidad, que mantiene la indecisión en el lector y desvela las deficiencias que mostraba el acercamiento a lo autobiográfico antes de su aparición como subgénero híbrido:

> *La autoficción se ofrece con plena conciencia del carácter ficcional del* yo *y, por tanto, aunque allí se hable de la propia existencia del autor, no tiene sentido, al menos no es prioritario, delimitar la veracidad autobiográfica ya que el texto propone ésta simultáneamente como ficticia y real.*

Esta modalidad se configura, pues, como un ámbito intermedio que pone en comunicación dos realidades semejantes que los prejuicios estilísticos y canónicos habían delimitado como irreconciliables y casi antagónicos, pero que muestran su constante interacción. No hay que creer que este campo de intersección habilite el paso sólo en una dirección, es decir, como invasión de la novela en el campo autobiográfico, sino que cada vez más se tiende a novelar la narración autobiográfica con el fin de realzar su valor artístico, el carácter estético de la estructura que adopta un relato de vida, de modo que, como ha apuntado Mª Antonia Álvarez (1993: 77), al analizar el uso de técnicas novelísticas en las memorias de Frank Conroy: "La nueva autobiografía utiliza los elementos de ambos géneros para desorientar al lector, que trata de fijar la distinción convencional entre historia y ficción" .

Cabe la posibilidad de que este entrecruzamiento, que empezó siendo un híbrido, acabe por acaparar toda posibilidad de escritura autobiográfica, supuesto que ha contemplado Alicia Molero (2000: 30) para avanzar las consecuencias que está acarreando esta ruptura de fronteras y el asentamiento de la autoficción como modalidad reconocida y estudiada con su propio perfil:

> *Si un día la autoficción llega a ser la única realización posible del discurso del* yo*, desapareciendo toda narración autobiográfica con enunciación responsable, tendríamos que hablar de una transformación genérica sucedida por el privilegio de un canon literario.*

Esta hipótesis no es en absoluto descabellada, puesto que la evolución histórica del género autobiográfico viene a mostrar cómo los orígenes de esta modalidad se establecieron en una periferia vanguardista y revolucionaria que ha acabado reivindicando un ámbito particular para "constituirse en una provincia de la autobiografía con estatuto autonómico propio" (Alberca, 1999: 72) tras la provisionalidad como tierra de nadie inter-genérica que la caracterizó

Si no existen en el plano formal diferencias entre la autobiografía como modalidad *escriturística* del *yo* y la novela autobiográfica (Villanueva, 1191: 112-113; 1993: 25) y las escasas barreras –indefinidas e indefinibles– que las separaban son constantemente transgredidas con cada vez mayor placer estético de lectores y autores, ¿qué puede diferenciar ambos géneros? Alfredo Asiaín (1993: 93) ha llegado a poner en duda, con Georges May (1991), Paul de Man (1991), Jacques Derrida (1989), etc. la existencia de una referencialidad concreta del texto autobiográfico con respecto al *yo*, pero admite que esta ilusión es un efecto estético que no invalida –más bien ratifica– lo expresado por Romera Castillo (1981: 13) cuando define la literatura intimista como

> *una literatura referencial del* yo *existencial, asumido, con mayor o menor nitidez, por el autor de la escritura; frente a la literatura ficticia, en la que el* yo, *sin referente específico, no es asumido existencialmente por nadie en concreto.*

5.4. La novela lírica, experimentación sobre el *yo* inexistente

La autoficción vuelve a llevarnos a la problemática ubicación del *yo* en la Modernidad, puesto que la referencia semántica de la primera persona es considerada como esa construcción ficticia que desvela su inexistencia a través de la máscara autobiográfica, convertida en un producto estético y artificial. De ahí que, como manifiesta Alicia Molero (2000: 39), "son muchos los que piensan que la novela autobiográfica es el único modo posible de la expresión del *yo* en la actualidad". Reconocer que sólo con una ficción se puede atrapar la irrealidad del *yo* individual es el motivo que ha incentivado en las últimas décadas el recurso a la fórmula híbrida de la autoficción como expresión de las dudas e incertidumbres que atañen al lector contemporáneo sobre la autenticidad de lo narrado, que tienen su contrapunto en las dificultades que el autor encuentra para expresar plenamente su existencia y para ser capaz de comprimirse y traducirse en un texto. Cuando Jean Molino argumentaba la idoneidad de la autoficción para reproducir los mecanismos de montaje y desmontaje del *yo*, ponía de manifiesto no sólo las dificultades existentes para crear una ficción que se pretende real, sino también la reordenación que se producía imaginativamente al reconstruir por la visión un suceso que en el texto adquiría un nuevo significado:

> *Se trata de asir un nuevo* yo *que amenaza a cada instante con desaparecer y disgregarse. La novela no es una simple transposición artificial de la experiencia, que serviría para esconderla a los ojos del lector. La novela se presenta como* variación eidética *en torno a un dato real –lo que ha vivido, en un momento de su vida, el creador, y cuya plena significación le permite precisamente comprender–* (Molino, 1991: 129).

Por esta evolución ideológica del *yo* como invento y artefacto ideológico, cada vez más cuestionado y puesto en duda tras su apogeo romántico, la configuración literaria de su *hábitat* o espacio vital se ha visto alterado, hasta el punto de que ya a principios del siglo XX se indagó, con la creación de la novela lírica, en los artificios e imposturas del

yo literario. De ahí que Philippe Lejeune (1998: 20) haya considerado, al referirse a la novela personal (o lírica) que "il y aurait une étude épistémologique passionante à faire sur la construction de cet objet" El reto que representa la novela lírica, una de las subformas o submodalidades de la autoficción es que en ella se "incumple la exigencia de la personalidad real del personaje que es a la vez sujeto de la enunciación" (Villanueva, 1991: 100).

Hemos de subrayar la peculiaridad de la novela lírica que precisamente la distingue del resto de autoficciones como modalidad autobiográfica en la que se pone en evidencia la identidad nominal del autor, narrador y personaje (Alberca, 1999: 58), que sin perder su apariencia autobiográfica se reivindican a sí mismas como novelas, como textos de ficción. Así pues, en nuestra interpretación del fenómeno autobiográfico, la autoficción sería una modalidad dentro de la cual las novelas líricas representarían un importante y significativo conjunto por ser en gran medida el precedente directo de lo que (con teorización *a posteriori*) se ha denominado *autoficción*, un subgénero cuyas producciones se detectan en el ámbito de la cultura occidental contemporánea, no sólo en Francia, pues resulta acertado el juicio de Manuel Alberca (1996a: 11) cuando respondía a la pregunta que él mismo se había formulado al respecto de la existencia en España de esta modalidad:

> *Personalmente, me inclino a pensar que existe en nuestra literatura un tipo de novela que, con sus peculiaridades propias y con menos justificación teórica que la francesa, responde a similar principio e intención que aquélla.*

En cuanto a la novela, la autobiografía representa una narración que precisa de ratificación extratextual o contextual, por lo que debemos matizar y puntualizar las diferencias y semejanzas que muestran entre sí ambos géneros. Es indudable la existencia de dos géneros narrativos que emplean medios expresivos similares, aunque en el caso de la novela parece haber mayor libertad al elegir una focalización u otra que se traduce en el uso de una persona narrativa que no tiene por qué ser la misma durante todo el texto,

aunque en la autobiografía también se ha roto el principio de focalización interna fija (Castanedo, 1993: 148) sobre el que parecía asentarse la voz del *yo*, pese a lo cual afirma Salustiano Martín González (1993: 289):

> *Tal vez sería fructífero poner en relación la voz narrativa y la focalización utilizadas, puesto que se puede focalizar desde quien narra o desde quien recuerda o desde el personaje que se fue en el pasado: obviamente, el resultado será muy diferente en cada caso.*

En este multiperspectivismo, es obvio que la novela ha aportado una larga trayectoria de innovaciones y de pruebas y ensayos realizados a la hora de emplear varias formas personales y mezclar diversas focalizaciones, pues como indica Ana Mª Moix (1998: 152) para atestiguar esa posibilidad de variante narrativa en los textos autobiográficos,

> *el hecho de que el escritor narre algunas de sus propias vivencias en tercera persona y a través de un personaje aparentemente creado por la imaginación, es tan antiguo como la novela y no encierra grandes complejidades.*

De ahí que la autoficción haya sido el receptor de estos avances técnicos ya consolidados en la narrativa contemporánea, y a través de ella han ido calando y llegando a los textos autobiográficos propiamente dichos, que de este modo van acercándose a la autonovelación y aceptándola como un modelo normalizado de expresión autobiográfica. Desde un punto de vista cuantitativo, es obvio que el empleo de técnicas de focalización variable y alternante se produce con mucha más frecuencia en los textos autoficticios, que de este modo adquieren unas dimensiones formales y significativas más amplias, como señala Alicia Molero (2000: 139):

> *Con mayor frecuencia que la autobiografía, la novela autobiográfica busca la divergencia significativa entre ambos sujetos, debido al interés por ficcionalizar el dinamismo intelectual del* yo *y su rechazo al contexto formativo.*

La aportación de técnicas experimentales que a través de la autoficción la novela ha hecho llegar al género autobiográfico atañe fundamentalmente a las voces y a los tiempos, desde los que se pretende conquistar un espacio narrativo lo más directo y espontáneo posible. Son más que conocidos los casos de autobiografías que recurren, esporádica o sistemáticamente, al uso de la tercera persona, por más que Lejeune (1994: 106) considere que su uso se restringe a géneros muy codificados (memorias históricas, prefacios y reseñas). Donde sí acierta Lejeune a encontrar una imposibilidad manifiesta de la autobiografía es en "la omnisciencia y la no focalización [que] sólo son posibles en la ficción" (Lejeune, 1994: 112).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Más allá de los medios o procedimientos narrativos empleados en común por novela y autobiografía hay un dato que no suele ser resaltado, por más que Nora Catelli (1986:19) se acerque a definir los rasgos del héroe moderno post-romántico, que es ya un persona culta, con formación literaria, cuyos sentimientos están forjados a semejanza de los caracteres dibujados en las novelas que lee. Resulta curioso, cuando menos, que Gertrudis Gómez de Avellaneda haga constar esta inspiración literaria del sentimiento eje sobre el que versan sus cartas autobiográficas: "Yo no conocía el amor sino en las novelas que leía" (apud. Catelli, 1986: 139).

No se puede dudar del importante papel desempeñado por la literatura (y a partir del siglo XX también, y cada vez más, por el cine) en la constitución mental del individuo, que sólo es capaz de construirse –literariamente– cuando se recuerda. A este hecho también se ha referido Guy Mercadier (1991: 35) al evaluar el camino abierto por la autobiografía villarroeliana en la novelística posterior: "En las páginas de esta confusión múltiple, el crítico de nuestro tiempo descubre los caminos, abiertos por primera vez, que andarán los novelistas de la introspección moderna".

Porque, como venimos observando, no sólo la novela ha aportado perspectivas y técnicas a la autobiografía, sino que simultáneamente aquélla se ha nutrido de la

exploración introspectiva personal (tanto en los aspectos psicológicos como en los sociales o convivenciales) para ampliar el campo de actuación de la novela, que ha invadido los territorios del *yo* hasta el punto de que escritores con vocación autobiográfica (¿quién no la tiene?) han preferido emplear la novela para comunicar su experiencia de la vida, y así era como Justo Navarro (1994: 8) diagnosticaba la labor literaria del escritor japonés Kenzaburo Oé: "La literatura es una operación de la memoria, un ejercicio moral: Oé utiliza la fábula para pensar la propia vida".

Una vez se ha captado el sentido de la vida bajo la forma de un relato estructurado, con sus propias normas narrativas (Lejeune, 1994: 394) el escritor siente la tentación de presentar en forma autobiográfica sus experiencias y las ajenas, jugando con el lector a esa persecución del gato y el ratón en que a menudo el escritor se deja atrapar en una de sus intimidades encubiertas y en otras ocasiones el lector se enfrenta con su rostro reflejado en el espejo de la intimidad ajena fingida, llorando por la muerte de Emma Bovary (caso de Vargas Llosa [1993: 14]) o entendiéndose mejor a sí mismo a través de lo leído, de modo que se consuma ese juego de espejos en el que el cazador de secretos, chismes e intimidades puede resultar atrapado al caer en su propia trampa, porque –como decía el adagio medieval– *de te fabula narratur*; Lejeune ha recogido el testimonio de la novelista Catherine Rihoit, quien se sincera contando por qué se puede libremente y sin pudor decir verdades que probablemente en un relato directamente autobiográfico (por utilizar la no muy científica aunque sí inteligible clasificación utilizada por Vallecillo [1993: 407] al abordar la obra de Manuel Halcón) se dejarían en puntos suspensivos para no traicionar la fidelidad debida a los hechos:

> *Lo que tiene de maravilloso la novela es que uno puede hablar de sí mismo dando la impresión de que está hablando de los demás. La novela ayuda a conocerse mejor, conocerse a sí mismo sin darse a conocer a los demás, ya que nunca se puede saber al leer una novela qué anécdota es real y cuál no lo es* (Lejeune, 1994: 177).

En términos parecidos se había expresado en el Colloque International de la Baume-les-Aix, de 1981, Romera Castillo al señalar:

> *La autobiografía es la forma literaria que establece una mayor unión entre el escritor, incitado a escribir para reflexionar sobre sí mismo y el lector que acude frecuentemente a la lectura de las autobiografías para conocer mejor al autor y conocerse a sí mismo* (apud. Anónimo, 1991b: 64)

Lo que no ha pasado por alto a críticos y especialistas es la especial fascinación que representa el género autobiográfico, cuya forma de narrar –entre sincera y vivencial, cronológica y temática, sentimental y añorante– acaba atrapando al escritor, que no sabe salir del círculo vicioso de sí mismo (con los consiguientes riesgos de solipsismo y egotismo), por más que intente narrar algo externo. Éste es el motivo por el que "el punto de vista autobiográfico tiende a hacerse tenaz en el poeta o en el escritor que escribe memorias o que practica desde hace tiempo otras formas de autobiografía" (Royano, 1993: 377).

Hace bien Lourdes Royano en matizar que la fascinación autobiográfica no afecta sólo a la prosa, sino que en verso también se produce ese lirismo intencional que se orienta dentro del laberinto del *ego*, como denomina Francisco Rico a esta amplia producción genérica autobiográfica (Villanueva, 1991: 96). Karl J. Weintraub (1991: 18), por su parte, prefería mantener a la poesía lírica fuera del ámbito genérico de la autobiografía, pese a la cantidad de elementos autobiográficos que se pueden encontrar en ella, achacando simultáneamente a la autobiografía un carácter imperialista, por su expansión a otros ámbitos y géneros literarios, si bien en la novela actual Biruté Ciplijauskaité (1994: 26) detecta el corrimiento hacia "un espacio que se encuentra a medio camino entre novela y poesía".

En su estudio del *yo* poético en la lírica medieval, Domínguez Rey (1993: 187) ha perfilado una frontera estricta entre lírica y épica al definir a ésta como heterográfica:

"En poesía épica sólo hay heterografía. Se trata de la historia de otro, un otro emblemático que sintetiza la incidencia adjetiva de los individuos". En línea con lo sostenido por Daniel Madelénat (1998), no debemos desdeñar el papel jugado por la construcción de las vidas ajenas y la descripción del otro (la biografía) en el surgimiento de la autobiografía y de dos fuentes de las que se nutre la narración autobiográfica, como recuerda Lejeune (1994: 98):

> *La autobiografía, tal como se practica hoy en día, le debe mucho al modelo biográfico, y sin duda también a la novela, tanto en lo que se refiere a sus aspectos más tradicionales como a sus investigaciones más recientes. La mayoría de los juegos a los cuales se entregan los autobiógrafos contemporáneos son un tímido eco de las investigaciones de los novelistas modernos sobre la voz narrativa y la focalización.*

En ambos casos, la autobiografía (manteniendo un innegable estatuto literario puesto en duda por Villanueva [1991: 109]) se alimenta de dos modelos que se alejan del rango literario en tanto en cuanto se hallan en un terreno epistemológico extra-literario; de ahí que González Iglesias (1993: 226) haya puesto en relación los dos ámbitos en que se produce la disyuntiva del género:

> *El debate autobiografía sí/no (que puede delimitarse en el texto, puesto que es un rasgo formal y semántico del signo literario) está mezclado con otro bien distinto que es ficción sí/no (cuestión ésta netamente extratextual, que somete al signo literario a la correspondencia con un determinado referente real).*

Sin embargo esta alternativa es absurda para Paul de Man (1991: 114), quien indica que "la distinción entre ficción y autobiografía no es una polaridad o/o, sino que es indecidible". Catelli (1986:45) viene a ratificar que para De Man es indiscernible el carácter literario/no literario de un tipo de discurso, "salvo que la distinción recurra a la teoría tradicional de los géneros o remita a su función histórica". Esta in-distinción entre narración histórica y narración imaginaria, en tanto ambas responden a un artificio verbal,

ya había sido puesta de manifiesto en la teoría –y en la práctica autobiográfica– por Roland Barthes (Mateos Montero, 1996: 140), aunque no faltan ejemplos muy anteriores al del crítico francés, concretamente en la literatura española del pasado siglo XX; el caso de Max Aub con su prototípica autobiografía ficticia del pintor apócrifo Luis Álvarez Petreña lleva a Virgilio Tortosa a postular la validez del género, si bien a través de una pregunta retórica:

> *¿Acaso no sea, por una* torce [sic] de force *atrevida, la autobiografía de ficción la manera más objetiva de narrar una vida, una época, la propia vida introspectivizada del autor, sus fantasmas mentales con la más absoluta libertad que ofrece la plasticidad de la creación literaria?* (Tortosa, 1993: 404).

Ya que lo que parece pretender la novela autobiográfica es describir de un modo realista la vida cotidiana de una época dada, el recurso a la primera persona y a las técnicas anejas a la literatura intimista está amparado por el efecto convincente que el "ropaje autobiográfico" (Caballé, 1995: 35) consigue en el lector, quien parece desarmarse o bajar la guardia ante un tipo de literatura que viene respaldada por el aura de sinceridad con que la tradición ha revestido al género autobiográfico. Desde una perspectiva pragmática, también se confirma esta debilidad de la ficción a la que se sobrepone un relato de verdad:

> *Ahí está la realidad de la autobiografía: en su enorme poder de convicción. Nada más creíble que la vida de otro, por él contada, cuando la hacemos nuestra mediante una lectura desde determinada intencionalidad* (Villanueva, 1993: 28).

Pese a todas las resistencias y reticencias que queramos poner al carácter autobiográfico de ciertas obras de ficción (novelas y poemas), existe un transfondo de confesión personal que es responsable del éxito que han experimentado los relatos autobiográficos de ficción entendidos al modo en que lo hace Mª Antonia Álvarez (1993: 83):

> *La autobiografía es una narración que no tiene otro propósito que contar una historia, crear el efecto de una historia y, por otro, conseguir unas formas narrativas que la asimilen a la ficción; de ahí que en vez de presentar la narración lineal de su propia vida, utilice los hechos, pero con otras estrategias, a fin de producir una nueva forma textual: su autobiografía como una novela* [...]. *El autor cuenta su propia historia –en vez de una historia imaginada– conservando deliberadamente los hechos para mostrar las posibilidades imaginativas inherentes en estos hechos y presentar su vida como una fábula. Para Albert Stone, la* novela autobiográfica *es una de las formas más populares dentro de la escritura autobiográfica.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Y es aquí donde la aportación de la lírica modernista de principio de siglo ha dotado a la ficción de una nueva dimensión que abre la novela a la introspección, tal como destaca Mª Dolores Vivero (1993: 375):

> *El* yo *lírico se convierte en un daguerrotipo donde se detiene el tiempo para convertir la mirada en un espacio nostálgico en el que el* yo *de carne y hueso ansía identificarse con la verdad histórica del arte* [...]. *La figura del* yo *lírico se enriquece haciéndose emblemática. En la novela lírica, el novelista se proyecta en la autobiografía de su personaje, así lo hace José Martínez Ruiz con la creación de un personaje* Azorín.

Al escritor alicantino se refería Romera Castillo (1981: 27) como ejemplo de una de las dos líneas o tipos de relatos de ficción autobiográficos existentes:

> *Los personales, cuando el autor asume un pseudónimo para su obra en general y luego denomina al personaje de ficción con el mismo nombre (caso de José Martínez Ruiz,* Azorín [...]*), y los impersonales, cuando el creador literario, más distanciadamente y de una manera indirecta, va dejando huellas de su trayectoria vital (como Luis Martín Santos).*

La predilección del término novela lírica para referirse a aquellos relatos ficticios en que se da lugar al *yo* para expresarse fue ratificada por Rosa Chacel (1989a: 346) al sumarse a la opinión de Ricardo Gullón (1984), transcribiendo su concepto de la misma: "No novela *poemática* con crepúsculos morados y parques viejos, sino novelas en donde el autor dice de sí palabras reveladoras".

Como señalara Guy Mercadier (1993: 35) esta dirección había sido avanzada siglos antes por Diego Torres de Villarroel (1980), pero es en el siglo XX donde tendrá su máxima expresión al introducir técnicas como el monólogo interior y el flujo de conciencia (Freedman, 1972: 24-25) en una literatura practicada en Europa por renovadores de la prosa tales como Joyce, Gide, Hesse y Woolf, sin olvidar a nuestra Rosa Chacel, quien se reivindicara a sí misma como predecesora de las renovadoras formas narrativas de Michel Butor (Chacel, 1982a: 198). A esta corriente literaria pertenecen autores como Benjamín Jarnés, de quien afirma Rafael Conte (1994: 49-50):

> *Su obra habla siempre desde un* yo *perfecta y absolutamente personal, lo que es un primer resultado de su autodidactismo; pero también, y precisamente por ello, se dirige hacia la más absoluta modernidad. Este* yo *supone, para serlo más, un fondo autobiográfico evidente; pero no se trata de una literatura estrictamente autobiográfica* [...], *pues no se traslucen en ella episodios reales de su vida.*

Es indudable la pertenencia de Jarnés al grupo orteguiano (Fuentes Mollá, 1989), lo que atestigua el impulso filosófico que la fenomenología da a la obra literaria para que ésta indague en los ámbitos del *yo*, que sólo pueden ser abordados desde la poesía (de ahí la aceptación que se hace del término novela lírica [Freedman, 1972; Villanueva, 1991, 1993] para estas producciones, en consonancia con los presupuestos teóricos defendidos por Ortega:

> *El arte tiene su ámbito propio que es el de lo específico, lo concreto, lo particular y lo vital. La individualidad sólo es abordable por el arte. No por la ciencia. "La*

> *biografía es un género poético". Parece necesaria la referencia a Dilthey, al que Ortega no conoce todavía* (Lorenzo Alquezar, 1993: 312).

Pero será Rosa Chacel quien va a llevar la reflexión autobiográfica a sus máximas consecuencias, desde su primera novela, *Estación. Ida y vuelta* (Chacel, 1989b), hasta el ensayo, *La confesión* (Chacel, 1989a), y la práctica autobiográfica en forma de diarios (Chacel, 1982a, 1982b) o como la autobiografía *Desde el amanecer* (Chacel, 1981a). Todo un espectro de posibilidades que se va constituyendo en torno a un círculo cuya forma no varía, sino en el que se produce una acumulación de anillos (Porlan, 1984: 8-9) cuya finalidad es acceder al secreto de sí mismo, utilizando para ello la ficción literaria como un mecanismo de activación de la memoria y la imaginación: "Chacel no cuenta siempre lo que le ha pasado, sino que muchas veces narra las posibilidades que existen en la mente del personaje en su búsqueda de un indescifrable secreto ontológico" (Mangini, 1989: 39).

De esta forma adquiere carta de naturaleza dentro del amplio y difuso género autobiográfico el ámbito ficticio:

> *Los relatos autobiográficos de ficción constituyen otra modalidad de literatura referencial íntima. Se diferencian de la autobiografía por la relación de semejanza existente entre la historia vivida por el personaje de la escritura y la del autor que la escribe* (Romera, 1981: 27).

Porque el *yo* puede expresarse también mediante los recursos imaginativos, a través de la indagación de las vidas posibles que se contienen en el futuro tanto como en el pasado; no hay un único trayecto vital, sino un sistema referencial que la conciencia individual pone en movimiento para acceder a sí mismo, de modo que la veracidad no se encuentre fuera del ser que narra en los hechos, sino en los sentimientos que le sirven de base y que pueden pertenecer de igual manera al terreno de la ficción que al de la realidad,

> *dada su insistencia en que la autobiografía es necesariamente en su sentido más profundo, un tipo especial de ficción, y que* yo *y su verdad son realidades que son creadas tanto como (re)descubiertas, y dada su clara conciencia de que la novela ha imitado con frecuencia la postura de intención autorreferencial en todo tipo de pseudo-autobiografías, parodias de autobiografías o autobiografías ficticias* (Eakin, 1994b: 13).

Para confirmar esta asimilación que el género autobiográfico ha realizado en su seno de las formas falsamente autobiográficas, Darío Villanueva acepta la inclusión de la novela autobiográfica dentro de la modalidad intimista de literatura al no poder distinguirse entre realidad y ficción en el caso de ninguna de ellas, puesto que aceptar el realismo soez de las manifestaciones autobiográficas, exentas de su carácter estético, sería desterrarlas del terreno literario y confinarlas en los márgenes de lo artístico en que habían sobrevivido con anterioridad a Rousseau:

> *Nuestra prospección sobre la autobiografía nos convence de lo falaz que sería establecer diferencias de estatuto entre ella y, por ejemplo, la novela autobiográfica o simplemente realista. La supuesta ficcionalidad no sirve para diferenciar entre uno y otro género, como tampoco para separar la literatura de lo que no lo es* (Villanueva, 1991: 111).

En apoyo de esta tesis, el mismo Villanueva (1993: 26) acude a las investigaciones de Landwerh –como ya hiciera con anterioridad (Villanueva, 1991: 113)– , concluyendo la necesidad de una definición pragmática del género autobiográfico que implique al lector (a su intencionalidad interpretativa o decodificadora) en la constitución del género, pero abriendo paso a la posibilidad de interpretación del lector, que aceptará como autobiográfico todo aquel texto, ficticio o real, que conmueva su *yo*, que lo lleve a realizar en sí el movimiento confesional que el novelista le propone, a semejanza de lo señalado por la teoría zambraniana: "La capacidad ejecutante de la escritura, llevará a

realizar al lector de una verdadera confesión un movimiento semejante al que realizó el autor" (Maillard, 1993: 283).

La imaginación ha sido capaz de estructurar el relato de vida hasta el punto de invadir la raíz desnuda del proyecto autobiográfico, que de este modo es un hecho literario pleno cuando atiende más que a la plasmación fidedigna de la realidad al carácter estético de la narración (con los consiguientes silencios, enlaces textuales, reiteraciones, ordenación no necesariamente cronológica, intervención de distintas voces que en última instancia representan las distintas fases del *yo*, *yoes* o en casos extremos heterónimos, vampiros [Lejeune, 1994: 74] que habitan al escritor).

De la imbricación y complementación mutuas de las modalidades de escritura autobiográfica da cuenta la facilidad con que se puede transitar de un género como el autobiográfico a otros géneros no necesariamente vinculados a él, tal como a propósito de la redacción de las memorias de Baroja ha puesto de manifiesto Anna Caballé (1995: 174):

> *Al verse forzado a escribir un libro de recuerdos, recurre a todo tipo de técnicas narrativas –la crónica, el reportaje, el artículo periodístico, la crítica de libros, el retrato, la fabulación– frecuentes en la literatura.*

Asimismo, como recuerda Romera (1981: 44), la construcción novelística ha recurrido al uso de formas propias de la intimidad, como sucede en el uso que Valera hace del género epistolar del que el propio escritor fuera afamado cultivador. Estos y otros datos permiten a Domínguez Caparrós (1993: 180) sentenciar: "La autobiografía, pues, cabe concluir, es un ingrediente de primer orden en la formación de la novela". Porque la literatura, ficticia o no, se define tanto por su recurrencia a los efectos estéticos como al recuerdo y la memoria para la construcción de un espacio común en el que autor y lectores puedan encontrarse a través del tiempo:

> *La escritura permitió romper el cerco de la inmediata comunidad para la que, en principio, se hablaba y escribía* [...].
> *Con las letras, pues, surge la posibilidad de una* experiencia interior *que alimenta la inicial y radical soledad y monotonía del individuo* (Lledó, 1994: 27, 66).

Es más, la interpretación bajtiniana que resume y asume Nora Catelli (1985: 86) incide en ese proceso de escisión o alienación individual que el arte restituye a su unidad original mediante la utilización de la forma novelística; este proceso de desdoblamiento y restitución a la unidad llegó a ser tema de una de las reflexiones autoriales autobiográficas constituyentes del género; nos referimos a Nietzsche (1996: 84), quien describe el proceso de creación de una de sus obras del siguiente modo:

> *En el fondo quien tiene sobre su conciencia este libro es el señor Peter Gast, que entonces estudiaba en la Universidad de Basilea y que se hallaba muy ligado a mí. Yo dictaba, con la cabeza dolorida y vendada; él transcribía, él corregía también, él fue, en el fondo, el auténtico escritor, mientras que yo fui meramente el autor*.

Sin embargo, no ha sido éste el motivo de debate que ha generado la autobiografía en las últimas décadas; no suele ponerse en duda el estatuto del autor, por más que no quede claro si el responsable de una obra autobiográfica es el escritor o alguno de sus *yoes* que han podido constituirlo en el pasado, sobre todo cuando el autor cede su voz al narrador para que éste se haga cargo del enfoque temporal (simultáneo y no retrospectivo en ese caso) de la narración; lo que sí ha ocupado a los estudiosos del género es la ficcionalidad o no en que se haya podido incurrir, lo que ha motivado la opinión de Villanueva (1993: 16) en cuanto a la reactivación que la autobiografía ha promovido del "debate entre realidad y ficción en el seno institucional de la literatura", pese a la conclusión a la que llega:

> *Lo falaz que sería establecer diferencias de estatuto entre ella y, por ejemplo, la novela autobiográfica o simplemente realista. La supuesta ficcionalidad no sirve*

> *para diferenciar entre uno y otro género, como tampoco para separar la literatura de lo que no lo es* (Villanueva, 1993: 24).

Para esclarecer el origen del citado debate entre ficción/realismo, Catelli (1986: 32) ha indicado hasta qué punto están implicadas otras instancias epistemológicas en su resolución:

> *La crítica actual está regida por el predominio científico de la lingüística y la lógica, que regulan ambas las relaciones entre lo verbal y lo no verbal, entre el orden de la ficción y el orden de lo real.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Habrá que recurrir a otras instancias e interpretaciones, en la línea metafórica apuntada por Paul de Man, como la que el cognitivismo (en especial Lakof) contempla al unir literatura, gramática, psicología y filosofía, para poder comprender en su integridad y amplitud el fenómeno autoficticio, que desvela en su desnudez la artificiosidad de la vida humana, su conversión en objeto cultural y su utilización como relato construido verbalmente.

5.5. La modalidad epistolar

En la órbita de la autoficción, hay que plantearse si el uso o la imitación de las modalidades autobiográficas (en especial cartas y diarios) permiten calificar a las obras que así lo hacen como autoficticias, y sobre todo hay que plantearse el motivo por el que se emplea una modalidad autobiográfica para facilitar el desarrollo de una narración ficticia. En el caso del empleo de la correspondencia epistolar como base y sustento para un argumento novelístico, hay que distinguir entre lo que Francisco López Estrada (1961: 25) denomina y define como *ficción epistolar* ("la obra literaria que finge por entero una relación entre personajes imaginados durante una correspondencia inventada") y aquellas obras en las que se incorporan textos epistolares al relato como una parte más de la novela.

Sobre estas novelas o ficciones epistolares, podemos constatar que existe una gran variedad de ejemplos; en España, sin duda, la más popular y conocida es *Pepita Jiménez*, de Juan Valera, de la que López Estrada [1961: 113) acierta a explicar el porqué de su estructura epistolar:

> *Su afición por la correspondencia le supuso un constante ejercicio en el que su expresión se ejercitaba y pulía. Siempre tuvo motivos para escribir cartas y destinatarios que las esperaban con avidez.*

La antigüedad del recurso epistolar en las obras ficticias se remonta, en la literatura europea, como apuntábamos con anterioridad, a Eneas Silvio Piccolomini, quien "usa la narración epistolar para su obra sobre los amores de Eurílalo, franco, y Lucrecia, sienesa. Se titula la obra, *Historia muy verdadera* de un hecho que acaeció en 1434 ante el emperador Segismundo" (López Estrada, 1961: 133). Lo realmente interesante es comprobar cómo se comienzan a introducir en la literatura ficcional textos que imitan documentos de expresión personal que, por su propia naturaleza y su ámbito

privado, no merecen un lugar destacado en la historia de la cultura y el pensamiento, pues pertenecen a seres anónimos e irrelevantes.

Sin embargo, la novela introduce estas formas de expresión en las que se comenzaba a formar y a forjar la subjetividad, de modo que el *yo* aún en formación comienza a filtrarse en los productos estéticos que demanda la nueva clase social burguesa. Inicialmente, esta irrupción se produce en un plano meramente formal, por lo que podemos suponer que el *yo*, como mito cultural burgués, tiene bastante de pose y de apariencia, al tiempo que su propia realidad proviene del entorno literario en que se muestra. José Antonio Maravall (1986: 298) ha defendido que

> *si lo que interesa es conocer, para entretenimiento o reflexión, conductas que son espejos de individuos, nada mejor que atender a lo que un individuo cuenta de sí mismo: esto es, a la autobiografía.*

Esta idea sobre el valor de la literatura del *yo* en la época renacentista la complementa con una definición de lo que ésta significa para la consecución de una visión histórica de la realidad en la que surge, a consecuencia de la crisis social del Renacimiento y del Barroco, la novela picaresca, con su forma de expresión personal:

> *La autobiografía no es un documento* íntimo *de confesiones, que nos permita conocer la evolución de un pecador hacia su conversión o hacia su irremediable pérdida; sí es un claro testimonio de interés hacia una individualidad, lo que siempre supone ponerla de relieve, destacarla. Cualquiera que ésta sea, cualquiera que sea su valor moral tradicional, tiene el valor irrepetible y en ciertos aspectos supremo de ser un individuo centro de experiencias. Por ello es, si se quiere, una visión antropológica que deriva de la moral del egocéntrico, de la preeminencia, a todos los respectos, del* yo (Maravall, 1986: 298).

Con vistas a un mejor entendimiento de cómo la ficcionalidad autobiográfica fue creándose y desarrollándose históricamente, hemos de incidir en la importancia que

desempeñaron las cartas, por su versatilidad, por la carga de información narrativa y de perspectivismo que conllevan y por la cercanía con que trasmiten el mundo interior y externo del personaje. Esto motiva que

> *la epístola penetra*[ra] *como recurso formal en múltiples géneros narrativos: en los relatos sentimentales, en las novelas de caballerías, en las moriscas como* El Abencerraje *o las narraciones pastoriles* (Chicharro Chamorro, 2000: 85).

Es preciso reparar en la vinculación que la carta tiene con el mundo amoroso, y por tanto con el ámbito de los sentimientos personales, subjetivos, que de otra manera no encontrarían cauces de expresión verosímiles, de donde deducimos que la carta fue incorporada al modelo narrativo occidental a fin de aportar credibilidad a los textos ficticios, en ese largo desarrollo que llevaría a la novela burguesa hasta su apogeo realista en el siglo XIX. En sus primeras fases de inserción en el mundo ficcional, la carta va a suponer una primera vía de escape del *yo*, de la subjetividad incipiente y del perspectivismo; de crucial importancia será la obra de

> *Diego de San Pedro, escritor de la segunda mitad del siglo XV,* [quien] *arraigó en España las epístolas como medio de expresión literaria de unos relatos de ficción que luego se llamaron* novelas sentimentales (Chicharro, 2000: 35).

Este triunfo, que abrirá la veta para futuras incursiones del *yo* en la ficción narrativa, incluida la novela picaresca, encuentra su explicación en el hecho de que en la carta (como sucederá en el diario) se perfila el fragmentarismo romántico, de ahí que Mercedes Arriaga Flórez (2001: 62) destaque:

> *La forma diarística y epistolar ha invadido en gran parte la novela, porque su forma abierta y provisional permite al lector moderno la contradicción, la repetición, la disgregación, los rodeos.*

No es desdeñable, no obstante, el elemento subjetivo ligado a los sentimientos que también veíamos en los orígenes de esta incursión de lo personal como forma de

expresión en la ficción novelística. Simultáneamente, la comunicación interpersonal se afianza en la clase burguesa, que precisa, dentro de la comunicación escrita de carácter privado, unos cánones o modelos que indiquen buenos modos, refinamiento educativo. Samuel Richardson (1689-1761) era un editor inglés dedicado a publicar libros de gran éxito comercial, de los llamados *Familiar Letters*, con los que se proporcionaban modelos de escritura para diversas circunstancias (un pésame, una invitación, una felicitación, un aviso, una noticia, una petición, un consejo, un favor, etc.) a gente que no sabía redactar o componer; a este autor "se le ocurrió aprovechar el artificio epistolar para lo que fue su gran novela *Pamela o la virtud recompensada* (1740)" (López Estrada, 1961: 142), lo que vuelve a demostrar en una secuencia seriada de fases por las que atraviesa la ficción epistolar, el enorme éxito que alcanza esta fórmula: la novela de Richardson seguía siendo vendida en toda Europa, con gran demanda, en pleno Romanticismo, casi un siglo después de la muerte del autor, y muestra también cómo este tipo narrativo suele estar vinculado con las emociones y sentimientos.

Sin duda alguna, será con el Romanticismo cuando la ficción epistolar alcance su apogeo, al unir dos características esenciales de la carta con el ideario del movimiento romántico: de una parte, su fragmentarismo perspectivista, expresión perfecta de un mundo desgarrado por la tragicidad interior, y de otra, la importancia que las sensaciones subjetivas y los sentimientos personales adquieren en la constitución del individuo. La máxima expresión de esta conjunción se muestra en la otra novela (de estructura epistolar) que marcará el éxito estético, ideológico y social del Romanticismo en Europa, *Wherter*, de la que López Estrada (1961: 150), en su repaso a la historia de la ficción epistolar, recuerda:

> *Cuando Goethe quiso dar verosimilitud a una obra que concibió como un desahogo de la intimidad romántica, escogió las cartas como medio de exposición del argumento. Por este artificio imaginó los sueños inquietos del alma de su personaje hasta la muerte, y escribió una de las obras que más ruido hicieron en Europa.*

Es obvio que a partir del Romanticismo nada va a ser igual, al triunfar plenamente el proyecto ilustrado de la Modernidad, con sus múltiples sugerencias y arrebatos. Es bien sabido que los ecos del Romanticismo siguen percibiéndose en nuestra conformación ideológica, estética y probablemente también sentimental (no sólo desde el punto de vista erótico o amoroso, sino también desde la rebeldía, el inconformismo intelectual, el ansia de libertad, etc.), por lo que en los últimos dos siglos su fuerza se ha ido desarrollando en sucesivos embates, que van desde las vanguardias estéticas hasta la Post-modernidad. Como manifestación post-romántica extrema, la Post-modernidad ha incidido en su visión desgarrada, fragmentaria, incoherente, contradictoria y pasional del individuo, creando un objeto estético lleno de sugerencias, que en el caso de la novela se convierte en un artefacto creado a través de la heterogeneidad y la superposición de modelos conocidos, cuya mezcla adquiere un nuevo significado.

El reciclaje, en este sentido, de la carta como expresión de la individualidad va más allá de su inserción como elemento aislado, para convertirse –como conjunto de relaciones establecidas– en el motor de la propia historia narrada. Así se deduce de la reflexión que sobre su novela *Los caballos del sueño* hacía Clara Janés (1993: 129), ofreciendo algunas claves para comprender la nueva función, post-moderna diríamos, de la estructura ficcional de la novela epistolar:

> *La obra, que estilísticamente se aproximaba al teatro, a la poesía, al ensayo filosófico, contenía diálogos, relatos, partes simbólicas, enlaces y diarios, estaría sustentada, pues, en una red epistolar*.

Del mismo modo que tradicionalmente se ha utilizado la carta para dar consistencia al argumento novelístico, el uso del diario para este fin es más reciente, se remonta al siglo XIX, aunque tiene idéntica finalidad, esto es, conseguir mayor verosimilitud al aportar la perspectiva íntima y subjetiva del narrador, por lo que Silvia Adela Kohan (2000: 39) se refería a este fenómeno contemporáneo: "Muchas novelas que emplean la forma de diario íntimo total o parcialmente, intentan hacer la narración

más creíble para el lector". A través del diario, por su carácter fragmentario, también se va a expresar y paralelamente a forjarse la subjetividad romántica, de idéntica manera a como señalábamos respecto de las epístolas, llegando sus efectos hasta la novelística más reciente, como indica Virgilio Tortosa (1998: 236) cuando reseña la novela de Adelaida García Morales, *El silencio de las sirenas*, en la que su protagonista,

> *Elsa expresa sus sentimientos amorosos y todo su mundo interior mediante la escritura en un* [d]*iario (es un personaje con una alta dosis de construcción romántica: capacidad de ensoñación, sensibilidad, etc.).*

La especificidad de la ficción diarística es que ésta no sólo ha ayudado a la conformación del intimismo y la subjetividad, sino que ha llegado a tener influencia en la práctica escritural del muchos lectores; es de sobra conocido el caso de la influencia que el *Diario* de Ana Frank ha tenido en muchos diaristas adolescentes (Lejeune, 1994: 426; Alberca, 2000: 24), y ya en la década de 1970 en adelante los libros de Michel Quoist (*Diario de Daniel* para los jóvenes y adolescentes, *Diario de Ana María*, para ellas), que tuvieron su traslación (que no traducción) en algunos libros del prolífico José Luis Martín Vigil, cuyos protagonistas escribían sus bellos sentimientos en los diarios que allí aparecían transcritos. Al tiempo que transmitían determinados valores y sentimientos (ahora se prefiere denominarlo *formar en valores*), estas ficciones se convertían en ejemplos a imitar a la hora de escribir, con lo que se rizaba el bucle melancólico de la rebeldía romántica: el lector podría llegar a convertirse en su personaje y héroe literario, bastaba para ello con transcribir e idealizar las propias vivencias. Este fenómeno literario ha sido en gran parte causante de que se difundiese el mito del diario íntimo como una práctica exclusiva de adolescentes, mito que se remonta al siglo XIX ya que entonces se publicaban novelas con la forma de diarios, que Philippe Lejeune (1996: 72) ha estudiado para comprobar "en los diarios reales, el eco que había tenido una ficción pedagógica de éxito, el *Journal de Marguerite*, de Mlle. Monniot".

5.6. La autoficción en la actualidad

El enrevesamiento de la situación hoy en día es aún más difícil de resolver y dilucidar, puesto que a la existencia sostenida de estas novelas que se estructuran como diarios hay que sumar el encubrimiento que se efectúa tras la irrealidad de la ficción cuando los escritores prefieren considerar novelesca la narración de lo que les ha sucedido, por lo que es probable que sea cierto lo que afirma Andrés Trapiello (1998: 179), que algo sabrá de ello en su condición de novelista: "Muchas de las novelas que pasan por tales suelen ser una autobiografía, un diario íntimo o un trasunto de la existencia de su autor". Los ejemplos de novelas españolas recientes que adoptan el diario como forma son abundantes, pero aquí queremos recalar en tres de ellas, puesto que en las tres el autor, varón, adopta la voz de un personaje femenino que escribe su diario: ¿será éste otro de los mitos que ha transmitido la novela sobre el diario íntimo al consignarlo como un género femenino, o en todo caso poco varonil, por su propensión a mostrar sentimientos (prohibidos con admoniciones como "los hombres no lloran")? Las tres obras a las que nos referimos son: *La mirada del otro*, de Fernando G. Delgado, *La soledad era esto*, de Juan José Millás, y *Beatriz Miami*, de José Antonio Masoliver Ródenas, que en opinión de Virgilio Tortosa (2001: 197) es "un artefacto textual que adopta la forma de diario un tanto peculiar, con mucho memorialismo y tanto más de retrato autobiográfico del propio autor".

Independientemente del virtuosismo formal que pueda suponer la recreación del día a día, y sobre todo la búsqueda de esa cercanía cotidiana desde el punto de vista de alguien de nuestro tiempo, se puede colegir de la utilización de la técnica diarística por parte de ciertos novelistas un cuádruple razonamiento:

-Por una parte, tal vez suponga el intento por captar al público femenino y conseguir mayores ventas, dado el interés que ha suscitado la literatura femenina en

las últimas décadas a causa de la mayor capacidad adquisitiva de las mujeres, que se convierten en un mercado potencial.

-Por otra parte, al realizarse, en la opinión vulgar y extendida, una equiparación entre mujer y sentimientos, se cree que la forma más verosímil, creíble y cercana para retratar sentimientos es el diario (femenino), ya que éste se convierte en el punto de unión entre ambos términos (mujer = sentimental).

-Con esta situación histórica que se produce en las dos últimas décadas del siglo XX español, se denota la situación de inferioridad con que aún figura la mujer en el imaginario social: al igual que los adolescentes, las mujeres (tal vez por esa calificación tradicional que se le hace de ser más sentimental que racional) necesitan que la literatura les explique cómo son y cómo pueden entenderse a sí mismas.

-Por último, y en conexión con esta comparación que acabamos de hacer, también puede interpretarse que la mujer busca su identidad, al igual que el adolescente, en un mundo marcado por la alteridad masculina que las conforma y que se convierte en su referente.

Ya que hemos mencionado estos textos autoficcionales que se basan en la forma y/o en las estructura diarística para su desarrollo, podemos realizar un breve repaso a ciertos hitos auto(bio)ficcionales que durante el siglo XX se produjeron en España, lo que nos ayudará a comprender mejor no sólo cuál ha sido la evolución más reciente de esta modalidad híbrida de escritura literaria personal, sino también sus características y los resultados prácticos alcanzados hasta el momento, remontándonos para ello a las producciones autoficticias coetáneas a Ganivet, en especial las de Miguel de Unamuno, Pío Baroja, *Azorín* e incluso Ramón Mª del Valle-Inclán, por soprendente que esto pueda parecer, pero que a lo largo de sus cuatro *Sonatas* (1902-1905) está realizando un ejercicio de autoficcionalización que Tortosa Garrigós (1998: 372) ha interpretado como

> *toda una reafirmación del autobiografismo memorial por la cantidad de recursos memorísticos desplegados a lo largo de los cuatro relatos pero también por la capacidad integradora, estructuradora e hilativa* [sic] *del aparato evocativo.*

Igualmente, Pío Baroja, en *La sensualidad pervertida*, entre otras muchas novelas en las que se reencarna e interpone como personaje (bastaría citar algunas facetas de Andrés Hurtado, protagonista de *El árbol de la ciencia*) inventa

> *un protagonista que tiene siempre mucho del propio Baroja, tal como es o tal como se imagina que pudiera ser, disfrazado esta vez tras el nombre y la figura de Luis Murguía, al que presta algunas de sus experiencias de niño, de joven y de solterón* (Campos, 1981: 99).

En algunos otros párrafos y capítulos de este trabajo hemos mencionado a *Azorín*, con su desdoblamiento en la personalidad del personaje literario al que roba el apellido para firmar sus producciones literarias a partir de 1904, y asimismo hemos mencionado, en la órbita de la renovación modernista que Rubén Darío aplicó a las literaturas hispánicas, la novela autobiográfica *Oro de Mallorca*, a cuyo personaje principal haremos mención más adelante cuando expliquemos el valor simbólico de los nombres adoptados para sus pseudónimos por parte de los novelistas coetáneos de Ganivet (aprovechando el análisis que en el apartado 7.6. hacemos del valor simbólico del nombre de Pío Cid); respecto a Benjamín Itaspes, nombre que adopta Rubén Darío en dicha novela, Anna Caballé (1991c: 117) considera su ficcionalización un "endeble *alter ego* novelesco" de su autor, del que narra "los avatares de una vida agitada y errante".

Por último, no debemos dejar de consignar que el escritor que en la teoría y en la práctica estuvo más preocupado por la relación existente entre sus personajes y él mismo, que en ellos se desperdigaba, fue sin duda Miguel de Unamuno, de quien hemos tenido oportunidad en ocasiones anteriores de referir sus múltiples personajes

autoficticios, si bien ahora conviene insistir en la búsqueda que hizo de un término, que finalmente fue el de *nivola*, en el que recogiese el carácter autocreador y regenerativo del propio texto novelístico que crea a sus personajes. Unamuno representa a la perfección al

> *artista del siglo XX* [que] *se ve impotente para entregarse a la imaginación creadora, obsesionado por su propio* yo, *monologando eternamente, como señala Sábato, en un mundo de fantasmas* (Cordón, 1997: 123).

Con posterioridad, cronológicamente, la ficción autobiográfica vuelve a plantearse entre los autores de la generación novecentista, con Ramón Pérez de Ayala como máximo exponente de esa utilización *pedagógica* de su juventud y adolescencia para producir novelas como *A.M.D.G.* de intensa carga vivencial e ideológica, en línea con lo realizado por Manuel Azaña en *El jardín de los frailes* o en *Velada en Benicarló*, aunque la generación del 14 también incluye a Gabriel Miró, quien "al poner el acento en lo confidencial, convi[erte ...] el narrador en réplica del autor" (Gullón, 1984: 27).

En este rapidísimo recorrido por los grandes hitos de la novela autobiográfica en España en el pasado siglo, hay que recalar en la novela vanguardista de entreguerras, que a sus valores estéticos profundamente renovadores une su vinculación con el proyecto orteguiano de revisión de la historia cultural de España, lo cual incluía la puesta en marcha, desde la editorial Revista de Occidente, de su celebérrima serie de biografías literarias de multitud de personajes españoles y extranjeros de todos los tiempos. A todo ello hay que añadir la importancia que para la configuración de la moderna teoría autoficticia constituyen las aportaciones de la novela lírica, que renueva formal, técnica y estéticamente el panorama de la literatura europea de los años de la década de 1920; de ahí que sea imprescindible mencionar a Rosa Chacel pero también a Benjamín Jarnés, y en especial la novela de éste *El profesor inútil*, en la que "lo autobiográfico está tan presente", en palabras de Ricardo Gullón (1984: 115), junto a *El convidado de papel*,

que sirve de puente de unión entre dos obras autoficticias capitales en el siglo XX ya citadas aquí, como señalaba José-Carlos Mainer (1979: 13):

> *Una novela de Ramón Pérez de Ayala como* A.M.D.G. *u otra de Manuel Azaña como* El jardín de los frailes *son algo más que la caricatura de la educación en sendos colegios de jesuitas o de agustinos: son una compleja apelación a vivir una vida de horizontes más amplios y, al fin, una ardiente defensa del individuo frente al gregarismo.*

Simultánea a la novela lírico-vanguardista jarnesiana, tan deudora de los postulados orteguianos sobre la deshumanización del arte, en Cataluña, Josep Pla inicia, con *Vida de Manolo contada por él mismo*, su peculiar forma de hacer literatura "biográfica y testimonial", como la calificara Anna Caballé (1997a: 8), quien se detiene a analizar la aportación que el ampurdanés realiza a la literatura autobiográfica o personal peninsular, aunque esta crítica se muestra disconforme con la idea de incluirlo entre los escritores autoficticios, argumentando:

> *Induce a error de partida leer la obra de Pla como expresión permanente e inacabada de una posible autobiografía, porque no lo es ni podía serlo. Xavier Pla ha estudiado muy bien el polimorfismo autobiográfico de su escritura y propone verla como una autoficción, neologismo acuñado por Serge Doubrovsky y muy útil a la hora de eludir los compromisos que impone la autobiografía. La autoficción, sin embargo, es una derivación de la novela y, en este sentido, la veo una forma narrativa que responde a otros propósitos de los planianos. Entiendo su obra más próxima al concepto del autorretrato, tal como quedó formulado en el libro de Michel Beaujour* (Caballé, 1997a: 12).

La segunda mitad del siglo XX, en lo que a autoficción se refiere, ha sido recapitulada de forma bastante sumaria por Virgilio Tortosa (1998: 374), quien mezcla y alterna en su enumeración obras autobiográficas (memorias y autobiografías) con alguna que otra autoficción; por ello recogemos a los dos autores de autoficciones que él cita,

insistiendo en el carácter lábil y variable que presenta todo proyecto auto(bio)ficticio, como se echa de ver en el caso de Rafael Cansinos-Asséns, cuyo libro *La novela de un literato*, pese al título, son unas memorias; el otro autor citado por Tortosa es

> *el periodista y escritor César González Ruano* [quien en los años 50] *escribió una obra memorialista importante.* La alegría de andar *(1934) y* Manuel de Montparnasse *(1944) son dos novelas autobiográficas, e* Imitación del amor *(1946) traza el itinerario vital del autor; su novela* Los oscuros dominios *(1953) también es autobiográfica, y además de sus diarios, escribió otras memorias:* [Mi] medio siglo se confiesa a medias *(1951)* (Tortosa Garrigós, 1998: 374).

Permítasenos un inciso, pues como hemos mencionado en otras ocasiones César González-Ruano es un (autobio)grafómano incansable, cuya especialidad era el artículo periodístico, gracias al cual subsistía y/o se ganaba la vida, según las épocas. Carlos G. Santa Cecilia 1992: 17) define de esta guisa sus columnas para la prensa:

> *Entre la autobiografía y la confidencia, González-Ruano logra un artículo que hasta entonces nadie había hecho, con su estudiado dejo* [sic] *melancólico, su eterna frustración poética y un cinismo que se revela candoroso.*

Un gran salto cronológico nos lleva a las postrimerías del siglo XX, concretamente a 1989, cuando Javier Marías publica *Todas las almas*, texto paradigmático en cuanto a la ambigüedad con que el narrador asume el relato de la vida del autor, produciendo una novela reflexiva en la que la memoria se convierte en el eje central del texto, en su piedra angular, aliada como está con la desfragmentación del sujeto, pues el protagonista/narrador reconoce al inicio de la novela:

> *Prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios* (Marías, 1992: 19).

Es lógico que la novelística de Javier Marías suscite un gran interés para los críticos (además del favor que tiene del público, merecidamente) puesto que en ella se conjuga la técnica reflexiva, la calidad literaria y un distanciamiento irónico y calculadamente ambiguo de la propia realidad del escritor que ayuda a aumentar el misterio sobre su propia persona, de modo que "la más amplia vida del narrador ficticio duplica fragmentos de la vida del narrador auténtico. O al revés" (Pittarello, 1992: 15).

Dos años después, en 1991, aparecerá la gran novela autobiográfica de la segunda mitad del siglo XX, *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, cuyos textos hemos utilizado para ejemplificar la perfecta sincronización que a nuestro juicio efectúa entre vivencia sentimental del pasado, memoria personal, análisis sociológico de una época, tecnicismo retórico literario, melancólica y agridulce añoranza de lo perdido. Para conocer con detalle el aspecto autobiográfico en la producción literaria del académico y novelista ubetense, puede consultarse la entrevista que publicó Mª Lourdes Cobo Navajas (1996: 23-63) en la que aborda distintos aspectos de su vida que figuran en diferentes novelas del escritor; para un análisis semiótico en profundidad de *El jinete polaco* también puede consultarse en Cobo Navajas (1996: 317-457). Sobre esta novela ganadora del Premio Nacional de Literatura (y también del Premio Planeta, algo mejor dotado), que "fluctúa entre la ficción literaria del relato y el trasfondo sedimentado de la realidad autobiográfica disfrazada del autor" (Tortosa Garrigós, 1998: 518), motivo por el que puede considerarse una ficción autobiográfica, el propio Tortosa (1998: 517-528) realiza un detenido análisis desde el punto de vista de la teoría autobiográfica, aunque sin desvelar, en nuestra opinión, las claves por las cuales se puede construir ficticiamente la propia biografía, sin abandonar la perspectiva particular que sin embargo disemina el *yo* y lo somete a una crítica feroz y a un desmenuzamiento implacable. Lo que aún no existe es un estudio sobre las relaciones que, a través del espacio mítico de Mágina sobre todo, se plantean entre los diversos personajes de Muñoz Molina, y las repeticiones que los identifican en diferentes novelas, como por ejemplo sucede con muchos de los episodios autobiográficos, de gran carga sentimental que se encuentran en la última novela que por

ahora (junio de 2002) ha publicado el no sabemos si seguir calificando joven académico, *Sefarad. Una novela de novelas*.

De la década de 1990 podríamos destacar, tanto por representar el auge de la narrativa femenina como por la profundidad de ambas obras, *Nubosidad variable*, de Carmen Martín Gaite, publicada en 1992 y estructurada en diecisiete capítulos en los que se produce una alternancia de memorias, cartas y reflexiones personales (Jurado Morales, 2001: 49), y *La intimidad*, de Nuria Amat, publicada en 1997, que plantea explícitamente un juego de relaciones y equivalencias entre las historias que cuenta la voz protagonista y su historia real, provocando a través de diversos simbolismos la inquietud y el desasosiego por la propia identidad perdida o alienada.

Sin duda, en este repaso hemos sido injustos al olvidar la enorme cantidad de autoficciones que en España (e incluso en Latinoamérica) se ha producido, y que aún se hallan sin catalogar; baste recordar, a título de ejemplo, que Violeta Rojo (1998: 72) ofrece un listado panorámico de autoficciones venezolanas, de lo que ella considera un "amplio grupo" que para el último cuarto del pasado siglo acoge un total de cuatro escritores, aunque admite tres obras más que le merecen el calificativo de "menos evidentes" en su condición de novelas autobiográficas (motivo éste de la duda, suficiente a nuestro entender para su inclusión en el grupo, pues justamente ése es el efecto que buscan conscientemente provocar las producciones autoficticias).

A través de esta resumida panorámica lo que queremos poner de manifiesto es la necesidad que sigue existiendo y que cada vez se hace más evidente de elaborar un catálogo-repertorio de obras autoficticias, tarea que sólo puede ser asumida y llevada a cabo por un extenso grupo de investigación, ya que la cantidad de títulos por leer y analizar será enorme, y en todo caso precisará de debates y clarificaciones para-textuales. Así, por ejemplo, en el reciente caso de *Memorias de un bufón*, de Albert Boadella (2001), he de confesar que comencé su lectura como si de una novela se tratase hasta que

comprendí la evidencia del juego al que a través de alusiones, coincidencias onomásticas y geográficas, fotografías, retratos irónicos, etc. estaba siendo conducido y confundido. Como es lógico, y es preciso señalarlo aquí, los textos autoficticios se esconden bajo los títulos más insospechados, y a veces equívocos: ¿es *El guitarrista* de Luis Landero, su recentísima obra publicada, una autobiografía en la que cuenta sus andanzas como *tocaor* en un grupo flamenco, antes de decidirse a opositar para profesor de Enseñanzas Medias?

A resultas de todo lo que hemos venido exponiendo, se puede deducir que la auto(bio)ficción se perfila como el modelo narrativo que mejor se adapta al perfil de la sociedad actual, ya que, como ha señalado Araceli Cañedo (2000: 561):

> *El regreso al intimismo, en particular, a la memoria personal, favorece la producción de textos en los que* yo *ficticio y autor se confunden, factor que ha desencadenado un debate en torno a la cuestión autobiográfica.*

5.7. Contrato de lectura variable

La cuestión principal que plantea la autoficción es saber de qué manera se establece la relación del lector con el texto, puesto que en los escritos autoficticios lo que nos encontramos es un diferente *estatus* ontológico de sus partes: unas pertenecen a la realidad autobiográfica, otras son metáforas de la vida del escritor, hay incluso fragmentos (distinguibles unas veces, indiscernibles otras) que son irreales y totalmente inventados. Esta diversidad ontológica que se ofrece, como un todo, en la autoficción, obliga a aplicar un sistema de interpretación variable o modulable, que afecta implícitamente al contrato de lectura, tal como veíamos que se establecía de forma unívoca en la autobiografía. Por ello, Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 267) plantean para el espacio autoficticio: "Il s´agira pour les écrivains de proposer des textes à regime narratif variable, à contrat de lecture modulable ou même parfaitement réversible".

En este supuesto no sólo se encontrará el escritor, sino que el propio lector sabe que en el libro que lee los movimientos (como sucede con las apuestas bursátiles) son constantes, por lo que varía el valor y la función de cada parte del relato (en este caso, de cada biografema); al lector le quedará la posibilidad de acudir a otras fuentes (para-textuales) para contrastar la veracidad (o la falsedad) de la información suministrada, pues, como afirma Virgilio Tortosa Garrigós (2001: 57):

> *En el relato autobiográfico de ficción el lector –reconocedor del género– puede llegar a la conclusión de que el personaje es paralelo al autor, bien por informaciones externas, bien por la comprobación de hechos y datos en otros textos del escritor*.

Estamos, de este modo, ante un contrato de lectura variable o modulable que vincula a autor y lector en el planteamiento de un juego de sospechas e indagaciones que facilita la reconstrucción del texto a la medida de los intereses o convicciones previas del lector. Con esta modalidad de la autoficción, la autobiografía potencia el carácter

autoconstructor del sujeto narrativo, que se define en la medida en que va narrándose, al tiempo que desvela el carácter lúdico en que consiste todo el arte moderno. El lector asume, ante la autoficción, el papel activo que ejerce el espectador en la estética contemporánea, que no se resigna a una condición de receptor pasivo. Con su juicio, su opinión y su entendimiento aplicado a las obras artísticas, el lector/espectador habrá de enjuiciar, no ya sobre la sinceridad del autobiógrafo (que se da por supuesta), ni sobre la veracidad de lo narrado, sino sobre la función estética que cumple ese fragmento del relato en cuanto permite comprender en toda su magnitud la esencia de la vida que se le está relatando.

BIBLIOTECA VIRTUAL

En la autoficción, por tanto, los conceptos de verdad o mentira no son operativos ni eficaces; lo realmente importante es la eficacia estética de la narración, estructurada con el fin de desvelar el secreto de una existencia, cuyos rasgos externos y datos aparente no pasan de meras anécdotas con las que el autor juega para dar más significado a un conflicto oculto que al lector compete descubrir e interpretar.

Si en la autobiografía hemos destacado esa posibilidad de maquillar (que al fin y al cabo es enmascarar y deformar positiva o agradablemente) la realidad, en la autoficción esta hipótesis de embellecimiento que el autor ha podido aplicar sobre su persona se convierte en una obligación, aunque a condición de que el lector disponga en ese juego de comprensiones, búsquedas y complicidades de datos que le permitan deconstruir la figura que el autor traza de sí mismo y adaptarla a las creencias del lector. En la autoficción, la personalidad del *alter ego* o protagonista debe mostrar las fisuras que hagan posible, por sus contradicciones o dudas, de-construir al personaje y volverlo a montar según los criterios del lector, sus valores y sus creencias.

El personaje autoficticio, más allá de su verosimilitud y de su referencialidad con respecto al autor, es un ser fragmentado, desintegrado, que se presta a la reinterpretación mediante las múltiples re-lecturas que propicia el texto, ya que éste mismo es a su vez

una interpretación codificada y metafórica de la vida del autor que en esa metáfora se representa. Cuando analizaba la autoficción de Carlos Barral, Alicia Molero de la Iglesia (2000: 370) expresó de forma concisa esa diferencia que existe entre el *estatus* ficcional y el autobiográfico, inclinando a favor de este aspecto autobiográfico la capacidad de dispersión del *yo* que opera en los textos autonovelescos:

> *Si es cierto que el tono testimonial que caracteriza el enunciado autobiográfico garantiza en gran medida la credibilidad del lector, por hacer que aparezca transparente la conciencia del hablante, frente al de la novela, que no ofrece seguridad referencial alguna ni es discurso que garantice la naturaleza personal de las confesiones del narrador, también lo es que sólo ésta es capaz de simbolizar la idea de desintegración del* yo *con la que Barral representa su sensación de multiplicidad y mutilación, al tiempo que de restitución.*

Se hace preciso, por consiguiente, revisar en sus términos el concepto de contractualidad que suscriben los agentes de un texto autobiográfico, esto es, autor y lector. Mientras que en la autobiografía dicho pacto, que colateralmente afecta al lector pero no lo implica, se suscribe formalmente entre el autor, el narrador y el personaje, cláusula fundamental para distinguir lo autobiográfico de lo novelesco, en la autoficción el pacto se suscribe fundamentalmente con el lector, con el texto como fedatario o intermediario (¿albacea testamentario, quizás?). Concebida como juego literario, la textualidad autoficticia asume los rasgos más innovadores del arte moderno, su sustancia intrínseca, a la que se ha referido Elena Trueba Mira (1999: 269) al aplicar los conceptos teóricos de la autoficción a la práctica concreta de una novela de Nuria Amat:

> *Hablamos de* autoficción *porque el lector de esta novela está obligado a oscilar entre la aceptación del estatuto ficcional y el estatuto autobiográfico del texto. No hay manera de permanecer estable en ninguno de los dos, lo que provoca una sensación de alucinación constante a la que contribuye la utilización del recurso cervantino de la introducción en el relato de personajes de otras obras literarias.*

A ese efecto lúdico que la auto(bio)ficción propone, al constituir al texto en una metáfora de la reconstrucción identitaria del sujeto por aquéllos que lo leen e interpretan desde fuera, con su multiplicidad y fragmentación resultante, se suma el hecho de que el nuevo paradigma estético de la Modernidad, aunque heredero de la referencialidad tradicional (la *mimesis* aristotélica), ha postulado un sistema cognitivo que no se basa en el concepto de exactitud y correspondencia del objeto artístico con la naturaleza, salto cualitativo que realizaron las vanguardias estéticas, propiciando de este modo la aparición del arte figurativo en pintura o la novela lírica en literatura. Si en el objeto estético ya no hemos de encontrar una referencia real, la autoficción se debate entre su condición de artefacto estético y su débito autobiográfico, que queda irresoluto y vacilante, al haber trascendido la necesidad representativa que el arte imponía antes de la revolución estética que supuso el Romanticismo en lo que supuso su segundo embate, esto es, el Vanguardismo del primer cuarto del siglo XX.

En el plano literario, la ficcionalidad también ha superado las constricciones referenciales que llegan con su capacidad alegórica a la propia autobiografía, por lo que afrontar el entendimiento de la autoficción exige de la superación del canon o marco referencial, y este presupuesto es el que lleva a Darío Villanueva a entender que "el discurso autobiográfico no se diferencia en sustancia de la ficción" (apud. Tortosa Garrigós, 1998: 430), al haberse aceptado que la realidad (y su consecuencia estética, el realismo referencial) actúa como una condición pragmática o fenomenológica del disfrute estético al que conduce la literatura.

De hecho, se asume por parte de Jacques Lecarme y Étienne Lecarme-Tabone (1999: 277) que la no-referencialidad ya está incluida en el propio concepto de novela, "qui exclurait la visée autobiographique" y, consecuentemente, permitirá al autor sentirse irresponsable de su obra, que gana así en autonomía y coherencia internas, al no estar supeditada a las virtualidades del azar externo. La vida en la autoficción se autogenera y reconstruye a sí misma con la sola ayuda del lector que dota de sentido aquello que el

autor ha tendido como puentes para una nueva percepción de la realidad que está por hacer. Así, pues, el proyecto autoficticio epistemológicamente plantea nuevos retos, que se distribuyen por igual entre autor y lector:

> *La ficcionalidad llega por vía de la co-intencionalidad de los agentes del texto, llámense autor o lector, bien que el lector se baste para practicar la ficcionalidad de producir el texto con su lectura* (Tortosa Garrigós, 1998: 430).

Estamos, pues, ante una subversión, no de la realidad, sino del pacto autobiográfico, tal como han entendido ciertos autores esta realidad novedosa: la autoficción vendría a constituir un "*contrapacto* o pacto vacilante con el texto" (Trueba Mira, 1999: 269) al establecer un nuevo marco de relaciones entre el sujeto consigo mismo, con su sustancia textual y con las plasmaciones externas. En cierto modo, este nuevo escenario, que concuerda con el paradigma epistemológico de la Modernidad, tiene dos motivaciones básicas, las dos aludidas ya con anterioridad, pero que conviene recapitular llegados a este punto:

-De un lado, como hemos indicado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, la autoficción es el resultado lógico de una síntesis que se ha ido produciendo paulatinamente en virtud de ese intercambio y préstamo de técnicas que han ido realizándose mutuamente autobiografía y novela, en cuanto manifestaciones artísticas de la Modernidad burguesa, y cuya síntesis se encuentra en esa búsqueda de un *yo* imposible, el *yo* del narrador que desde su posición personal en el mundo interpreta a éste.

-Por otra parte, el sujeto descubre la falsedad de su sustancia, lo que vendría a desmantelar progresivamente no sólo el mito del *yo* largamente creado por la burguesía y cuya descomposición se preludia en las manifestaciones artísticas de la vanguardia de entreguerras. Pere Gimferrer (1977: 26) concluía su estudio sobre el pintor alemán Max Ernst con esta destructiva visión de ese nuevo paradigma al que

aboca la Post-modernidad estética, asomada a la vertiginosa contemplación de su propio abismo:

> *Denunciar que el mundo y nuestra identidad son ilusorios o susceptibles de desvanecerse, denunciar que no sabemos qué somos ni quiénes somos –punto de partida a la vez de la crítica radical, de la subversión profunda que Max Ernst opuso a la sociedad contemporánea, y de su lucidez poética de vidente– supone abrir las compuertas del pavor ante lo desconocido mental, que termina por ser* [...] *incluso lo desconocido físico, la negación de la realidad usualmente percibida. La liturgia de la noche gótica de los bosques y la piedra es entonces necesaria: es a la vez un exorcismo liberador y una búsqueda de la propia identidad en un ámbito donde no existen identidades reconocibles. Pero al fin vemos –o creemos ver– nuestro rostro: no está en este ámbito, no hay ni rostro ni ámbito, no tenemos rostro porque no tenemos identidad. Ernst ha llegado al espacio donde nuestro rostro es el desvanecimiento de un rostro, donde nuestra identidad es la disolución de la identidad.*

En cuanto a las fronteras que separan (y comunican) lo autobiográfico de lo novelesco, la autoficción se convierte en el punto de encuentro, ambiguo y lábil, que confunde y potencia las diferencias y las similitudes entre ambas formas de expresión. En ese proceso de fusión fronteriza, la auto(bio)ficción representa la nueva concepción hipergenérica que ha hecho de la autobiografía un elemento esencial de la cultura contemporánea, un punto de inexcusable contradicción, en tanto su inexistencia como género literario tiende a tomar posesión de todos ellos. En la interpretación que hacemos de este fenómeno, poco profundizado en los estudios teóricos sobre autoficción, se encuentra un hilo conductor que lleva desde la utilización de procedimientos narrativos similares hasta la ficcionalidad de la que la autobiografía se ha contagiado en su irresistible ocupación de los más diversos ámbitos de la vida cotidiana, desde las concepciones estéticas e incluso de las perspectivas profesionales; según Virgilio Tortosa (1998: 416) la autobiografía

> *tiende a asimilar técnicas y procedimientos estilísticos propios de la ficción, generando en su seno una paradoja literaria por cuanto que por un lado pretende ser un discurso verídico y por otro una forma de arte, en una gradación creciente entre textos que van desde el* curriculum vitae *hasta la compleja elaboración formal de la poesía y de otros textos. Pese al aval de sinceridad que conlleva esta modalidad discursiva, el contenido de la narración autobiográfica puede perderse en la ficción, por cuanto que el estilo y la escritura oscurecen la fidelidad de las vivencias narradas en la evocación desde un presente de la enunciación; el* yo *revocado es diferente al* yo *actual en el que las variables temporales cambian la identidad de quien se enfrenta al recuerdo. Resultado de la evocación, la identidad de la nueva persona saldrá reforzada por el cruce entre discurso/historia/pronombre personal... Pero la frontera entre el hecho autobiográfico y la ficción queda oscurecida por el grado de* fingimiento de determinados textos *junto a la complejidad de mecanismos evocativos que intervienen en su resultante.*

Esta mezcla de géneros, al tiempo que fomenta la ambigüedad supone un paso más para la constitución de lo autobiográfico como el hiper-género literario de la Post-modernidad, gracias a su perspectivismo, a su intrínseca fragmentariedad, a la paradójica condición de máscara identitaria que destruye toda relación de identidad con el *yo* referencial, etc. El carácter premeditadamente ambiguo que aodptan las autoficciones, que no reconocen abiertamente su condición de autobiografías, por lo que se presentan sinuosamente como novelas de base real, ha sido criticado por quienes como Ignacio Echevarría (2002: 36), desde su atalaya periodística en *El País*, contemplan con bastantes reticencias el creciente éxito cosechado por este tipo de narraciones indecisas y engañosas en cuanto a su adscripción genérica: "Por todas partes se percibe una creciente desinhibición de las relaciones entre realidad y ficción, que a menudo se sostienen en una calculada ambigüedad".

Lo que este crítico no ha llegado a comprender es que, a fuer de su amplia argumentación teórica, enlazada con los discursos desmitificadores y románticos de la Modernidad y la Post-modernidad, este tipo de obras cuenta con un respaldo mayoritario del público, que comprende y sigue perfectamente el juego planteado por el autor, más allá incluso de lo que piensa Lidia Masanet (1998: 54), quien circunscribe la aceptación de esta ambigüedad entre realidad y ficción a las narraciones de infancia. Pero la ambigüedad con la que juega conscientemente el autor (e incluso el editor, con la complicidad del crítico periodístico, que se niegan a desvelar la identidad del asesino, como hacía aquel vengativo acomodador de un cine de provincias que susurraba nada más acomodar a sus clientes, cuando el espectador escatimaba en la propina: "El asesino es el mayordomo") es una condición *sine quae non* para la definición de los relatos autoficticios, "que se caracterizan por presentarse como *novelas*, es decir como ficción, y al mismo tiempo tienen una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad del autor, narrador y personaje" (Alberca Serrano, 1996a: 9).

Hemos apuntado, junto a la ambigüedad, la co-intencionalidad que precisa un texto autoficticio para ser reconocido como tal, puesto que el lector ha de asentir y consentir con su complicidad en el grado de identificación que existe entre el autor y su personaje en una obra de este tipo. Pero es evidente que al optar por la sugerencia y el misterio de la autoficción el escritor está significando una zona de sinuosidades y posibles re-interpretaciones que caen en manos del lector. Así se deduce de la opinión que en su página electrónica expone la escritora argentina Alicia Dujovne Ortiz (2000), donde se puede leer respecto de su creación autoficticia, *El árbol de la* gitana, reconocida como tal por la autora, cuando indica que la obra se encuadra

> *en la escritura del exilio, que es otra esquina donde trato de darle un sentido a la fragmentación de mi vida y hablo descaradamente en primera persona. No es autobiografía, es autoficción, porque la elección de las historias que cuento apuntan a algo.*

El origen de esta intencionalidad metafórica, misteriosa, ambigua, cargada de sugerencias y niveles significativos, se encuentra de nuevo en la utilización de la técnica novelesca de la condensación, que la autobiografía ha tenido que asumir para evitar el tedio que a menudo provoca la repetición de hechos triviales e intrascendentes que todo texto autobiográfico parece obligado a referir (nacimiento, familia, infancia, formación, primer recuerdo, etc.). Por ello, Alicia Molero de la Iglesia (2000: 103-104) ha encontrado en esta oposición uno de los factores que permiten a lo autoficticio romper los moldes y barreras de la autobiografía:

> *La novela no llega a soportar la envergadura temporal de la obra autobiográfica, que contempla el pasado del personaje en su totalidad significadora; por el contrario, ciertas exigencias del género novelesco, como la tensión narrativa o la concentración de conflictos que requiere de la elección eventual, van en contra de una totalización textual del* bios.

La autoficción, por tanto, abre el campo a las interpretaciones simbólicas, como veíamos inmediatamente más arriba, al haber insertado la narración de la vida en un objeto estético, que a su vez concede la posibilidad al autor del texto de manipular su propia existencia, lo cual proporciona una fuente de placer a quien utiliza lo que Ducio Demetrio (1999: 52) denomina el *imaginario autobiográfico*, que incluye la escritura personal y la ficcionalidad artística que reinterpreta en progresivas transformaciones al *yo* autorial. La única prevención que hemos de recoger, en este sentido, es que la intención autobiográfica, dentro del esquema autoficcional, no se marca unilateralmente, puesto que no se basa en una intepretación arbitraria del autor o del lector, sino en la coincidencia de ambas intenciones, a la hora de clasificar el texto, lo que aumenta su indefinición y su categoría genérica. La razón de esta indecisión o indefinibilidad respecto a la calificación de los textos como autoficticios proviene de la ausencia de marcas, esto es, la inexistencia de rasgos pertinentes, que indiquen que un biografema es real o ficticio, por lo que sólo la interpretación conjunta (autor-lector) de una obra hará del texto una autoficción operativa y eficaz.

En una narración de apariencia autobiográfica, la entidad ficticia del texto la equipara a una ficción, inventada totalmente, tanto por su carácter textual como por sus valores artísticos, así como por el uso que la novela tradicional puede hacer (y con frecuencia ha hecho) de una narración autobiográfica (en primera persona), motivo de confusión y de indiscernibilidad que Mercedes Arriaga Flórez (2001: 35) expresa del siguiente modo:

> *El valor literario del texto autobiográfico no puede basarse en los motivos del autor o del lector, y mucho menos en la referencia temática a una vida real, puesto que lo autobiográfico y lo pseudo-autobiográfico pueden utilizar los mismos temas y los mismos estilos.*

Uno puede rehacer su vida cambiando de ciudad o transformando los hábitos de vida, conociendo a nuevas personas o abandonando todo lo que ha marcado su vida en el pasado, pero la literatura permite rehacer la propia vida y la de los demás, no sólo hacia el futuro, sino también en lo que atañe al recuerdo. En el discurso de recepción del premio Nobel de Literatura en la Academia Sueca, el 7 de diciembre de 1998, José Saramago (1999: 14) explicó de forma magistral cómo a través de la ficción literaria había podido recuperar la memoria que tenía de sus abuelos:

> *Tuve conciencia de que estaba transformando las personas comunes que ellos habían sido en personajes literarios y que ésa era, probablemente, la manera de no olvidarlos, dibujando y volviendo a dibujar sus rostros con el lápiz siempre cambiante del recuerdo, coloreando e iluminando la monotonía de una cotidianidad opaca y sin horizontes como quien va recreando, por encima del inestable mapa de la memoria, la irrealidad sobrenatural del país en que decidió pasar a vivir.*

En su lucha contra el olvido, la memoria autobiográfica se convierte ella misma en una ficción, por lo que para un análisis textual no pueden existir criterios que distingan la realidad de la invención; en cuanto producto narrativo, "todo texto autobiográfico es por

sí mismo una historia ficticia. Toda autobiografía es una forma de ficción" (Tortosa Garrigós, 1998: 432). De hecho, si se pretende acceder a los territorios del pasado, como veíamos en la evocación de José Saramago, la única posibilidad que se ofrece es la de ficcionalizar, esto es, fingir, imaginar y crear de nuevo aquel mundo que habitamos y que no volverá a ser:

> *Que revisar el pasado sea una imposibilidad epistemológica no significa que éste no pueda ser revivido por obra y gracia de la ficcionalidad, entendiendo aquí por* ficción *no lo que se opone a* la verdad *sino lo que resulta de un proceso de narrativizacion* (Muñoz, 1996: 78).

BIBLIOTECA VIRTUAL

La literatura se convierte en una llave para el acceso al tiempo clausurado por haberse convertido en pasado, gracias a su capacidad narrativa, que facilita la recomposición imaginaria del decurso lineal de la historia; este re-hacerse o reconstituirse no sería posible sin la actuación conjunta de la memoria y la imaginación, puesto que en la autoficción el elemento narrativo tiene como premisa la posibilidad de inventar y mentir, por lo que la autobiografía puede refugiarse en la novela para hacer más eficaz esa reconstrucción del *yo* que ha desaparecido, de modo que puede usar los recursos de la novela, como venimos insistiendo, del mismo modo que la novela imita sin mayores problemas los procedimientos y técnicas de autoprospección empleados tradicionalmente por la autobiografía, haciendo que sea formalmente indistinguible una autobiografía de una novela, tal vez porque ha sido habitual que un escritor utilizase "su existencia, su memoria, su biografía, para elaborar una obra narrativa de ficción" (Pla Barbero, 1997: 28), como sucedía en el caso de Josep Pla que ha estudiado Xavier Pla Barbero (1997: 24) para interpretar la función que la mentira, la distorsión, el olvido y los silencios desempeñan en la auto(bio)ficción:

> *Si Pla no hace más que presentarse como un autobiógrafo o como un memorialista, la ausencia reiterada en su obra de algunos de los aspectos básicos de su biografía (por ejemplo, de su infancia y adolescencia, o el secreto que envuelve su relación con la mujer con la que vivió durante más de quince años de la que nada dice en su*

> *obra y con la que los biógrafos no saben siquiera si se casó) o las deformaciones, plagios y* mentiras al servicio de la realidad *que el lector encuentra en sus escritos bastarían para ilustrar la distancia evidente que parece existir entre su biografía y su obra pretendidamente autobiográfica y la necesidad de establecer unos nuevos parámetros de estudio de su obra en los que hay que reconocer que* [...] *las escrituras del* yo*, como todas las formas de la memoria, se rigen por procedimientos narrativos comunes a la narrativa de ficción.*

Se puede contemplar, por tanto, la naturaleza híbrida de la autoficción como una intrusión de la fantasía en la autobiografía, o bien como una inclusión arrolladora del realismo en la ficción literaria, puesto que en cualquiera de los dos casos nos encontramos en un plano de irresponsabilidad, esto es: ni la ficcionalización de la propia vida desmiente el carácter autobiográfico que la narración autoficticia ostenta, ni al contrario "a veracidade de certos factos nâo desvirtua a natureza ficcional das obras", como señala Martins (1994: 64) refiriéndose a la obra del portugués Aquilino Ribeiro, *A Vida Sinuosa*, que claramente apunta a una narración (auto)biográfica, aunque incluye elementos ficticios que dieron lugar a la confusión de lectores que reclamaron daños y perjuicios que sólo se habían cometido en la narración, como refiere el propio Martins (1994: 164), advirtiendo de los peligros que provoca una lectura unívoca que no entienda el ludismo implícito en todo artefacto estético:

> *A imprudência da identificaçâo (no seu ponto de vista) terá ido tâo longe nalguns leitores que, segundo relata o escritor, com azeda ironia, o pároco de freguesia onde se situava o convento de S. Francisco (espaço nuclear de* A Vida Sinuosa*) lhe escreve uma carta reclamando os velhos livros, preciosos muitos deles, que Libório refere, lê, descreve, mutila e rouba, até, da biblioteca do edificio.*

Muchas de estas anécdotas han llegado a resolverse por vía judicial, como en el conocido caso de la demanda a la que fue sometido Carlos Barral (1994b) por la descripción del señor García en su autoficción *Penúltimos castigos*. Asimismo, hemos de

mencionar la posibilidad de que cualquiera se vea reflejado en un texto totalmente inventado, como mencionaba Antonio Muñoz Molina (1992a: 33-34), en una anécdota que aunque narrada en tercera persona y atribuyéndosela a un amigo sin nombre, tiene toda la pinta de ser un suceso propio de quien lo refiere:

> *La convicción de que todo personaje literario es el trasunto o la máscara de una persona real puede llegar a extremos delirantes: a un amigo mío que escribe novelas una mujer de la* [que] *había estado enamorado muchos años atrás estuvo a punto de ponerle una denuncia por difamación, porque se sintió gravemente vejada por un personaje femenino de un libro suyo recién publicado, que consideró un retrato infamante. Lo que sorprendió a mi amigo no fue la amenaza de denuncia, provocada más por la vanidad que por la indignación, sino la falta de perspicacia de su antigua amante: era verdad que en esa novela había un personaje que se parecía vagamente a ella, pero no era el mismo por el que esta mujer se había sentido aludida... Y es que también la distracción y los malentendidos inventan.*

Más allá de las situaciones problemáticas a que pueda dar lugar la autoficción, que por ello reclama la impunidad de lo irreal para expresar con mayor libertad la propia vida del autor, la correspondencia con otras vidas y su derecho a exponer el punto de vista que le compete, hay que indicar que esta coexistencia de la premeditada ficción con el relato coincidente con la vida del autor ha propiciado un nuevo escenario, lo que Masanet (1998: 8) denomina "los nuevos parámetros vertebradores de los textos autobiográficos", sobre todo porque este artificio ha puesto en evidencia el carácter retórico de la autobiografía en general, como se evidencia en esta glosa de Virgilio Tortosa (1998: 473) al planteamiento de Jay:

> *Todo texto autobiográfico es en sí una historia ficticia. Todo lo ficticio es construido como tal desde la imaginación. La autobiografía remite a una realidad textual. Si no existe divisoria entre realidad/ficción, puesto que tanto la una como la otra tienen el mismo* status *que el discurso y lo que llamamos su referente, la búsqueda de un* fuera *de texto, un lugar ajeno al discurso desde el que mentar la realidad, se ve*

> *entorpecida a decir de Spadaccini/Talens por su imposibilidad, con lo cual la autobiografía no puede escapar a las inexorables leyes del discurso.*

Si damos por supuesto que cada quien es dueño de su vida, no sólo para vivirla (incluso para morirla), sino también para contarla, para extraer de ellas los aspectos que considere más oportunos, es lógico que en el relato de esa vida se introduzca un elemento de ficcionalización que la embellece, mitifica y hace más atractiva. Así lo constata Francesc Espinet (1997: 36), quien resume así el trabajo de investigación realizado por sus alumnos al recoger testimonios de vida o autobiofonías de personas mayores en el área catalana:

> *Esta construcción en ocasiones llega a* literaturizar *en exceso el relato (hasta el extremo de que algún autor le da el nombre de* novela*), acudiendo a diversos expedientes, los más comunes de los cuales son una estilización abarrocada de poco vuelo, o dar al relato el sentido de aventura.*

En gran número de ocasiones, los relatos de vida que se hacen en la edad provecta con carácter pseudo-literario (por sus exageraciones retóricas y el afectado y rancio estilo) aceptan la ficcionalidad implícita del proyecto; permítasenos a este respecto citar las palabras del prólogo que Francisco Cánovas Caceo (1998: 5) pone a su obra (por cierto, como tantas otras, sufragada por él mismo, con una tirada de cien ejemplares, más que venal destinada a familiares y amigos, y de mayor valor testimonial incluso antropológico sobre los modos de vida pastoril en los años de la postguerra española, que literario):

> Como el Roble *es una narración cuyo contenido refleja en un alto porcentaje lo que en realidad aconteció; el resto se debe a lo que mi imaginación ha dado de sí para conseguir un texto lo más coherente posible, debido a la dificultad que he encontrado para ligar los diferentes pasajes, dada la trivialidad del tema. En definitiva, he tratado de conseguir una crónica novelada, en alguna medida autobiográfica,*

haciendo participar como personajes a casi todos los habitantes de El Collado *en la década de los cincuenta.*

Aparte de esa tendencia a sublimar e idealizar la propia vida, antes de proceder a ese inventario testamentario que en diversos grados cumple todo texto autobiográfico, hay que resaltar dos factores que han permitido la consolidación de la autoficción como género de enorme receptividad en el público lector de finales del siglo XX y principios del XXI:

-De una parte, nos hallamos ante un tipo de relato que no exige de una especial capacitación para el que lo practica, reportando el gran placer de satisfacer al propio *ego*, su afán de notoriedad y/o el mero gusto de narrar y hablar de uno mismo; es más, Jitrik (1998: 5) alega dos tipos de motivaciones (la psicológica y la lúdico-estética) para la práctica autobiográfica por parte de los autores:

Por un lado, por razones psicológicas, en verdad todo el mundo desea escribir si no de sí mismo posiblemente desde sí mismo; por el otro, porque controla y regula el juego mismo de la ficción.

-Por otra parte, en la autoficción se pone de manifiesto el avance implacable de la autobiografía como hiper-género que se filtra a través de las más diversas manifestaciones estéticas de la contemporaneidad, constituido en las últimas décadas en la persecución de un sentido en la búsqueda identitaria que se produce en el arte.

Con su habitual negación de las evidencias que se producen, se detectan y se imponen en el mercado editorial español, Ignacio Echevarría (2002: 36) se refería a ese apogeo de la autoficción en las letras españolas, con el beneplácito del público, aunque incluyendo dentro de la autoficción obras como *Soldados de* Salamina, de Javier Cercas, que nada tiene que ver con este fenómeno; este crítico periodístico prefiere englobar esta

tendencia (que él, no sabemos si intencionadamente o por un desliz desinformado denomina autoficticia) en una más difusa corriente de tratamiento de hechos objetivos en los textos novelísticos:

> *Ha bastado que un puñado de títulos coincidan en subordinar la imaginación narrativa a los términos de una realidad más o menos documentable, para que algunos se apresuren a reconocer en ello una nueva tendencia de la novela española. Pero de admitir una tendencia semejante, habría que encuadrarla dentro de un movimiento mucho más profundo y extenso, que desde muy diversos lugares (baste pensar en la imparable pujanza de la novela histórica, o de la biográfica) apuntaría a la independencia de la novela respecto de la ficción.*

Es preciso insistir en la libertad que la autoficción presta al escritor, no sólo por esa impunidad que en nombre de la estética libre reivindica el artista moderno, sino porque ella le amplía las posibilidades de narración y sus márgenes. Esta virtualidad de vivir las diversas personas que lo habitan (¿las personas del verbo?, nos preguntaríamos recordando a Jaime Gil de Biedma), se complementa con la vampirización de vidas ajenas, como señala Silvia Kohan (2000: 23):

> *La autobiografía ficticia se inventa, se le atribuye a un personaje. Puede ser uno de tantos desdoblamientos del escritor a través de un narrador, con la ventaja de que puede combinarse con la experiencia vivida por otros. Por lo tanto, otorga la libertad total al autor.*

A través de la autoficción, además de encontrar la virtualidad con que la literatura puede acceder al cumplimiento de los deseos y las aspiraciones incumplidas, se renueva la percepción de que la novela surge de una vivencia y se debe a una realidad previa que ha sido depurada y ampliada para hacerla comprensible, tanto al lector como al propio escritor que mediante la ficción accede a partes secretas, misteriosas, de su existencia. Antes de pasar a considerar esta forma de conocimiento que propicia la literatura en general, y la faceta autobiográfica en particular, hemos de recalar en el origen de la

confusión que se crea entre la ficción y la autobiografía: a la textualidad de las autobiografías, que las equipara a un producto ficticio por su narratividad, se añade el que, en muchos casos, se hace

> *imposible discernir entre lo novelado y lo autobiográfico. Así el novelista oscila continuamente en su obra entre la imaginación y la memoria, creyendo que esta segunda es la más fuerte. En casi todas las novelas existe una transposición de la vida del propio autor en mayor o menor escala* (Tortosa, 1998: 424).

En la autoficción no se halla en juego el predominio de la realidad o la imaginación, como si ambos límites fueran infranqueables e irreconciliables; por el contrario, los textos autoficticios muestran que existe una interpenetrabilidad entre ambos, que la realidad es otra forma de la imaginación, tal y como es procesada y reconstruida por la mente humana, y que la imaginación forma parte de la realidad, está incluida en ella. A ello ha apuntado Didier Coste (1983: 261) cuando indicaba:

> *Les cas limites de l´autobiographie romancée, de l´autobiographie du menteur, du roman autobiographique, du roman auto-analytique* [...], *des apologies personanelles, etc., montreaient qu´aucune texte littéraire ne peut être, en tant que tel, le lieu d´un débat entre réel et imaginaire, mais seulement entre anarchie et systématique dans leur rapport avec différents modes de reference fictionelle.*

En los textos autoficticios, lo más real puede responder a una reconstrucción imaginaria, y lo que aparenta mayor seguridad (la voz narrativa, por ejemplo) ser inconsistente y ficticio, un reflejo o un símbolo, como veremos cuando analicemos la autoficción ganivetiana, que a través de los narradores impostados e inventados en las dos novelas que componen su ciclo de Pío Cid manifiesta la debilidad del *yo* narrador (en tantos aspectos similar al "*yo*, pecador").

La lógica plurimodal ha aceptado como posible la coexistencia de dos predicados o afirmaciones contradictorias entre sí respecto de aquello que se predica, por lo que la

epistemología contemporánea se va acercando a una libertad imaginativa y constructiva del mundo real que nos rodea; Xavier Pla Barbero (1997: 29) significa que esta situación ya se encuentra en algunos textos autoficticios, que abren la multiplicidad de dimensiones existentes entre la realidad y la ficción, entre lo posible y lo necesario, al referirse a la obra autoficticia de Pla:

> *El protagonista es y no es Josep Pla. El proyecto autobiográfico de Josep Pla parece ser un ejemplo más de los múltiples avatares de las formas literarias autobiográficas, ya que se sitúa en una ambivalencia irreductible, en la intersección de dos trayectorias, la de la autobiografía y la de la autoficción.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

La mezcla entre imaginación y probabilidad o realidad se produce en la tradición cultural de Occidente dentro del género novelístico, del que la autobiografía y con ella la autoficción en mayores proporciones recoge esa virtualidad plurisignificativa y simbólica de los personajes y de sus situaciones, al establecer nuevos marcos de relación conceptual con el mundo referencial que pretende reproducir. Así, Virgilio Tortosa (1998: 417), haciéndose eco de una idea de José Romera Castillo, se ha referido a los ámbitos interactuantes de la fantasía y la realidad:

> *La autobiografía es una parcela autónoma y el relato autobiográfico (normalmente novela) está inserto en unas coordenadas del género tradicional de la novelística. El resultado en la ficción es complejo por su trabajado engarce entre memoria (de una realidad existencial) e imaginación (dos conceptos que se oponen).*

Hemos de puntualizar, asimismo, que de esa mutua interdependencia propiciada por la literatura se aproxima el escritor a la verdad, que en ningún caso puede tener una interpretación unívoca e irrevocable, por lo que el texto autoficticio se aprovechará del "poder de la ficción como excelente instrumento de conocimiento y vía de acercamiento a la realidad" (Cañedo, 2000: 563), una vez se sabe que el pasado que se pretende reconstruir es un símbolo, del mismo modo que el *yo* o la vida, y que sólo a través de las metáforas se puede producir el conocimiento, ya que gracias a ellas reconstruimos y

elaboramos la realidad que nos afecta. La autoficción se plantea, pues, como un proceso gnoseológico cuyo fin es comprender y asimilar, recuperar el dominio sobre nosotros mismos, en cuanto lectores, reproduciendo con ello el afán del escritor que se textualiza para darse a conocer, para entenderse y explicarse a sí mismo, para lo cual tiene que explicitarse y recuperar su condición de símbolo al que sólo otros símbolos trasladan y traducen.

Se ratifica así cuanto decíamos de la reducción que el escritor hace de sí mismo al intentar amplificarse y magnificarse convirtiéndose en texto, asimilándose a la ficcionalidad textual, por lo que "toda biografía, en última instancia, no es más que un acto especulativo que no ofrece mayores certidumbres que la ficción o el análisis del texto en sí mismo" (Montes Huidobro, 2001: 16), máxime en una época de extrema permeabilidad entre conceptos como realidad, imaginación, ficción, etc., cuando ya no se habla de no-ficción más que en las listas de libros más vendidos que publican ciertos periódicos. Al autobiógrafo, por tanto, sólo le resta proceder a lo que Virgilio Tortosa (1998: 268) denomina *evocación ficcionalizadora*, que según este estudioso de la autobiografía contemporánea "no hace más que corroborar la imposibilidad de una evocación real y notarial del pasado, o lo que es lo mismo, en términos sartreanos, la retrospección no es más que pura ilusión".

El perspectivismo implícito en cada interpretación que de la realidad efectúa cada persona al narrar un suceso de su vida se halla inserto en dos coordenadas: la de la significación que atribuye al transcurrir de su existencia el propio autor, que le concede una importancia o un valor concreto dentro de la totalidad del proyecto autobiográfico y vital a dicho acontecimiento, que una vez pasado a la textualidad podríamos considerar un biografema, y la otra coordenada es la concreta posición que adoptó como participante en el mismo, que hace que su versión pueda contrastarse por sus diferencias con lo que otros testigos han contado del mismo. *Azorín* y Pío Baroja nos aportan, al narrar su visita a Toledo, un ejemplo interesante de dicho perspectivismo, que permite

encontrar en la ponderación de los detalles la significación que cada uno de estos autores atribuye a idéntica circunstancia presenciada, y dos visiones complementarias también se pueden encontrar en la diversa narración que Emilia Pardo Bazán y Benito Pérez Galdós hacen en sus novelas de un episodio (una infidelidad, para ser más concretos) que a ambos los afectaba:

> *Lo sucedido en* La incógnita *y en* Realidad *tiene una base real, tan real como lo de* Insolación*, y lo interesante es ver la versión del mismo episodio desde los dos puntos de vista, el de él y el de ella* (Bravo Villasante, 1978: 8).

En alguna medida, toda novela es el resultado de una experiencia personal; la autoficción hace coincidir la narración de esa experiencia con el punto de vista desde el que fue vivida y observada, pero la presencia de elementos autobiográficos no empece la utilización de datos imaginados, pues como señala Kohan (2000: 28), "la novela con aspectos autobiográficos está construida sobre la invención, y el novelista recurre a su biografía sólo en parte; para describir un lugar o determinados rasgos de un personaje, por ejemplo". Lo que busca el novelista con la inserción de elementos imaginarios o fantasiosos en el relato de su vida es ampliar el marco referencial de su experiencia, concederle un valor simbólico y metafórico que transfigure su propia vida. La ficción, en este caso, sirve para enriquecer al sujeto narrativo, cargándolo de significaciones que ayuden a entender y conocer mejor su entorno.

Aunque no es obligatorio el uso de la primera persona de singular en las autoficciones, al igual que ocurre con las autobiografías, como hemos visto, sí que nos encontramos ante la opción del escritor de cualquier mecanismo de identificación que le permita darse a conocer como protagonista de la historia que narra, pero como advierten Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 269) no debe confundirse el uso de la persona gramatical con la modalidad o subgénero literario:

> *L´autofiction, dans son sens restreint ou dans son sens large, doit être soigneusement distinguée des nouvelles écrites à la première personne, où l´auteur feint d´entrer dans sa fiction.*

Esta cuestión nos lleva a plantear si, como defiende Manuel Alberca (1999: 65), las autoficciones se caracterizan porque el nombre propio del protagonista coincide con el del autor o si no es un requisito imprescindible; hay dos motivos por los que consideramos que dicho requisito no es de obligado cumplimiento, a saber:

-En primer lugar, porque el autor está en su derecho de emplear un pseudónimo con el que protegerse o expresarse, usando por tanto su personaje un nombre que lo identifique, que le sirva para crear vínculos y relaciones con esa denominación arbitraria que ha elegido para su criatura ficticia, pero que, no lo olvidemos, dicho nombre es tan arbitrario como el suyo oficial, el que figura en los registros y documentos.

-Por otra parte, dado el carácter ficticio o arbitrario del nombre, que actúa como máscara social y también literaria, lo importante es que el texto autonovelesco revele y descubra la ficcionalidad del ser que se narra a sí mismo, y para ello los procedimientos son diversos y cualquiera de ellos puede ser válido, pues todos llevarán a esa sinuosa y ambigua identificación a la que la autoficción quiere conducir, puesto que lo que se produce es una "identificación en el plano de la enunciación y una semejanza en el plano del enunciado" (Tortosa Garrigós, 2001: 57).

El propio Alberca (1999: 66) se ha llegado a referir a algunos procedimientos de identificación que emplea el autor autoficticio para que en su texto se pueda producir el pacto *ambiguo* que caracteriza a la auto(bio)ficción, incluso cuando en los casos más extremos desposee del nombre al protagonista en el que refracta sus vivencias:

> *Cuando el anonimato del narrador-protagonista es riguroso, la atribución a éste en la novela de obras o libros conocidos del autor, o de evidentes o reconocibles referencias biográficas del mismo, suple la identidad nominal exigida por el género y todo me induce a pensar que se cumplen las condiciones y efectos de dicho pacto.*

Al traspasar la vida a un texto, toda autobiografía acaba convirtiéndose en una ficción, sobre todo porque inventa a un personaje, el narrador que se autoconstruye y se auto-inventa; la autoficción ha puesto al descubierto el carácter ficcional del *yo* autobiográfico, su inexistencia real fuera de los márgenes y máscaras que le presta la literatura. En la novela autobiográfica, no sólo se pueden adjuntar elementos fantasiosos o imaginados, sino que la propia personalidad del escritor es producto de la imaginación, ya que, según Jacques Lecarme y Étienne Lecarme-Tabone (1999: 26), en la autoficción, "l´accent est mis sur l´*invention* d´une personnalité et d´une existence, c´est-à-dire sur un type de fictionalisation de la substance même de l´expérience vécue".

De esta manera, la autoficción puede interpretarse como la exageración imaginaria de los rasgos ficticios que presentan todas las formas autobiográficas, con su tendencia a la creación de un personaje, con la incorporación a éste de rasgos idealizados, ejemplarizantes, coherentes, que en gran medida provienen de la perspectiva desde la que es reconstruido. Estamos por afirmar, incluso, que los efectos culturales que la literatura ha tenido sobre los ciudadanos y lectores occidentales hacen que todos nosotros nos creamos protagonistas de una novela, contagiados como estamos por los sentimientos de los que en los textos literarios se habla. La creación de un proyecto autobiográfico propio, por el que los textos autobiográficos vienen solamente a desvelar los motivos que han impulsado, real o imaginariamente, la vida de un individuo concreto, puede deberse al efecto de la ficcionalidad sobre la vida de las gentes, que asumen así el carácter narrativo de los sucesos que viven como si de moldes novelísticos se tratase.

En esta interacción entre ficcionalidad y vivencia se ha instalado la auto(bio)ficción como un modelo creativo que acerca aún más la expresión artística a la cotidianidad de seres que están hartos de contemplarse a sí mismos como espectadores pasivos[91] en un mundo donde todo se les da hecho, ya que las decisiones políticas y económicas les vienen dadas desde arriba, las noticias que leen o escuchan provienen de empresas que las han filtrado previamente, los productos que consume son creaciones de la publicidad que conecta a dichos productos la esperanza ficticia del bienestar o la felicidad. En una sociedad que ha accedido a un mundo de información globalizada, no es de extrañar que cada quien, en respuesta a una crisis de crecimiento que amenaza con romper los signos de individualidad y de identidad cultural, espere de la ficción que le devuelva su espacio esencial de protagonismo, su capacidad de expresión y de entendimiento.

La trampa que supone la ficcionalización del sujeto no es sino una huida de la anomia social que en distintas fases y grados ha venido afectando al individuo desde los orígenes de la creación y potenciación del *yo* moderno, desgajado de la sociedad estamental en que había vivido para dar paso a la primera fractura de la Modernidad, el Renacimiento, y más adelante con su disolución en la vida urbana y en el engranaje industrial que anula sus distintivos mientras predica esos mismos valores que en la práctica se desdeñan, para llegar a la situación de finales del siglo XX en que el ser humano se siente un objeto estadístico, destinado a consumir, a votar y a recibir información. Tal vez estos datos sociológicos también nos permitan interpretar por qué la autoficción se ha consolidado como una tendencia cada vez más pujante entre los escritores actuales, si tenemos en cuenta que este modelo narrativo responde a la conciencia de un desgarramiento, también de una exclusión, por lo que el sujeto se re-ficcionaliza para escapar de la alienación que le supone ser considerado como un número.

[91] "Quizá sea [é]sa la razón por la que un gran número de novelas recurre a la primera persona como un instrumento de persuasión y a historias que han de competir con todas aquellas que los lectores están habituados a encontrarse cada día en los periódicos o en los televisores, historias de las que tienen conocimiento a las pocas horas de acontecidas, [aun] cuando hayan ocurrido en el último rincón de la tierra" (Trapiello, 1998: 155).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

SEGUNDA PARTE:

LA AUTOFICCIÓN GANIVETIANA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO 6

ESTADO DE LA CUESTIÓN BIO-BIBLIOGRÁFICA GANIVETIANA

6.1. Estudios biográficos

Con el fin de acercarnos a los aspectos autobiográficos de la obra de cualquier escritor, hemos de tener presentes los hechos biográficos a los que aquélla hace referencia, centrándonos en este caso en el segundo de los lexemas incluidos en el concepto de la literatura autobiográfica: el *bios*. La vida del autor real nos importa en la medida en que a ella van a referirse los episodios autoficticios reflejados en los textos novelísticos, aunque hemos de prevenirnos contra la fácil e ingenua consideración como hechos reales en que incurren a menudo los biógrafos al atribuir veracidad a la fabulación literaria. Existe un peligro evidente en esta falsa documentación que toma de la literatura (y por tanto de la invención imaginativa, con efectos estéticos) la narración de los acontecimientos vitales de un escritor.

En el caso de Ganivet, hay dos ocasiones en que la ficción literaria ha ganado terreno hasta el punto de haberse dado por ciertos no sólo los hechos sino sus circunstancias y los detalles narrados, que son copiados a partir del testimonio unilateral del escritor y con la única base de su relato autoficticio: nos referimos al conocido episodio del encuentro entre Pío Cid y Martina, que es sistemáticamente traspasado a los inicios de la relación entre Ángel Ganivet y Amelia Roldán, basándose para ello en el testimonio indirecto de lectores de la obra en que el encuentro es relatado (Ganivet, 1983: 115-127), que aseguran que los extremos del relato son plenamente ciertos pese a que ellos no fueron testigos ni lo presenciaron; otro caso particular en que se muestra cómo la ficción ha desplazado a la realidad, en la memoria del testigo que soporta una declaración heterobiográfica, es el de la excursión que Ángel Ganivet hiciera en agosto de 1895 con Nicolás Mª López "a la Cueva del Agua, en las estribaciones norte de la Sierra granadina" (Escribano Pueo, 1996: 36), y que en la narración de éste (López, 1932) se ve teñida por la mezcla de realidad e invención que existía en el *trabajo* cuarto de la novela ganivetiana.

Realizada esta salvedad, nos ocuparemos en este capítulo de clarificar el panorama de las aportaciones biográficas que para el conocimiento de la vida del autor se han publicado hasta el momento, partiendo para ello de las monografías (ocho en total) que se han dedicado a este tema para completar este repaso con los libros y artículos que se han centrado en alguna época concreta de la corta vida de Ganivet, quien –como sabemos- no llegó a cumplir los 33 años: así, se han estudiado su vida estudiantil (en Granada y en Madrid), su dedicación profesional (como bibliotecario, como cónsul e incluso como periodista), sus visitas a Sitges y sus estancias consulares en Bélgica y Finlandia (apenas si se ha abordado, sin embargo, el interesante y esclarecedor período que vivió en Riga). Seguiremos un orden temático que a su vez responderá a una ordenación cronológica (en el doble sentido de la vida de Ganivet a la hora de exponer los estudios temáticos, al tiempo que iremos informando de las paulatinas apariciones de los estudios a fin de que se pueda valorar críticamente lo que cada publicación ha aportado al conocimiento de la vida real del autor). Hemos de tener presente, al afrontar todos estos textos, que

> *buena parte de los estudios biográficos que tienen como protagonista a un escritor deben su interés no tanto a lo que aportan al conocimiento de la obra literaria en sí o a la historia de la literatura, como a lo que nos dicen de la persona referencial que fue el autor* (Rodríguez Monroy, 1997: 23).

Ya que "la autobiografía entrecruza su propósito con los de su pariente cercano, la biografía" (Lamarca Margalef, 1999: 102), ambas disciplinas o técnicas mantienen relaciones ambiguas con la Historia (Romero Tobar, 1998: 128), y en esta perspectiva histórica habrá que tratar la figura real del escritor cuando queramos contextualizar su producción literaria. En este esfuerzo por reconstruir el ambiente del novelista habrá que tener en cuenta los factores que intervienen en su personalidad y en su realidad, como señala Francisco Aguilar Piñal (1998: 109):

> *El autor de una obra literaria, con su historia, su psicología, su formación y sus lecturas, sus amistades, sus éxitos y sus fracasos, sus amores y desengaños están*

> *siempre presentes, de una forma o de otra, en los textos de creación. De aquí que el conocimiento minucioso de su vida sea elemento indispensable para acertar a la hora de la crítica literaria. La comprensión, la interpretación y la valoración de un texto depende, digan lo que digan los viejos estructuralistas, de la historia personal de quien le dio vida.*

El soporte biográfico, lo que se ha denominado las *biografías documentales*, es imprescindible a la hora de evaluar cuanto de autobiográfico hay en un texto[92], y para poder no sólo hablar de autoficción semántica (por el contenido de lo narrado) sino también para contextualizar el momento histórico en que se produce una técnica narrativa concreta que amplíe los márgenes de la ficción autobiográfica, como sucede en el caso de Ganivet con la creación de un personaje como Pío Cid que es precursor de otras figuras literarias en las que escritores de la denominada Generación del 98 (como Unamuno, José Martínez Ruiz, Baroja) iban a cifrar sus identidades ficticias (respectivamente en Pachico Zabalbide, Antonio Azorín y Luis Murguía, por ejemplo).

[92] "La vida de los escritores sigue interesando en tanto que puede ser un elemento, entre otros muchos, que contribuya a explicar su producción literaria" (Pulido Tirado, 2001: 439).

6.1.1. Estudios biográficos generales

Ocho son hasta el momento los trabajos monográficos que en forma de biografía se han editado sobre la figura de Ángel Ganivet, produciéndose su aparición en momentos muy significativos por lo que respecta a la cronología post-ganivetiana, entendiendo por tal: el traslado de sus restos mortales a España (1925) y la conmemoración de los primeros centenarios de su nacimiento (1965) y muerte (1998). De ahí que la primera biografía *mayor* (en forma de libro) que se publicó fue la de Melchor Fernández Almagro, editor de la voluminosa obra completa en dos tomos de nuestro autor ya en la postguerra española (1943), por lo que hemos de atribuir la condición de primer estudioso y crítico académico de Ganivet a Melchor Fernández Almagro[93], familiar del miembro de la *Cofradía del Avellano* Melchor Almagro San Martín, denominado en ella *Gaudente el joven* (Gallego Burín, 1998: 17). Aunque la edición de esta primera *biografía documental* se remonta a 1923, año en que se hizo acreedor del Premio Charro-Hidalgo, convocado por el Ateneo madrileño (Santiáñez-Tió, 1996: 108), no se publicó hasta 1925, en la editorial valenciana de Sempere, coincidiendo con el resurgimiento del interés por la obra ganivetiana con motivo del traslado desde Riga de los restos mortales del escritor granadino. En esta obra, que se editaría de nuevo (en una versión revisada, corregida y ampliada) por la editorial Revista de Occidente (Fernández Almagro, 1952) no sólo se fijan los períodos vitales de la cronología ganivetiana sino que se atiende también a su creación literaria y ensayística, por lo que puede encuadrarse dentro de los estudios biográfico-genéticos del pensamiento de nuestro autor. Esta biografía tiene el mérito añadido de

[93] En un rápido repaso sobre la bibliografía biográfica ganivetiana, que en lo esencial coincide con lo expuesto por Rafael Alarcón Sierra (1998), leemos:

> *Tras la temprana semblanza de Cristóbal de Castro (1918), los documentos en torno al Ganivet universitario y cónsul de Modesto Pérez (1920) y la aproximación de Antonio Gallego y Burín (1921), Antonio Espina (1942) hizo un análisis detenido del tipo* el hombre y la obra*: reordena los datos biográficos y la impronta de la época, rastrea su pensamiento, su crisis espiritual y el* nietzscheanismo *en su vida y creación, amén del estilo, los temas y su vigencia. Melchor Fernández Almagro (1953) reelabora un primer libro de 1925 siguiendo la fórmula de* vida y obra *en la serie de biografías que impulsó Ortega en* Revista de Occidente (Anónimo, 1999b: 3).

> *abrir nuevos horizontes en la crítica ganivetiana al ser el primer trabajo extenso que alejado a la par del ditirambo y la crítica visceral emprendió el estudio riguroso de la vida y las obras de Á*[ngel] *G*[anivet] (Santiáñez-Tió, 1996: 108).

A la pluma de Fernández Almagro debemos otras aproximaciones biográficas respecto de Ganivet (aunque también se cuenta una "excelente biografía" dedicada a Ramón María del Valle-Inclán [Zubiaurre, 1977: 35]), como el artículo aparecido en la revista *Época* (Fernández Almagro, 1921a), centrado en la trayectoria intelectual de Ganivet, o el publicado semanas después por el periódico *Noticiero Granadino* (Fernández Almagro, 1921b), además de la introducción biográfica que se facilita en el *Prólogo* a la edición de las *Obras Completas* (Fernández Almagro, 1943).

En el mismo año de 1925 aparecieron también sendos artículos periodísticos de Castrovido (1925) y Candela Ortells (1925) en que se aprovechaba la repatriación de los restos mortales del escritor para hacer un sucinto resumen de la biografía ganivetiana, de carácter divulgador, dado el medio periodístico en que ambos se publicaron. Con anterioridad a esta fecha, ya habían visto la luz unas cuantas aproximaciones generales a la vida de Ganivet en artículos periodísticos y prólogos que de un modo muy general daban cuenta de las fechas principales en la vida y la obra del autor granadino. Así, la primera y escueta nota biográfica referida a Ganivet se remonta a 1910, en el texto anónimo publicado por los Alumnos del Instituto Nacional de Segunda Enseñanza de Granada, con el que se presentaba una selección de diversos fragmentos de la obra ganivetiana (Anónimo, 1910). Un año después, José Díaz Martín de Cabrera, bajo el pseudónimo de *Pp Di-Mar*, publicaba en *El Defensor de Granada* algunos datos referidos a la vida estudiantil granadina del escritor así como se reproducía por primera vez su partida de bautismo (Díaz Martín de Cabrera, 1911) que años más tarde Antonio Gallego Morell (1970) insertaría junto a una breve nota biográfica en una obra general sobre sesenta escritores granadinos en la que se incluyeron algunos de los miembros de la *Cofradía del Avellano* como los hermanos Gago Palomo, Nicolás Mª López, Gabriel

Ruiz de Almodóvar y Matías Méndez Vellido. El propio Díaz Martín de Cabrera publicaría en 1921 el *Libro de Ganivet*, en el que se recoge abundante información biográfica y genealógica de la familia de Ángel Ganivet, en un texto que ha sido reproducido, en edición facsímil, por Armando Jiménez Correa (1995).

Entre septiembre de 1916 y julio de 1917, en la revista granadina *La Alhambra*, Ángel del Arco (1916; 1917a; 1917b) realizó un esbozo periodístico de la biografía ganivetiana, atendiendo fundamentalmente a sus problemas de salud y centrándose en la estancia finlandesa del escritor. Ramón Gómez de la Serna[94] (1921) publicó en *La Tribuna* cuatro artículos en los que biografiaba el devenir literario de Ganivet con un tratamiento de efectos estéticos más que documentales, con lo que pretendía realzar el carácter novelesco del personaje real, lo que José Martín Alfás (1997) ha llevado a la práctica en *Atardecer en Brunsparken*, novela de carácter biográfico en la que el autor fabula sobre la estancia de Ángel Ganivet en Helsinki y sus monólogos retrospectivos reconstruyendo su vida. Pese a la virtualidad de la vida ganivetiana para la ficcionalidad, sólo existe otra novela, *Un trozo de jardín*, del ubetense Salvador Compán (1999), en que se utiliza la figura del escritor granadino para reconstruir el ambiente post-romántico y provinciano de la España finisecular. "Hay dos argumentos en *Un trozo de jardín*: uno protagonizado por el escritor Ángel Ganivet, y otro por un trío amoroso" (Medel Navarro, 2000: 1), pues en el trampantojo sobre el que se desarrolla la novela se "representaba a una mujer del siglo XIX con el libro de Ángel Ganivet en la mano, *Granada la bella*" (Frías, 2000: 2).

[94] Según Camón Aznar (1972: 457) en este estudio, incluido en el libro *Azorín*, Gómez de la Serna dedica capítulos a Baroja, Silverio Lanza y Ganivet. Sobre este último reseña:

> *Tampoco son muy halagüeños los comentarios a Ganivet. Pero si en la crítica a Pío Baroja parece advertirse algún recelo personal, en la de Ganivet eleva a categoría su disconformismo. Y condena esa necia suficiencia del que vive fuera de España aconsejando a su país una evolución que sólo puede realizarse desde las entrañas raciales.*

La segunda biografía monográfica sobre Ángel Ganivet se debe al jurista Quintiliano Saldaña y García Rubio[95] (1930), quien realiza una parcial y muy poco rigurosa visión de Ganivet, basándose en los datos suministrados por la familia del escritor y teniendo como principal interés una crítica desmesurada del papel desempeñado por Amelia Roldán en el trágico desenlace del escritor. Este biógrafo ya había publicado en *La Esfera* y en *El Defensor de Granada* una escueta biografía de Ángel Ganivet poniendo en relación su vida y su obra, con especial atención a los aspectos cabalísticos, esotéricos y teosóficos de su pensamiento (Saldaña, 1921).

Será en 1942 cuando Antonio Espina (1972) publique por primera vez *Ganivet. El hombre y la obra*, la biografía más difundida de nuestro escritor, que ha llegado a reeditarse en tres ocasiones (1944, 1954 y 1972); aunque jalonada de algunos errores e imprecisiones (como cambiar el nombre de la compañera sentimental de Ganivet, denominándola Amalia), este libro pretende contextualizar la obra ganivetiana en su relación con los movimientos artísticos e intelectuales del momento en que vivió nuestro autor y con los autores a los que leyó, admiró, imitó y difundió en sus escritos. Antonio Espina fue a su vez uno de los primeros críticos que puso en relación la trágica vida de Ganivet con el romántico Mariano José de Larra (Espina, 1955)[96] al tiempo que ya había publicado en *Revista de Occidente* un artículo sobre el pensamiento contradictorio y anárquico de Ganivet (Espina, 1925).

Ramiro W. Mata (1947) incluyó en sus estudios bio-críticos de la Generación del 98 una panorámica incompleta y en algunos extremos errónea por indocumentada de la vida de Ángel Ganivet, lo que en opinión de Santiáñez (1996: 161) hace de este artículo un texto "insustancial y con indicaciones extravagantes: se afirma que Á[ngel] G[anivet] era nieto de un general francés y que Amelia Roldán fue su esposa". En el prólogo de

[95] Nacido en 1878, "este catedrático de Derecho Penal en la [Universidad] Central, además de otras obras profesionales, publicó […] *Unamuno*, 1919" (Cejador y Frauca, 1978: 233).

[96] Este paralelismo ha sido estudiado, entre otros, por José García Acuña (1908), Juan José Calomarde (1913), Fabián Vidal (1925), Edgar Allison Peers (1946), Mª Angélica Alfonso (1951), Juan Guillamet

otra obra antológica del pensamiento ganivetiano, Antonio C. De Gavaldá (1958) hace también un "esbozo biográfico muy limitado y con algunos errores" (Santiáñez, 1996: 127) de la vida de Ganivet.

Habremos de esperar, por tanto, a la celebración del primer centenario del nacimiento de Ángel Ganivet para que aparezca la biografía más documentada y completa que se ha escrito hasta la fecha sobre nuestro autor. Antonio Gallego Morell (1965b) tomó como referencia para titular este volumen biográfico la excentricidad de Ganivet con respecto a la Generación del 98 que había esgrimido Gómez de la Serna (1930). Con los datos contenidos en esta extensa y ponderada biografía, Gallego Morell publicó el mismo año del centenario del nacimiento dos artículos, uno periodístico (Gallego Morell, 1965c) y otro para la revista *Ínsula* (Gallego Morell, 1965a) en los que sintetizaba con rigor y exactitud las fechas más significativas en la vida de Ganivet. Más tarde, Gallego Morell procedió a la refundición de sus investigaciones en sendos estudios monográficos centrados en períodos concretos de su existencia: así, sobre su relación con Granada (Gallego Morell, 1975) y su estancia consular en Amberes (Gallego Morell, 1982), aunque en la introducción a los artículos periodísticos escritos por Ganivet en Bélgica, Gallego se permite la licencia de ascender en su condición diplomática al vicecónsul Ganivet. La citada biografía ganivetiana de 1965, originalmente publicada en una editorial granadina, fue de nuevo editada en 1974 por Guadarrama y a finales de 1997, en vísperas del centenario de su muerte, ha sido reeditada con nuevo formato por la editorial Comares, también de Granada. A partir del libro de Gallego, como reseña al mismo, José Luis Cano (1965) publicó una síntesis biográfica de Ganivet para el número monográfico que *Ínsula* sacó a la luz al cumplirse cien años de su nacimiento, lo que volvió a realizar en 1998, cuando se conmemoraba el centenario de su muerte.

En la resaca de las celebraciones centenarias, José del Castillo (1966) publicó un artículo sobre diversos momentos de la biografía ganivetiana y Javier Herrero (1967)

(1966), Tomás Oguiza (1965), Rosa Rossi (1973), Eduardo Tijeras (1980), José Marín de Burgos (1980,

realizó una brillante introducción al *Epistolario familiar* editado por él mismo, jalonado de aportaciones en las que contextualiza las circunstancias vitales, profesionales y amorosas en que fueron escritas aquellas cartas a su madre, hermanas y primo. El propio Javier Herrero (1966b) puso en relación la novela *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* con las peripecias vitales que durante su estancia madrileña experimentó el autor, documentando la personalidad que se embosca en los personajes secundarios de dicha novela (la duquesa de Almadura, Estanislao Miralles, doña Purita, Cándido Vargas, Orellana, etc.), lo que convierte este artículo –en palabras de Santiáñez-Tió (1996: 138)– en el "más exhaustivo y mejor documentado acerca del componente autobiográfico de *L[os] T[rabajos]*".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

El quinto libro monográfico que presenta una biografía del escritor granadino se debió a Norberto Carrasco (1971), en un texto que no aporta grandes novedades, pese a que pretende contextualizar social e históricamente las obras de Ganivet con su propia vida, lo que permite a Santiáñez-Tió (1996: 90) calificar esta aportación como *biografía intelectual*. Antes de que aparezca la única biografía escrita en otra lengua, producto del interesante esfuerzo de Judith Ginsberg (1985) por presentar al público de habla inglesa un riguroso estudio biográfico dividido en capítulos que atienden a las estancias de Ganivet en distintas ciudades que corresponden a sus diferentes períodos vitales, vieron la luz varios trabajos de distinta consideración, a saber:

-Una presentación resumida de la biografía del autor como introducción a la primera edición crítica de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (Rivkin, 1983);

-Una atípica presentación de distintos momentos de la vida de Ganivet a cargo de Antonina Rodrigo (1983), quien en unos ripios prescindibles ("pareados muy toscos" los denomina Santiáñez-Tió [1996: 187]) hace un ejercicio escolar para

1982) y José Luis Abellán (1993).

ilustrar los dibujos de Gallo que recuerdan los antiguos cantares de ciego y la literatura de cordel, por lo que se presenta pseudo-dramáticamente la vida de Ganivet como un héroe trágico para lectores poco exigentes; y

-Un libro póstumo que pretende realizar un diagnóstico clínico de la personalidad de Ganivet en el que el psiquiatra granadino Luis Rojas Ballesteros (1985) va presentando en sucesivos capítulos los períodos existenciales del escritor añadiendo la versión familiar suministrada por el testimonio de las hermanas del autor que –pese a la presumible condición de autoridad que se les atribuye– no aportan credibilidad mayor a las anécdotas en que el diagnóstico médico quiere basarse.

Otra síntesis biográfica incluida en el texto introductorio a *Idearium español* es la debida a E. Inman Fox (1990), que viene a confirmar esa tendencia a presentar buenas síntesis biográficas precediendo la edición crítica de algunos textos ganivetianos; en la misma década de los años 1990, que presenciará la conmemoración de otro centenario, el de la muerte, con la consiguiente aparición de textos biográficos generalistas sobre la persona de Ganivet, figura el obligado resumen que Enrique Rubio Cremades (1993) realizó para la entrada del escritor andaluz en el *Diccionario de literatura española e hispanoamericana* dirigido por Ricardo Gullón, así como un texto repetitivo y en nada original que con carácter divulgador y muy superficial publicó la profesora de Historia Cristina Viñes Millet (1995) dentro de un libro destinado a perfilar diversas biografías de personalidades granadinas.

En el año del centenario de la muerte (1998), ven la luz cuatro aportaciones de muy dispar resultado. Las dos más interesantes corresponden a la biografía de José Ángel Juanes (1998), quien ha indagado nuevos datos entre los descendientes del escritor, realizando una muy ordenada presentación de los avatares biográficos del granadino, con una profunda pasión por su figura, aunque el texto adolece de un soporte

bibliográfico poco académico, lo que presta a este texto una formulación tal vez ingenua pero resuelto con suficiente corrección; también destaca por su profundo calado el artículo del antropólogo granadino, director a su vez del Centro de Estudios Antropológicos *Ángel Ganivet*, José Antonio González Alcantud (1998b), que presenta una nueva lectura –muy sugerente y novedosa– respecto a la interpretación sociológica de la vida de Ganivet y sus intereses vitales.

Es también reseñable la aportación didáctica que para uso escolar publicó el equipo coordinado por José Luis Navas Ocaña y Javier Piñar Samos (1998) en que el grupo de trabajo del Instituto granadino de Enseñanza Secundaria *Severo Ochoa* presenta la cronología ganivetiana a través de una selección de textos ganivetianos y de otros autores mediante los que se contextualiza y se ilustra adecuadamente la época con abundante material fotográfico (incluso se adjunta un plano de Granada de 1894, realizado por Ramón González Sevilla y Juan de Dios Bertuchi, publicado en su época por Francisco Pericás y Gisbert en Barcelona, en cuyo envés figura un itinerario por cinco lugares emblemáticos ganivetianos: su lugar de nacimiento, su vivienda familiar, la Fuente del Avellano donde tenían lugar las reuniones de la *Cofradía* del mismo nombre, el monumento a Ganivet y el cementerio granadino en que reposan sus restos).

Con innumerables errores, incomprensibles en un texto que parece ignorar los datos corroborados y documentados existentes sobre la biografía ganivetiana, José Montero Padilla (1998a) realizó un recorrido por la vida de nuestro autor en su introducción a la edición de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, en el que podemos considerar un desafortunado resumen biográfico de Ángel Ganivet.

La última aportación biográfica sobre la figura de Ganivet que hasta el momento se ha publicado corresponde a Manuel Orozco Díaz (1999), quien aporta sobre todo documentación original sobre las viviendas familiares granadinas de nuestro autor y las

personas de su familia y servicio que en ellas estaban censadas, deshaciendo así algunos errores que se habían transmitido en los anteriores estudios biográficos:

> *En 1865 –el año de nacimiento de éste* [Ángel Ganivet]*– viven sus padres en el nº 3, ó 1 duplicado, de la Calle Darro, del Barrio de Santa Escolástica, hoy Calle de Enriqueta Lozano. Este lugar y nombre de la calle y casa de la familia en la que Ángel niño como sus hermanos, vive desde su nacimiento, fue siempre ignorado por biógrafos y analistas que hasta l*[o]*s confunden. Ganivet vivirá en esa calle Darro, hasta sus trece años, trasladándose en 1878 a la Cuesta de Los Molinos o Rivera del Genil, nº 8 llamado Molino de Sagra* (Orozco Díaz, 1999: 85).

BIBLIOTECA VIRTUAL

En todo caso, el repaso por las diferentes biografías que han tenido como protagonista a Ángel Ganivet viene a poner de manifiesto esa influencia "des conjoctures temporelles à tous les niveaux (économique, social, culturel, religieux, intellectuel) sur les différentes étapes de la vie du biographié" a la que se refería Marie-Hélène Soubeyroux (2000: 143), por lo que en los sucesivos apartados analizaremos las biografías que se han centrado en las diversas facetas y etapas por las que atraviesa la vida de Ganivet.

6.1.2. Artículos biográficos particulares

6.1.2.1. Por lugares de residencia

Cinco han sido los lugares de residencia que han merecido el estudio crítico en relación con la vida de Ganivet: Granada, Madrid, Amberes (Bélgica), Helsinki (Finlandia) y Riga (Letonia), así como las visitas veraniegas que realizó a Sitges. Sobre su relación con Granada, específicamente, existen tres artículos: Soria Ortega (1998), Camacho Evangelista (1998) y Viñes Millet (2000), aunque al ser su lugar de nacimiento y por haberle dedicado una colección de artículos, *Granada, la bella*, la ciudad es mencionada (como símbolo romántico y como crisol de cultural que formó la personalidad del escritor) en todos los estudios biográficos dedicados a nuestro escritor.

Respecto a la estancia madrileña, además del ya mencionado artículo de Javier Herrero (1966b) en que se esclarecen las relaciones de los personajes incluidos en la novela autoficticia *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* y las personas reales a las que Ganivet conoció durante su vida estudiantil, Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1995b) ya había estudiado la influencia modernista de Madrid en los primeros relatos ganivetianos, aunque el único artículo en que se analiza en profundidad este período de su vida es el publicado recientemente por José Ángel Juanes (2000b), pese a la importancia y la decisiva influencia que esta estancia (1888-1892) tuvo en el posterior desarrollo de la personalidad ganivetiana, pues –como afirma el propio Juanes (2000b: 187)–

> *pocas veces relacionamos de forma tan intensa a Ganivet con Madrid, ciudad en la que, sin embargo, vivió más tiempo que en ninguna otra (a excepción de Granada): de octubre de 1888 a junio de 1892.*

En la recreación que José Martín Alfás (1997: 28) hizo de Ganivet como protagonista de su novela, y a tenor de la lectura de la correspondencia familiar, este novelista pone en boca del escritor granadino la impresión que acaba teniéndose tras la

lectura de las cartas que el joven Ganivet envía semanalmente a su madre, utilizando incluso expresiones literales extraídas de dicha correspondencia para hacer más creíble el discurso del personaje:

> *Pienso que toda mi vida en Madrid se redujo a la propia caricatura dibujada: una eterna preocupación por el dinero, una permanente mala salud que me obligaba a continuos sacrificios hasta volver a entrar en caja y una sensibilidad negra y dura como la piedra bornera del molino que trituraba todo.*

Más atención crítica ha merecido el período en que Ganivet desempeñó sus funciones como vicecónsul en Amberes (1982-1896)[97], pues además del artículo de Gallego Morell (1982) al que nos hemos referido con anterioridad, Segundo Serrano Poncela (1958) analizó la vida de Ganivet en Bélgica a tenor de lo reflejado en las cartas publicadas del *Epistolario* con Navarro Ledesma (1919), por lo que las fuentes empleadas no son originales ni está documentado con otros datos externos; por el contrario, Javier Herrero (1964) sí examinó con rigor y documentación adicional "las relaciones del escritor granadino con su corrupto canciller en el Consulado español de dicha ciudad" (Santiáñez-Tió, 1996: 139). En este sentido incidieron los dos artículos de Louis Chalon (1992; 1993) en que se recalca la vida profesional del diplomático español, aspecto previamente tratado por Modesto Pérez (1920) en uno de los apartados de su introducción a dos textos ganivetianos, por entonces inéditos, entre ellos el único trabajo diplomático redactado en Riga por Ganivet, y también fue el asunto tratado en el artículo de Francisco Cervera (1925), quien analiza la trayectoria diplomática de Ganivet en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, en el mismo número en que Ricardo de Aguirre (1925) había documentado el período en que el escritor ejerció como bibliotecario en Madrid.

Miguel Olmedo Moreno (1965a) incidió en la importancia que este primer destino consular tuvo para el desarrollo posterior de la obra literaria y ensayística de

Ganivet, si bien ha sido la estancia finlandesa[98] la que más artículos ha merecido. El primero de ellos fue el artículo necrológico publicado en la revista *Ateneum* por Wentzel Hagelstam (1899), basado en testimonios directos de quienes conocieron al escritor en Helsinki, si bien él mismo no confiesa haber mantenido relación con el *cónsul español*, título de la película documental dirigida por Álvaro Pardo (1998) con motivo del centenario de la muerte de nuestro autor, en la que se reconstruyen las diferencias culturales existentes entre Finlandia y España tomando como punto de partida las reflexiones de Ganivet en sus *Cartas finlandesas*. En el ámbito nórdico también se publicó un temprano artículo en sueco, de Adolf Hillman (1907), que, por presentar al novelista español en un ámbito cultural distinto, tiene que realizar una presentación biográfica del mismo, especialmente en lo referente a su vinculación con los países bálticos. En la edición finesa de las *Cartas finlandesas* Kaarle Hirvonen (1998) también realiza una síntesis biográfica de Ganivet, aportando datos particulares sobre las distintas residencias del cónsul escritor en Helsinki y sus relaciones, especialmente con españoles, en la capital finlandesa.

Ya en España, el primer artículo que hace mención a la vida de Ganivet en Finlandia –a través del comentario a las *Cartas finlandesas*– es el publicado por su amigo, el pintor Constantino Román Salamero (1917), aunque Ángel del Arco (1917a; 1917b) ya había hecho hincapié en el período finlandés del granadino. Más tarde, el escritor y diplomático Agustín de Foxá (1942) reprodujo algunas de las anécdotas que le había relatado la pintora Hanna Rönnberg referentes a Ganivet durante la relación de vecindad y las tertulias que mantuvieron. En la década de 1940, y al cumplirse el cincuentenario de la muerte del escritor, comenzó la publicación de los estudios más rigurosos y completos que se han llevado a cabo sobre los dos años y medios en que Ganivet residió en Helsinki, a cargo de Roberto Wis, inicialmente en un artículo

[97] Pese a ello, De Entrambasaguas y Palomo (1962: 1151) constataban que su vida en Bélgica "fue fecunda intelectualmente, aunque de ella tengamos escasos datos".

[98] Esto es cierto hasta el punto de que existen algunos artículos biográficos en finés dedicados al autor, en uno de los cuales se apunta que "Angel Ganivet tuli maansa konsuliksi Helsinkiin keskellä talvea 1896" (W., 1998: 1) [Ángel Ganivet llegó como cónsul a Helsinki en pleno –mitad del– invierno de 1896).

periodístico en finés (Wis, 1948) cuyo asunto fue recuperado cuatro décadas después en dos artículos escritos en italiano (Wis, 1984; 1987) que fueron ampliados en el libro escrito por el matrimonio Wis, Roberto y Marjatta, quienes aportan documentación original (cartas, poemas y fotografías) que completan los testimonios recogidos de las personas que conocieron a Ganivet durante su estancia en el Gran Ducado de Finlandia (Wis, 1988). Tras las huellas del granadino se realizó la tarea de Elena Talavera y Seco (1969), que pretendió presentar la ciudad en la que había vivido el escritor siete décadas antes, aunque ya no se conservaba la casa que habitó en Brunsparken.

La mayoría de los estudios que se han realizado sobre la Finlandia que conoció Ganivet, o bien se basan en los textos que componen *Cartas finlandesas* o bien bucean en las relaciones sentimentales que lo unieron a Masha Diakovsky, caso éste último del artículo de José María Noeli (1949), si bien hay viajeros como Antonio Ortiz Muñoz (1952) que en el relato de su viaje a Finlandia recurren al relato de los rumores que sobre Ganivet han podido circular en aquel país, lo que sucede también en esa *reedición* modernizada de *Cartas finlandesas* que supone el texto del diplomático español Eduardo Alonso (1989) en su libro sobre Helsinki, en el que llega a mencionar la posibilidad de que fuese cierto que Ganivet llegó a tener un hijo ilegítimo durante los años finlandeses. En la línea de la recuperación de las observaciones incluidas en *Cartas finlandesas* y teniendo en cuenta su plena vigencia por cuanto los rasgos de la cultura finlandesa finamente puestos de relieve por Ganivet permanecen constantes, nos encontramos con el artículo de Praga-Chantraine (1967), del mismo modo que algunos viajeros, como en el caso del poeta cubano Heberto Padilla (1989: 96), recuerdan a nuestro autor por ser el primer español que escribió sobre el país, referencia obligada no sólo en viajeros sino también en estudiosos como Albert Lázaro Tinaut (1998) que han intentado historiar las relaciones entre España y las literaturas bálticas.

Es interesante comprobar cómo para documentar este período en la vida de Ganivet se ha venido acudiendo a las fotografías que de él, su familia y Amelia Roldán se

conservan, de modo que la reedición de estos retratos realizados en el atelier Nyblin han servido a Mª Carmen Díaz de Alda Heikkilä (1998) para reordenar los datos que se poseen sobre esta etapa en la introducción que realizó para el catálogo de la exposición fotográfica llevada a cabo en Granada al cumplirse los cien años de la muerte del escritor. Estas fotografías ya habían servido de base a la monografía que dedicó el matrimonio Wis (1988) a la estancia finlandesa de Ganivet, habiéndoselas facilitado a mediados del siglo XX a Miguel Utrillo hijo (1954) para ilustrar su artículo en *El español* en una recreación de la ruta que siguiendo los pasos de Ganivet había llevado a cabo Agustín de Foxá (1942).

En este itinerario no puede faltar la ciudad de Riga, donde Ganivet se suicidó a los tres meses de su llegada: de ahí que de nuevo Miguel Utrillo (1966) resuma en un artículo publicado por *La Vanguardia Española* los artículos que cuatro décadas antes había publicado Enrique Domínguez Rodiño (1921a; 1921b; 1921c) en los que, como paso previo a la repatriación de lo restos del escritor, descubre la tumba en la que éste estaba enterrado y se entrevista con el doctor Ottomar von Haken, quien días antes de su muerte había diagnosticado a Ganivet parálisis general progresiva y manía persecutoria. A la estancia de Ganivet en Riga, la menos estudiada y documentada por el momento y la más necesitada de un análisis riguroso, se han dedicado sólo dos artículos más, a saber: el periodístico que Gallego Morell (1991) publicó en *ABC* basándose en los datos que ya había facilitado en la biografía del autor publicada por él mismo (Gallego Morell, 1997a) y un estudio patográfico sobre los últimos días de su existencia, debido al psiquiatra granadino Manuel Orozco Díaz (2000), quien se basa en los estudios ya existentes sobre el particular (Castilla del Pino, 1965; Marín de Burgos, 1982; Rojas Ballesteros, 1985) que parten todos ellos de la refutación del diagnóstico efectuado por el doctor von Haken.

Aunque de este período ha interesado casi en exclusiva el aspecto clínico y las motivaciones que impulsaron a Ganivet al suicidio en el río Dwina (Daugava en letón), se

ha descuidado el estudio de las fuentes documentales diplomáticas que pudieran aportar algo de luz sobre las teorías que infructuosamente apuntan hacia un complot político que se ha descartado como hipótesis de trabajo a la hora de esclarecer los oscuros motivos de la muerte de nuestro escritor (Álvarez Castro, 2000c). Estas carencias no las suplen los artículos de Gallego Morell (1991; 1998a) y Pavlovskis (1998) en que se encomia la figura del escritor sin investigar la realidad en que se desenvolvieron sus últimos días.

Hemos dejado para el final de este repaso a las estancias ganivetianas la que -al menos desde el punto de vista estético– más interés despierta, por cuanto en Sitges, Ángel Ganivet entró en contacto con el prolífico círculo modernista catalán capitaneado por Santiago Rusiñol. Ya en fecha temprana, Rafael Moragas (1921) escribió un artículo para *El Defensor de Granada* en el que historiaba las vivencias del escritor andaluz en Cataluña, circunstancia que ha permitido a Antonina Rodrigo (1984: 160) comparar las relaciones entre la inquietud artística de Ganivet con la intelectualidad catalana finisecular con las que Federico García Lorca mantuviese más tarde con el núcleo surrealista de Salvador Dalí, hecho que es ratificado por las tesis de Gallego Morell (1979) como un antecedente de las mismas, en consonancia con lo defendido por Adolfo Sotelo (1992), quien valora el carácter observador del viajero Ganivet en su descripción y recreación de las ciudades por las que había pasado (Bruselas, Berlín, San Petersburgo, etc.). José María Balcells (1997; 2000) se ha ocupado en dos ocasiones de este asunto, poniéndolo en conexión sobre todo con la vitalidad del nacionalismo catalán que se vivió como secuela romántica en el período finisecular.

Será el testimonio de Miguel Utrillo, quien bajo el pseudónimo de *Aldebarán* había firmado la nota necrológica ganivetiana aparecida en la revista barcelonesa *Luz* (Utrillo, 1898), el que permita clarificar algunos aspectos de los conflictivos inicios de esta relación, de la que se hace eco su hijo en el artículo de *La Estafeta Literaria* (Utrillo, 1944), tal como lo detallará en su libro *Historia anecdótica del Cau Ferrat* (Utrillo,

1989) que ha servido de base a lo expresado por Margarida Casacuberta (1998: 191) sobre cómo se produjo este encuentro:

> *Ganivet, realment admirat, repassava totes les activitats culturals a què la vila blanca havia servit d´escenari des que Rusiñol i els seus amics hi havia posat per primera vegada els peus i presentava l´embranzida que duien els catalans com el model a seguir pels altres grups que, en el marc de l´Estat espanyol, actuaven per la regeneraciò de la pàtria. Per a Ganivet, el Cau Ferrat constituïa el símbol per excel·lència de la força i la vitalitat necessàries per poder dur a bon terme aquesta magna obra regeneracionista.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

La versión ofrecida por Utrillo es la que figura en la entrevista concedida a Francesc Madrid (1925) para la revista barcelonesa *La Noche* en los días previos a la llegada a España del cadáver de Ganivet, y que sirvió a Ramón Planas (1952) para referirse a la anécdota protagonizada por el hosco Ganivet en su primera estancia sitgetiana en el verano de 1897, a la que Buenaventura Sella (1946) ya se había referido poniéndola en relación con las referencias a *la blanca Subur* que en su obra hicieron autores como Pardo Bazán, Chesterton o González Ruano. También Cardwell (1998) ha analizado esta estancia poniéndola en relación con los contactos que mantuvo Ganivet con el grupo artístico del *Cau Ferrat.*

Basándose en los trabajos de Lourdes Sánchez Rodrigo (2000) que aportan nuevas luces desde la Historia del Arte a esta fructífera relación entre Ganivet y su grupo de cofrades con Rusiñol y sus seguidores del *Cau Ferrat*, el trabajo más completo que se ha realizado hasta el momento pertenece a Vinyet Panyella (2000), que aporta documentación hemerográfica de gran importancia, desconocida hasta entonces, destacando incluso la publicación de un poema en la prensa local sitgetiana, firmado por Ángel Ganivet, que figuraba como inédito en la colección de manuscritos descubiertos en la Biblioteca Nacional por Ricardo de la Fuente y Luis Álvarez Castro (1998).

6.1.2.2. Por ocupaciones

A todos los trabajos mencionados referentes a las estancias consulares de Ganivet, hay que añadir los estudios que se han centrado en alguna faceta del escritor granadino como bibliotecario, como estudiante y/o como opositor. En primer lugar, el estudio introductorio de Modesto Pérez (1918) en el que analiza la vertiente periodística de su trabajo, abordada también por Manuel Ossorio y Bernard, quien lo incluye en su catálogo de periodistas españoles del siglo XIX.

Otra faceta estudiada por Modesto Pérez (1920) es la que se refiere al período estudiantil de Ganivet, en un trabajo en el que se aportan todos los expedientes académicos de nuestro autor en sus cursos de enseñanza media y universitaria, al que hemos de añadir el estudio monográfico que sobre el pensamiento jurídico ganivetiano hiciera Antonio Pau Pedrón (1994) y a los que se ha sumado la aportación debida al artículo de José Pino (2000: 344) en el que al analizar las coincidencias entre el padre Manjón y sus alumnos de cánones, destaca que en el curso de 1887-88, Ganivet obtuvo sobresaliente en Derecho Eclesiástico.

6.1.3. Recuerdos y testimonios personales

En este apartado vamos a realizar un sucinto repaso a los artículos que se basan en comentarios realizados en distintos textos, así como en estudios sobre personas vinculadas al escritor granadino y las opiniones vertidas en entrevistas por personas que conocieron personalmente a Ganivet, como las ya mencionadas de Miguel Utrillo (Madrid, 1925) y el doctor von Hakken (Domínguez Rodiño, 1921b), que aportan datos esclarecedores sobre algunos aspectos privados e incluso íntimos de su personalidad.

Así, al final de su prólogo a *Cartas finlandesas*, publicado en vida del autor y que no debió gustarle en exceso a Ganivet (en especial por la descripción física que de él allí aparece), Nicolás Mª López (1898a) relata algunas anécdotas vividas junto a su amigo al esbozar su biografía. Entre los testimonios directos nos encontramos con varios tipos de formulación: las entrevistas, los prólogos y los artículos periodísticos, aparte los libros (como el de Nicolás Mª López [1932], las *Memorias* de Luis Seco de Lucena[99] [1941] o el texto de Juan del Rosal [1940], familiar político de Ganivet que alude a una confidencia realizada por el escritor a su prima Cecilia, de la que toma el nombre el personaje homónimo de *El escultor de su alma*) o conferencias como la de Manuel León Sánchez (1927), impartida en México en 1925.

A partir de la muerte de Ganivet, se inicia un proceso de santificación de la figura del escritor, que culmina en lo que Santiáñez-Tió (1996: 170) ha denominado la hagiografía ganivetiana, y cuyos orígenes pueden remontarse a los artículos de Méndez Vellido (1898a; 1898b; 1899) que marcan la tónica de los testimonios realizados por familiares y amigos en los que se diluye la figura real en un halo de mitificación que en nada ayuda a comprender la realidad del sujeto y su vida. En una de ellas leemos, de segunda mano, la siguiente descripción:

[99] Se trata del escritor y periodista gaditano que, en compañía de José Genaro Villanova, fundó el periódico *El Defensor de Granada* (Correa Ramón, 2002: 63) en el que Ganivet publicó sus artículos.

> *Natalio Rivas dice que era un mozuelo de traza insignificante, moruno, taciturno; pero tan despejado y tan sabio que, cuando en la tertulia del café de Levante tomaba la palabra alguna vez, fuese sobre el tema que fuese, todos l*[o] *oían boquiabiertos* (De Castro, 1919: 2).

En los primeros años del siglo XX se había ido formando esa leyenda sobre Ganivet, que incluía la falsa versión, convertida en tópico,

> *de que la figura literaria de Ángel Ganivet era completamente desconocida antes de su suicidio, idea difundida principalmente por aquellos amigos del escritor que consideraban injusta la apatía con que el público acogió la mayoría de sus obras* (Álvarez Castro, 2000d: 200).

Otros artículos en los que se recogen testimonios directos son el de Melchor Almagro San Martín (1945), miembro de la *Cofradía del Avellano* y amigo de juventud de Ganivet, que –en este artículo teórico– "intercala ocasionalmente algunos recuerdos personales" (Santiáñez-Tió, 1996: 77), recuerdos completados en el artículo de Manuel Gómez Moreno (1965), condiscípulo de Ganivet que ya había publicado estas remembranzas de juventud en la revista *Clavileño* en 1952 y los reproduce en el monográfico de *Revista de Occidente* dedicado en el centenario de su muerte a nuestro novelista.

En tres prólogos a obras ganivetianas también se aportan diversos datos biográficos y se relatan anécdotas vividas con o relatadas por el propio Ganivet y que sirven para ilustrar marginalmente algunos aspectos de su personalidad, que va forjándose así un halo de misterio con el que su círculo de amigos lo quería envolver (Almagro San Martín, 1945): de ahí que Francisco Seco de Lucena (1926) al dar a la imprenta en 1904 el manuscrito póstumo de la pieza teatral ganivetiana *El escultor de su alma* continúa la tradición que habían iniciado Matías Méndez Vellido (1899a) y Francisco Navarro Ledesma (1919) en su prólogo al *Epistolario*, previamente expurgado

y seleccionado para aportar una imagen deformada e idílica del amigo muerto. Otro amigo de Ganivet que aprovechó la publicación parcial de su epistolario para magnificar y distorsionar la figura del escritor muerto fue Nicolás Mª López (1905); este marasmo de anécdotas y recuerdos se completan con las dos entrevistas que, en el mismo año del centenario de su nacimiento, se publican, concedidas por Isabel Ganivet, hermana del autor, a Melchor Saiz-Pardo (1965) en el diario granadino *Patria*, y un mes más tarde, para el diario madrileño *Pueblo*, a Jaime Peñafiel (1965).

No podemos finalizar este repaso biográfico sin mencionar los estudios que se han realizado sobre personas del entorno ganivetiano: así, el magnífico estudio de Carmen de Zulueta (1968) sobre Francisco Navarro Ledesma, en el que se dedica un capítulo (De Zulueta, 1968: 43-81) a las relaciones epistolares mantenidas por Ganivet con su amigo toledano; asimismo, Mª Gracia Pérez López (1970) dedicó su memoria de investigación (inédita) a la figura de Matías Méndez Vellido, *Feliciano Miranda* en la *Cofradía del Avellano* (Gallego Morell, 1970: 88; Pérez López, 1970: 17; Prendes Guardiola, 2000: 351), y Mª Luz Escribano Pueo (1996; 1998a) ha publicado una biografía sobre Nicolás Mª López y una antología de textos excursionistas de *Antón del Sauce*; asimismo, Escribano Pueo (1989) había investigado en los orígenes del carmen de las Tres Estrellas, precedente directo de la Cofradía del Avellano, en la que entre otros participaban Afán de Ribera, *Gaudente el Viejo* en dicha Cofradía, Gabriel [Ruiz de] Almodóvar, *Perico* [*el*] *Moro*, y Rafael Gago Palomo, *Castejón*.

En diversas biografías sobre Miguel de Unamuno se encuentra referido el encuentro en Madrid del bilbaíno y el granadino, durante la oposición a cátedras de Griego para las Universidades de Salamanca y Granada, que remotamente fue el origen del intercambio epistolar que ambos mantuvieron en *El Defensor de Granada* y que Gregorio Martínez Sierra publicó en la Editorial Renacimiento allá por 1912 bajo la denominación de *El porvenir de España* que estas cartas abiertas han conservado, publicadas sobre todo como apéndice al *Idearium español* que las motivó. Entre dichas

biografías, en las que se dedica desde unas líneas a un capítulo a esta relación entre los dos opositores a cátedra, podemos mencionar las de Emilio Salcedo (1970), Mª Dolores Pérez Lucas (1986) y Luciano González Egido (1997). Sin embargo, en ningún estudio ganivetiano se encuentra citada la referencia que Unamuno hacía a Ganivet en una carta de 25 de mayo de 1915 dirigida a Fernando de los Ríos, declinando la invitación para ir a dictar una conferencia a Granada, lo que le permite realizar la siguiente evocación:

> *¡Qué hermosa ocasión la de hablar de Ganivet, de aquel gran rebelde, de aquel educador a su modo, de aquel que no buscó ni actas ni puestos, para levantar un poco la costra de la llaga y que ésta duela y hieda!* (Unamuno, 1991b: 25).

BIBLIOTECA VIRTUAL

En diversas ocasiones Miguel de Unamuno alabó a Ganivet, aunque se supone que bajo la alabanza se ocultaba una profunda envidia[100], puesto que el granadino le había usurpado (al morir antes que él) la condición de precursor de la denostada Generación del ´98; no obstante, ocasiones hubo en que se mostró emocionado ante el recuerdo de su amigo muerto, pero casi siempre utilizó su figura de una forma interesada, como veíamos en la cita anterior, ante la situación política en la que el rector salmantino vivía de enfrentamiento con la dictadura de Primo de Rivera, y así sucedió en la hoja que incluyó en su libro *De Fuerteventura a París*, con motivo de la repatriación de los restos mortales de Ganivet a España, que coincidía con la aparición de este libro de crítica literaria política al dictador, y donde se puede leer:

> *Me tiemblan en la mano con que escribo los recuerdos de aquella amistad de entender y de sentir que nació entre nosotros, treinta y cuatro años ha, cuando habíamos oposiciones* (Unamuno, 1989: 1-2).

Otras dos personas vinculadas sentimentalmente a Ganivet (Wis, 1984; Álvarez Castro, 2000c) han merecido estudios aparte por diversos estudiosos de la obra del escritor: nos referimos a Amelia Roldán, cuyo perfil biográfico ha tardado cien años en

[100] De esta envidia da cuenta María Salgado (2000: 241) cuando resalta que sea "significativo que en su inexorable desmitificación [de Ganivet] Unamuno haya tenido que recurrir a fechas específicas y a anécdotas autobiográficas para desacreditar a su rival", del que sin embargo se confiesa admirador.

ser expuesto con la debida amplitud por José Ángel Juanes (1998) en su biografía ganivetiana así como –en un merecido y esclarecedor artículo– por Mª Carmen Díaz de Alda Heikkilä (2000b); respecto a Masha Diakovsky, ha sido también Díaz de Alda (1997b) quien ha dibujado su personalidad y sus avatares biográficos de un modo más detallado. En la recuperación biográfica de estas dos figuras, tan importantes en la vida y en la obra literaria de Ángel Ganivet, se detecta un nuevo tratamiento que resarce de algún modo el planteamiento vejatorio, incluso infamante, con que los primeros estudiosos ganivetianos trataron a estas dos mujeres culpabilizándolas de la muerte del escritor, en especial a la madre de sus dos hijos, Amelia Rodán, a quien despectiva –y erróneamente– se la venía calificando como *la cubana* (pese a haber nacido en Valencia), por la procedencia cubana de su padre.

Este tipo de errores, que se extienden en algunas biografías (así en Espina [1972]) a una confusión con el nombre, denominándola Amalia, no sólo ha afectado a las personas del entorno ganivetiano, sino que en muchos casos se han producido en la datación cronológica de la vida de Ganivet. Citaremos sólo un par de ejemplos significativos de esta incorrecta documentación que se maneja a la hora de escribir sobre nuestro autor: las fechas de su nacimiento y su muerte, que están documentalmente fijadas en la biografía de Gallego Morell (1997a) pese a lo cual habían seguido apareciendo de modo vacilante en varias introducciones y aproximaciones biográficas. Es habitual encontrar el 13 de noviembre (y no de diciembre, como realmente fue) de 1865 como la fecha de nacimiento de Ángel Ganivet, error cometido en un texto tan reciente como el de Montero Padilla (1998a: 9). En cuanto al año, también Ortega y Gasset (1971) consignó el nacimiento de Ganivet en 1862, error que ha llegado incluso a ser reproducido por Federico Carlos Sainz de Robles (1986: 5), error que este mismo prologuista introdujo en su entrada sobre el granadino para su *Ensayo de un diccionario de literatura* (Sainz de Robles, 1973).

Más comprensible y disculpable es la datación errónea de su muerte, que se produce el 29 de octubre de 1898, aunque en el calendario gregoriano empleado en Letonia en aquellos años era el 17 de octubre, lo cual no justifica que Rocamora (1980: 17) dé como fecha de su muerte el 28 de agosto. Hemos de hacer notar, asimismo, que el orden de los destinos consulares de Ganivet ha llegado a ser alterado en breves semblanzas biográficas como la de Abellán (1977: 18) que indica Helsinki como primer destino.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

6.2. Estudios sobre el ciclo novelístico ganivetiano

La muerte de Ganivet en 1898 va a ser el inicio de una larguísima serie de aproximaciones y estudios sobre su vida y su obra; en este apartado nos proponemos señalar qué trabajos críticos han incidido en la novelística ganivetiana de modo preferente o monográfico y cuáles han hecho más hincapié en la creación del héroe autoficticio que representa Pío Cid, personaje central del ciclo novelístico compuesto por las dos novelas en cuyos títulos respectivos aparece explícitamente su nombre. Empecemos delimitando las fechas de aparición y las ediciones existentes de cada una de estas obras.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

A) *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* fue publicada en 1897 por la Tipográfica Sucesores de Rivadeneyra en Madrid. Desde aquel momento esta novela ha conocido un total de nueve ediciones más, de las que sólo la última (a cargo de Fernando García Lara, dentro del proyecto de edición de la obra completa ganivetiana con estudio crítico, no concluido por el momento) está anotada y puede considerarse la primera edición crítica, por cotejar el manuscrito original con variantes que se consignan en notas a pie de página. Dichas ediciones han sido publicadas en 1910 (Librería de Victoriano Suárez), 1928 (Francisco Beltrán, Victoriano Suárez), 1943 (en el primer tomo de las *Obras completas* de Aguilar), 1955 (Aguilar), 1957 (en *Las mejores novelas contemporáneas (1895-1899)* de Planeta), 1972 (Libra), 1987 (Club Internacional del Libro), 1988 (Planeta, junto a *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*) y 2000 (Diputación de Granada, en el mencionado proyecto de *Obras completas* dirigido por García Lara). En cuanto a traducciones, sólo ha sido traducida al francés por François Gaudry en 1992, habiendo sido publicada por Éditions Phébus, con prólogo de Álvaro Mutis, con el título *La Conquête du royaume de Maya par le dernier conquistador espagnol Pío Cid*.

B) *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* fue publicada por la misma Sociedad Tipográfica Madrileña, Sucesores de Rivadeneyra, en que viera la luz su primera novela, al año siguiente, en 1898, meses antes de la muerte del autor. en dos volúmenes (de 287 y 323 páginas, respectivamente; cada uno de ellos constaba de tres capítulos o *trabajos*). Posteriormente, esta novela ha sido editada en once ocasiones, aunque hasta 1983 no se dispuso de la primera edición crítica anotada con las variantes presentadas en el manuscrito original, gracias a la labor de Laura Rivkin (1983), texto seguido y fijado como canónico por las ediciones de Berenguer y Gallego Morell (1988) y en la innecesaria edición de Montero Padilla (1998a). La última edición, a cargo de Fernando García Lara, con estudio introductorio de Germán Gullón (2000a), presenta aportaciones con respecto al texto de Rivkin, por lo que podemos considerar que se ha fijado definitivamente el texto y sus variantes en esta última edición. El resto de ediciones se publicó en 1911[101] (Librería General Victoriano Suárez), 1928 (Francisco Beltrán, Victoriano Suárez), 1943 (Aguilar, en el segundo volumen de las *Obras completas*), 1945 (Americalée, de Buenos Aires), 1945 (Emecé, también de Buenos Aires, con nota preliminar de Eduardo Mallea), 1966 (Revista de Occidente) y 1987 (Aguilar). Además, esta obra fue traducida al italiano, por Carlo Bo, en 1944, siendo publicada por la editorial milanesa Rosa e Ballo bajo el título *Le fatiche dell´infaticabili creatore Pío Cid*, sin que se conozcan más traducciones a otros idiomas. Melchor Fernández Almagro, según De Entrambasaguas y Palomo (1962: 1207) recogía la noticia de que se había publicado "por entregas en la revista *Cosmos*, de México, a partir del número correspondiente a diciembre de 1925".

En cuanto a los estudios dedicados a cada una de las obras, realizaremos un seguimiento cronológico de los mismos, a fin de presentar un panorama que nos permita hacernos una idea del estado de la cuestión hasta el momento presente. Los primeros artículos que se conocen sobre las novelas de Ganivet se remontan a 1897, tras la

aparición de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, se deben al círculo de amigos y seguidores de Ganivet, circunscribiéndose el eco crítico de esta obra fundamentalmente al ámbito local granadino, como demuestra el hecho de que los autores de estas reseñas o artículos periodísticos sean Francisco Navarro Ledesma (1897), Rafael Gago Palomo (1897) y Matías Méndez Vellido (1897).

Sorprende observar que estas tres tempranas reseñas se dedican a la primera novela sin que la segunda encuentre tal resonancia crítica, por dos motivos que nos atrevemos a aventurar: el pudor de quienes se veían retratados bajo nombre ficticio en aquella novela (los tres mencionados aparecen como integrantes de la cofradía del Avellano, Gago Palomo y Méndez Vellido, o como el periodista Cándido Vargas en el caso de Navarro); el segundo motivo tiene que ver con la cercanía de la muerte de Ganivet, que se produce tan sólo cuatro meses después de la publicación de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, por lo que los artículos se ocupan más de la vida y la muerte del autor que de su producción literaria, que es interpretada en todo caso a la luz del trágico final que Ganivet había impuesto a sus días, dejando sin completar la segunda novela.

Por estos motivos, habrá que esperar hasta 1912 en que, de nuevo en la prensa local, Juan José Calomarde (1912) vuelva a ocuparse de la primera novela del ciclo en tres artículos que hacen una "lectura literal, y por ello inapropiada, de esta novela satírica" (Santiáñez-Tió, 1996:87); meses después, el propio Calomarde (1913) dedica otros tres artículos a la segunda novela, resaltando su carácter autobiográfico y en especial "la dimensión existencial" (Santiáñez-Tió, 1996:88) de la obra. Años más tarde, Rafael Cansinos-Assens (1917) reivindicará la figura de Ganivet como renovador de la novela española, trazando un paralelismo de sus obras ficticias con algunas novelas de Pío Baroja, y en especial las similitudes entre el personaje de Pío Cid y Silvestre Paradox.

[101] "Fernández Almagro cita una análoga a ésta, con la diferencia de fecha, de 1911, que no he visto y

Pasarán más de tres décadas sin que se produzcan artículos centrados en la novelística ganivetiana: hemos de atribuir este desinterés al predominio que para los críticos ha tenido la obra ensayística de Ganivet y la atención prestada en especial a su pensamiento y a sus interpretaciones ideológicas. Simultáneamente, se observa que a las ediciones de 1910 y 1928 de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* y de 1911 y 1928 de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* sigue la reedición de ambas novelas dentro de las *Obras completas* llevadas a cabo por Fernández Almagro (1943), lo que corrobora ese desinterés por la novelística ganivetiana en las décadas de 1920, 1930 y 1940, años en que la faceta que interesa de Ganivet es más la política que la literaria.

De hecho, *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* no volverá a editarse en volumen aparte hasta 1955, en tanto que *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (que conoce dos ediciones, argentinas, en 1945) no se editará en España hasta 1966, tal vez por influencia de los actos conmemorativos del año anterior en que se celebró el primer centenario del nacimiento del escritor granadino con la aparición de un número monográfico de la revista *Ínsula* así como con la publicación de la biografía de Gallego Morell (1997a) y otros estudios monográficos sobre la obra ganivetiana (Miguel Olmedo Moreno, 1965a; Javier Herrero, 1966a).

Será Sebastián Arbó (1953) quien vuelva a ocuparse de la figura literaria de Pío Cid, concretamente del viaje realizado por la serranía granadina en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, aunque introduciendo en dicho análisis teorías filosóficas en las que vincula su filosofía con las teorías nietzscheanas del superhombre. Este artículo se suma a la primera biografía realizada con criterios científicos y objetivos que fue la publicada por Melchor Fernández Almagro (1952) cuyo valor documental es muy superior a la publicada dos décadas antes por Quintiliano Saldaña (1930).

---

acaso sea una errata" (De Entrambasaguas y Palomo, 1962: 1207).

Al reeditarse *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, Joaquín de Entrambasguas con la ayuda de Mª Pilar Palomo Vázquez (1962), quienes seleccionan esta novela como una de las mejores del último lustro del siglo XIX español, sostienen el componente autobiográfico en esta primera novela ganivetiana, al tiempo que reclaman el carácter novedoso de la obra ganivetiana, afirmando: "Si hay algún escritor español que irremediablemente se desasga de la historia de la literatura y de toda posibilidad de clasificación, es Ángel Ganivet" (De Entrambasaguas y Palomo, 1962: 1137). Será un año después cuando la producción novelística de nuestro autor merezca la atención crítica en el extranjero, en el artículo seminal de Robert Richard (1958) en que se defiende el linaje literario de Pío Cid como heredero de los héroes galdosianos y no tanto como mero trasunto de la personalidad ganivetiana.

Aunque en la década de 1960 no se edita *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (tan sólo se realizan reediciones de las ya aparecidas en 1955 y 1957), y tras un largo olvido de dos décadas, en 1966 aparece en el mercado editorial español *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, en un momento en que se produce el primer acercamiento sistemático a la obra novelesca de Ganivet gracias a los estudios de Juan Ventura Agudiez (1960; 1962; 1963; 1964) que culminarán en lo que será el primer libro dedicado por entero al estudio de la novelística ganivetiana (Agudiez, 1972), producto de la tesis doctoral inédita defendida por este crítico en la Universidad de París en 1960 con el título de "Ganivet romancier" (Santiáñez-Tió, 1996: 74).

Otros estudios que tratan aspectos como la técnica satírica[102] empleada en la construcción de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* son abordados por Jean Franco (1965) y por Robert E. Osborne (1966), al tiempo

[102] Éste es el aspecto principal de la tesis presentada por Natalia Milszyn (1984) en Rutgers University, y en contestación a las tesis sostenidas por Robert E. Osborne (1966) ocupa también el último artículo aparecido hasta el momento sobre nuestro autor, a cargo de Arellano (2001).

que Julia Rita Lupinacci (1968) dedica su tesis de maestría a la unidad intencional en la ficción ganivetiana. En estos años se estaba celebrando, como decimos, el primer centenario del nacimiento de Ángel Ganivet, aunque sólo Javier Herrero (1966b) dedica un artículo imprescindible para delimitar los elementos autobiográficos recogidos en la novela *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, con un estudio riguroso y documentado de los personajes que encubren a amigos y conocidos del autor en su etapa estudiantil y opositora en Madrid.

En la década siguiente, Mariano Baquero Goyanes (1970; 1972) dedica sendos trabajos a la producción novelesca del granadino basándose en los aspectos formales de su obra; en 1972, año en que vuelve a editarse *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (única novela de Ganivet que ve la luz en toda la década) comienza su dedicación a nuestro autor un estudioso de su obra, Matías Montes Huidobro (1972) que ha derivado hacia interesantes interpretaciones psicoanalíticas del simbolismo utilizado por Ganivet en sus obras novelísticas y en su producción teatral. Así es como inicia Montes Huidobro su acercamiento a *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* con el análisis de las "fuerzas deformantes de la realidad" (Montes Huidobro, 1972) que operan en la obra, para hacer análisis posteriores de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, centrándose en la defensa que Ganivet sostiene, a través de Pío Cid, de la poligamia (Montes Huidobro, 1989) y en el espacio lírico que el autor perfila como la verdad interior de su personaje (Montes Huidobro, 1990). Todos estos trabajos han sido recopilados en un solo volumen de reciente aparición (Montes Huidobro, 2001) en el que los artículos han sido reelaborados y dotados de una unidad que permite acercarse a los estudios de tres décadas dedicadas por este crítico a la novelística ganivetiana desde una visión integradora y actualizada. De modo marginal, Dorianna Cardone (1972) presenta al principio de esa década una tesis de maestría en la Roosevelt University sobre el personaje novelesco ganivetiano.

Pasados varios años, Leonardo Romero Tobar (1977) incluye la obra novelesca de Ganivet en el marco de la novela regeneracionista finisecular y será en la década de 1980 cuando se publique el mayor número de ediciones de las dos novelas: la primera edición crítica de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* que ya comentábamos, en cuyo estudio introductorio Laura Rivkin (1983) incide en el aspecto autobiográfico de la obra –será la propia Rivkin (1986) quien interprete esta novela desde una estética simbolista en la que Pío Cid se perfila como transposición autobiográfica de Ganivet–. En 1987, el mismo año en que Francisco García Sarriá (1987) vincula *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* con el intento renovador unamuniano, consistente en superar el estrecho marco de la narrativa realista-naturalista mediante la configuración de un nuevo género, denominado por Unamuno *nivola*, se publican por separado, y en dos editoriales distintas, las dos novelas[103], mientras que en 1988 (gracias a Ángel Berenguer y Antonio Gallego Morell) las dos obras del ciclo verán la luz en la única edición conjunta existente hasta el momento si excluimos el tomo de obras completas de Fernández Almagro (1943) que había llegado a dos reediciones en 1959 y 1961.

Durante la década de 1980, Parker (1982) dedica un artículo al personaje de Pío Cid en las novelas de Ganivet, y Germán Gullón (1989) propondrá una relectura de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* en la senda del Modernismo, propuesta que será abordada por Nil Santiáñez-Tió (1994) y Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1992) en los que serán hasta el momento los estudios más rigurosos y novedosos sobre la novelística ganivetiana, al tiempo que han planteado un nuevo panorama en la interpretación estética del autor. Esta novedosa aproximación de Ganivet al Modernismo se inicia en 1991 con la tesis doctoral presentada por Santiáñez-Tió (1992) en la University of Illinois at Urbana-Champaign, cuya versión en libro se publicará dos años después; en ese intervalo, Santiáñez (1993) realiza una aproximación a *Los trabajos del infatigable*

[103] La edición de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, sin ningún estudio crítico introductorio ni notas, contiene en la cubierta del volumen uno de los errores bibliográficos más llamativos y sintomáticos de la falta de cuidado en la edición al señalar que Ganivet fue autor de la obra teatral *El escultor de su honra* (sic), error atribuible sin duda a la confusión con el título calderoniano.

creador Pío Cid como una reescritura de su vida en clave literaria, en tanto que diálogo intertextual con diversos autores y modelos de la tradición literaria previa.

En paralelo a estas investigaciones, Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1992) publica una versión revisada de la tesis doctoral que presentara en 1991 en la Universidad Complutense de Madrid, y en la que aborda monográficamente el ciclo novelístico de Pío Cid (sin denominarlo de tal modo) dentro de la ya mencionada interpretación en clave modernista. Con diferente título, aquel libro (Fernández Sánchez-Alarcos, 1995a) se publica dentro de la colección de estudios monográficos y ediciones críticas que Fernando García Lara lleva a cabo en Granada en un magno proyecto que se ha constituido (aún sin concluir) en una de las pocas aportaciones que ha deparado la conmemoración del primer centenario de la muerte del autor. Entre dichas aportaciones, desgraciadamente, sólo se contabiliza en el mismo 1998 la edición de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, con un estudio introductorio de Montero Padilla (1998a) que revela serias deficiencias y algunos errores de bulto que la crítica biográfica de Ganivet ya había dado por superados y concluidos, por lo que habremos de esperar hasta el año 2000 para que aparezcan, dentro de la colección dirigida por García Lara a que hacíamos mención líneas atrás, las dos novelas del ciclo en ediciones críticas que contemplan la constatación de variantes con los manuscritos originales, siendo la primera vez que esto se produce en el caso de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, por extraño que parezca, precedidas ambas ediciones por los estudios de Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (2000) y Germán Gullón (2000a), respectivamente, a los que hay que sumar un interesante resumen de la fortuna editorial de cada una de las novelas a cargo de Fernando García Lara (2000d; 2000a).

Con motivo de la conmemoración de la efeméride ganivetiana de su muerte se producen dos eventos importantes en forma de congresos internacionales celebrados en Tampere (Finlandia) y Granada, precedidos por la aparición de dos revistas monográficas dedicadas al autor, a saber:

A) Mª Carmen Díaz de Alda (1997a) coordinó el volumen de *RILCE* en el que se incluye un interesante trabajo de María Salgado (1997) sobre la formación del mito autobiográfico que se produce en la literatura ganivetiana, así como un texto de José Antonio González Alcantud (1997), centrado éste en los modos de colonización que se ponen en tela de juicio en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*.

B) En el número 615 de la revista *Ínsula* (que ya había publicado un monográfico en el centenario del nacimiento, en 1965), dedicado íntegramente a Ganivet, se incluyen dos aproximaciones a la novelística ganivetiana, la de Fernández Sánchez-Alarcos (1998), en que se analiza a Pío Cid como héroe decadente finisecular, y la de Gallego Roca (1998), en que se insiste en la capacidad de recrear oníricamente la personalidad a través de la literatura tal como la entiende y practica Ganivet.

En el año 2000 se publicaron las comunicaciones y ponencias que formaron parte del Congreso celebrado en Granada (Gallego Morell y Sánchez Trigueros [eds.], 2000), entre las que se encuentra el estudio de Juan Varo Zafra (2000) dedicado a las naturalezas muertas en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* y la aproximación que hicimos (Puertas Moya, 2000) a la fórmula autoficticia ganivetiana de presentarse bajo las máscaras de Pío Cid, en un primer balance de la narración autobiográfica presente en el ciclo novelesco que nos ocupa. En ese mismo año, Julián Ávila (2000) plantea un estudio de las instancias narrativas desde las que están escritas las dos obras que completan el ciclo de Pío Cid, dentro del conjunto de estudios que agrupó Díaz de Alda Heikkilä (ed.) (2000a) en un volumen monográfico sobre la vida y la obra de Ganivet, en el que la mayor parte de los trabajos reunidos fueron presentados en el Congreso celebrado en Tampere, si bien este libro planteaba un buen número de propuestas innovadoras para el estudio de nuestro autor sin acudir a los

clichés y prototipos que sobre Ganivet se han venido difundiendo: de ahí que todavía a cien años vista de la muerte del escritor se puedan seguir realizando aportaciones novedosas y estudiar desde diferentes perspectivas su obra, como demostraba este libro (Díaz de Alda, 2000a), que es uno de los últimos aportes que nos ha traído la conmemoración de la muerte de Ganivet.

En este panorama de aproximaciones, artículos y estudios, que abarca más de un siglo y que se nos presenta tan irregular por la importancia de algunas de las aportaciones y la repetición baladí de tópicos y rumores que han perpetrado otros ganivetianos, constatamos que a la producción novelística del autor no se le ha prestado demasiada atención si la comparamos con el interés que ha suscitado la ideología expuesta en sus ensayos[104] (como ha titulado uno de los capítulos de su estudio Raúl Fernández Sánchez-Alarcos, [1995a], "la sombra del *Idearium* es alargada"), y comprobamos también que el aspecto autoficticio se ha abordado sólo en artículos de muy reciente factura, al tiempo que las revisiones a que era sometida la novelística ganivetiana la acercaban a las corrientes estéticas modernistas (en las que tan importante e interesante es el concepto de autocreación autorial) e introducían conceptos y enfoques narratológicos, entre los que destaca la aportación de Mazzuco (1992), esenciales para distinguir entre las voces e instancias narrativas presentes en sus novelas así como para delimitar lo que de puramente literario hay en su obra frente al hipotético autobiografismo con que de modo mecánico algunos críticos han querido identificar a

[104] Un ejemplo de esta importancia lo encontramos, incluso, en el panegírico tan elogioso que a modo de conclusión del estudio introductorio dedican De Entrambasaguas y Palomo (1962: 1175) a *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, texto extenso pero de sumo interés, por lo que nos permitimos reproducirlo:

> *En la reducida e intensa producción literaria de Ganivet, por* La conquista del reino de Maya, [es] *su autor esencialmente un novelista cuya peculiar creación, sin precedentes, ni consecuentes, fuera de los innatos en toda creación humana, le da un lugar en la novela española, imposible de eliminar, si ha de conseguirse una visión completa de su evolución. Abandonando la trascendencia, más nacional que literaria de su* Idearium Español *y las numerosas bellezas y originales ideas de sus ensayos y epistolario, son sus novelas, es decir, más aún la primera de ellas, las que afirman su personalidad de escritor y por mucha trascendencia literaria que queramos dar –y la merece– al resto de su obra, de temas estéticos o políticos fundamentalmente, hemos de acudir a sus novelas –y no a su fracasado drama– para encontrar íntegra la figura literaria de Ángel Ganivet, novelista más original aún que ensayista, porque en su creación novelesca dio expresión estética a toda la*

Ganivet con su personaje Pío Cid. En su repaso al desarrollo de la recepción crítica de que ha disfrutado la obra ganivetiana, Luis Álvarez Castro (2000d: 198-199) destaca:

> *Los críticos de Ganivet se liberaron de los prejuicios que limitaban su producción a su faceta regeneracionista y ensayística para prestar atención a sus olvidados textos narrativos, dramáticos y poéticos, cuyo interés radicaba precisamente en lo que no tenían de castizos o noventayochistas, sino de exponentes de la renovación estética que había significado la superación de la literatura realista decimonónica.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ideología que se dispersa en sus demás libros, o se concentra en un aspecto en su Idearium Español.

6.3. Estudios sobre la autoficción en Ganivet

Aunque la primera novela del ciclo de Pío Cid no ha sido analizada como una obra autoficticia, la segunda (*Los trabajos del infatigable creador Pío* Cid) sí ha merecido la unánime consideración crítica de ser una narración autobiográfica[105], en la que Ganivet utiliza al personaje protagonista para retratarse a sí mismo y para atribuirle los pasajes más significativos de su vida; en este epígrafe nos proponemos ordenar y clarificar las ideas que al respecto de la autoficción novelesca ganivetiana se han venido emitiendo, para conocer no sólo el estado de la cuestión sino cuanto de verosímil puede haber en las atribuciones autobiográficas aplicadas al autor en virtud de su aparición en ciertos pasajes novelísticos. Como señala acertadamente Santiáñez (1994: 339), "desde la publicación de *Los trabajos*, la crítica ganivetiana ha subrayado con insistencia el carácter autobiográfico de la novela".

A partir de esta premisa, aceptada como si fuera un axioma indiscutible por críticos y estudiosos de la obra de Ganivet durante los más de cien años que nos separan de su muerte, lo que se ha venido efectuando es una equiparación entre la vida de Ganivet y determinados pasajes de su obra novelística, hasta el punto de que se dan por ciertos y reales todos los acontecimientos narrados en la novela –salvo los claramente irreales, por estar atestiguado históricamente que no sucedieron– y, sobre todo, se llega a considerar que "la realidad de la vida de Ganivet cuadra a la perfección con la de algún personaje extraído de una novela de corte trágico" (Jiménez Martín, 2000: 33).

En caso de duda, se considera absolutamente cierto el cómo, el dónde y el cuándo de las ficciones autobiográficas en las que el autor transcribió partes de su vida aunque procediese a transfigurar en gran medida no sólo los nombres de los personajes (que, en un rastreo erudito, la crítica ha llegado a identificar casi por completo), sino también las

[105] A título de ejemplo, señalamos lo que cualquier artículo enciclopédico puede resaltar de la figura de Ángel Ganivet: "On lui doit des romans semi-autobiographiques (*La Conquista del reino de Maya por*

circunstancias reales en que se produjeron dichos acontecimientos. Un ejemplo de esta sistemática creencia es el reciente apunte realizado por Luis Álvarez Castro, quien al estudiar las relaciones mantenidas por Ángel Ganivet con Amelia Roldán y las circunstancias de su encuentro y conocimiento, llega a afirmar –basándose para ello en la confianza que puede reportar la palabra del autor–: "En cuanto a la fecha en que se produjo este precipitado compromiso, no hay por qué desconfiar de la que se indica en la novela: el 1 de febrero" (Álvarez Castro, 2000c: 44).

Tal vez sea este suceso del encuentro entre Pío Cid y Martina en el baile de máscaras de Carnaval el que se ha aceptado íntegramente como real, en las circunstancias en que se produjo el conocimiento de Ángel Ganivet y Amelia Roldán, pese a la caracterización novelesca que acompaña a la escena y a su más que discutible credibilidad. Entre las decenas de críticos que han argumentado –aportando como prueba irrefutable el testimonio de las hermanas del escritor– que el suceso fue tal y como se narra en la novela, destacaremos la opinión de Francisco Elías de Tejada (1939: 211), pues éste asume a pie juntillas la certeza de todos los datos descritos en la novela:

> *Entre la trama que preside a los* Trabajos *y la trama vital del granadino misterioso, hay una notabilísima semejanza hasta en el menor de los detalles. Sirva de ejemplo entre mil, […] el modo de conocer Pío Cid a su mujer Martina; manera idéntica a aquella en la que conoció Ángel Ganivet a su mujer Amelia Roldán: en un baile de máscaras en el teatro de la Zarzuela durante las fiestas de un carnaval madrileño.*

Recordemos sucintamente que la escena, tal como se describe en el capítulo primero de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (Ganivet, 1983: 115-127) se desarrolla de modo que Pío Cid se acerca a una mujer con máscara[106], entabla

---

el último Conquistador español Pío Cid, 1897; *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, 1898), des récits de voyage, un drame en vers" (Anónimo, 1996).

[106] Juan Eduardo Cirlot (1994: 299), en su clásico diccionario de símbolos, al explicar la máscara indica:

> *Todas las transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya* otra cosa, *pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que*

conversación con ella, le propone salir a dar un paseo y acaban pasando la noche en la habitación que Pío Cid tiene alquilada en una pensión de estudiantes. La aceptación de la veracidad de este hecho es tal que hasta los acercamientos a la personalidad psicopática de Ganivet dan por cierto este hecho, como en el caso de la tesis sostenida por José Marín de Burgos (1982: 533), quien afirma en prueba del autobiografismo de la obra ganivetiana: "Ganivet, en la novela autobiográfica *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, narrará minuciosamente su encuentro con Amelia Roldán".

Ha llegado el momento de poner en solfa la veracidad de los detalles, que han debido ser comprimidos y alterados para conseguir un mayor efecto literario, puesto que en nombre del carácter autobiográfico de la obra no sólo se han venido dando por ciertos algunos aspectos que escapan a toda lógica y al sentido común, sino que además se ha obviado el carácter literario y artístico de la novela, que pretendería en todo caso reseñar mediante procedimientos estéticos algunas ideas y sentimientos que se han transfigurado para tener cabida en los cánones artísticos vigentes en su época, por lo que el autor se ha permitido prescindir de las consideraciones morales que en forma de presión social impedirían la verosimilitud de un hecho como el que se describe, en el Madrid de la última década del siglo XIX.

No compartimos, pues, la creencia en el carácter autobiográfico de la mayor parte de los hechos relatados en las novelas del ciclo de Pío Cid, en especial en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, sino que intentaremos insertar estos sucesos novelescos en la teoría de la autoficción mediante la clarificación de aquellos aspectos que se han revestido de forma literaria para transcribir un hecho basado en sucesos reales experimentados por el propio autor en su vida real, pero que han sido aceptados *a posteriori* como verídicos por esa capacidad que la memoria personal tiene para alterar los detalles, sea por efecto de la imaginación, sea por el olvido de los detalles. A esto se suma el hecho de que los testimonios de que disponemos en muchos casos pertenecen a

ocultar; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo

amigos y familiares de Ángel Ganivet, que a su vez han sido lectores de sus novelas y que aceptan, de modo mecánico y acrítico, las distorsiones y los cambios introducidos por el autor en su narración como si éstos fuesen ciertos.

Esta situación, anómala e inaceptable de todo punto, ha llegado incluso a condicionar los estudios biográficos que sobre Ángel Ganivet se han realizado. Baste citar algunos de los ejemplos que los propios ganivetianos aportan para testimoniar en favor de la veracidad autobiográfica de los textos ficticios de Ganivet, a los que se pretende desposeer de su valor simbólico y de la depuración artística que sin duda hubo de operarse en ellos. Ingenuamente, Berenguer y Gallego Morell (1988: XVIII-XIX) confiesan que la reconstrucción de la biografía ganivetiana se puede realizar a través de los datos ofrecidos en su novela:

> *El Pío Cid de* Los trabajos *nos ofrece abundantes pistas para redondear el perfil biográfico de Ganivet. El autor se esfuerza en esta obra por suministrar material histórico y psicológico para poder rehacer su personalidad e incluso lo que denominó Fernández Almagro su* traza física*, a través de noticias y pistas ofrecidas en esta novela, como también desde el conjunto de su epistolario.*

No podemos obviar que uno de los autores de esta afirmación, Antonio Gallego Morell (1997a), es el biógrafo de Ganivet más autorizado, al haber completado una de las mejores y más documentadas biografías de nuestro novelista. El motivo por el que algunos estudiosos han llegado a confundir vida real del autor y ficción autonovelesca ha sido la identificación mimética de Ganivet con su personaje, como planteaba Guillermo Díaz-Plaja (1966: 1) al argumentar:

> *Establecida la ecuación Ganivet-Pío Cid, podemos seguir su perfil autobiográfico en* Los trabajos *(1898) y en* La Conquista del Reino de Maya *(1895), así como su compleja simbología.*

---

que es es a lo que se quiere ser.

Como podemos comprobar, la base sobre la que se sustenta este aserto es falsa, pues ni Pío Cid es Ganivet ni las novelas del ciclo de Pío Cid son la narración autobiográfica de unos hechos verídicos, sino la formulación estética (y por tanto distorsionada o deformada, por el olvido, la imaginación, el deseo o el interés narrativo) de unas vivencias reales, que permiten hablar de autoficción toda vez que se sepa distinguir entre la realidad y la ficción novelesca y no se incurra voluntaria o involuntariamente en las *trampas biográficas* tendidas por un Ganivet esquivo y escurridizo en muchos apartados de su vida, en especial en lo referente a sus relaciones sentimentales, que tanta importancia tienen en su obra narrativa.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Hay, por tanto, quien confiesa haberse servido de la producción novelística de Ganivet para estudiar su vida y reconstruir su biografía vital; así, el psiquiatra Marín de Burgos (1982: 351): "En *Los Trabajos* analizamos su fuerte contenido autobiográfico que nos sirvió para estudiar la vida de Ángel Ganivet"; otros autores se conforman con dar por sentado el carácter autobiográfico de la novelística ganivetiana, si bien aquí hay dos grandes grupos, el de quienes sólo consideran producción autobiográfica la segunda novela del ciclo, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, y quienes amplían a todo el ciclo dicha consideración. Entre los primeros se encuentran Roberto y Marjatta Wis (1988: 38), quienes al estudiar la estancia finlandesa de Ganivet indican que éste trasvasó sus experiencias vitales "nel suo romanzo autobiografico *Los trabajos*"; menos acertada aún es la opinión de quienes como Antonio Espina (1972: 47-48) califican como una única novela el ciclo de Pío Cid, "que, por otra parte, es una figura notoriamente autobiográfica". Menos explicable si cabe y en absoluto justificada es la afirmación (gratuita y errónea) realizada por Gallego Morell (1998e: 12) que contradice todos los datos hasta ahora conocidos de la redacción de las novelas que integran el mencionado ciclo:

> *En la ciudad de Amberes, en la que concibe y comienza a escribir* La conquista del reino de Maya por el último conquistador Pío Cid, *con mucha carga autobiográfica, como su anterior novela.*

Es bien sabido y está suficientemente documentado el hecho de que la primera novela redactada por Ganivet es *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* y que en ella apenas si pueden encontrarse datos autobiográficos, más allá de la anecdótica referencia a una pelea callejera que en absoluto tuvo las consecuencias de pérdida de la memoria que se consignan en esta obra (Ganivet, 1988: 3).

Consideramos que hasta hace pocos años la teoría autobiográfica no tenía los elementos pertinentes para diferenciar la autoficción novelesca de los textos propiamente dichos de carácter autobiográfico, por lo que este error terminológico se ha venido manteniendo al estudiar el ciclo novelístico de Ganivet, que entra de lleno en la literatura autoficticia o en la narración novelesca autobiográfica (Molero, 2000). De ahí que algunos intentos de definición de este ciclo hayan tenido que recurrir al circunloquio para dar una idea aproximada del tipo de texto que pretendían clasificar o explicar. Así, Ángel del Río (1996: 37) ya calificaba al ciclo de Pío Cid como "primer ejemplo de narración intelectual, lírica, autobiográfica que encontraremos luego en *Azorín* y Pío Baroja y que en Ganivet no llegó a cuajar en una técnica y un estilo nuevo".

Es obvio que la utilización, por parte de Ganivet, de su propia vida como material novelístico abría una nueva vía en la literatura finisecular, en consonancia con los afanes de renovación artística emprendida por el Modernismo, si bien no está meridianamente claro que nuestro autor se adscriba a esta corriente literaria con la que mantiene contactos y evidentes complicidades, por más que los estudios iniciados por Fernández Sánchez-Alarcos (1992) y Santiáñez-Tió (1994) en este sentido puedan hacer creer que Ángel Ganivet se encuadra de lleno en esta corriente, una vez los estudios historiográficos sobre la Generación del 98 desmontaron este ribete clasificador que tantos quebraderos de cabeza sigue reportando a los historiadores de la literatura española.

Lo que sí puede ir quedando claro es que esta utilización de su biografía como material novelístico no supone, ni mucho menos, que las novelas resultantes puedan ser tildadas de autobiográficas, puesto que en ellas la ficción sigue actuando como elemento pertinente básico, por lo que podríamos hablar de las obras ganivetianas como pertenecientes a los universos ficcionales III y I, respectivamente, en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* dentro de la teoría de los mundos posibles narratológicos (Albaladejo, 1992).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Donde parece existir un acuerdo generalizado, entre los estudiosos ganivetianos, es en la utilización de datos autobiográficos como material preponderante para la redacción de la segunda novela; así, Álvarez Castro (1998a: 20), tras advertir de la distinta naturaleza de los textos novelísticos que componen el ciclo de Pío Cid, señala la importante repercusión que desempeña en ellos el componente autobiográfico. Pero no se trata sólo de aceptar esa evidencia, sino que habrá que indagar la función que estos elementos sacados de la propia vida del autor tienen en su obra. Así, Molina (1973: 15) había acertado a indicar que no se trata de meras autobiografías, sino que su sentido iba más allá de la coincidencia aparente[107], por más que este autor no indique qué interpretación habría de darse al elemento autobiográfico inserto en el texto novelesco:

> *En ambas* [novelas] *el protagonista es Pío Cid, transposición del propio Ángel Ganivet. No son novelas autobiográficas en sentido superficial, sí que lo son en sentido profundo. Y en* Los trabajos del infatigable Pío Cid *hay muchos elementos autobiográficos,*

viene a decir en su sucinta exposición de un tema que consideramos central en la exégesis de la obra ganivetiana. Hemos de clarificar, por tanto, la función de lo autobiográfico en el ciclo completo de Pío Cid, más allá de sus coincidencias anecdóticas, algunas de ellas inventadas y confeccionadas *a posteriori*, con el fin de adecuar los estudios ganivetianos

a las aportaciones más recientes que la Teoría de la Literatura ha realizado en el campo de la autoficción, pues de otro modo nos veremos condenados a repetir los tópicos que sobre el autor y su obra se han venido repitiendo, pese a los esfuerzos realizados en las últimas dos décadas por dar una imagen más objetiva y verídica de Ángel Ganivet como literato.

En este sentido, el déficit detectado en el ámbito de lo autobiográfico seguía sin cubrirse, al no haberse producido aún el giro copernicano que se ha venido produciendo en el resto de acercamientos que se han hecho desde diversas disciplinas (Historia de la Literatura, Sociología, Antropología, Filosofía Política, etc.). Parece insuficiente a estas alturas suscribir la opinión de Casalduero (1962a: 165) respecto a la claridad inmanente en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, que según este autor afecta incluso a "la parte autobiográfica". Por contra, opinamos que ésta es probablemente una de las zonas más oscuras y que merecen un estudio detenido por replantear en su totalidad la consideración del escritor en cuanto a sus valores estéticos e ideológicos.

Por ello, hay que revisar algunas de las ideas expresadas por el propio Ganivet respecto al conjunto de su obra, y en especial cómo consideraba cuanto de autobiográfico había vertido en su obra de ficción. En un fragmento de su epistolario con Navarro Ledesma que ha pasado bastante desapercibido para la crítica, Ganivet mantiene con su interlocutor una agria defensa de su personaje central (y casi único), tal como éste aparecía en su primera novela. El 12 de abril de 1897, pocos días después de aparecer impresa *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, Ganivet contesta a Navarro la crítica epistolar que éste debió de hacer a su obra. En esta refutación, lo importante es comprobar que el autor asume la crítica realizada e incluso va más allá en la descalificación de lo que ambos parecen aceptar como autobiografía. Así se expresaba Ganivet (1965: 305):

[107] Según Álvarez Castro (2000a: 5-16), "esta representación literaria de conflictos personales, por tanto, confirmaría el tantas veces aludido carácter autobiográfico de la obra ganivetiana".

> *El valerme de un héroe que es casi tan bruto como los salvajes, pero que posee un extremado sentido filosófico, cuyo punto de arranque es la* sensación material *y al coordinar el relato de modo que pareciera escrito por tan inhábil literato, la obra tenía que ser una autobiografía "fatigosa, oscura, fría, floja", y estúpida debiste añadir. Pío Cid es el* instinto *de un pueblo conquistador que ya no puede conquistar nada y que se contenta con cometer necedades, como las que cometemos a diario.*

Sin afán de glosar su pensamiento, queremos incidir en ese valor simbólico que el novelista quiso imprimir a su héroe primigenio como expresión de las ridiculeces cotidianas del hombre moderno, un ser humano desposeído de su voluntad, atenazado por la impotencia e incapaz de superar las contingencias de la existencia, en línea con el pensamiento schopenhaueriano que se analiza en la base del pensamiento filosófico de Ganivet (De la Fuente Ballesteros, 1996). Al autoficcionalizarse, el escritor pretende exorcizar sus propios demonios, nacidos de su experiencia biográfica y de su pensamiento ideológico, que más tarde vertirá en su ensayo más conocido, *Idearium español*. Por tanto, la voluntad autobiográfica de Ganivet pretende trascender desde un primer momento la realidad más prosaica, de donde se surte la fuerza de su proyecto literario plasmado en el ciclo novelesco; en este aspecto, es también reseñable el interés que el autor demuestra por responsabilizarse plenamente del discurrir narrativo, sea a través de la voz delegada de Pío Cid o a través del narrador vicario, Ángel, en cada una de las novelas. Es éste el aspecto que Gerardo Velázquez Cueto (1980: 13) destaca en su percepción de la narración –aparentemente– autobiográfica: el "total dominio de la narración por un único personaje central, *alter ego* del novelista, Pío Cid y su ideología".

A partir de estas consideraciones formales, la crítica más reciente ha comenzado a incorporar la primera parte del ciclo, *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, en el marco de la autoficción novelesca. Fue Nil Santiáñez-Tió (1994: 142n) quien primero observó la relación existente entre el modo de narrar presente en esta novela y otras formas presentes en la literatura decimonónica:

> *En el primer capítulo de* La conquista*, el narrador elabora un esbozo autobiográfico muy acorde con las novelas de memorias y con ciertas novelas de aventuras (el propio Pío denomina a su relato* mis Memorias*).*

Estas ideas, que aún no han calado plenamente en las aproximaciones críticas a Ganivet y a su producción novelística, vuelven a ser tenidas en consideración por Fernando García Lara (2000e), quien habla de Pío Cid como *narrador memoriógrafo*, por lo que estamos en condiciones de apuntar hacia el importante papel que en la gestación de esta obra tuvieron las narraciones memoriales tan en boga en las últimas décadas del siglo XIX (Sánchez-Blanco, 1983; Mateos Montero, 1996; Durán López, 1997) con una clara intencionalidad política.

Sólo así podremos valorar en su justa medida la producción literaria ganivetiana en el ámbito de la autoficción novelesca, aspecto éste tan desatendido por quienes habían venido afirmando y repitiendo el tópico del carácter autobiográfico de las novelas que forman parte del ciclo de Pío Cid. No obstante, no hemos de engañarnos, puesto que el formulismo memorial que adopta formalmente *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* no responde a una experiencia vital comprobable, o, como ha sostenido Santiáñez-Tió (1994:165):

> *El libre flujo de la memoria del narrador, clave de la escritura satírica de la novela, tiene unos límites. Uno de ellos lo constituye la naturaleza de su narración: el recuerdo de sus aventuras por tierras africanas.*

El mayor obstáculo que se presenta para la adscripción de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* al género autobiográfico es que Ganivet nunca estuvo en África, y su conocimiento de este continente se debe sólo a sus lecturas y a su interés por este ámbito geográfico, presente en las múltiples sociedades africanistas que se constituyen en España a finales del XIX (Stintzing, 1976: 89). Por tanto, la ficción novelesca autobiográfica nos permite encuadrar y entender esta novela

dentro del ciclo novelístico propiamente dicho, ya que a estas alturas es indudable la intención unitaria que el personaje de Pío Cid presta a toda la producción novelística de Ganivet, que de otro modo se vería seriamente alterada.

Únicamente desde la consideración de las dos obras como autonovelaciones respetaremos esta unidad, al tiempo que nos permitirá desmontar la ingenua calificación de *autobiográfica* que hasta ahora había merecido la segunda novela del ciclo, en la que sí se pueden rastrear algunos detalles reales presentes en la vida de Ganivet (su estancia en Madrid, su pertenencia a una *cofradía* o tertulia literaria granadina, su relación afectiva con diversas mujeres cuyo perfil se halla reflejado en otros tantos personajes novelescos, etc.). Urge, pues, deslegitimar las interpretaciones que han llegado a identificar a Ganivet con el personaje novelesco de Pío Cid, contemplando a éste como una mera creación ficticia en la que el autor ha simbolizado gran parte de su experiencia y de sus pensamientos, pero con unas variantes estéticas que lo mantienen en el ámbito de la ficción literaria.

Estas consideraciones parten de cinco realidades objetivas que se han producido en los últimos años y que vienen a coincidir en el nuevo enfoque que se da a los estudios ganivetianos en la actualidad:

a) El surgimiento y desarrollo de una teoría literaria sobre la autoficción novelesca que deslinda la creación artística de la vida real del novelista, con la consiguiente consignación de una terminología apropiada para el análisis de la autonovelación o ficción autobiográfica como un hecho diferenciado del resto de producciones autobiográficas (memorias, epistolarios, autobiografías, diarios, etc.).

b) La aparición de un grupo de investigadores en la obra de Ganivet (a los que denominaremos *ganivetistas*, por oposición al predominio de estudios

llevados a cabo por los *ganivetianos* locales) que han aportado una visión más ajustada de la figura del granadino, abordando su obra y su pensamiento desde planteamientos objetivos y desapasionados (vale decir, incluso, desinteresados), que además han desmitificado la figura del escritor y han criticado las lecturas partidistas y partidarias que de él se habían venido haciendo, especialmente por aquéllos que estudiaban y difundían su obra desde criterios interesados (ideológica, geográfica, familiar o amistosamente) y que habían distorsionado la interpretación y el sentido de su obra.

BIBLIOTECA VIRTUAL

c) La edición de diversos materiales inéditos que inexplicablemente habían permanecido inéditos hasta 1965, fecha en que se celebró el primer centenario del nacimiento de Ganivet. Aunque esta laguna está aún hoy sin cubrir, paulatinamente se está recuperando el ingente material manuscrito que se conservaba en secreto y que pronto estará casi completo con la anunciada y esperada edición de la correspondencia mantenida por Ganivet con Francisco Navarro Ledesma y José Cubas y Sagárzazu que actualmente prepara García Lara sobre los manuscritos conservados en la Hispanic Society.

d) La existencia de ediciones críticas de la obra literaria de Ganivet, en especial de sus novelas, que inició Laura Rivkin en 1983, fecha bastante tardía dada la sucesión de ediciones que se venían produciendo de sus textos, y que se ha visto impulsada con la conmemoración del centenario de su muerte en 1998, gracias al proyecto de obras completas aún en marcha a cargo de la Diputación Provincial de Granada y la Fundación Caja de Granada.

e) La conmemoración del centenario de la muerte de Ganivet, que ha supuesto algunos encuentros científicos ya mencionados (especialmente los de las Universidades de Tampere y Granada) y el renovado interés de varios

especialistas y estudiosos por la obra del granadino, que ha afianzado las direcciones de estudio emprendidas en los últimos años, como resume Luis Álvarez Castro (2000d: 197):

> *Si algo ha puesto de manifiesto el abundante número de contribuciones científicas suscitadas por el aniversario ganivetiano, ha sido la casi unánime adscripción de Ganivet a la literatura modernista, lo que viene a contradecir una tendencia que desde décadas atrás, en realidad desde el mismo inicio del interés crítico por su obra, había identificado a Ángel Ganivet con los arbitristas regeneracionistas y la producción noventayochista.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En este nuevo escenario, el análisis de la obra ficticia de Ganivet cobra un nuevo valor, ajeno a los repetidos tópicos que se aceptaban acríticamente por muchos de los estudiosos de Ganivet, que no disponían siempre del material adecuado para el estudio de su obra: así, al desconocimiento de las variantes y versiones existentes en los manuscritos de sus novelas (ahora se sabe que en el caso de su obra teatral se conservan al menos tres versiones manuscritas de *El escultor de su alma*) se suma la censura familiar ejercida sobre el material epistolar disponible hasta hace unos años, sin contar con los recientes descubrimientos de manuscritos llevado a cabo por Ricardo de la Fuente Ballesteros y Luis Álvarez Castro (1997; 1998; 2001), que abarcan desde artículos periodísticos a producción poética, pasando por los esbozos de textos teatrales que recientemente han visto la luz.

En este sentido fueron fundamentales los primeros pasos dados por Javier Herrero (1967) y Antonio Gallego Morell (1971) para dar a conocer una gran cantidad de textos no publicados hasta entonces y que abrieron el camino a una investigación seria sobre el autor, aparte la importancia que en su momento tuvieron las biografías más importantes que hasta ahora se han escrito sobre Ganivet, llevadas a cabo por Gallego Morell (1997a, con una primera versión que data de 1965, año del centenario del

nacimiento), Melchor Fernández Almagro (1952) y Judith Ginsberg (1985), o las aproximaciones críticas a su pensamiento, que alcanza un elevado acierto especialmente en las obras de Francisco García Lorca (1997, publicada originalmente en Buenos Aires en 1952) y Miguel Olmedo Moreno (1965a), sin olvidar el ingente trabajo de recopilación bibliográfica realizado por Santiáñez-Tió (1996) que clarifica el panorama crítico previo a la celebración del primer centenario de la desaparición del autor, entre cuyas aportaciones más destacadas se encuentran los monográficos coordinados por Mª Carmen Díaz de Alda (1997a; 2000a) que ejemplifican esta nueva etapa de estudios ganivetianos a que hacemos referencia.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO 7

EL CICLO DE PÍO CID

7.1. Novelas que integran el ciclo de Pío Cid

Para abordar correctamente las implicaciones de la figura de Pío Cid como construcción autonovelesca, hemos de empezar acotando las obras en que este personaje literario es utilizado por Ganivet para protagonizar sus novelas, sin olvidar las múltiples redes intertextuales que se van creando con otros personajes ganivetianos de su teatro y de sus relatos breves, que excluimos del ciclo por dos motivos: no pertenecer al género narrativo de la novela y no estar protagonizados por un personaje llamado Pío Cid. Así pues, el primer motivo para definir el ciclo es la presencia en sus obras de Pío Cid como protagonista, por lo que hablamos de *ciclo de Pío Cid* para referirnos a las dos únicas novelas escritas y publicadas por Ángel Ganivet, mencionadas en el capítulo anterior, a saber:

-*La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, cuya aparición en el mercado editorial español se produjo en los primeros días de abril de 1897; y

-*Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, aparecida al año siguiente (1898) impresa por el mismo establecimiento tipográfico madrileño en que se había publicado su anterior novela: los Sucesores de Rivadeneyra.

Ambas novelas habían sido redactadas en el extranjero (dato bastante significativo para la ulterior interpretación de las diferencias narrativas existentes entre las dos), más concretamente en las estancias de Ángel Ganivet como vice-cónsul en Amberes (1892-1895) y más tarde como cónsul en el Gran Ducado de Finlandia, en Helsinki (1896-1898), tal como afirma Antonio Gallego Morell (1997b: 23):

> *La obra de Ángel Ganivet está toda ella escrita fuera de España*. La conquista del Reino de Maya *y una parte de* Los Trabajos *están escritos en Amberes; […]la mayor parte de los* Trabajos […] *están escritos en Helsingfors*.

Sorprendentemente, es el propio Gallego Morell quien afirma –contra todas las evidencias y opiniones críticas– que la redacción de la segunda novela se inicia antes de que Ganivet saliera de España:

> *En pleno Madrid de ambiente galdosiano*[108]*, imagina y comienza a escribir su novela* Los Trabajos del infatigable creador Pío Cid (Gallego Morell, 1998e: 12).

Este *lapsus*, que contradice las propias investigaciones de Gallego Morell, uno de los mejores biógrafos de nuestro autor, puede deberse al innegable contenido autorreferencial existente en la segunda novela ganivetiana. Salvo que nuevas pruebas vengan a contradecirlo, estamos en condiciones de afirmar que la cronología de la redacción de las dos obras se produce en el orden en que aparecerán posteriormente publicadas, pues así lo podemos atestiguar en el ingente material epistolar de Ganivet, donde las menciones a *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* se inician justamente cuando Ganivet ha dado por finalizada su primera obra de ficción; baste, a título de ejemplo, la referencia explícita que el granadino hace a sus hermanos, el 4 de mayo de 1897 (apenas un mes después de la publicación de *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*) en una carta publicada parcialmente por García Lara (2000a: 48):

> *Tengo ahora el plan para escribir otro libro*, Los trabajos de Pío Cid. *Éstos serán ya en España y si yo acierto a escribirlo tal como lo pienso será algo fuerte y nuevo en nuestro país. La última parte de estos libros es* La tragedia, *obra simbólica, en la que trabajo hace seis años.*

Por lo que se colige de sus propias palabras, Ganivet ha concebido su creación literaria como una trilogía, y no sería de extrañar que el significado *tri-lógico* de estas obras pudiera responder a un esquema hegeliano que dotaría a cada una de las partes de

[108] Según Carmen del Moral Ruiz (1974: 48), el tan mencionado Madrid galdosiano era "una población con muchos inmigrantes, especialmente del lado femenino, ya que los escalones de 16-20 años salen muy

un tono narrativo y una naturaleza totalmente diferentes, como iremos comprobando en sucesivos apartados (especialmente en el apartado 8.3. de este trabajo); esta dialéctica opositiva que se refleja en las dos novelas del ciclo concluiría su proceso en una síntesis superadora y abarcadora de los estadios anteriores, y esto se haría realidad en una tercera entrega que diversos estudiosos de la obra ganivetiana han identificado con la pieza teatral *El escultor de su alma*. Así expresaba Luis Seco de Lucena Paredes (1962: 63) su opinión al respecto:

> *La primera parte de este ciclo está contenida en* La conquista del reino de Maya, *que Ganivet consideraba como* prólogo o preparación espiritual *para* Los trabajos. *La última parte sería* el testamento místico de Pío Cid, *una obra a la que Ganivet se proponía dar por título* La tragedia, *obra que no llegó a escribir, salvo que consideremos parte final del ciclo (y acaso no fuera desacertado hacerlo)* El escultor de su alma.

De ser cierta esta interpretación, sugerida en todo caso por el propio Ganivet en su correspondencia con Nicolás Mª López (1905: 92), el núcleo central de la trilogía correspondería a la parte más autobiográfica de las tres, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, puesto que tanto *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* como *El escultor de su alma* son interpretadas en clave simbólica con mayor o menor grado de referencialidad al propio Ángel Ganivet, a sus preocupaciones íntimas y a sus angustias metafísicas, pero nunca a su vida tal como es transcrita en la obra intermedia y central de este proyecto literario, proyecto que tiene unos nítidos perfiles ficticios que contrastan con el resto de la obra ganivetiana, esencialmente de carácter ensayístico.

---

por encima de los tramos infantiles. De lado de los hombres la inmigración es menos clara, pero apreciable de todas formas".

Excluidos de nuestro estudio los textos ensayísticos de Ganivet (*Granada la bella, Idearium español, Cartas finlandesas, Hombres del Norte*) [109], hemos de considerar si la trilogía llegó a completarse o no, y si la trilogía puede identificarse con el ciclo de Pío Cid al que aquí nos referimos. En nuestra opinión, los proyectos ganivetianos de trilogía son claros, como es obvia la existencia –dentro de la trilogía– de un ciclo protagonizado por Pío Cid, pero a efectos de un análisis riguroso hemos de diferenciar a Pedro Mártir, personaje central de la obra de teatro *El escultor de su alma*, de Pío Cid, aunque sólo sea por su distinta denominación.

Asimismo, mientras que *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* adoptan claramente la fórmula narrativa de la novela, formalmente *El escultor de su alma* no es asimilable al género narrativo en prosa, puesto que se trata de un texto teatral en verso. En este sentido, aunque consideramos a Pedro Mártir una creación autoficticia ganivetiana, no lo estudiaremos dentro del ciclo narrativo compuesto de las dos partes ya mencionadas, cuya interdependencia intentaremos aclarar desde la perspectiva de la ficción autobiográfica, habida cuenta la importancia nuclear que la narración autoficticia de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* tiene en el proyecto literario de Ángel Ganivet.

Para hablar de ciclo, hemos de tener en consideración que Ganivet había formulado la creación de un personaje literario denominado Pío Cid, cuyo nombre aparece explícito en los títulos de ambas novelas; por ello, no se habla de ciclo hasta que Robert Richard (1958) estudia la influencia de Pérez Galdós en la concepción novelística de su admirador, el escritor novel Ángel Ganivet. Esta opinión, destacada por Santiáñez-Tió (1996: 183) en su anotación bibliográfica al subrayar que para Richard "Pío Cid es menos un *alter ego* que una figura literaria", es avalada por Laura Rivkin (1983: 38),

[109] Observemos que se trata de tres obras pensadas y redactadas como artículos periodísticos, salvo el *Idearium*, que está a su vez dividido en tres apartados (A, B y C), lo que nos permite inclinarnos por esta visión dialogística -de raíz hegeliana- en el proyecto literario de Ganivet.

quien reitera "que el ciclo Pío Cid refleja bastantes influencias de *Tormento* –Agustín anticipa a Pío Cid– y de las novelas del ciclo *Torquemada*".

La idea seriada de ciclo novelístico está presente en la vida literaria del fin de siglo XIX, por lo que no extraña su utilización por parte de Ganivet, si bien éste lo emplea con una proyección hacia "lo simbólico, filosófico y educativo que después explorarían Unamuno y aun Baroja" (Ara Torralba, 1980: 98). Pero, sobre todo, las potencialidades del ciclo permiten la indagación psicológica en un personaje polifacético que evoluciona y avanza a través de los sinsabores de la vida y que expresa sus distintos estados de ánimo, a menudo contradictorios, de tal modo que la unidad e identidad personal del individuo es puesta en duda en un momento en que la ciencia psicológica está ahondando en las motivaciones irracionales e inconscientes del ser humano. De ahí que el ciclo permita una especie de resurrección o reencarnación de un personaje que sufre múltiples avatares en distintos lugares del planeta. Al fin y al cabo, la idea de la reencarnación no estaba tan lejos de este escéptico religioso que fue Ganivet, en consonancia con las ideas de metempsicosis que proliferaron en aquel final de siglo, a juzgar por las desalentadas palabras de *Azorín* en este sentido:

> *¡Esta vida es una cosa absurda! ¿Cuál es la causa final de la vida? No lo sabemos: unos hombres vienen después de otros hombres sobre un pedazo de materia que se llama mundo. Luego el mundo se hace inhabitable y los hombres perecen; más tarde los átomos se combinan de otra manera y dan nacimiento a un mundo flamante. ¿Y así hasta lo infinito? Parece ser que no. […] La materia gastada de tanta muchedumbre de mundos permanecerá –*¿dónde?*– como un inmenso montón de escombros… Y esta hipótesis –digna de ser axioma– que se llama la* entropía del universo, *al fin, es un consuelo; es la promesa, un poco larga, ¡ay!, del reposo de todo, de la muerte de todo* (apud. Abellán, 1977: 279-281).

El ciclo novelístico va a permitirle a Ganivet realizar indagaciones estéticas novedosas y realizar experimentos narrativos que transitan por los conocidos ámbitos de

la novela de aventuras y el realismo costumbrista, pero intentando en su caso aportar una nueva perspectiva que presenta en sus múltiples facetas a un burgués medio y desencantado, en el que se proyectan las ambiciones de triunfo y sus consecuentes frustraciones y fracasos, motivados en gran medida por sus limitaciones y por las estrecheces de miras intelectuales en que se han dejado encasillar sus coetáneos. Crónica de un deseo ilimitado, el ciclo de Pío Cid va a gravitar sobre el lado oscuro de la personalidad humana, de modo que es imprescindible asignar a las dos novelas que lo componen el calificativo de ficciones autobiográficas encarnadas en el personaje literario (a menudo fantástico) de Pío Cid.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Esta capacidad de autonovelación simbólica es la que hace de cada una de las entregas un universo de sugerencias interpretativas sobre el individuo finisecular que indaga en los antecedentes históricos de la civilización occidental en la primera novela, que era –en palabras de Ganivet– "una preparación espiritual o un prólogo" (López, 1905: 92) para la segunda entrega, idea que será recogida posteriormente por críticos como Seco de Lucena Paredes (1962: 63) sin aclarar a qué se está refiriendo exactamente Ganivet al reivindicar este carácter de preámbulo para su primera ficción novelesca (narrada en primera persona por un *yo* autorial que se enmascara bajo el nombre del protagonista, Pío Cid).

Hemos de acudir a algunas de las aproximaciones interpretativas realizadas a *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* para dar una explicación a este hecho comúnmente aceptado, aunque sin una valoración hermenéutica apropiada. En uno de los estudios más serios y rigurosos que sobre el pensamiento ganivetiano se ha realizado hasta ahora, Miguel Olmedo (1965a: 177) ha pretendido probar "que *La Conquista* es la historia de Europa desde la época feudal hasta nuestros días".

Si hemos de aceptar el documentado y riguroso análisis de la primera obra del ciclo realizado por Olmedo Moreno (1965a), no queda más remedio que alegar una especie de aventura filogenética narrada en clave simbólica por un Ganivet que pretende llegar a explicarse a sí mismo a través del pasado de la historia humana, en un momento en que el debate intelectual abierto por el darwinismo y las teorías de la evolución apuntan a un sentido colectivo de la existencia personal.

No es posible, pues, afrontar la explicación de una existencia individual cualquiera si no se atiende al pasado de la civilización y la cultura a la que pertenece ese individuo y en la que ha sido formado. En este sentido, la retrotracción de Pío Cid a una etapa edénica, incivilizada, en la historia social de la humanidad es un paso obligado para poder explicar su esencialidad y su existencia presente. Nil Santiáñez-Tió ha puesto el acento en esa dialéctica de contrastes con los que Ganivet denuncia y critica el presente desde una perspectiva fenomenológica que preludia los postulados teóricos husserlianos (San Martín, 1986: 65-86) y el perspectivismo orteguiano (Ortega, 1985: 21-25).

Repárese en que la primera novela de Ganivet, de la que él mismo se siente insatisfecho pues prevé no va a ser entendida ni comprendida cabalmente por sus coetáneos, en opinión de Santiáñez-Tió (1994: 170),

> *perfila en la fisonomía de Maya, reino de lo incongruente y disforme, la otredad siniestra y reprimida de Occidente; en esa otredad Ganivet pone en tela de juicio la validez absoluta de la moral, las creencias y las instituciones de la modernidad.*

En múltiples ocasiones se han pretendido justificar los motivos por los que un autor como Ganivet –que sólo cita de modo ocasional y periférico a Nietzsche– está tan imbuido de ese espíritu post-moderno, *avant la lettre*, que como polen de las ideas se halla desperdigado por la Europa de 1890. En la lectura que Michel Foucault (1988) ha realizado del filósofo alemán en relación con la Historia, es esencial el concepto de *genealogía*, que puede arrojar luz a nuestro fin de entender el extraño engendro en que se

convierten las memorias de un aventurero llamado Pío Cid, perdido en el fantasmagórico reino de Maya[110], en busca de su propia identidad genealógica. Advierte, no obstante, Foucault (1988: 19):

> *Lo que encontramos en el comienzo histórico de las cosas, no es la identidad aún preservada de su origen, -es su discordancia con las otras cosas–, el disparate.*

A mayor abundamiento de la situación intelectual en que se genera la obra de Ganivet, la crítica ha pasado por alto un referente real que bien pudo servir al granadino de base para la fabulación novelesca teñida de tantos datos verídicos o verosímiles: en ningún fragmento de su epistolario recuperado y publicado hasta el momento menciona el autor las expediciones que en los años previos había realizado el español Manuel Iradier y Bulfy (1854-1911), once años mayor que Ganivet, de quien éste hubo de tener noticias al tratarse del primer explorador español que se internó en las regiones más ignotas del continente africano, llegando a triplicar los dominios españoles en el África ecuatorial y abriendo con sus expediciones, de las que dejó constancia con la publicación de memorias y diarios (Iradier, 1878; 1901), el acceso al interior del continente, zona geográfica en la que se sitúa esta primera novela ganivetiana, con sus viajes por la costa occidental del Golfo de Guinea, el río Muni y la zona de Corisco.

Ganivet parte, según este dato ignorado por la crítica, de un hecho histórico fabulado, pero no tan irreal como se ha querido ver hasta ahora, para trascender su

[110] Recordemos el significado de la palabra *maya*, en hindú, recogido por Ganivet probablemente a través de sus lecturas de Schopenhauer, que es "la realidad fenoménica, el mundo que alumbra nuestros sentidos y se presenta a nuestra mente, las manifestaciones de la Realidad" (Cavallé, 2002: 124); según Heinrich Zimmer, este concepto tiene la siguiente interpretación:

> *El mundo, no tal cual es, sino como lo percibimos, es el producto de nuestra* mâyâ *o ilusión. Puede entenderse esta última como nuestra propia energía vital, más o menos ciega, que produce o proyecta las formas y apariencias demoníacas o bienhechoras. Somos así los prisioneros de nuestra propia Maya-çakti (energía vital específica) y del filme que ella suscita sin tregua* (apud. Cirlot, 1994: 301).

Lo que Ganivet pudo leer en la obra de Arthur Schopenhauer (1986: 21), quien en *El mundo como voluntad y representación* citaba un texto de la sabiduría hindú: "Es la Maya, es el velo del error que cubre los ojos de los mortales, y que les hace ver un mundo del cual no se puede afirmar la existencia, ni la no existencia, pues es semejante al ensueño o a la luz del sol que se refleja en la arena y que el viajero toma desde lejos por agua".

significación inicial, sirviéndose del estilo memorial de los libros de viajes y novelas de aventuras, pero con una pretensión filosófica y antropológica superior a la mera narración geográfica y/o etnográfica[111]: para ello, describirá con rasgos caricaturescos a un Pío Cid materialista, imbuido del espíritu positivista de la ciencia decimonónica, que servirá a sus fines desmitificadores y críticos respecto a la sociedad y la cultura occidentales, en las que el positivismo junto al materialismo y las teorías evolucionistas están triunfando. Ricardo de la Fuente (1996: 92) llega a afirmar que

> *la obsesión por este tema* [el antipositivismo, antimaterialismo y antievolucionismo] *lleva al granadino a crear a Pío Cid, que en* La conquista del reino de Maya *es un paradigma del pensamiento materialista.*

La opinión de Ganivet respecto a otros exploradores europeos de la época parece avalar esta utilización de las aventuras de Pío Cid como una descalificación del espíritu europeo u occidental; en carta del 9 de diciembre de 1893 a Navarro Ledesma, Ganivet (1944: 164) reprocha falta de autenticidad al relato de Stanley, que tradicionalmente se ha venido considerando como antecedente de la primera novela ganivetiana. Con toda probabilidad, Ganivet ha percibido en los relatos de Stanley una ausencia de penetración ante el hecho cultural que a él interesa en ese momento, que podemos resumir como la apoteosis de la tesis rousseauniana del buen salvaje por haber sido la causante del vano encumbramiento del europeo como modelo de humanidad.

Decepcionado con la mezquindad que encuentra a su paso, Ángel Ganivet se adentra en un mundo onírico de instintos desaforados que proporcionen la imagen real del ser humano en sus facetas más sórdidas y con sus morbideces pasionales. Sólo a través de un proceso de depuración ascética, mediante la purgación de sus instintos, puede el ser humano llegar a ser dueño de sí mismo, por lo que la lectura interpretativa

[111] Hay que tener en cuenta no sólo la realidad colonial que desde su puesto de vicecónsul percibe Ganivet en Amberes, sino que también hay que recurrir a "uno de los mitos más tenaces de la Edad Media, la leyenda del preste Juan, un rey cristiano de quien se decía que gobernaba un vasto imperio del interior de África donde reinaba sobre cuarenta y dos reyes menores, además de una multitud de centauros y gigantes, desde un palacio de cristal traslúcido y piedras preciosas" (Hochschild, 2002: 26).

de las dos novelas que integran el ciclo de Pío Cid ha de encontrar un hilo de continuidad en el personaje más allá de los caracteres accidentales que permiten identificar al Pío Cid de la segunda novela como la continuación cronológica del protagonista de *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*.

En nuestra opinión, no se trata de una mera continuidad biográfica, sino más bien una interrelación en la que la primera fase del ser humano (su desarrollo ontogenético) se sublima en un ser real, de carne y hueso, que pretende llevar las riendas de su vida, prescindiendo gracias a su experiencia pasada de los convencionalismos que la vida en sociedad impone, especialmente a través de las apariencias por la que el individuo suele ser juzgado. Este juego de alusiones a la esencia y la máscara estarán presentes a lo largo de la más importante de las novelas del ciclo, la más propiamente autobiográfica, puesto que en ella Pío Cid partirá de una experiencia previa, de suma importancia a la hora de dar cumplimiento a su proyecto autobiográfico, a saber: la posibilidad de prescindir de los convencionalismos sociales, una vez ha llegado a descubrir previamente, en una de sus vidas pasadas, la inutilidad y vacuidad de toda vida social.

A este respecto, Ganivet está utilizando las potencialidades literarias del ciclo novelístico para hacer patente su idea de la variedad de vidas que pueden darse cita en un solo trayecto biográfico. Un individuo puede ser, y de hecho suele ser, muchos individuos a la vez: hijo ejemplar, profesional honroso (o mediocre), padre de familia, aventurero en su juventud pasada, miembro de un club de alpinismo, amante o marido, amigo fraternal, discípulo aplicado, miembro de un sindicato o partido político, ocasional frecuentador de algún bar, andaluz, granadino, español, europeo, nacido en un barrio concreto, etc.[112]

[112] Puede consultarse, sobre este asunto visto desde una perspectiva política y social, el planteamiento del historiador Eric J. Hobsbawm (1994: 5), quien propone: "Puedo describirme de cien formas distintas; y

Estas apariencias o máscaras externas no modifican la esencia humana, puesto que todas responden a un punto de vista previo y arbitrario, el de quien observa y juzga sin reparar en la importancia que para cada quien tiene su propia existencia, considerada unitariamente como el cúmulo de las más dispares y antagónicas experiencias vitales, previas o simultáneas, realizadas o en proyecto.

El ciclo novelístico ha de entenderse, por tanto, como una totalidad orgánica, pese a que la atención crítica ha recaído principalmente en la segunda obra, la más fácil de interpretar (tal vez por su alto componente autoficticio y por sus consecuentes coincidencias biográficas), ya que se ha prescindido con demasiada frecuencia de la consideración de Pío Cid como un *constructo* literario o literaturizado en el que Ganivet vierte todo su pesimismo cultural rayano en el decadentismo finisecular. Así, frente al silencio con que la mayoría de los investigadores han tratado *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* han cosechado una acogida bastante positiva, cuyos máximos exponentes podemos cifrarlos en Ortega (1988: 69-70), reiteradamente citado a este respecto, y en Parker (1982: 370), quien traduce la difundida opinión orteguiana en las siguientes palabras: "[*Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*] is one of the most fascinating works in modern Spanish literature".

¿Qué hay de fascinante en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* que no haya merecido semejante apreciación en *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*? Tal vez, el supuesto autobiografismo de aquélla, que apenas se ha percibido en ésta. Uno de los primeros y cualificados lectores de la obra, José de Cubas y Sagárzazu, en carta a Ganivet fechada en octubre de 1898, ya percibió en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* un tufo de *canibalismo cultural* que asemejaba a Ganivet con escritores coetáneos (aquí valdría decir, con Ortega [1988: 63], de la generación del 57 en la que encuadra al novelista granadino) caracterizados por su

según cuál sea mi propósito elegiré resaltar una identificación sobre otras, sin que ello suponga en ningún

obsesivo culto al *yo*, desde Barrès a Tolstoi (Gallego Morell, 1971: 109). Pero tal identificación de Pío Cid con el autor no se produce en el caso de su primera novela hasta justo un siglo después, cuando el antropólogo granadino José Antonio González Alcantud (1998c: 76) afirma:

> *Ganivet novela en* La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid *la experiencia de cualquiera, de él mismo, en el África colonial. En algún momento de su correspondencia con Navarro Ledesma, asqueado de la corrupción del canciller español en Amberes, piensa solicitar el traslado a un posible consulado en Zanzíbar. Hay una aspiración ganivetiana a vivir una alteridad extrema.*

A través de su huida hacia el pasado, Ganivet está experimentando nuevas vidas, futuras e hipotéticas nuevas vidas, lo cual entre de lleno en lo que la teoría de la literatura ha venido a incluir en la autoficción (Alberca, 1996a; Alberca, 1996b; Alberca, 1999; Molero de la Iglesia, 2000), puesto que también los deseos y las ilusiones no factualizadas de un autor pueden convertirse vicariamente en hechos biográficos gracias a la actuación del personaje con el que el autor real se identifica en la ficción.

Varios datos vienen a avalar esta opción de autobiografismo implícito en la primera de las novelas del ciclo, a saber: en uno de sus primeros relatos, que permaneció inédito hasta la publicación que Antonio Gallego Morell (1971) hizo de diversos manuscritos ganivetianos, se encuentra un cuento juvenil y extraño del futuro novelista, quien narra en primera persona su decepción vital. Con el onomatopéyico gruñido de "Ñañññ" titula Ganivet este relato, en el que el narrador compendia sus propósitos de civilización cumplidos por extenso en la ficción novelesca. En pocas líneas encontramos resumido el argumento de lo que más tarde sería *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, y en ambos textos la relación de los hechos se encomienda a una voz personal que asume como propios los postulados teóricos de su

momento excluir a las demás".

hazaña (hipotética aún) en este relato no datado, pero que la crítica atribuye a los años madrileños, esto es, a finales de 1891 aproximadamente, época en la que Ganivet escribe también un texto pseudo-autobiográfico de significativo título: "El mundo soy yo o El hombre de las dos caras". Lo que venía a decir Ganivet en "Ñañññ" era lo siguiente:

> *Yo quiero civilizar un pueblo del interior de África; este pueblo tiene instituidos los sacrificios humanos. ¿Creéis que voy a suprimirlos por humanidad? Si así lo hiciera destruiría a ese pueblo, porque cuando él busca esa excitación prueba es que lo necesita; sin ella se embrutecería aún más. Transformaré las matanzas en luchas de gladiadores para que la excitación se avive y el salvajismo decrezca* (apud. Gallego Morell, 1971: 13).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

De esa misma época es el boceto teatral de *La Roja*, recientemente editado (De la Fuente y Álvarez, 2001), al que se referían los propios Ricardo de la Fuente Ballesteros y Luis Álvarez Castro (1998: 27), haciendo una curiosa afirmación que cierra por ahora las posibilidades de adscripción a un autobiografismo latente en todo el proyecto literario de Ganivet, y en especial al ciclo novelesco a que nos referimos. Indican los dos investigadores mencionados que "temas, personajes y ambientes remiten a *La Conquista del Reino de Maya* y *El escultor de su alma*". Una vez considerada la unidad orgánica de este ciclo autonovelesco, es necesario contextualizarlo siquiera sea rápidamente dentro de la obra total de Ganivet, puesto que como ya indicara Francisco Seco de Lucena (1926: 23): "Tal vez la génesis de *La conquista* se pueda descubrir en *Granada la bella*. El objeto de estudio del autor en las dos obras es el mismo, la población".

Además de esta vinculación de los temas tratados en el ciclo novelesco con otras obras ensayísticas, como el *Idearium español*, de cuyas ideas la obra novelística ganivetiana se convierte en preludio y a menudo en glosa (Del Mastro, 1992a: 145), no podemos ignorar el malestar casi físico que Ganivet experimenta ante los avances técnicos de la sociedad de su tiempo, por lo que se explica reactivamente la crítica furibunda y despiadada que *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador*

español Pío Cid realiza a la sociedad de su época, resultante de un largo proceso de invenciones técnicas que tienen su origen en el Renacimiento y cuya fase más destacada, el siglo XVIII, ha recibido muy significativamente el nombre de *Revolución Industrial*[113].

A este ataque alegórico se refería Olmedo Moreno (1965a: 179) cuando puntualizaba que el contenido de la primera novela de Ganivet está referido a la historia de la civilización técnica en Europa, época de adelantos y de descubrimientos científicos y geográficos que van a hacer posible a pequeña escala, ya en los albores del siglo XXI, un fenómeno que anacrónicamente podemos calificar como *globalización*. Por la época en que se produce, podríamos considerar que la primera entrega del ciclo se inserta en esa corriente de novelas utópicas ligada a las tendencias anarquistas finiseculares, con su elevada dosis de nihilismo y decadentismo revolucionario. A esta tendencia, entre literaria y sociológica, se ha referido Luis Gómez Tovar (1991: 5), señalando:

> *Las utopías libertarias españolas no son el resultado de una detenida labor de excelentes narradores o la consecuencia de singulares ejercicios intelectuales de eruditos preclaros, sino la búsqueda de una respuesta ante una situación social asfixiante.*

El desasosiego resultante por esta situación novedosa en un personaje como Pío Cid es evidente: sus orígenes provincianos, si no pueblerinos, así lo delatan. De pronto, este ser periférico y marginal cuya máxima pretensión es la ascensión en la escala social (pretensión de la pequeña burguesía en todo el siglo XIX, recordemos) no sólo viaja por Europa sino también por África para recalar finalmente en un Madrid mezquino y desasosegante. En varias ocasiones, Pío Cid expresará su deseo de volver a instalarse en su Granada natal, no sólo porque así refracta las intenciones expresas del autor de la novela, sino porque *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* vienen a traslucir lo que Isac (1996: 24) ha expresado como "el desasosiego y la soledad que puede sentirse en la metrópoli".

De este modo, en el ciclo autoficticio que componen las dos novelas de Ganivet podremos observar no sólo las refracciones de la personalidad del autor sino también las ideas y conceptos expresados en las obras de carácter ensayístico del autor, las especulaciones teóricas e ideológicas del momento en que vivió (positivismo, socialismo, materialismo empírico, evolucionismo darwinista, exotismo postcolonial, decadentismo nihilista, psicología del subconsciente, etc.) y, por supuesto, sus opiniones personales, íntimas, reflejadas en su prolijo epistolario, recopilado en varias colecciones epistolográficas (varias de ellas aún inéditas, por sorprendente que esto pueda parecer a más de un siglo de su muerte). Todo ello como el soporte biográfico o vital de cuyas experiencias se va a surtir en gran medida la trama narrativa que sustenta estos dos relatos memorísticos, y que nos hacen sospechar que el gran proyecto literario ganivetiano tiene mucho que ver con la re-construcción de su personalidad individual a través de la palabra y de la literatura, sin olvidar lo que de novedoso albergan sus indagaciones estéticas, al hacer de sí mismo la prueba viviente de cuanto plasma en su obra literaria propiamente dicha.

Por todo ello, nos urge adentrarnos en este ciclo novelístico como si de una autoficción novelesca se tratase para descifrar las claves a las que la crítica ganivetiana siempre ha aludido como una obra plenamente autobiográfica sin aportar para ello más que anecdóticas coincidencias biográficas (algunas de ellas basadas en interpretaciones interesadas aportadas por sus parientes y amigos) o en referencias metatextuales no siempre bien contextualizadas en la vida real de Ángel Ganivet.

[113] Para una visión panorámica de la misma, pueden consultarse, entre otros, Sellés y Solís (1991: 147-198), Beltrán (1995: 51-78), Hill (1980: 305-343).

7.2. Justificación de la existencia del ciclo

Realizada la delimitación de las dos novelas que componen este ciclo autonovelístico o de ficción autobiográfica, pasamos a analizar los motivos por los que ambas novelas constituyen tal ciclo y en qué medida esta situación modifica la lectura interpretativa de las mismas por separado. Como ha puesto de manifiesto Manuel Prendes Guardiola (2001: 269) tras su documentado estudio de la novela naturalista finisecular hispanoamericana:

> *Resulta patente cómo la mayor parte de* [est]*as novelas tienden a narrar ciclos vitales completos dentro de una misma obra: podremos seguir muchas veces toda la existencia del protagonista, del nacimiento a la muerte.*

Hacíamos mención en el apartado anterior a la igualdad nominal del protagonista, Pío Cid, hecho que en el plano intra-textual viene a constituir un pacto de identidad al que el autor se compromete, y para cumplir dicho principio de continuidad que ha de buscarse en la identidad del protagonista, éste es identificado como el personaje de la anterior novela, puesto que como señala Ángel, el narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*:

> *Al volver a España escribió e imprimió el relato de sus aventuras, descubrimientos y conquistas en el continente negro, con tan mala fortuna que no vendió ni un ejemplar de la obra* (Ganivet, 1983: 75).

Este procedimiento de intra-alusión o reduplicación interna[114] recuerda pasajes cervantinos como el recogido en el capítulo II de la Segunda parte del *Quijote*, donde Cervantes (1980: 595) hace que Sancho informe a don Quijote de cómo Bartolomé Carrasco le "dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*", o en el que pone en boca de la duquesa la siguiente pregunta a Sancho:

[114] Según Mario J. Valdés (1990: 37) este recurso es también empleado por Unamuno en *Niebla*.

> *Decidme, hermano escudero: este vuestro señor, ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama* del Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha, *que tiene por señora de su alma a una tal Dulcinea del Toboso?* (Cervantes, 1980: 809).

Evidentemente, hay en las dos novelas otras indudables referencias al procedimiento novelístico cervantino (desde la ironía al humor sarcástico), pero sobre todo en los epítetos empleados en los títulos de sendas novelas, *último conquistador* e *infatigable creador*, sin olvidar la utilización del narrador apócrifo interpuesto en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* o la alusión a *Los trabajos de Persiles y Segismunda* cervantinos.

Algunos estudiosos de la obra ganivetiana no se han dejado engañar por la aparente contradicción de una figura tan poliédrica como la de Pío Cid en las respectivas novelas, y han llegado a afirmar que se trataba de una sola y única novela, o al menos una complementación ya que "se construyen en una especie de paralelismo antitético" (Arellano, 2001: 156). Así, César Barja (1964: 25) parte del presupuesto de que son "uno el héroe y una, en realidad, la novela". Más recientemente, el editor del último proyecto editorial de *Obras completas* ganivetianas, Fernando García Lara (2000a: 48) ha incidido en este aspecto, al señalar "el sentido unitario con el que son concebidas las andanzas y pensamientos de su *alter ego*, Pío Cid".

La voluntad del autor sigue perfilando en los dos Pío Cid un mismo sentido de introspección autobiográfica[115] que es más evidente o más coincidente en la segunda novela, sin que ello deslegitime el planteamiento autoficticio del primer Pío Cid, quien en todo caso es tomado como ejemplo del hombre natural, el hombre interior que ha sido sometido a innumerables pruebas para demostrarse a sí mismo, para descubrirse y

[115] Según Víctor García Ruiz (2000: 105n), *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* "puede calificarse de novela simbolista y suponen [sic] un intento más articulado y directamente autobiográfico del mismo proceso de búsqueda que he pretendido destacar en *El escultor*".

desvelarse ante una sociedad que, no obstante, no reconoce ni valora sus méritos y triunfos. Ángel Ganivet había concebido presuntuosamente a su héroe como la encarnación de quien él mismo estaba dispuesto a ser, y en esa proyección de sus deseos desfigura la convencionalidad y la rutina a las que se enfrenta a diario, obviado y relegado por quienes no le reconocen sus méritos interiores, de los que él mismo se sabe poseedor, por lo que se empieza a mitificar a sí mismo, en una actitud soberbia y egolátrica cuyos frutos sólo florecerán, paradójicamente, cuando tras su muerte el círculo de sus amigos más íntimos le vaya construyendo una leyenda no exenta de rasgos hagiográficos a los que la intención de Ganivet no era ajena en cierta medida.

BIBLIOTECA VIRTUAL

De esa falsa identidad de la que el autor quiere dotarse nos percatamos cuando comparamos la descripción que Ganivet hace de los antecedentes de Pío Cid, discreta y mínimamente modificados, y que se repiten en una y otra novela, como observa Leonardo Romero Tobar (1977: 196-197):

> *En* La Conquista *Pío Cid aparece definido familiar y laboralmente en párrafos del primer y último capítulos con los mismos rasgos que reaparecen en* Los trabajos del infatigable creador Pío Cid *(origen familiar, convivencia madrileña con una hermana viuda, destino en la Dirección de la Deuda…). Pero en la segunda novela el personaje adquiere nuevos perfiles significativos que van desde el enriquecimiento de sus actividades laborales hasta el adensamiento de su intimidad.*

Aquella similitud es la que permite suscribir la afirmación de José Ángel Juanes (1998: 96), para quien "el Pío Cid de *La conquista* y el de *Los trabajos* son dos avatares de un mismo ser". En realidad, no se trata sólo de la identidad del personaje sino de los mecanismos y recursos que lo van definiendo, entre los que podríamos destacar dos características esenciales que acompañan al personaje en el transcurso de sus aventuras y hazañas: una es su vinculación al mundo femenino (Baquero, 1972: 144), espléndidamente analizado por Luis Álvarez Castro (2000c) en uno de los ensayos más lúcidos que se han realizado sobre el escritor granadino y que viene a cubrir uno de los

aspectos más abandonados o peor estudiados, hasta el momento, de la vida y la obra de Ganivet; otra, su sacrificio y dedicación a los demás, que constituye una de las constantes vitales sobre las que se construye su personalidad, puesto que, como apunta Armanni (1934: 49),

> *il misterioso signore che non ama parlare di sè e dell´opera sua, che ogni volta, col suo silenzio, tronca tali discorsi, spende tutto il suo tempo, sacrifica la sua vita e la sua fortuna per il miglioramento dei suoi simili.*

Tal vez sea otra característica, frente a lo sostenido por Armanni, la más denotativa de la obsesión autobiográfica que persigue a Pío Cid, y por extensión a Ganivet: la de hablar de sí mismo y convertirse de este modo no ya en personaje central sino en personaje único y casi excluyente, sobre el que gira todo el relato, en ambas novelas. Este *pío-centrismo* fue destacado por Barja (1964: 30) cuando sostenía, refiriéndose al personaje-protagonista del ciclo novelístico:

> *En él se concentra la unidad de la acción, la única que en las dos novelas existe, y él es quien sostiene el interés, como en una historia biográfica. Común a las dos novelas es el predominio del elemento humano, y característica de Pío Cid no sentir la naturaleza ni por ella interesarse.*

Pese a estas similitudes que interesan a nuestro estudio, hay una innegable diferencia entre ambas novelas que responde a la transformación radical sufrida por el personaje en el corto intervalo transcurrido entre el final de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* y el inicio de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, un período cronológico indefinido pero en el que se han producido dos hechos importantes, relatados en los últimos capítulos de la primera novela: por una parte, el proyecto mítico-literario se ha visto reafirmado tras el sueño en el que Pío Cid recibe la visita del fantasma de Hernán Cortés, cuya interpretación se ha hecho en clave meta-ficticia como una reafirmación de los valores literarios y artísticos en una novela de la que el autor no se encontraba plenamente satisfecho (de ahí ese

olvido de tres años que alega Ganivet poco antes de darla a la imprenta); por otra parte, Pío ha experimentado una traumática cercanía de la muerte, de su propia muerte, que es narrativamente el hecho que permite la transformación del personaje en su segunda vida, en el ulterior relato.

Habida cuenta de la actitud teórica y temprana de Ganivet respecto al suicidio, sería válido preguntarse si esta experiencia literaria transfigura o no una primera crisis del autor, quien previamente a su salida de Granada pudiera haber sufrido una tentativa de suicidio (no documentada en ningún caso); aunque tal vez el propio Ganivet haya interpretado su salida de su ciudad natal y el alejamiento de su entorno familiar como una primera muerte, un cambio tan radical que deja tras de sí a la persona que fue y que va a dejarlo marcado para lo sucesivo, su primer *ex-yo*.

Esta hipótesis vendría avalada por el simbolismo de la obra, en la que Ganivet no se ha atrevido a describir ningún ambiente cercano más que por aproximación y ha representado mediante el imaginario reino de Maya un mundo más cercano y conocido para él: en concreto, una Granada que se le había vuelto odiosa e insoportable por cuanto limitaba sus aspiraciones y sus ansias de triunfo social, bastante restringidas para una persona de extracción social baja, ubicado en la periferia geográfica de la ciudad y que sólo a través del cambio de localidad podía prosperar en el escalafón social (González Alcantud, 1998b). En ayuda de esta hipótesis habremos de invocar aquí la utilización, por parte de Ganivet, de uno de los tópicos culturales más extendidos por la Europa culta y cosmopolita del siglo XIX, esto es, el estado de semibarbarie y el subdesarrollo en que a ojos europeos se encontraba Andalucía, imagen difundida por los viajeros que desde Alejandro Laborde (1773-1842) a Augustus John Cuthbert Hare[116] (1834-1903)

[116] Este autor describe así la ciudad granadina de Lanjarón, en 1872: "La población es montaraz, las posadas indecentes y no se encuentra otra comida que no sea pan, huevos y naranjas" (apud. Bernal Rodríguez, 1985: 207).

recogen sus impresiones de viaje en cientos de libros[117], alguno de los cuales podría haber sido leído por Ganivet en España o en el extranjero.

El Pío Cid de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* se ha hecho a sí mismo, proviniendo de un reino incivilizado, del inhóspito paraíso de la incultura (Maya o Granada, su denominación sería indiferente). Ganivet, al autoficcionarse y asumir para su personaje esta simbólica estancia de Pío Cid en el reino de Maya, está cumpliendo dos objetivos: reclamarse como un ser poderoso, que es capaz de sobreponerse –gracias a su voluntad– a las limitaciones impuestas por su entorno (cultural, familiar, socioeconómico, geográfico) y, simultáneamente, consigue lanzar una velada crítica al provincianismo de la sociedad granadina que le impide prosperar por su humilde origen (de) molinero. Esta consideración no sólo explica el sentido autobiográfico ficcional subyacente en todo el ciclo (primera novela incluida), sino que explica y motiva la realización del viaje de regreso desde África a España, pues en este viaje iniciático se va a producir una transformación interna paralela a la traslación física del personaje:

> *La trayectoria del héroe mítico se pone de manifiesto en su obra a través de una serie de viajes de Pío Cid y Pedro Mártir. Podemos considerar que, efectivamente, y en primer término, en* La conquista del reino de Maya *comienza el prolongado tránsito del héroe, que cortando los nexos del orden social local, del contexto español, se dispone a hacer un largo recorrido exterior e interior a la vez.*

Independientemente de esta consideración sobre la verosimilitud autoficcional simbolizada de la primera novela, un hecho evidente diferencia y condiciona el desarrollo de las dos novelas, pues, como supo ver Francisco García Lorca (1997: 53):

> [*Los Trabajos del infatigable creador Pío Cid*] *utiliza al mismo personaje de* La conquista*, que actúa en un medio español. Al cambio de ambiente corresponde un cambio de temas, y con él la forma de tratarlos. El protagonista mismo ha sufrido*

[117] Según el catálogo o repertorio bibliográfico de Foulché-Deslbosc, en el siglo XIX se publicaron 643 libros de viajes por España (Bernal Rodríguez, 1985: 13).

> *un cambio radical y hasta parece arrepentido de sus andanzas por tierras africanas*.

El novelista ha aprovechado esta circunstancia, trivial en apariencia, para simbolizar un resurgimiento, una regeneración (palabra tan amada por la sociedad española finisecular) del personaje, que había llegado al máximo de su expresión en la primera fase de su vida, puesto que había tocado el fondo del fracaso y la decepción en las inmediaciones de la muerte a la que está a punto de sucumbir, por lo que hay una unidad en el ciclo en cuanto la segunda obra, "in a sense, it is the continuation of his first novel, *La conquista del reino de Maya*" (Sackett, 2001: 243). Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (2000: 53) ha ido más allá de esta interpretación, asumiendo que la unidad de pensamiento en el ciclo es tal que se presenta como una contradicción dialéctica de la segunda novela respecto de la primera:

> *El ciclo narrativo de Pío Cid plantea con singular expresividad el sentido trágico del hombre moderno en la línea de la filosofía pesimista de Schopenhauer. Si* La conquista *ofrece la visión del mundo como voluntad (energía irracional y ciega) y disputa,* Los trabajos *representará el intento de negar dicha voluntad a través de una visión ascética de la vida.*

Esta idea nos reafirma en lo expresado en páginas anteriores respecto a la posibilidad de interpretar el ciclo como parte de una trilogía cuya síntesis podría estar representada en la obra teatral *El escultor de su alma* o en alguna otra novela proyectada pero no plasmada en el papel, cuyo protagonista podría ser Pío Cid o adoptar otra denominación, aunque lo lógico hubiese sido que ciclo y trilogía coincidiesen en la forma (narrativa y denominación del personaje).

No podemos juzgar la obra no escrita, como es obvio, pero sí nos es necesario afianzar la idea de que existe un ciclo novelístico de autoficción en el que la figura central, Pío Cid, funciona como engranaje en virtud del cual la trama novelesca avanza; a esta

fusión entre personaje y trama se ha referido Andrés Soria Olmedo (1998: 22) cuando ha afirmado:

> La conquista *forma una* articulación secreta *tan perfecta con* Los trabajos *que ambos escritos pueden considerarse anverso y reverso de un solo texto, unidos por la presencia del mismo héroe, Pío Cid,* el hombre*, presentado respectivamente en sus cualidades negativas y positivas*.

Mediante el ciclo de Pío Cid, la autonovelación de Ganivet pretende presentar una agonía vital que se repite y rehace, como en el mito de Sísifo, en una inalterada encadenación de sucesos y de penas que el individuo ha de sufrir y soportar; de ahí que Pío Cid haya sido concebido por Ganivet como un héroe digno de compasión por su valor al afrontar los pesares de la vida y porque arrostra sus fatigas (Armanni, 1934: 49) desde el inicio de su vida como héroe mitológico moderno. Sólo mediante la identificación (simbólica o biográfica, según lo requiera la verosimilitud literaria) será posible crear un héroe de esta entidad, pues su pretensión es permitir que en él se reconozcan los lectores que están sometidos a idéntico adocenamiento en el transcurso de su existencia.

Por este motivo diversos autores han aludido al proceso íntimo que ha determinado a Ganivet a escribir unas obras en las que la rabia contenida y la pulsión vital son expresadas en toda su crudeza. Fernández Sánchez-Alarcos, inicialmente sólo percibió esta necesidad de rebelde expresión en la novela más amarga de las dos escritas por Ganivet: "La gestación de *La conquista* tiene traza de experimentación y desahogo" (1992: 90). Años después, este mismo crítico ha ampliado esta característica al ciclo completo de la autonovelística ganivetiana, percibiendo su íntima unidad, al afirmar que "las preocupaciones existenciales y metafísicas de Ganivet determinan el carácter experimental del ciclo narrativo de Pío Cid" (Fernández Sánchez-Alarcos, 1998: 24). De hecho, Germán Gullón (2000a: 32) interpreta que

> Los trabajos *supone el segundo intento de Ganivet de resolver en el papel los dilemas que le planteaba su vida y el medio cultural en que se desarrollaba.*

Al autonovelarse, Ganivet ha buscado el consuelo de darse la expresión correcta, la de quien él sabe internamente que es, y aunque ha utilizado diferentes clases de simbolización autoficcional su interés ha sido expresar la complejidad de su *yo*; pero en el ciclo, no debemos olvidarlo, este *yo* está mediatizado por otra realidad, la social, en la que el autor inscribe la resolución de sus conflictos más íntimos. De ahí que en ocasiones se haya percibido la unidad temática del ciclo en la representación que hace de los problemas de la España finisecular en que tocó vivir a Ganivet. José Antonio González Alcantud (1998b: 97-98) ha sabido ver interconectadas estas dos problemáticas que dan sentido unitario a los dos textos novelísticos en la unidad superior que hemos denominado *ciclo*:

> *Son ambos una reflexión en la distancia sobre los problemas que España afronta, si bien emplea elementos autobiográficos y reflexiones de carácter vital, que los convierten en una suerte de libros de pensamientos entrelazados por un argumento novelístico.*

Todas estas consideraciones sobre la existencia virtual del ciclo autonovelístico de Ganivet no deben hacernos perder de vista que la dialéctica de oposición[118] existente entre ambas novelas (o entregas) actúa como una barrera difícil de franquear para los lectores descuidados de las mismas. Ganivet ha aprendido en su primera novela varias lecciones de escritor novel que ha cometido errores como el de utilizar la primera persona para la expresión de unas ideas escandalosas que no estaban del todo lejos de sus propias creencias (por ejemplo, las referentes a la poligamia). Este aprendizaje de los propios errores va a explicar los cambios formales que se van a encontrar ya afianzados en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, incluyendo entre las novedades introducidas el acercamiento a la realidad conocida por el público lector a que la obra iba dirigida.

[118] Según Ignacio Arellano (2001: 156), "lo que se presenta en negativo en *CM* [*La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*] aparece en positivo en *TPC* [*Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*]".

Late, pues, en el propósito de escritura de la segunda novela un espíritu de arrepentimiento y otro, paralelo, de revancha, de quien no acepta su fracaso (en este caso fracaso editorial del que los amigos y hagiógrafos ganivetianos de la primera hornada no hacen mención alguna). Este sentimiento de fracaso constituirá también, desde sus cimientos, la construcción de la segunda novela, que pretende así enlazar con las frustraciones personales que le ha deparado *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (indiferencia de la crítica, indignación y hostilidad en la sociedad granadina, acerba reprensión epistolar de parte de sus conocidos y amigos –todo ello atestiguado–, e hipotético pero más que probable desagrado en el mundo diplomático y consular por la salida de tono cometida por uno de los miembros del insigne Cuerpo al que Ganivet pertenece desde años atrás).

La redacción de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* se emprende, pues, como una revancha por la mala acogida que el autor presupone va a recibir su primera novela. Así lo detecta García Lara al glosar la carta inédita que el 12 de abril de 1897 envía Ángel Ganivet a Navarro Ledesma, y en la que hace mención a los gastos que le ha conllevado la edición:

> *"Las 1290 ptas. que me ha costado la impresión. Si se logra*[n] *cubrir los gastos no* hab[r]ía *nada perdido, pues el tropezón ese pronto tendrá su desquite". El* desquite *ciertamente parece ser su deseo de empezar a escribir, como indica días después a sus hermanos,* Los trabajos (García Lara, 2000d: 61).

Las impresiones recibidas por la crítica a que es sometida una obra tan extraña como *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, que no hubiese sido tan mal recibida de haber tenido un componente autobiográfico más realista o verosímil, al gusto de la época, están en la base de la redacción de la segunda obra, desde la que Ganivet no renuncia a los logros que hubiera podido consechar en la primera novela. Asumiendo la autoría y la responsabilidad de ésta, mediante el procedimiento cervantino más arriba comentado de la intra-alusión, Ganivet reafirma la

voluntad de escribir un ciclo y de hacerlo claro, visible y ostensible a los ojos del lector, como afirma Fernández Sánchez-Alarcos (2000: 18):

> *Para evitar malentendidos, y por si el título y la lectura de las primeras páginas de* La conquista *no fueran por sí mismas suficientemente reveladoras de su verdadero propósito, en la segunda novela escrita por Ángel Ganivet se nos informa –en una serie de inteligentes guiños metatextuales– que un cura amigo de Pío Cid, después de haber leído su relación africana, "…censuró acerbamente…".*

Entre las motivaciones implícitas del ciclo, y especialmente en la segunda y última entrega del mismo, se expresa un sentimiento de culpabilidad y arrepentimiento que literariamente quiere Ganivet purgar a través de su personaje, de los trabajos que éste va a afrontar, esta vez con una plasmación más real de su vida pasada, como si así la confesión de los pecados y culpas cometidos en el pasado sirviese para cumplir la penitencia y para efectuar, en ese examen de conciencia literario, una transformación interna que purificase de lo anecdótico al personaje, con vistas a acrisolar y fortificar su alma. A base de rememorar y ficcionar el pasado, Ganivet pretendía anular sus efectos, que pervivían en su vida cinco años después y a miles de kilómetros de distancia de aquel Madrid de pensiones estudiantiles que reconstruye en la ficción autobiográfica para combatir la soledad y el frío finlandeses.

Ya en Helsinki, el autor andaluz siente vivo y actuante el maleficio del pasado, que sigue presente en su vida en forma de infortunio: así debió de sentir la atadura amorosa que lo ligaba a Amelia Roldán. Con fines catárticos, las dos novelas del ciclo están escritas para liberarse de los fantasmas que lo acuciaban en el pasado: Granada (su familia –especialmente su madre–, el círculo de amigos, las sutiles barreras sociales que le impedían ascender) y Madrid (su relación sentimental con Amelia, su fracaso oposicional a la cátedra de Griego, el alejamiento voluntario/forzoso de España).

Aspira Ganivet a conjurar dichos efectos a través de la literatura en la que va transformando su vida, para que ésta no se repita, para que cese el inalterable suceder de los días que a él, conocedor de la mitología greco-latina también le debió recordar la maldición sisífica que años después Albert Camus (1973) invocó para analizar la desazón existencialista de la vida moderna y su única salida liberadora y valerosa posible, el suicidio. Sea o no mera coincidencia, Ganivet ha percibido –al igual que Nietzsche (Deleuze, 1986: 98-104)– la vida como un eterno retorno sin salida, como la sucesión de múltiples vidas sobre las que uno apenas tiene capacidad de decisión. Ello obliga a dibujar a un personaje engreído, creído en su capacidad de decidir y determinar los destinos de su propia existencia, mientras que en realidad es un mero títere vapuleado por los vientos y los sucesos desfavorables de una vida que se le impone y que lo va conformando (en la doble acepción de la palabra, pues no sólo se va adaptando y formando socialmente sino que también acepta y se resigna a las imposiciones exteriores, mal que le pese).

Paulatinamente, Ganivet se ha ido dando cuenta de que en las dos novelas que escribe está reflejándose a sí mismo, contra su voluntad, pues esa idealización ficticia en la que quiere proyectarse le devuelve socialmente una imagen que no es aceptada como positiva por sus lectores más próximos. Fueron, por tanto, estas coincidencias las que acabaron convenciéndolo de la íntima unidad que, enhebrada a través del personaje, hacía de las dos novelas una realidad superior y única, la del ciclo de una vida que está descompuesta en muchas vidas, de otros tantos trabajos hercúleos, como él mismo pretendía, o sisíficos si hemos de juzgar por los nulos resultados que deparaba el final de cada uno de ellos: el fracaso, la frustración, la desilusión y el hastío vital en que se resuelve cada acontecimiento, cada capítulo, todas y cada una de las hazañas que Pío Cid protagonizara.

7.3. Diferencias y similitudes entre las novelas del ciclo, desde el punto de vista autoficticio

Nos encontramos ante dos novelas de muy distinta naturaleza, tanto por su ambientación (la primera en África, la segunda en España) como por los temas (exótica la primera, costumbrista la segunda); a duras penas se podría hablar de un ciclo narrativo conjunto y compacto si no fuera por la pista textual que el autor deja en el protagonista. Pese a sus aparentes diferencias, la unidad del ciclo autonovelesco se sustenta en esta identidad nominal del personaje central (y casi único) que protagoniza ambas novelas. De hecho, la abusiva presencia del protagonista convierte la narración en una combinación de personajes planos, rígidos y escuetos, similares a figuras en un decorado teatral en el que sueltan un parlamento aprendido, lo cual determinará en gran medida el uso que se haga de las técnicas narrativas al servicio de un héroe que no es sino la representación del orgullo megalomaníaco y narcisista que Ganivet siente por sí mismo.

La modulación de este reflejo ególatra va a ser diferente en cada novela, en virtud del distanciamiento que el autor mantiene con respecto al personaje: en el primer caso, Ganivet opta por el uso de la primera persona, dotando al protagonista de una voz propia, como narrador, que no dejase lugar a dudas sobre la autoría personal de quien narraba; en la segunda novela, el autor prefiere delegar la voz en un narrador que admira a Pío Cid[119] y reconstruye la segunda parte de su vida, de modo que existe una distancia mediada entre la voz del narrador y la vida que se cuenta, concediéndose la palabra a Pío cuando el diálogo con otros personajes de la novela así lo requiere. Agudiez (1972: 31)

[119] Este procedimiento es el utilizado por Unamuno en *San Manuel Bueno, mártir*, como explica Pelayo H. Fernández (1966: 197), al señalar: "Ángela, memorialista de Don Manuel, nos hace vivir a través de su delicada sensibilidad femenina la intimidad de ese *varón matriarcal* que fue su padre espiritual. Por él y para él vivió ella y por él se encontró a sí misma". Las analogías entre la figura del narrador ganivetiano y la unamuniana es evidente, máxime cuando en el nombre coinciden. Además, Según Isabel Criado Miguel (1986: 136), "Ángela Carballino, que cuando está escribiendo su confesión sabe ya el secreto de D. Manuel, en el progreso del relato trata de ignorar lo que en cada etapa desconocía. De manera que entre el conocimiento del personaje narrador que escribe y el del personaje que vivió, media una diferencia cualitativa de información, que permite a Ángela anticipar que conoce un asunto y ocultar el contenido de ese conocimiento. Y esta preterición reincidente produce el tono de misterio trágico que envuelve la vida de D. Manuel".

supo ver esta dualidad como un mecanismo equilibrador interno, dentro del ciclo, entre la figura de Pío Cid y su creador, que en aquél quiso plasmar sus inquietudes:

> *Si consideramos que Ganivet escribió* La conquista *en primera persona, realizando cierta simbiosis con Cid, y que meses después casi no se puso en escena como persona gramatical en* Los trabajos*, sacamos la conclusión de que el objetivismo de la primera novela contrasta con el tono personal del estilo, y que el subjetivismo de la otra, traducido a veces en un obvio lirismo, equilibra la distancia deliberadamente mantenida, entre héroe y creador.*

El dinamismo diferencial de las dos novelas del ciclo surge, a consecuencia de este diferente punto de vista narrativo, entre el interior y el exterior del personaje central, que tiene sus dos momentos en cada una de las novelas: el Pío Cid de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, más Cid y menos Pío, es una imagen exterior, frente a la interioridad manifiesta del segundo Pío, el de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. En esta clave interpreta Mellado de Hunter (1972) la secuencialidad del ciclo, si bien esta autora quiso mostrar la continuidad de *El escultor de su alma* con respecto a las dos entregas novelísticas. Por este motivo, en su análisis, Pío Cid, frente a Pedro Mártir, es un personaje homogéneo, cuya diferencia entre una y otra novela está en la ambientación, en el escenario de sus aventuras y trabajos, no en su interior. Así lo explicaba Mellado (1972: 91):

> *Los tipos de Ganivet, Pío Cid y Pedro Mártir, representan dos fases de lo humano. Pío Cid se mueve en un mundo amplio, más bien exterior, un mundo de barbarie primero (*La conquista*) y luego de civilización (*Los trabajos*). Pedro Mártir se mueve más bien en un mundo interior. Ambos quieren ser, liberarse, y cada uno lo intenta a su manera. Pío Cid parece moverse en el espacio, Pedro Mártir en el tiempo y con un ansia tremenda de inmortalidad y eternidad. Pío Cid trabaja con unos hombres, actúa sobre ellos; Pedro Mártir trabaja con su alma. Este último* yo *de Ganivet se mueve dentro de la esfera de su alma hasta llegar a la inmortalidad.*

Pero esa dialéctica también se produce en el interior del personaje en cada una de sus obras, pues como recuerda Germán Gullón (2000a: 23), existe

> *un permanente roce entre dos polos, uno negativo y otro positivo, constituido por (-) el rechazo de los procesos racionales tal y como fueron establecidos por el pensamiento ilustrado y (+) la permanente afirmación de que existe una realidad, subyacente a la cotidiana y visible, plena de misterio.*

Nuestro autor supo introducir la dialéctica de oposición de tal modo que las diversas interpretaciones que de su obra se han venido realizando inciden en esas diferencias que, paradójicamente, unen e identifican a los personajes entre sí y todos ellos a su vez refractan al propio autor como si en cada caso estuviese hablando de su propia vida. Esta red de referencias autobiográficas ficticias supone una de las similitudes entre las dos novelas, por lo que nos inclinamos a pensar que aquella unidad interna a la que Ganivet se refería cuando –en carta de 28 de marzo de 1898– le explicaba a Nicolás María López (1905: 92) la actuación de la primera obra como un *prólogo* o una *preparación espiritual* para la segunda, estaba refiriéndose a esta identidad autobiográfica, por más que en el *prólogo* la alegoría de la sociedad incivilizada en que se desenvuelve el protagonista pueda tener que ver con su insatisfacción del ambiente provinciano, inculto y opresor en que se han desenvuelto los primeros veinte años de su vida; también puede estar perfilando, en los rasgos del primer Pío Cid, esa personalidad salvaje e instintiva que Ganivet reconoce en sí mismo, por lo que Matías Montes Huidobro (2001: 28) llega a entender que "toda *La conquista del Reino de Maya* es un rito de iniciación viril, un viaje que se hace para ser hombre, para definir la identidad".

No obstante la difusión de la sugerencia de que su obra era un *continuum*, hecha por el propio autor, no se ha incidido suficientemente en ella, puesto que es más fácil encontrar las diferencias existentes entre ambas obras que destacar aquello en que se encuentran asimiladas en la intención de su autor. En este sentido, apuntamos a la necesidad de presentar en la segunda novela a un personaje de más edad que el resto de

sus compañeros, más curtido en las penalidades de la vida, por lo que ha adquirido una autoridad moral que le permite convertirse en guía espiritual y jefe de los demás pupilos de la pensión madrileña y de los cofrades granadinos del Avellano. En ese proceso de maduración (cuyo correlato real se encontrará en el período de convalecencia del adolescente Ganivet, que guarda cama dos años a causa de una caída que a punto estuvo de dejarlo minusválido para toda la vida) se está observando también una alegoría de un camino ascético, de renuncia a todo lo material, en consonancia con las tendencias místicas resaltadas por Javier Herrero (1966a).

Durante aquel período de su vida, la lectura de obras de ficción incentivó sin duda la imaginación de nuestro autor, quien hubo de sentirse admirado héroe cuyas proezas pronto serían conocidas por todo el mundo, como compensación a su estado de inmovilidad y durante las largas horas de soledad que ésta le proporcionaría. Aunque, en un primer esbozo, estas ficciones –de las que no existe constancia alguna entre sus materiales inéditos conocidos hasta el momento– no hubieron de ser tan crudas como las que se plasmaron en la redacción de la novela, no descartamos que la imaginación juvenil se recreara en ciertos aspectos crueles, violentos y truculentos que afianzarían el perfil de un héroe solitario y con tendencia a la bondad.

Una vez estas elucubraciones juveniles –alentadas por algunas lecturas entre las que no descartamos la de los cronistas españoles de Indias– tomaron forma y efectuaron el papel de desahogo que toda literatura confesional tiene, era posible acometer la redacción de la segunda parte, la de la vida real, que ahora sí tendrá un referente en la vía ascética, superada la vía purgativa que se había producido oníricamente en la exteriorización literaria de los impulsos violentos y crueles que regodearían y atormentarían simultáneamente a un joven formado en los más estrictos órdenes de la educación católica.

Sólo así entendemos ese carácter previo de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* como un prólogo espiritual, en tanto confesión de los pecaminosos sueños que reflejaban no sólo un ímpetu cruel sino también el deseo heroico de ser reconocido y venerado que a buen seguro acompañó durante muchos años a Ganivet, tal vez en contraste con su anodina vida como enfermo convaleciente primero y como funcionario después. A su vez, hemos de poner en relación este carácter soñador con el deseo de notoriedad que probablemente tenía también como fin recabar la atención de alguna muchacha del entorno ganivetiano ante quien sólo una heroicidad haría a Ganivet merecedor de su aprecio; de ahí ese carácter despechado de héroe solitario, insocial, enfrentado al mundo entero, que el personaje de Pío Cid refracta constantemente, en su insatisfacción casi mística.

Esta interpretación validaría, a su vez, la existencia de un anónimo personaje que ha obsesionado a algunos de los biógrafos ganivetianos, el de la misteriosa muchacha a la que en su relato "De mi novia la que murió" (incluido en el *Libro de Granada*) da vida el adulto Ganivet: una novia (inexistente o incomprobable) que ha desaparecido de su vida, pero cuyo espíritu sigue presente y actuante en el deseo de revancha y afán de notoriedad que años después se comprueba en el exitoso regreso del cónsul a su Granada natal. ¿No será la ingrata ciudad de Granada la que viene representada en esta primera fase de Pío Cid, quien a falta de éxito inicial en su tierra ha civilizado a un pueblo inculto e imaginario, Maya, antes de emprender su campaña política para conseguir el acta de diputado en su provincia de origen? En este sentido, Germán Gullón (2000a: 32) ha venido a conectar el desdoblamiento que tiene lugar en ambas novelas:

> *Con el intento en* La conquista *trataba de ver por medio de un doble de España cómo podía funcionar mejor nuestro país y el significado de la cultura nacional. Ahora, en una segunda narración lo que pretendía era desdoblarse en dos, por un lado el narrador de la obra, un periodista llamado Ángel, y el protagonista de la novela, Pío Cid, que es una especie de encarnación del espíritu cidiano, del español. Ganivet lo quería ver funcionando en Madrid y en Granada, en la vida normal,*

> *intentando crear un héroe ejemplar. Su propósito será fútil, y ni siquiera pudo terminar la obra como la tenía planteada.*

Este hecho confirma la unidad del proyecto literario, la existencia de un vínculo íntimo entre las dos novelas, un misterioso vínculo cuyo punto de referencia más claro es –lo hemos venido argumentando como fundamento de la existencia del ciclo novelesco– la presencia de un mismo y único personaje, aunque éste (Pío Cid) parece tan diferente en una y otra obra, dado que los mecanismos narrativos entre ellas han variado: no es arbitrario el hecho de que se usen distintas voces narrativas entre ellas, por lo que hay que considerar que Ganivet ha querido aportar una pista al lector, haciéndole ver que el primer Pío Cid es un personaje interior, tal como él se ve, frente al personaje público, externo y social que sólo una persona ajena puede describir en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Esta técnica va a crear ciertas distorsiones y perplejidades, puesto que, como apunta Baquero Goyanes (1972: 151), existe

> *un mismo personaje, sí, pero un distinto punto de vista que obligó al autor a cambiar de procedimiento, sustituyendo (de acuerdo con su gusto por la paradoja) el relato en primera persona –repertorio de opiniones que no corresponden al verdadero sentir de Pío Cid-Ganivet– por el de tercera persona.*

No es ésta la única paradoja que se produce, en opinión de distintos estudiosos de Ganivet, en el transcurso del ciclo: Marín de Burgos (1982: 351) contrasta el sentimiento con el que se han redactado sendas novelas, de modo que "*La Conquista* estaba llena de tristeza y de sarcasmo. En *Los Trabajos* aparece un Ganivet más desilusionado a la vez que sus ideales son más puros". En efecto, el proceso de depuración ascética se viene produciendo a lo largo del ciclo (valdría decir, en este caso, en toda la trilogía), si bien se trata de un misticismo negativo por el que se desemboca en una percepción nihilista y desengañada de la vida humana que responde a la propia filosofía de Ganivet, quien utiliza la expresión literaria de su *yo* para manifestar ese

desencanto y esa decepción y hastío vital que experimenta el autor en su actuación cotidiana vista desde el crisol de la distancia temporal.

Ganivet parece enjuiciarse sin concesiones, en ambos casos, si bien pretende en más de una ocasión que la identificación con el personaje de Pío Cid no sea total. De ahí su miedo a producir una obra puramente autobiográfica, y en especial en aquellos aspectos que le resultan prohibidos o tabúes: al mencionar la relación con su madre, a quien no dedica más que unas líneas desafectas y distantes en ambas novelas, Luis Álvarez Castro (2000c: 29) percibe un "aparente recelo a la expansión autobiográfica [que] supone un claro contraste con *Los trabajos*, novela que en ocasiones parece una crónica de sus días madrileños".

.

Por este motivo, en las dos novelas del ciclo percibimos un juego de contrastes y paradojas a través de los cuales Ganivet va narrándose a sí mismo desde la distancia y provocando una constante alteración de los puntos de vista que no permita una identificación plena con su personaje gracias a la búsqueda de una figura poliédrica y contradictoria que, a la postre, responde muy bien a su propia personalidad paradójica y oscilante. En este proceso de distanciamientos hay que interpretar el uso alterno de la primera y tercera persona, que no podemos interpretar mecánicamente como una narración desde dentro en el caso de la primera persona frente a la descripción desde fuera que a veces acompaña a la tercera persona, entre otros motivos porque en todo caso Pío Cid es un personaje novelesco del que Ganivet es consciente como figura idealizada a la que se acerca con diferentes estrategias vinculadas al punto de vista. Baquero Goyanes (1972: 132) se percató de este juego de alternancias y su paradójica utilización por parte del autor, cuando afirmó:

> *Hay quienes piensan que aunque el personaje de una y otra obra lleve el mismo nombre, se diría que estamos ante dos seres distintos e incluso opuestos. Para más sarcasmo Ganivet recurre al uso de la narración en 1ª persona en* La conquista *y al de la 3ª en* Los trabajos. *El que Ganivet preste su* yo *y su voz a un personaje con*

> *cuya actuación no se identifica en* La conquista *y, por el contrario, narre desde fuera los trabajos y sentires de Pío Cid en la segunda novela que tanto tiene de autobiográfico, constituye una paradoja más –y no la menor– del hacer ganivetiano.*

Esta situación nos enfrenta al principal problema de las similitudes y diferencias existentes dentro del ciclo: la veracidad y la verosimilitud del personaje en tanto en cuanto proyección autobiográfica ficticia de Ganivet, dado que se trata de encontrar no sólo lo que de Ganivet hay en Pío Cid sino también en los rastros que de la dualidad[120] personal del autor se ha querido mostrar en esa contraposición de dos personajes tan aparentemente contrapuestos. José Ángel Juanes (1998: 94-95) ha subrayado las diferencias del protagonista en consonancia con la propia evolución del autor, quien ha ido madurando en los años de creación literaria y de experiencia vital en paralelo a su héroe:

> *Un Hércules modesto y contemporáneo es el nuevo Pío Cid, tan diferente de aquel que conquistara el Reino de Maya; el de ahora es más viejo y más sabio. Si el Pío Cid conquistador era una creación literaria de Ganivet para poner en carne de novela sus ideas sobre la historia y las relaciones politicosociales, el de* Los trabajos *es una proyección autobiográfica del autor, en quien se acumulan los recuerdos de experiencias pasadas.*

A pesar de este paralelismo de maduración, no se puede considerar al creador y a su criatura un ser único e idéntico, sino más bien el reflejo de una característica vital de Ganivet: su dualidad, sus contradicciones vitales, que estarían reflejados en esa inestabilidad vital característica de Pío Cid, avanzada ya en el simbolismo contradictorio de su nombre, que lo marca como un ser ambiguo. Donald L. Shaw (1978: 64) apuntaba a esa refracción que el autor realiza en su personaje en el transcurso de sus obras como una

[120] Esta dualidad, según Donald L. Shaw (1986: 248) " aparece a causa del conflicto que mantenía Ganivet entre su voluntad de creer en la fuerza regeneradora de las ideas (de las que Pío Cid es una especie de amarga parodia) y su convencimiento de que la naturaleza humana no es capaz de ponerlas en práctica".

clave que permite interpretar el componente autoficticio más allá de las coincidencias anecdóticas de la biografía real de Ganivet con las hazañas del personaje literario:

> *Casi todos los críticos de la novela, y de la obra de Ganivet en general, han subrayado la dualidad fundamental que emerge del mismo Pío Cid y que no puede separarse de la propia actitud mental del autor*.

En esta escisión han vuelto a incidir aportaciones críticas como la de Orringer (1998a; 2000), para quien la dialéctica interior del autor en constante diálogo y contraposición consigo mismo vuelca su experiencia en personajes desgarrados y extrañados de sí mismos y del mundo en el que les ha tocado vivir. No hay que olvidar, en este sentido, que es el choque frontal con la civilización occidental el origen de la redacción de su primera novela, planteada como un desahogo ante la colonización belga que presencia en su primer destino consular: "*La Conquista* nace ante el choque que experimenta Ganivet ante la industrializada Bélgica" (Marín Burgos, 1982: 345).

El encuentro con Agatón Tinoco, del que da cuenta en *Idearium español*, parece que fue el origen de este interés por los problemas de la explotación colonial europea (Chalon, 1992: 1236), ya que también ponía de manifiesto las relaciones entre España y América Latina, y, como señala Michel Aronna (1999: 67):

> *In the* Idearium español *Ganivet himself lives out this political fantasy in his personal anecdote about Agatón Tinoco, a tale which he says will show that his ideas are not just* palabrería, *but that they have* un sentido muy justo y muy práctico.

En la novelización de la vida de Ganivet, José Martín Alfás (1997: 74) pone en boca del escritor, o más bien en su pensamiento, estas palabras:

> *La explotación que se hacía en el Congo y el encuentro con Agatón despertaron en mí el interés por la colonización en África; pensé por ello escribir una obra que reflejase la miserable condición de los pueblos explotados del continente negro.*

De este hecho decisivo cual fue el conocimiento de la realidad colonial[121], se hacen eco críticos como Secundino Valladares Fernández (2000: 103), quien lo compara a la lectura juvenil de Séneca que marcaría toda la vida del escritor:

> *Si el descubrimiento de Séneca fue el gran acontecimiento en la vida del joven Ganivet, su viaje y estancia en Amberes por dos años constituye el punto de inflexión en el desarrollo de su vida intelectual hasta tal punto que toda su obra, si no escrita sí concebida en estos dos años, girará en torno a la contraposición de estos dos mundos: el mundo exterior de una sociedad industrial que se levanta formidable ante sus ojos atónitos y su mundo interior, una especie de bagaje provisional para el camino, aunque firme como* eje diamantino, *hecho de lecturas, recuerdos, experiencias intensas y sensaciones remotas de la infancia.*

Aunque hasta ahora se ha creído que la primera novela de Ganivet era más bien una sátira político-moral (Shaw, 1986: 247), en la que Pío Cid aparecía como un legislador-profeta, la recentísima aportación de Adam Hochschild (2002) sobre la figura de Leopoldo II, rey de los belgas a quien critica agriamente en sus escritos epistolares el vicecónsul español, nos hace ver que la realidad retratada en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* va más allá de la ficción para convertirse en una denuncia amarga de la explotación colonial belga, que probablemente él conoció bien por la cercanía con la metrópoli imperial que se estaba constituyendo. La lectura del espeluznante libro de Hochschild ratifica punto por punto las críticas ganivetianas, que tienden a confundirse con la ficción literaria por la misma razón que otras obras han sido interpretadas como símbolos lejanos a la propia realidad del exterminio de africanos a que llevó el anhelo de expansión de Leopoldo II; así lo reconoce el propio Hochschild (2002: 20-21):

> *Había leído algo sobre aquel tiempo y aquel lugar:* El corazón de las tinieblas, *de Joseph Conrad. Pero los apuntes de clase tomados en la universidad acerca de la*

[121] Resulta extraño que se considerase a Ganivet seguidor de las tesis de Joaquín Costa, teniendo en cuenta que éste defendía "ideas colonialistas sobre África que impulsa[ba]n el imperialismo europeo a

novela, con los comentarios sobre connotaciones freudianas, ecos míticos y mirada interior garabateados en ellos, me habían llevado a catalogar mentalmente el libro como ficción y no como realidad.

Mario Vargas Llosa (2002: 9) ha resumido de forma magistral en qué consistía el sistema de explotación colonial impuesto por el rey de los belgas, que pasó desapercibido en su época, y que sólo algunas voces (entre ellas la premonitoria de Ganivet) fueron capaces de criticar cuando se estaba llevando a cabo la barbarie:

Aquí se trabajaba sin horarios ni compensaciones, en razón del puro terror a la mutilación y el asesinato, que eran moneda corriente. Los castigos, psicológicos y físicos, alcanzaron un refinamiento medieval; a quien no cumplía con las cuotas se le cortaba la mano o el pie. Las aldeas morosas eran exterminadas y quemadas, en expediciones punitivas que mantenían sobrecogidas a las poblaciones, con lo cual se frenaban las fugas y los intentos de insumisión. Para que el sometimiento de las familias fuera completo, la Compañía (en verdad, era una sola, aunque simulaba ser una maraña de empresas independientes) mantenía secuestrada a la madre o a alguno de los niños.

Como hemos venido indicando, lo que diferencia al personaje de Pío Cid es, ante todo, el escenario tan diferente y dispar en que se desarrollan sus dos novelas, pese a lo cual la personalidad del protagonista permanece invariable al decir de Fernández Almagro (1952: 233): "Ambas obras, de manifiesta unidad, en cuanto al personaje que las vive –máscara del propio Ganivet–, son muy diferentes respecto a traza literaria". Nos enfrentamos, pues, a dos escenarios y a dos formas de presentarlos: el mundo de la *barbarie* representado en el reino de Maya irá acompañado de una técnica satírica demoledora[122], en tanto que la civilización doméstica, que no causa la extrañeza y el

sojuzgar a África, pidiendo para España un lugar en el *reparto* del Continente negro" (Gómez Tabanera, 1998: 222).

[122] La sátira de esta obra se considera, en algunos estudios divulgativos de la novelística ganivetiana, aplicable a la segunda, cuando se llega a exponer: "Ganivet published two novels of a satirical-social nature" (Anónimo, 1999c: 1).

extrañamiento del paisaje desconocido, acercará la segunda novela a unas técnicas narrativas próximas al costumbrismo, dada la ambientación en un Madrid galdosiano bien conocido –en lo literario y en lo real– por el propio Ganivet.

Guillermo de Torre (1966: 21) señalaba estas diferencias apuntando a la originalidad de la primera obra, por cuanto introducía en el panorama literario español un género hasta entonces ignorado por los escritores del momento: "Bajo una envoltura realista costumbrista en la última [novela] y satírica en la primera, abren el camino de un género llamado a larga y fecunda pervivencia". A su vez, frente a la realidad histórica (o intrahistórica, por la irrelevancia y cotidianidad de los ambientes presentados) existente en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, la primera novela aborda un asunto ahistórico con un tratamiento fantasioso y onírico que pretende desactivar la crítica mordaz subyacente en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* mediante un procedimiento muy habitual en Ganivet, a saber: la presentación de una realidad ambigua y desconcertante ante la que el lector nunca sabe qué hay de realidad en el extenso espectro de símbolos y alegorías desplegado en la obra, de modo que no exista una posibilidad única, coherente y correcta de interpretación para la obra. Así es como Ganivet se había propuesto, incluso en su *Idearium español*, una contraargumentación de las propias tesis expuestas.

Vale recordar de nuevo la intención que Soria Olmedo (1998: 22) había otorgado a las dos obras del ciclo como el anverso y el reverso de una misma exposición, teoría que vendría corroborada por la actuación de Pío Cid a su vuelta a España, tal como la describe el narrador, quien indirectamente reprocha al protagonista que "su único error, que por ser suyo tenía que ser grandísimo, capital, consistía en creer que en España continuaba viviendo entre salvajes" (Ganivet, 1983: 78).

Así consideradas, las diferencias entre ambos escenarios son mínimas y puramente anecdóticas: el propósito civilizador de Pío Cid viene a significar un

propósito de transformación en los seres humanos[123] a los que se enfrenta y con los que se encuentra en diversas situaciones, partiendo de la premisa de la incivilización en la que éstos viven, tanto en España como en el más atrasado, ignoto e inexistente pueblo del África que pudiera imaginarse. De nuevo, el reino de Maya viene a representar el atraso cultural, político y moral de la España que le tocó vivir a Ganivet, por lo que hay que atribuir el distinto tono de la narración y sus técnicas empleadas a un mero cambio formal de ambientes y temas. Así lo hacía Francisco García Lorca (1997: 37), para quien "Ganivet escribió dos novelas que, aunque unidas por la identidad del protagonista, Pío Cid, son muy desemejantes de tono, carácter y técnica", si bien estas diferencias en la naturaleza del texto no empecen a la similitud –observada por Álvarez Castro (1998a: 20)– en cuanto al componente autobiográfico, de radical importancia y repercusión en ambas.

Más allá aún de esta diferenciación, Miguel Olmedo (1965a: 97) articula en parejas las que él considera las cuatro obras fundamentales de nuestro autor, agrupando las dos novelas que nos ocupan en una clasificación dual cuyas intenciones, aparentemente contradictorias, se complementan, puesto que mientras *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* es un alegato contra la civilización (a semejanza de la argumentación sostenida en *Idearium español* contra la nación), *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* se plantea como una reivindicación a favor del ser humano (completándose este esquema cuatripartito con la postura a favor de la ciudad, defendida en *Granada la bella*). En consonancia con esta clasificación dual se pronuncia Natalia Milszyn (1984: 54) al proponer:

> *La visión de la vida de Pío Cid en* La conquista *se limita a la satisfacción de sus instintos y deseos, mientras que en* Los trabajos *su visión abarca a toda la*

[123] Este afán transformador puede tener relación con las novelas utópicas (anarquistas y visionarias) de la época finisecular española que estudia Luis Gómez Tovar (1991: 39-40), quien afirma que "la fuga de la civilización, es decir, la localización de Acraciápolis en áreas no contaminadas socialmente de los vicios seculares, de los usos y costumbres corrompidos". No olvidemos que, como aclaraba Octavio Paz (1985: 194), "para la vanguardia europea, la sociedad ideal está fuera de la historia –es el mundo de los primitivos o la ciudad del futuro, el pasado sin fechas o la utopía comunista y libertaria–", con lo que

humanidad, y a través de la humanidad, al conocimiento de la esencia de cada ser humano.

Esto nos plantea de nuevo la cuestión central que abordamos, puesto que una defensa del individuo y de la humanidad no puede pasar por alto el componente egoísta e insolidario que caracteriza a la especie humana. Es más que probable que en este dialogismo radical se basase la propuesta novelística de Ganivet, quien se ha utilizado y empleado a sí mismo como corroboración de sus teorías: en un individuo pueden coexistir y de hecho coexisten las más nobles intenciones y los más bajos instintos, de ahí la identidad que subyace (más allá de la denominación y de las descripciones físicas coincidentes en las dos novelas) en el protagonista de ambas. Porque diferencias en el enfoque las hay, pero afectan más que al personaje a sus circunstancias, al entorno en que éste se desenvuelve, dotando a cada novela de una interpretación peculiar y particular derivada de la técnica empleada. Por ello, José María Marco (1997: 80) contrapone a la argumentación de ideas sociopolíticas que tiene lugar en la primera novela la consecución, en la segunda, de una biografía, el "relato de la vida de un hombre que intenta alcanzar la completa naturalidad en una sociedad que a pesar de todo es ya moderna, es decir plenamente histórica, como es la España de la Restauración". Este período histórico se caracteriza sobre todo por el caciquismo (Pérez de la Dehesa, 1966: 13) con su sistema de partidos turnantes que recibe su crítica en las dos novelas ganivetianas

El intento ganivetiano de comportarse naturalmente, al margen de las presiones sociales, obligaba a ese primer paso que supuso la inserción de Pío Cid en una sociedad pre-civilizada de la que proviene su deseo instintivo de libertad, su actuación espontánea y diferente, no marcada por las pautas sociales, obligándolo a ese error al que Ganivet apuntaba en su personaje de seguir actuando como si viviese en ese reino de hombres

sólo queremos incidir en estos puntos en común que la primera novela de Ganivet tiene con los planteamientos utopistas.

naturales en que se desarrolla *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*.

El debate abierto en la Modernidad, gracias a Jean-Jacques Rousseau, sobre la bondad natural del buen salvaje, es afrontado por un Ganivet escéptico y desencantado[124], que presenta a un ser humano cruel e instintivo, independientemente de las galas y artificios que lo adornen. Hay en esta visión un componente schopenhaueriano que Natalia Milszyn ha acertado a describir en las fases de redacción de este ciclo, aportando una clarividente visión de las contradicciones filosóficas que inspiran la creación del personaje cidiano, cuyo interés justifica la extensión de la cita que reproducimos:

> *En* La conquista del reino de Maya*, donde hay una aserción de los valores vitales y materiales, las acciones de Pío Cid tienden a la búsqueda de la plenitud vital, de la satisfacción de los instintos y del bienestar material en el mundo maya, donde la vida abandonada a la voluntad es egoísta, cruel y destructiva. Pío Cid, en esta novela, es la encarnación del hombre positivista y materialista decimonónico, y aunque había terminado la carrera de jurisprudencia en España, sus intereses y preocupaciones estaban limitados a las ciencias empíricas y a la adquisición de conocimientos prácticos. En* Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Pío Cid escribe poesías y discurre sobre el arte poético con Gandarias* [sic]*, es indiferente a los bienes materiales, desprecia las ciencias empíricas y ayuda a todos los que necesitan o buscan su ayuda. De esta manera la vida de Pío Cid en* Los trabajos del infatigable creador Pío Cid *reproduce los cánones schopenhauerianos, enunciados, desarrollados y analizados por el filósofo alemán como padrones para superar la voluntad* (Milszyn, 1984: 17)

Se constatan aquí algunas de las disimilitudes presentes en el ciclo novelesco, como si respondiesen en todo caso al afán de presentar un personaje polifacético, un ser

de dos caras (expresión que Ganivet había empleado en uno de sus primeros y hasta hace pocos años desconocidos trabajos literarios); esta valoración del héroe ganivetiano se complementa con la visión que Melchor Fernández Almagro (1952: 234) tiene de las dos novelas como procesos complementarios de acción y pasión. En la primera novela, Pío Cid se nos presenta como un ser activo, sus obras y trabajos tienen una proyección externa (destinada al fracaso final) en la que no hay una aparente transformación; ésta, sin embargo, se ha producido cuando empieza su segunda vida, narrada en la segunda novela bajo el prisma de la pasión, es decir, de lo que sufre y experimenta el personaje principal, abocado a fracasar en cada una de sus empresas, hecho que facilita la identificación del lector con los padecimientos del héroe cotidiano que representa al hombre moderno, sus aspiraciones y deseos, tal como son descritos por Fernández Almagro (1952: 234):

> *En los llamados* Trabajos, *las empresas del protagonista nos conmueven mucho menos que los vaivenes de su alma, atraída y rechazada, levantada y deprimida, aquí y allá, en una vehemente sed espiritual de satisfacción imposible.*

Recientemente, Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (2000: 53) ha confirmado la validez de esta apreciación al señalar que en el ciclo de Pío Cid se halla expresado el sentido trágico apuntado en el pesimismo schopenhaueriano. La insatisfacción que produce la existencia sólo puede ser superada mediante la voluntad de trascendencia que el héroe literario introduce en todas sus acciones, por más que éstas estén destinadas a la esterilidad y a la frustración. De ahí que las dos obras respondan a sendos movimientos de representación del mundo como voluntad y como negación de la misma, como afán de vida y como consciencia de su inutilidad; ya Milszyn (1984: 166) había percibido la dialéctica inmanente en las dos novelas desde este enfoque:

> *En* Los trabajos, *la valoración transcendente de la vida se sobrepone a los valores inmanentes, vitales y materiales de ésta en* La conquista. *En* Los trabajos *Pío Cid*

[124] "*La conquista* aparece como una de las obras mayores de Ganivet que aborda sustantivamente, aunque de forma velada, el desencanto de Ganivet con la [M]odernidad" (Valladares Fernández, 2000: 112).

revela la insatisfacción de la vida en un trémolo metafísico, el cual, en su esencia, se identifica con el concepto schopenhaueriano de la vida.

Las fórmulas empleadas por Ganivet para plasmar esta desasosegante visión de la existencia son muy diferentes, pero ambas responden a idéntica percepción de la vida: por una parte, en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid,* la visión caótica del mundo busca su expresión en el humor satírico, mientras que en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid,* el protagonista se refugia en el ascetismo y la caridad (Fernández Sánchez-Alarcos, 1992: 43) para salvarse a sí mismo del caos y la inutilidad. En este panorama vital y filosófico es en el que se concibe y se realizan las dos entregas del ciclo novelístico de Pío Cid, separadas por un intervalo de cuatro años entre ambas, marcadas incluso por el cambio físico de residencia de Ganivet, quien va percatándose de la unidad del proyecto hasta el punto de que las dudas suscitadas sobre la denominación de su personaje protagonista a la hora de redactar *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* (como atestigua su epistolario con Navarro Ledesma) no se producen en la segunda novela, que desde un principio pretende identificar al protagonista de las andanzas madrileñas con el héroe fracasado de las imaginarias hazañas en Maya.

En Pío Cid, en las novelas que componen el inacabado ciclo narrativo, se encuentran las claves para descifrar el pensamiento dialéctico y ambivalente de su autor, que al reflejarse en el protagonista ha metaforizado su vida onírica y su vida real en la construcción de un héroe ideal que no sólo asume las facetas más oscuras de la historia y del ser humanos, sino que lanza al individuo moderno a la angustia existencial de sentir inútiles sus obras, de experimentar el hastío en que todas sus acciones se resuelven, como paradigma del ser humano enfrentado a una sociedad en la que su papel es irrelevante. Por todo ello, pese a sus innegables y ostensibles diferencias temáticas, ambientales y narrativas, podemos concluir que la identidad autoficticia de Pío Cid dota de unidad a los dos textos y los convierte en las dos caras de una misma moneda,

falsificada gracias a la ficción literaria, que pretende tener validez y aceptación social. Sólo desde esta perspectiva de narración autobiográfica inventada, en la que se incluyen los sueños, las culpas, los deseos, la imaginación y el desasosiego intelectual, podemos entender como partes de un único proyecto literario las dos novelas ganivetianas, que han suscrito entre sí un pacto de identidad ficticia con el lector para que éste reconozca en ellas a un ser humano de carne y hueso, con sus defectos y sus inquietudes, que en definitiva no es sino la figura social que quiso transcribir de sí el autor real, consciente de sus limitaciones estéticas a la hora de plasmar en forma literaria su particular visión del mundo y de la vida.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

7.4. Verosimilitud en las ficciones autonovelísticas de Ganivet

Nos disponemos a examinar en este apartado de qué modo es concebida la verosimilitud en las ficciones autobiográficas noveladas por Ganivet, puesto que si realmente existía una pretensión autobiográfica en el autor, ésta debería venir acompañada de un marco de referencias que hiciese verosímil y creíble la narración, máxime cuando el propio autor confiesa sentirse defraudado por la falta de autenticidad que detecta en la obra del descubridor y aventurero Stanley, de la que se estaba sirviendo por esas fechas en que emite el juicio para la redacción de la que habría de ser su primera novela. En carta de 16 de septiembre de 1893, Ganivet (1944: 164) escribe a Navarro Ledesma refiriéndose al proyecto de su obra (probablemente para entonces mucho más breve de lo que resultaría, de ahí el calificativo de *cuento* que le aplica): "El tal cuento está tomado de una edición publicada por el farsante de Stanley, y no tiene por lo tanto las condiciones apetecibles de autenticidad".

Nos encontramos, pues, con un reproche que él mismo hace a su obra, aunque en este caso la ausencia de autenticidad es sólo por la ambientación exótica que impone a su relato, el imaginario e inexistente reino de Maya; tal vez esta vía de escape de la realidad es buscada conscientemente por el escritor para poder desahogarse más a su gusto y expresar más virulentamente muchas de sus creencias y convicciones. Alejándose de un ambiente verosímil y creíble, Ganivet se dispone a poner en escena a un personaje como Pío Cid en el que pretende infundir y verter todos sus anhelos y frustraciones, por lo que a lo largo de la escritura no se desprenderá del uso de la primera persona gramatical, que le infunde la confianza del narrador novel que a partir de sí mismo va describiendo un mundo hostil y extraño (no sólo el de Maya, sino el de la nueva aventura literaria que emprende). Consigue Ganivet, mediante la creación de un universo ficticio muy separado de la realidad, despistar inicialmente a los lectores que quisieran atribuirle los excesos cometidos por Pío Cid en nombre de la civilización, si bien el narrador prefiere mantener un rasgo de veridicción radicado en su palabra: él es el garante de que la narración es

cierta (en el plano ficticio en el que se sitúa) al considerarse testigo directo y protagonista de cuanto narra:

> *Lo indiscutible es que estamos ante una novela de aventuras, con su protagonista aventurero al frente, relatándola con un autobiografismo que da siempre la sensación, en tales casos, de que el autor o personaje vio todo con sus propios ojos cuando no lo realizó personalmente* (De Entrambasaguas y Palomo, 1962: 1188).

Así, pues, Ganivet va a consignar al narrador Pío Cid la tarea de verificar su experiencia a través del relato de una aventura fantasiosa, evitando en primera instancia que se atribuyan a Ganivet los desafueros que Pío Cid defiende, pese a lo cual Norberto Carrasco (1971: 57) considera que en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* se narran "las aventuras de Pío Cid –trasunto de Ganivet –". Pero esta treta no hubo de serle muy útil a los ojos de sus primeros lectores, especialmente el círculo de granadinos que tuvo oportunidad de leer la primera edición de la obra, puesto que Matías Méndez Vellido habrá de salir en defensa de su amigo y contertulio Ganivet, argumentando: "Si alguno juzgara *La conquista de Maya*, una autografía [sic] transcendental de su autor, se equivocaría de medio a medio" (apud. Pérez López, 1970: 191-192). Observemos que en este temprano artículo, de agosto de 1897, Méndez Vellido, uno de los miembros de la Cofradía del Avellano, no cuestiona la condición autobiográfica, que obviamente era imposible defender, sino que niega la realidad *autográfica*, esto es, la posibilidad de que Ganivet mismo haya asumido los postulados defendidos por el narrador.

Pudiera parecer a la vista de estos datos que el escritor se ha desligado de su personaje y que su grupo de amigos comparte ese distanciamiento que los mundos de ficción (aun los escritos en primera persona) permiten, pero la realidad es muy otra si nos atenemos a las confesiones epistolares que Ganivet realiza. Por ejemplo, cuando a finales de 1895 retoma la redacción de la novela, ya se siente plenamente identificado con la figura del narrador protagonista, y en carta de 23 de noviembre escribe a Navarro

Ledesma explicándole los motivos por los que continúa la obra abandonada: "Si escribo algunas cuartillas más es porque ya no se refieren al asunto, sino que tratan de mi Éxodo de tal país imaginario y de mi vuelta a Europa" (Ganivet, 1965: 292). Ésta es una de las cartas que por siete décadas permaneció inédita, entre otros motivos porque quien –según la textualidad de la epístola– vuelve a España no es otro sino Ganivet, que ha traspasado los límites de la ficción y ha pretendido por primera vez identificarse con su personaje mediante el uso (reiterado) del posesivo *mi*.

Estamos tentados a pensar que Ganivet ha descubierto, con la serenidad que aporta el paso del tiempo y el reposo tomado desde la redacción de los capítulos precedentes, que en aquella ficción novelesca había más realidad de la que él mismo estaba dispuesto a suponer y confesar previamente. Ése será el motivo por el que no se produzca ningún cambio en la denominación del personaje de la primera novela cuando emprenda la redacción de la segunda obra, que completará el ciclo novelesco abierto en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*. A ello se refería García Lorca (1997: 150) cuando afirmaba: "En *Los trabajos*, donde Ganivet, ya Pío Cid". El escritor, a su vez, ha descubierto las virtualidades de la ficción: puede emboscarse en un personaje con el que no se lo reconozca y realizar mediante él algunos de sus sueños ocultos: así, por ejemplo, la regeneración de un pueblo, la consumación de sus ideales eróticos, su rechazo del lazo conyugal monógamo, en definitiva, la realización de sus ensueños heroicos en medio de una vida anodina y carente de todo interés, propia del funcionario consular abrumado por problemas domésticos.

Ganivet ha descubierto, además, que utilizando a Pío Cid como portavoz puede desahogarse y expresarse con toda sinceridad, que es una de las características que más le agradan de su personaje, tal como se deduce de la carta que envía a Unamuno el 14 de octubre de 1998, y en la que vuelve a mezclar realidad personal y ficción novelesca al expresarse en los siguientes términos: "Ya ve usted que se me ha pegado la franqueza de Pío Cid" (apud. Gallego Morell, 1997b: 139).

Traspasados los estrechos límites de la realidad, Ganivet se siente en la obligación de aportar otra visión de sí mismo, no menos ficticia que la anterior, pero esta vez ambientada en un paisaje más cercano y reconocible, tomando para ello algunos datos (desfigurados por el tamiz de la literatura y la desmemoria) extraídos de su propia vida[125], tal vez para compensar así las satisfacciones que le ha proporcionado vivir vicariamente otra realidad gracias a Pío Cid. Ya en su segunda novela, como ha indicado María Salgado (1997: 231),

> *lo que le conviene es retratar un personaje cotidiano pero complejo que supere heroicamente los defectos de su naturaleza humana para ascender en su camino de perfección espiritual. Para lograr esta mítica figura cotidiana será necesario deshacerse de toda anécdota que pueda empañar sus contornos armoniosos.*

En cierto sentido, parapetado en Pío Cid, Ganivet se siente también más libre para relatarse a sí mismo, pues en todo caso la presencia del universo ficticio plasmado en la primera novela debería hacer imposible, a los ojos del lector incauto, la equiparación del autor con su protagonista. De ahí tal vez provenga también la treta efectuada por Ganivet en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* de evitar la narración en primera persona, duplicándose a sí mismo y duplicando a Pío Cid en la figura puente del narrador, Ángel, que en el plano ficticio asumiría sus deseos de imitar al protagonista mientras que en el plano real correspondería al autor mediante su identidad nominal (Ángel). Trincheras, barreras y parapetos múltiples que va interponiendo el Ganivet autor para escudarse de las posibles críticas dirigidas contra su personaje, puesto que él mismo sabe que se va acercando paulatinamente al mundo real en el que las equiparaciones y similitudes pueden ser interpretadas en clave autobiográfica.

[125] Así parece sustentarlo la mesurada opinión de González Alcantud (2000a: 128): "La obra de Ganivet no es un doblete de su propia biografía, pero contiene continuados reflejos de ésta". Germán Gullón (2000a: 29), por su parte, afirma: "La obra de Ganivet ha sido en numerosas ocasiones interpretada de acuerdo con su biografía, y no podía ser de otra manera, porque la vida y la obra del autor existen juntas, una le presta el contexto a la otra".

Queda fuera de toda duda que, a pesar de todos estos esfuerzos de distanciamiento, la pretensión de Ganivet es trazar una ficción autobiográfica en la que prime la autenticidad, esto es, un sentido verídico de la vida (no sólo de la suya, limitada al fin y al cabo a un individuo mortal y finito), un esfuerzo de verosimilitud que se condensa en la creación de un personaje heroico completo y complejo, enfrentado a los sinsabores de lo cotidiano y atrapado por la angustia de la existencia. Frente al escaso interés que en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* tenía la interioridad del protagonista, comprobamos que ya en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* Ganivet ha preferido centrarse en el estudio de la personalidad de Pío Cid, entre otros motivos porque ya en una sociedad como la madrileña su actuación debía ser más creíble y verosímil. Así lo apunta Santiáñez-Tió (1994: 294), para quien

> *el estudio de la personalidad es una de las preocupaciones elementales de* Los trabajos. *La compleja caracterización del mismo protagonista central indica cómo el estudio del* yo *es en la novela de Ganivet algo más que una excusa pretextual.*

Estamos en condiciones de afirmar que el grado de verosimilitud alcanzado en la ficción novelesca se consigue a través de la presentación de un subjetivismo radical que caracteriza los embates de la Modernidad, desde el primer Romanticismo (Navajas, 1994) hasta el período post-moderno, en cuyos sucesivos asaltos se va acorralando al *yo* y se va accediendo a él mediante múltiples estrategias encaminadas a destruirlo. En esta línea entendemos que la aportación de Ganivet es pertinente a las aspiraciones de la estética finisecular, que descubre a través de las creaciones modernistas el valor de la autobiografía lírica como proceso novelístico mediante el cual es posible recrearse y reconstituirse, si bien este empeño está teñido del nihilismo decadente de la época, por lo que todos los esfuerzos que emprende el protagonista ganivetiano estarán abocados al fracaso. Francisco García Lorca (1997: 106), en su análisis conjunto del personaje Pío Cid, comprueba esta similitud del autor (hombre de su época) con el héroe novelesco:

"Al leer *Los trabajos* de Pío Cid, que son los de Ganivet, pensamos en la frustración del impulso".

Así, pues, en esta deshumanización reiterada de Pío Cid, en ese aspecto negativo que lo acompaña en cada una de sus empresas, pretende descubrir Ganivet a un ser humano desmitificado en sus actuaciones, por lo que es más accesible y verosímil[126] frente a sus increíbles acciones en África y ante sus miserias cotidianas en España. Esta dualidad del personaje, como apuntábamos más arriba, lo dota de esa capacidad de compasión o conmiseración que en él buscaba el autor: hacerlo verosímil mediante la utilización de rasgos contradictorios, dinámicos, algunos de ellos basados en experiencias del novelista para así provocar en el lector una corriente de afectividad. Esta circunstancia es la que Antonio Espina (1972: 81) destacaba de la figura central de las novelas ganivetianas, figura "en la que el novelista trasunta y vierte su propio espíritu y aun muchos de los lances de su vida inquieta y andariega. Esto tiene de fuerte y de débil el personaje".

La parte más discutible de Pío Cid es aquélla que lo separa de la vida de Ganivet, al tiempo que ésta le da fuerza dramática y credibilidad; por ello, Valentí Camps había considerado que en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* "la parte novelesca es la menos vigorosa y, en ciertos respectos, inferior a la autobiografía" (apud. Olmedo Moreno, 1965a: 228). En esta novela, por su mayor contenido de referencias autobiográficas, Ganivet había volcado, sobre todo, su mundo ideológico y afectivo, todo aquello que había aprendido de la vida y que le hubiese gustado no sólo transmitir sino también ser capaz de vivir. Por eso, en el punto tercero de la declaración póstuma enviada a Navarro Ledesma a modo de testamento espiritual destinado a su hijo, Ganivet (1965: 321) especifica: "Mis ideas prácticas sobre la vida están expuestas en mi novela *Los Trabajos de Pío Cid*". A tenor de esta circunstancia y en virtud de otros datos

[126] El concepto de verosimilitud está inserto plenamente en las preceptivas sobre la novela decimonónica: "La credibilidad del género tiene forzosamente en mayor o menor medida su cabida en la ficción literaria, dependiendo de la función que prevalezca en ella" (Morales Sánchez, 2000: 126-127).

extraídos de su biografía, cuando Marie Laffranque realizó una valoración de la novelística ganivetiana desde el punto de vista autobiográfico, no pudo sino aseverar, refiriéndose a *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* y haciendo mención a las diferencias existentes entre las dos novelas del ciclo:

> *Il en est autrement du second volume de Pío Cid, fait de dialogues et de récits à la troisième personne, mais dont le contenu narratif et affectif corresponde à ce qu´on peut connaître par ailleurs de la profonde et diverse expérience et vision relationnelle que Ganivet a pu acquérir dans sa brève existence, surtout au contact des femmes* (Laffranque, 1980: 220).

BIBLIOTECA VIRTUAL

En un rápido repaso a ciertos personajes autoficticios finiseculares, podemos reseñar tanto a los unamunianos como a los barojianos, que de diversas formas se asemejan a sus creadores. Así, Ramiro Flórez (1987: 195) recalca que en *Amor y Pedagogía* Unamuno puso "jirones de su propia intimidad", puesto que allí aparecen

> *exclamaciones de* ¡Hijo mío! *y* ¡Madre! *del infeliz pedagogo y su mujer que corresponden a la honda vivencia de Unamuno en la crisis de 1897 en la que esas mismas exclamaciones brotan del alma de su mujer Concha y del propio Unamuno.*

Según Mario Valdés (1984: 15), también Augusto Pérez, de *Niebla*, se identifica con Unamuno porque ambos pierden "a su padre de joven y es criado en un ambiente dominado por su madre". En cuanto a Baroja, éste le prestó "algo de su vida a Silvestre Paradox, que nace como él el 28 de diciembre, que vive tiempos de bohemia y se tropieza un buen día con un médico algo hosco que es panadero..." (Sánchez-Ostiz, 2000: 51). En muchos episodios de la mayoría de las novelas barojianas se pueden encontrar sucesos reales que le han sucedido a él (o a sus amigos), aunque "se trata de un autobiografismo externo y apersonal" (Bretz, 1979: 432). Por ejemplo, Javier Arias Bertrand era aficionado a la magia, asunto en el que coincide con el autor, "interesado en esos mismos asuntos y coleccionista de libros de la materia" (Sánchez-Ostiz, 2000: 55).Otro ejemplo se halla en *Camino de perfección*, en el que Pío Baroja reconstruye "el ambiente

estudiantil que vivió y que le resultaba absurdo y despreciable. Sus palabras en las *Memorias* coinciden plenamente con textos de la novela" (Campos, 1981: 58). Por su parte, Mary Lee Bretz (1979: 345) detectaba el fondo autobiográfico en *César o nada*, que contribuía "a la verosimilitud del relato, también explicada por el *yo* testimonial del autor en el prólogo".

La crítica ha señalado reiteradamente que en las dos novelas ganivetianas no sólo hay lances autobiográficos sino que en gran parte se trata de la demostración plástica de muchas de sus ideas sociales, políticas, sentimentales, religiosas, estéticas, económicas, históricas y poéticas; así lo venía a destacar uno de los biógrafos más tempranos pero también más parciales y menos rigurosos que ha escrito sobre nuestro autor, Quintiliano Saldaña (1930: 54): "*Los Trabajos* resulta un novelón galdosiano, atiborrado de ideas ganivetistas". Para expresar estéticamente sus ideas, Ganivet ha procedido en dos fases: primero ha creado un personaje literario que representa una ficción inverosímil, y posteriormente ha puesto en él rasgos que lo acercaban a la sociedad española de su tiempo. Esta segunda fase, no obstante, no niega el carácter ficticio del personaje, como aseveraba Armanni (1934: 49) para incidir en el carácter pretextual de la novela como demostración de sus ideas personales:

> *Pio Cid non è un uomo, come uomini non sono tutti quelli che si agitano intorno a lui, come non è una società quella in mezzo a cui egli vive ed agisce: tutto è pura finzione letteraria che serve soltanto all´autore per rendere le sue idee e le sue convinzioni: non è che un pretesto a giuochi intellettuali.*

Avanzábamos más arriba que Ganivet expresa a través de sus novelas el desasosiego de la Modernidad, motivo por el que Fernández Sánchez-Alarcos (1992: 85) atribuye al ciclo novelístico "el innovador intento de llevar al plano concreto de la narración el drama del subjetivismo radical de fin de siglo"; en esta línea inciden también quienes como Ángel Isac (1996: 24) consideran que "Ganivet expresa perfectamente el desasosiego y la soledad que puede sentirse en la metrópolis en una de sus novelas, *Los*

trabajos del infatigable creador Pío Cid". Parece claro que Ganivet ha pretendido transubstanciarse en la literatura, conseguir superar mediante la palabra su depresión y esa angustia de vivir de la que desea librarse con la redacción de sus novelas, según apuntaba García Lorca (1997: 293). Esta transubstanciación no es más que otro modo de autocrearse y autorrealizarse por parte del autor, pues como ha visto La Rubia Prado (1999: 111) al estudiar esta época:

> *En la autocreación de sí mismo, el ser humano no ajusta su vida al momento presente, como en el caso de la naturaleza y los animales desmemoriados. En lugar de eso, la persona experimenta un proceso orgánico de representación en el que su rol está culturalmente vinculado al pasado a la vez que a su reconfiguración en el escenario de las interrelaciones humanas.*

MIGUEL DE CERVANTES

7.5. Pío Cid, encarnación de los sueños del autor

Es imposible entender el significado autoficticio del ciclo novelístico que nos ocupa sin explicar previamente cuáles eran los objetivos que Ganivet se había propuesto con la creación del héroe, que asume una parte de la personalidad de su creador y lo representa estéticamente tanto en algunos detalles externos de su vida como en determinados aspectos íntimos de su personalidad, que a través de las colecciones epistolares descubrimos propugna ciertas similitudes entre personaje y autor. A partir de esta recreación de Ganivet, efectuada mediante el personaje literario de Pío Cid, varios estudiosos del pensamiento ganivetiano han confirmado este propósito –como indicaba Santiago Valentí– de encarnar "en Pío Cid todos sus ensueños, sus ilusiones y sus afanes de reconstitución espiritual" (apud. Elías de Tejada, 1939: 210). La psicocrítica practicada por Fernández (1993: 56) recuerda cómo Freud formuló su teoría

> *selon laquelle les oeuvres d´art ne son pas assimilables à des faits vécus, mais aux rêves, c´est-à-dire à des productions imaginaires de l´esprit destinées à satisfaire des désirs inassouvis*.

Es obvio que no existiría una ficción autobiográfica en sentido estricto sin un personaje referencial en el que el autor plasmase episodios de su vida y en el que proyectase sus deseos de ser otra persona diferente a la que es y ha sido, por lo que algunos autores crearon sus heterónimos, como hiciera Antonio Machado al insertar "una nota bio-bibliográfica [en la que] presenta al que llegará a ser [su] apócrifo más importante" (Sesé, 1990: 153) y al que atribuye incluso un lugar y una fecha de muerte, "Murió en Casariego de Tapia (1909)". Insistimos, por tanto, en ese carácter fabulador que la autoficción inserta en el horizonte de las expectativas del creador, en sus afanes por ser distinto y aparecer de pronto purificado y exento de las rémoras con las que la trivialidad del vivir cotidiano contamina el proyecto de vida que cada uno sueña y planifica para sí mismo y para su futuro. En esta línea apuntaba José Manuel Caballero

Bonald (1999: 123) su propia experiencia con la creación literaria, de la que ha llegado a aprender sobre sí mismo:

> *Por los entresijos de la literatura, se filtra la memoria del escritor, los rasgos de su personalidad, sus fijaciones mentales, sus manías –incluidas las persecutorias–. Yo, al menos, he comprobado que quienes mejor han sabido rebuscar por los archivos de mi memoria han sido algunos de mis personajes de ficción.*

En el personaje autoficticio existe ese componente ideal y puro –con el que el narcisismo autorial pretende engañarse– que magnifica al personaje hasta convertirlo en protagonista del adocenamiento cotidiano, pero estos rasgos de heroísmo conviven, en el caso de Pío Cid, con los rasgos negativos que Ganivet ha querido introducir dialógicamente en la representación literaria a través de la que quiere personificarse y literaturizar su existencia. Esta convivencia de rasgos duales y opuestos, como hemos observado con anterioridad, afecta al personaje hasta el punto de que el trazado heroico de su nombre contrasta con la villanía en que se resuelven sus hazañas. En este sentido se pronuncia Nelson Orriger (1998a: 30) al referirse a este contraste presente por igual en las dos entregas del ciclo cidiano: "Si los títulos de una y otra novela implican el heroísmo de la figura central, los contenidos insinúan en gran medida cierto antiheroísmo en su ánimo".

Al idealizar a su héroe, Ganivet está proyectándose a sí mismo en la realización de unas hazañas que pudieran parecer heroicas, pero cuya sustancia refleja el profundo desasosiego interior que ha propiciado la escritura de las novelas del ciclo; en ambas, Ganivet está describiendo un mundo interior desgarrado entre el afán de actuar y el escepticismo de la validez en cualquier actuación. Cuando Fernández Almagro inicia la biografía de Ganivet, inconscientemente comienza a dibujar al personaje novelesco en que unánimemente se considera que el escritor granadino se había autorretratado; y en esa presentación del héroe se mezclan caracteres externos (que difícilmente podrían

atribuirse a Ganivet) con la característica esencial de Pío Cid, que Fernández Almagro (1952: 14) no se atreve a vincular aún con la de su creador; de este modo, menciona a un

> *Pío Cid, aventurero y arbitrista, fraseólogo e inventor, disconforme y mal comprendido, de sangre romántica, pero muy actual por sus preocupaciones y problemas. Pío Cid escapa del vacío interior por la línea de sus convencionales empresas, entre angustiado y deportivo.*

Este vacío interior, no lo dudemos, es la esencia del protagonista, en el que no sólo se ha pretendido reflejar el autor, sino que a su vez en su deseo estaba el retratar la interioridad del ser humano contemporáneo, de modo que la encarnación heroica de un sueño se resuelve en la pesadilla de saberse vivo a diario, sin un propósito que ennoblezca la existencia, encadenado a la rutinaria noria de las obligaciones y los compromisos sociales sin fin (esto es, sin finalidad y sin término). Por ello, en la *vida* de Pío Cid, en su vida anodina de estudiante y funcionario, hay un intervalo: esa etapa es justamente la primera que el lector conoce, y esa vida atípica y heroica en las ignotas regiones de África es la que lo valida y dignifica en sus posteriores actuaciones.

Resulta interesante comprobar que esa justificación y glorificación del héroe –que no encuentra ninguna apoyatura en la vida real de Ganivet– debía sustentarse en varios vacíos simultáneamente: el vacío del ideal, pues su acción no sirve para nada; el vacío de la realidad, pues el reino de Maya era inexistente antes de la presencia de Pío y se esfumará de nuevo cuando éste lo abandone, manteniéndose ignorado (y preservado, a la vez) del conocimiento por parte de los europeos u occidentales; el vacío de las personalidades que a modo de escenario se pintan como meros nombres sin ninguna profundidad de carácter; en fin, el vacío del narrador-protagonista, que se encuentra en permanente huida de sí mismo.

Paradójicamente, sin embargo, es en Maya donde se puede expresar en su plenitud el genio y el valor del héroe, pues éste es un inmenso globo de aire y palabrería.

No debía Ganivet tenerse en muy alta estima a sí mismo cuando se propone como modelo de imitación a Pío Cid, quien ha encontrado su personalidad más pura en un episodio tan irreal como el narrado en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*; Juan Ventura Agudiez (1972: 68) llega a sostener que donde Pío Cid "logra difundir la esencia misma de su temperamento" es justamente durante su hazaña africana, que se plantea como un intermedio (*gratuito*, lo califica este crítico) en su vida rutinaria y monótona, esto es, occidental, moderna y civilizada. A este respecto, Fernández Almagro (1943: LI) explica cómo se produce la transformación del Pío Cid de la primera novela en el de la segunda a través del fracaso y la frustración a que lo va conduciendo cada uno de sus esfuerzos:

> *El* último conquistador español *que había sido o creído que era, el héroe ganivetiano, se convierte en infatigable creador; fatigado, al cabo de tanto moverse en el vacío; esto es, de malograrse sucesivamente, todas y cada una de las empresas a que consagra su esfuerzo.*

¿Qué se había propuesto realmente Ganivet al concebir a su héroe autoficticio? En un conocido fragmento del epistolario publicado por Nicolás Mª López (1905: 78), extraído de la carta enviada el 20 de abril de 1897 desde Helsinki, Ganivet se interesa por la opinión que su amigo, también aficionado a la escritura, tiene de su novela, y a renglón seguido le plantea un paralelismo entre su héroe y el último mito creado por la literatura occidental, el de Robinson Crusoe. La literalidad de la carta plantea:

> *¿Cuál es tu opinión sincera? Yo te aseguro que mi idea es larga de explicar, pero que concretándonos a lo que es Pío Cid en Maya, yo quise que fuera un Robinsón español, un hombre de acción y de perspicacia, un transformador de hombres, si cabe decirlo así.*

No será necesario recordar que las características esenciales del náufrago de Defoe son la soledad y la recreación de las habilidades técnicas y sociales mediante la activación de su ingenio; pero sobre ellas, Ganivet prima esa capacidad cidiana de transformar o

recrear a los humanos, si bien el único personaje que parece sufrir dicha transformación es el propio Pío Cid, quien en la novela ha sido capaz de romper con los moldes sociales, imponiendo otros nuevos. En este intento hay una semejanza con el proyecto nietzscheano de transvaloración de todos los valores morales existentes en la sociedad burguesa decimonónica. Para empezar, las reformas sociales de Ganivet no atañen a la religión de los mayas, ni siquiera hay un intento de cristianización, y en el ámbito de la moral ésta es transformada gracias a un amplio abanico de reglas y leyes que no tienen en consideración para nada la moralidad occidental. En esta idea había incidido el análisis de Ricardo de la Fuente (1996: 94), aunque para este autor el origen del pensamiento ganivetiano no se halla en Nietzsche:

> *A la temática schopenhaueriana de la sexualidad como manifestación pura de la Voluntad de Vivir se agrega aquí una consideración muy de época sobre la decadencia de la civilización y la peligrosa superioridad de lo primitivo. Esto es lo que intentará mostrar, precisamente, en su novela* La conquista del reino Maya*: Pío Cid en esta sociedad se dedica a romper con los modelos de su sociedad, dedicado a los goces de la poligamia, convertido en ejemplo de la fuerza avasalladora de la Voluntad.*

Por nuestra parte, insistimos en la filiación nietzscheana de las ideas de Ganivet, en tanto su héroe prototípico presenta similitudes evidentes con el Zaratustra de Nietzsche (1973) pues son obsesiones comunes en ambos autores no sólo la superación de la moral burguesa sino también el estudio de los orígenes morales de la sociedad (Nietzsche, 1980a; 1980b), la transformación íntima del individuo gracias al aprendizaje autodidacta en reclusión y todo ello marcado por una rectificación de los criterios con los que la sociedad moderna suele conceder atributos de nobleza a los individuos[127]. A este respecto, Ganivet, que se sueña como un héroe noble y refinado en pugna por el reconocimiento social, público, hace que Pío Cid se exprese en los siguientes términos

[127] Según Robles Egea y Jiménez Díaz (2000: 122) lo que Ganivet viene a expresar a través de su personaje es "un cierto rechazo y muchas reticencias hacia el mundo político de la época y hacia la política en general".

ante la duquesa de Almadura, personaje que representaría (en su frivolidad enfermiza de la que él se proclama doctor y curandero) a la debilitada clase nobiliaria española:

> *Hay una* Guía de España*, donde están los nombres de nuestras personalidades más distinguidas, con sus títulos, cargos y honores. Si busca usted allí mi nombre, no lo encontrará; y ¿cree usted que valgo yo menos que todas esas personalidades? Si se quiere hacer la prueba, que se nos ponga en un sitio donde haya que desarrollar plenamente nuestras facultades: en un lugar apartado de la influencia de nuestra civilización; en el centro de Asia o de África, donde no tuvieran valor ciertos prestigios convencionales que entre nosotros lo tienen. Casi estoy por decirle a usted que en nuestro tiempo los títulos y honores, conseguidos de ordinario por el camino de la adulación y de la bajeza, son indicio de pequeñez espiritual* (Ganivet, 1983: 418).

Pío Cid reclamaba para sí la admiración debida a quien ha demostrado su valía personal por encima de las limitaciones familiares y las trabas socio-económicas que impone su origen humilde (Díaz de Alda, 2000c); para ello, recurre a ejemplificar intradiegéticamente su valor humano con la hazaña realizada *en el centro de Asia o de África*, donde estaba ambientada su primera novela, y que de este modo se convierte en otra referencia a la aventura vivida por Pío Cid en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*. Esta megalomanía del personaje, superviviente a duras penas de las pruebas cotidianas que la vida madrileña le ofrece, no sólo refracta a la perfección el deseo ganivetiano de notoriedad y reconocimiento social sino que abre una enorme brecha entre el valor interno de las personas y su reflejo social, por lo que Pío Cid viene a convertirse en el portavoz del individualismo moderno[128] que se considera centro del mundo porque su sola presencia justifica la historia de la Humanidad. Hemos hecho referencia a cómo Ganivet encarna sus propias ideas sociales y filosóficas en sus dos novelas, como ponía de manifiesto José Ángel Juanes (1998: 95), en la estela de la opinión expresada por Del Mastro (1992a: 145) cuando ponía en conexión las obras

ensayísticas de Ganivet con las teorías defendidas por el protagonista de las mismas: "The actual manifestations of Ganivet´s personal ideas (as seen in *EFC* and the *Idearium*) within the novel".

No obstante, Ganivet no sólo pretende dejar constancia en forma literaria de las ideas que ha ido perfilando en obras de carácter ensayístico –en las que sus ideas sociales, históricas, políticas y filosóficas tenían cumplida expresión–, sino que hay un afán artístico en este empeño, tal como da cuenta en una carta enviada el 12 de enero de 1894 a Navarro Ledesma. En ella perfila cómo su intento de describir a Pío Cid es pintar al ser humano completo, independiente de la sociedad que lo constriñe y aludiendo para ello a la filosofía cínica representada por Diógenes, al tiempo que a la necesidad de alcanzar semejante construcción mediante un artificio estético:

> *A fuerza de contraer al hombre se l*[o] *ha deformado, y si hoy no aparece el verdadero hombre por parte alguna, es quizás porque no se l*[o] *encuentra ni con auxilio de todas las linternas de todos los Diógenes. Encontrar un hombre de cuerpo entero, de cuyas cabezas salieran, no estupideces convencionales, sino pensamientos […] y trasladarlo al papel o al lienzo y al mármol sería hoy obra colosal* (Ganivet, 1944: 172).

Desasosegado por las limitaciones impuestas por la sociedad, Ganivet recurre al artificio mítico[129] para reconstituirse a través de un héroe literario en el que expresar todas sus insatisfacciones. La época moderna necesitaba de una nueva mitología, "de un nuevo mundo de símbolos, en el que se reconcilie la oposición entre lo universal y lo particular, cuyo origen se encuentra también en el inconsciente colectivo" (Marchán Fiz,

---

[128] "Die autobiographische Gestalt Pío Cid extrem individualistisch konzipiert ist" (Stintzing, 1976: 106).

[129] Dedicamos a este asunto el apartado 9.4. de este trabajo, donde lo desarrollaremos por extenso en relación con los mitos clásicos. Carlos Jiménez Martín (2000: 50) forzó la comparación del sueño ganivetiano utilizando para ello también las referencias clásicas, en un planteamiento que consideramos poco afortunado, aunque sugerente: "Si Ganivet se vio como *Pío Cid* en su novela, también pudo encarnar a un equivocado Ulises camino de Ítaca que al no conseguir protegerse, sucumbe ante los cánticos mágicos de las acuáticas sirenas guiadas por la bella Parténope en las orillas de la *isla de los muertos*".

1987: 107). Al mito de Robinson (Crusoe) aludido por el propio Ganivet se suman el clásico de Hércules y el hispano del Cid, presentes los tres en la construcción del ciclo, por lo que podemos observar en este esfuerzo de autoconstrucción ficticia un engranaje mitográfico que ayuda a la consecución de una personalidad idílica y heroica que va más allá de un individuo para convertirse en ese afán de modelar a todo un pueblo, a sus individuos, y con ello a la humanidad entera, como se proponía Ganivet en su primera novela al equiparar a Pío Cid con Robinson Crusoe y, más tarde, a través de la realización del héroe mediante los doce trabajos hercúleos en que fue concebida la redacción (no completada) de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. El tercer mito que participa en esta reconfiguración social y personal es el héroe hispánico por excelencia, Rodrigo Díaz de Vivar, personaje mítico-literario en el que se identifica históricamente la re-construcción del pueblo español; de ahí que Ganivet no comparta con Joaquín Costa el enunciado regeneracionista de olvido de la tradición española; así lo supo ver Fernández Almagro (1952: 212), cuando apuntaba al valor popular del héroe ganivetiano, a su personificación simbólica de todo el pueblo español: "Cuando Costa metía de un puñetazo al Cid en su fosa, no parecía comprender que donde acaba el sentido práctico es justamente donde empieza el ideal de los pueblos".

El Cid[130] representaba, a su vez, el espíritu conquistador hispano, que en ese momento asistía a la desmembración final de su glorioso y periclitado imperio, aunque Ganivet reclama para su héroe (para sí mismo y para sus compatriotas) el derecho al ideal, por encima de la vida práctica. Así es como Pío Cid se presenta ya al final de su primera novela, abriendo por tanto la interpretación colectiva o comunitaria de su figura compleja como héroe autobiográfico ficticio gracias a una reivindicación filogenética muy de la época:

[130] Ken Benson (1998: 104-105) señala cómo fue utilizado el mito donjuanesco en el Modernismo novelesco hispánico: "Tres autores modernistas (Valle-Inclán, José Asunción Silva y Ángel Ganivet) a través de la configuración de sus mundos novelescos centrados en la figura de nuevos Don Juanes (Bradomín, José Fernández, Pío Cid) ante las grandes transformaciones tecnológicas que afectan sobremanera al individuo de la época".

> *Aunque indigno, soy descendiente de aquellos conquistadores españoles que jamás volvieron la vista atrás para examinar los peligros vencidos, ni precavieron la imposibilidad de vencer los que se presentasen, ni pensaron en asegurar la retirada, siendo, como era, su idea única, avanzar siempre, si la muerte no l*[o]*s obligaba a caer* (Ganivet, 1988: 224).

Esto nos llevará a analizar (en el siguiente apartado) el componente simbólico tan rico y variado que forma parte de la denominación del protagonista de este ciclo novelístico en el que Ganivet se ha propuesto retratarse como miembro de una sociedad que le presenta aspectos insatisfactorios, motivo por el que acude al pasado y a su idealización para caracterizarse a sí mismo.

7.6. Simbolismo del nombre de Pío Cid

Uno de los aspectos más estudiados y atendidos por la crítica ganivetiana es la caracterización simbólica del nombre elegido por el autor para el personaje heroico que ha de representarlo autoficticiamente al asumir los rasgos implícitos en una denominación que ocupó largas cavilaciones a su autor, como podemos comprobar en la carta que envía Ganivet a su amigo Navarro Ledesma el 16 de septiembre de 1893, y en la que le expresa, refiriéndose a su héroe (todavía anónimo): "No sé cómo se llama, pero me hace falta un nombre castizo español y que al mismo tiempo sea vulgar y no cha[b]acano" (Ganivet, 1944: 125). Finalmente, la denominación adoptada será aquélla con la que se presenta al inicio de su primera novela, recurriendo a una fórmula de auto-presentación en la que se pueden observar diversas características que analizaremos a continuación: "Me llamo Pío García del Cid" (Ganivet, 1988: 3). El nombre completo ya no volverá a ser utilizado, sincopándose en Pío Cid y evitando por tanto el primer apellido, por lo que el personaje prefiere caracterizarse y ser conocido con el apellido materno[131].

Sin embargo, el apellido que en verdad ha eludido, tal vez por su profusión en la genealogía heráldica española, es el García que nuestro autor realmente había recibido por parte materna. La utilización de este apellido por primera y única vez puede considerarse ya desde el principio una identificación autobiográfica, puesto que en esta fórmula de autopresentación se está produciendo un *pacto fantasmático* (Lejeune, 1994: 85; Molero, 2000: 57) que pretende dar veracidad y confianza ante el relato que comienza. Un personaje desconocido hace su aparición en sociedad y confía a su nombre la responsabilidad de todo lo que después va a contarnos. En este apellido, típicamente español, Ganivet además está filiándose e identificándose en la más pura tradición

[131] Por un procedimiento similar llegó Miguel de Unamuno a la adjudicación de nombre al personaje central y autoficticio de *Cómo se hace una novela*, como pone de manifiesto Ricardo Gullón (1964: 275):

> *El personaje se llamará, con transparente y doble sentido: U. Jugo de la Raza. Jugo era el segundo apellido de don Miguel, y Larraza el de una abuela. Gracias a este elemental juego de*

hispana, en la búsqueda de un personaje que pueda representar por su anonimato a todo el pueblo español, como ha puesto de manifiesto Jon Juaristi (1999: 99) al explicar cómo esta técnica fue empleada en el fin de siglo con una finalidad casi mítica y de evidentes tintes irracionales:

> *La prosopopeya, expulsada del discurso histórico, se refugia en la novela. Ya no habrá más Jacques Bonhomme como el de Thierry, personificación del pueblo francés, pero la ficción se llena de personajes tomados del folklore y que se quieren encarnación de los viejos pueblos antehistóricos o subhistóricos*.

Si atendemos a las vacilaciones que Ganivet está manifestando respecto a la elección del nombre que ha de imponer a su personaje, no nos cabe la menor duda de que en él ha predominado la búsqueda de un nombre simbólico relacionado con la tradición hispana, inicialmente representada en esa anécdota que refiere a Navarro en carta de 4 de septiembre de 1893 en que apunta al bautizo de su personaje con el nombre perteneciente a la onomástica del día en que finalice la gestación de la obra y se produzca el parto que Ganivet va a experimentar consigo mismo, puesto que él es la madre gestante y el producto de ese nacimiento simbólico representado en su obra:

> *Lo mejor sería hacer como con los chicos de la gente pobre, ponerle el nombre del día que nace. Quiero decir, que el día que concluya de parir, miro el almanaque, y si leo San Roque, pongo: "D. Roque Pérez, astuto viajero andaluz y domador de pueblos salvajes, etc., etc."* (Ganivet, 1944: 125).

No es ésta, como bien sabemos, la técnica empleada finalmente para elegir el nombre de un personaje que se quiere prototípico del pueblo español, y en cambio se disponen de varios esbozos de portada para el libro en los que se reflejan otros nombres que enlazan al personaje con un antepasado de la familia de Ángel Ganivet. Así lo indica Juanes (1998: 58):

---

palabras la figura ficticia será a la vez trasunto del autor y símbolo –quintaesencia: jugo– de lo español.

> *Se conservan portadas del manuscrito con el encabezamiento* Conquista moral del reino de Maya por el último conquistador andaluz *(sobrescrito* español*)* Doctor Cañivete Pío Cid bajo el nombre de Arimi *o* Los descubrimientos y conquistas del último aventurero español Pío Cid en el reino de Maya. Publícala con un breve comentario y dos mapas de Ángel de Cañivete.

Quien primeramente dio noticia de la existencia de estas portadas con la presencia de este personaje, Cañivete, deformación fonética españolizada del apellido paterno del autor, fue Gallego Morell (1971: 44), quien a su vez filia este sobrenombre en la tradición oral de aquel tío en el que primeramente se observan rasgos esquizoides en la rama paterna:

> *Anteriores, otros títulos, en los que no cuenta el definitivo Pío Cid, sino un Doctor Cañivete, recuerdo de un tío segundo del escritor, el "tío Cañivete, el Loco", que una tarde cruzó el río Genil llevando a sus espaldas un burro cargado de sacos de harina.*

Estas tentativas[132] que se producen en el caso de la primera novela ya no se detectarán en la segunda, lo que nos muestra claramente que Ganivet es consciente de la unidad nominal del personaje, pese a lo cual García Lara (2000a: 47) aclara que para *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* hubo un primer título, luego rechazado por Ganivet y en el que ya se indica su filiación con la novela costumbrista decimonónica: "*Pasión y muerte de Pío Cid, novela de costumbres*, guarda relación y supone el primer intento de titular lo que luego será la segunda de sus novelas". Una vez se ha procedido a la elección del nombre que caracteriza al personaje central del ciclo novelesco, entendido como tal gracias a su presencia protagonista en las dos novelas que lo componen, nos queda interpretar la carga simbólica que en dicho nombre ha actuado, tal y como desde

[132] "Debió de meditar mucho el nombre que daría al protagonista, que perdurará en la otra novela, Pío García del Cid, y en verdad que acertó en su certero significado, conforme a lo que deseaba, reuniendo en él varios rasgos definitorios: Pío alude sin duda a la piedad religiosa, que animó las conquistas españolas; García, como apellido generalizadísimo, viene a tener un sentido popular, como pudiera tenerlo Español

fechas tempranas resaltó la crítica, a la que no pasó desapercibida la ambigüedad de los dos conceptos presentes en el nombre y el apellido con el que es identificado y reconocido el héroe literario.

Así, César Barja (1964: 25) destaca esa dualidad y la pone en relación con el afán de identificación que Ganivet vierte en dicho nombre: "Pío Cid, nombre que sugiere tanto la piedad como el valor, y héroe que viene a ser en la ficción de la novela lo que Ganivet en la realidad de la vida". En ese mismo sentido se pronunciaba todavía recientemente Fernando García Lara (2000e: 65), quien reseña que el simbolismo del nombre "comporta la naturaleza benigna (*Pío*) y fuerte y valerosa (*Cid*) del personaje". Matías Montes Huidobro (2001: 221) insistía en que "llevando como nombre propio el de Pío, no es difícil establecer la asociación con la piedad cristiana, y con Cristo mismo, *Ecce homo*, que se hace todavía más palpable en la secuela de Pedro Mártir". Respecto al apellido, no hay que olvidar que para los modernistas, el Cid no sólo representa la épica medieval, sino que en él se simboliza la gestación de "una cruzada estética" (Romero López, 1994: 273).

Esta caracterización simbólica no es ajena al autor ni a su protagonista, que constantemente acuden a la búsqueda de nombres significativos para sus personajes o para las personas con las que convive en la ficción, que realcen o expresen la característica más pronunciada que diferencia a cada uno, en el marco de un pensamiento nominalista según el cual cada quien lleva en su nombre adheridos los rasgos sociales que la comunidad y la familia quieren imponer a los individuos. Esta teoría, no excesivamente lejana de las teorías fisiognómicas de finales de siglo, influidas en parte por las investigaciones físico-patológicas emprendidas por Lombroso (Caro Baroja, 1988; 1995), están presentes a lo largo de todo el ciclo, tanto entre los indígenas de Maya como más tarde en el entorno madrileño y granadino en que Pío Cid se permite rebautizar incluso a quienes conviven con él, para hacer más patente su ilimitado poder

y, en fin, la denominación última, representando al más popular de los guerreros españoles" (De

creativo, esa cualidad de asignar a los individuos una segunda naturaleza, la social, que así se adecua a la naturaleza psicológica del poseedor del nuevo nombre. Veamos uno de los innumerables ejemplos en que esto sucede:

> *-Yo no le pregunto nunca a nadie cómo se llama, ni necesito saberlo. Cuando veo a una persona, yo mismo la bautizo y le pongo el nombre que se me antoja para entenderme, y ese nombre es más expresivo que los que ponen en la pila, que, por regla general, no tienen relación con quien los lleva. Hasta hace poco no sabía el nombre de Martina, y ya ve usted que no hizo falta para interesarme por ella.*
>
> *-Y ¿qué nombre le puso usted a Martina? –preguntó doña Candelaria.*
>
> -Pájaro de plomo *–respondió Pío Cid, con la misma sencillez con que hubiera dicho Antonia o Manuela.*
>
> *-¿Pájaro de plomo? –repitió doña Candelaria–. Y, ¿qué nombre es* [é]*se?*
>
> *-Quiere decir –contestó Pío Cid– que Martina parece un pájaro por lo ligera y atolondrada; pero que cuando se la conoce se ve que tiene un gran corazón y que sus sentimientos son macizos como el plomo. Martina es una de esas mujeres que se ligan a un hombre para toda la vida y que le son fieles hasta después de la muerte. Le advierto a usted que, por casualidad, el nombre propio también le cuadra, porque Martina suena a martillo, martinete, cosa que golpea y machaca con fuerza, como ella lo hará conmigo, ustedes lo verán* (Ganivet, 1983: 159-160).

No es de extrañar, por tanto, que Ganivet haya elegido un nombre adecuado a la realidad que quería representar artísticamente, al tiempo que con la adopción de este sobrenombre esté dando a entender que él mismo se bautiza para una nueva vida con el calificativo que haría valer para sí en la constitución de la Cofradía del Avellano, por lo que cuanto venimos diciendo de Pío Cid, de su dualidad existencial, sería válido para el autor, para esa escisión que caracteriza su pensamiento y su personalidad. Al elegir un nombre ambiguo, Ganivet está dando a entender la doble raíz de la que se nutre su propia entidad psíquica, de modo que se observa a sí mismo constituido por las dos fuerzas que

---

Entrambasaguas y Palomo, 1962: 1182).

metafóricamente representa Pío Cid, y que al decir de Agudiez (1972: 76) serían esos dos valores, "uno metafísico, otro tocante a una agrupación humana definida" que por separado expresan el nombre y el (segundo) apellido del personaje.

No obstante, la crítica ha valorado también la importancia por separado del apellido, que es el más significativo de esa colectividad humana, la española, en la que se manifiesta la preocupación por los problemas sociales que están representados en una figura tan autobiográfica como la de Pío Cid: "No es caprichoso el apellido del personaje en que el escritor centra la acción de su única novela" (Espina, 1972: 47). Como señala Dolores Romero López (1994: 273), la Modernidad comienza

> *cuando un lugar común empieza a ser un lugar propio, cuando el Cid deja de ser un simple personaje histórico, para forjar un nuevo ideal legendario para la patria y para la literatura, que ayude a olvidar la decadencia de la España finisecular y revitalice la imagen de la España legendaria.*

Respecto al simbolismo de los apellidos empleados por los modernistas, Allen W. Philips (1974: 61n) recordaba que "en la época de Buenos Aires Rubén Darío utilizó el pseudónimo de Levy Itaspes". Como sabemos, este pseudónimo se sobrepone al que usurpa la personalidad del autor nicaragüense, que ya de por sí estaba utilizando un nombre ficticio. Ese apellido también lo utilizará en *Oro de Mallorca*, donde su *alter ego* (se trata de una autoficción o novela autobiográfica) se llama Benjamín Itaspes, con un claro simbolismo en este apellido inventado del latín: "Esperanza ida". Lo habitual en la época finisecular es que el heterónimo o pseudónimo adquiera una realidad y una consistencia literaria especial, como la que se materializó en la decisión. adoptada repentinamente por José Martínez Ruiz en 1904 (Valverde, 1974: 9), "de reemplazar su firma por el apellido de su *alter ego*, Antonio Azorín, protagonista de *La Voluntad* y *Antonio Azorín*" (Valverde, 1974: 18).

Dentro del simbolismo representado en el nombre elegido por Ganivet para su protagonista autoficticio, hemos de insistir en el hecho de que las dos facetas que muestra el personaje en su nombre tienen su expresión en cada una de las novelas, aunque de forma inversa, esto es, el carácter heroico representado en el apellido tendrá su desarrollo en la primera novela, mientras que a la segunda se reserva la desvelación de la cualidad expresa en su nombre de pila, Pío.

En esta compleja red de simbolismos[133], desplegados en el nombre del protagonista en que Ángel Ganivet se *trasunta* literariamente, no sólo se resalta el valor nominal que se observa en el proyecto autoficticio que representa el ciclo novelístico ganivetiano sino que también nos enfrentamos a la caracterización artística de un personaje que, como hemos venido repitiendo, no es más que la transfiguración idealizada de un Ganivet descontento de su realidad personal y que pretende modificarla a través del mundo de las palabras, del proyecto literario en que cifra una existencia plena y mediante cuyo dominio se siente dueño de sí mismo y del mundo que lo rodea.

Las sucesivas vueltas de tuerca con las que Ganivet va dotando a su personaje de un mundo interior complejo, contradictorio y dinámico, vienen a confirmar que estamos ante una creación autoficticia de largo aliento, basada en múltiples influencias (mítica, literaria, histórica, ideológica) que confluyen en un personaje con el que pretende identificarse idealmente hasta el punto de que quiera hacer coincidir las andanzas del personaje con su propia vida, no sólo a través de los préstamos autobiográficos en que incurre –fundamentalmente en la segunda novela– sino también en la plasmación de un drama vital del que Ganivet es consciente en todo momento y cuya exorcización se produce por la vía de la palabra (en especial de un nombre inventado que quiere apropiarse) y de la tragedia que en forma vicaria hace representar a un personaje atormentado y confuso. Por ello, Ganivet indaga en sucesivos trabajos y capítulos de sus

[133] Probablemente Ganivet esté influido por la poesía simbolista francesa, cuya tendencia ha sido explicada por Dolores Romero López (1998: 33) como la imposición "a la realidad [de] una zona de misterio. El uso perfecto de lo arcano es lo que constituye el símbolo".

novelas sobre la genealogía y el origen de su inconformismo, de su inadaptación social y humana, intentando mediante la literatura dar una explicación, un orden y un sentido a una vida que se le ha ido imponiendo irreflexivamente, sin que él pudiese siempre decidir sobre su curso y sus consecuencias.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

7.7. Organización en trabajos: las transformaciones íntimas experimentadas en cada uno de ellos

Frente a los treinta y dos capítulos en que se distribuye *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, que en este aspecto es una obra de composición narrativa lineal, de carácter tradicional, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* se distribuyen en seis capítulos, cada uno de ellos encabezado por un título que resume el propósito que Pío Cid ha de encarar. El plan global de Ganivet, en consonancia con el proyecto de identificación autoficticia mediatizado por la asunción de un esquema mítico, contiene doce trabajos, a imitación de los emprendidos por el semidiós griego Hércules, de modo que la división tiene un sentido no lineal sino progresivo, en cuanto cada episodio es una prueba que ha de superar el héroe autoficticio protagonista de esta serie novelesca. Germán Gullón (2000a: 31) viene a resumir y confirmar lo que la crítica[134] había venido indicando de forma continuada: "Se divide en trabajos, que no en capítulos, porque Ganivet quería que las obras de Cid fueran doce como los trabajos de Hércules".

Tres han sido los sentidos fundamentales que se han atribuido al significado de estos *trabajos* con que se titula la segunda novela del ciclo que aquí analizamos; por una parte, Casalduero (1962a: 183) apuntaba a una significación diferente a la que tradicionalmente se le había atribuido, complementándola de este modo:

> *Trabajo se ha tomado siempre en el sentido de hecho, empresa, etc., creo que no hay que olvidar la alusión a cuita, dolor, sufrimiento, y si la tomáramos limpia por completo de su significación de hazaña para quedarnos sólo con la de dolor, es seguro que interpretaríamos fielmente el espíritu de la obra.*

[134] Así se comprueba en Saldaña (1930: 150), Fernández Almagro (1943: LV), Olmedo Moreno (1965a: 57), Marín de Burgos (1982: 220), Laura Rivkin (1983: 27), Natalia Milszyn (1984: 117), Fernández Sánchez-Alarcos (1995a: 298), Montero Padilla (1998a: 56) y María A. Salgado (1997: 232), como veremos con detalle en el apartado 9.4. de este trabajo.

Pero en un tercer acercamiento a su significado, Norberto Carrasco (1971: 65) conecta el título empleado para el conjunto de la obra y para cada uno de sus capítulos con la vivencia autobiográfica del autor:

> *Trabajos equivalen aquí a gestas o proyectos, con los que Ganivet –ya por entonces escaso de fe– pretende dar sentido a su existencia. Para no quedarse solo con su último* yo*, para evitar la desnudez suprema del escepticismo, el protagonista se refugia en empresas donde inscribe la periferia de su vida.*

Este significado tendría que ver, asimismo, con la experiencia autobiográfica del autor, según lo interpreta Mª Carmen Díaz de Alda (2000d: 144):

> *Nacido en Granada en el seno de una familia modesta Ganivet mostró desde niño un espíritu despierto, curiosidad y gran capacidad intelectual. Los que l*[o] *conocieron destacan su tesón para superar las dificultades (enfermedades, apuros económicos, estudios tardíos, íntimas inquietudes, lances de amor, ocupaciones profesionales poco satisfactorias); no en vano titulará las aventuras de su* alter ego *novelístico Pío Cid,* Los trabajos.

En ese sentido, la obra de Ganivet ha llegado a ser puesta en relación con las novelas de formación (Polo, 1998: 60) porque en el discurso ficcional se proyecta el afán voluntarioso del escritor por avanzar y aprender rápidamente, accediendo a su personalidad. En esta línea se ha avanzado en los últimos años a la hora de interpretar el significado del título con el que Ganivet vuelve a hacer gala de ese deseo transgresor suyo aplicado a los géneros canónicamente establecidos; porque nuestro autor intenta superar los estrechos límites episódicos de la novela dotando a cada capítulo de un sentido armónico que sólo pudiese ser comprendido en lontananza, como contemplación unitaria de un proceso abierto y dinámico sustentado por el magno proyecto de reflejar en él la vida misma, con sus luces y sus sombras. Para ello adopta un sistema que ya había utilizado, de forma excesiva y desaforada, en su anterior novela: la sátira y la parodia,

gracias al peculiar sentido del humor[135], chispeante y despierto, con que Ganivet parece burlarse trágicamente de todos aquellos asuntos que aborda en sus escritos.

La segunda novela del ciclo resulta ser una broma montada sobre la creación de una falsa expectativa para quien esperase una epopeya; por el contrario, Ganivet se ha embarcado en una tarea desmitificadora que tratará de descomponer, con fines probablemente humorísticos y sarcásticos, a un héroe pedante y engreído que resulta ser en última instancia la faceta social y pública de su autor. A ello hemos de sumar que la quiebra de las expectativas se produce cuando la narración se instala en la exasperante vida cotidiana de un ser anodino, cuya única diferencia del resto de los mortales es su megalomanía y su afán de notoriedad. Por tanto, Salgado (1997: 228) viene a puntualizar que,

> *de hecho, los trabajos del título no implican que se imiten hazañas fabulosas, sino que se las parodia, reduciéndolas a las transformaciones cotidianas íntimas con las que el hombre medio que es Pío Cid ilumina su progresivo avance espiritual mientras ayuda a otros a avanzar espiritualmente también.*

En este acertadísimo análisis, basado en la aproximación que esta autora hace a la construcción autobiográfica de Ganivet como un proceso de re-construcción mítica, se contienen las dos ideas principales que inspiran la redacción de la segunda novela del ciclo, a saber:

a) La transformación espiritual en que se va convirtiendo el largo proceso vital seguido por Pío Cid, desde su aventura africana hasta su estancia madrileña, su campaña electoral en Granada (parodia del sistema caciquil imperante en la época de la

[135] Es éste del humor uno de los aspectos que carecen aún de un estudio documentado y serio, pues ni un solo acercamiento al pensamiento y la obra de Ganivet aborda sistemáticamente el sentido del humor ganivetiano, abundantemente documentado en forma de ironía, paradoja, sátira, parodia, juegos de palabras, etc. Ni siquiera se ha dedicado a ello un artículo o apartado en la abundante y variadísima bibliografía publicada sobre el autor, y en todo caso siempre se remite a tópicos y repeticiones que no aluden al efecto final que pretende crear sobre el lector, especialmente en el uso de algunos nombres

Restauración[136]) y su regreso a Madrid donde se interrumpe la novela, que no tendrá continuación a causa de la muerte del autor.

b) El aspecto caritativo que se va desvelando progresivamente en un personaje que se humaniza conforme se acumulan los fracasos en que se resuelve cada una de las tareas (o *trabajos*) emprendidas, haciendo honor a la cualidad prefigurada en el nombre de pila del protagonista, Pío.

Veamos cómo se ha producido el proceso de transformación interior del personaje, que a la postre responde a una conversión o recreación del autor que interactúa con el protagonista en cuanto a las diversas fases de ascetismo que va relatando; recordemos en este sentido que ocasionalmente Ganivet se hace vegetariano, prescinde de la calefacción, evita todo foco de luz artificial, etc., pero estas tendencias se producen de modo esporádico y por períodos determinados de su vida, apareciendo y desapareciendo como las aguas del Guadiana, alternándose entre ellas o complementándose unas a otras, sin una motivación explicable siquiera por los datos que nos aportan las colecciones epistolares publicadas hasta el momento: hemos de limitarnos a consignar su existencia y aventuramos que tal vez estas *excentricidades* –especialmente la de prescindir de calefacción en la gélida Finlandia– estén provocadas por su deseo de imitación del héroe literario que quiere hacer creer está tomado del propio Ganivet como modelo, cuando en realidad podría ser al contrario, y sería, pues, Ganivet (a semejanza del Ángel narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*) quien se propusiese imitar al héroe ficticio para complicar aún más el ya de por sí

propios que además de simbólicos pretenden ser bromas, tomaduras de pelo y esa *guasa trascendental* a la que el propio Ganivet se refiere cuando habla de sus novelas.

[136] Manuel Tuñón de Lara (1986: 11) aporta tres datos (de las elecciones de 1891) referentes a la provincia de Granada, en lo que a coacciones y pucherazos se refiere: en Alhama a los electores, según figura en el *Diario de sesiones* del Congreso, "se les aseguraba que si no votaban al señor Angulo del Prado perderían la cosecha"; la segunda anécdota tuvo lugar en el pueblo de Peligros, cercano a la capital, "donde el cacique granadino marqués de Sardoal obtuvo 665 votos, *éxito* sin par si se tiene en cuenta que según el censo, dicha localidad contaba 568 habitantes varones y 569 mujeres (sin voto)". Por otra parte, en las actas electorales al Congreso de los Diputados figura la siguiente anotación: "El notario observó que a las nueve y media de la mañana habían votado veintinueve personas y la urna tenía ya más de cien papeles" (apud. Tuñón de Lara, 1986: 11n).

abstruso campo de interactuaciones existentes entre modelo real y copia ficticia presente en las narraciones novelescas de carácter autobiográfico.

La primera gran transformación que se observa en el personaje de Pío Cid se produce durante (o tras) su estancia en África[137]; ya analizamos el carácter simbólico con el que Ganivet intentaba ocultar en la experiencia africana de Pío Cid su infancia y adolescencia granadinas, marcadas en gran medida por la aparición de los primeros instintos de violencia, los impulsos eróticos (desenfrenados o no) y el carácter rebelde del que él mismo hará gala cuando recuerde el espíritu soberbio con el que se enfrentaba a las mil ridiculeces impuestas por sus profesores del Instituto. Esta mutación que se va a producir en Pío Cid es descrita por el propio Ganivet (1965: 305) en la ya mencionada carta de 12 de abril de 1897 a Navarro Ledesma:

> *Lo de menos es Maya, lo esencial es la mutación de Pío Cid que entrando sin saber a lo que va, sale hecho un hombre muy salvaje, pero purificado por el contacto de una naturaleza primitiva.*

En esta primera transformación, que Herrero (1966a) interpreta como una conversión personal del autor, se está produciendo por vez primera un hecho interesante: el escritor novel ha comenzado su primera obra de ficción con la idea de que su héroe propicie una serie de reformas en el pueblo maya, sin esperar que el protagonista evolucione y sufra un cúmulo de modificaciones que van abriéndole los ojos para que contemple la inutilidad y la mezquindad de su existencia y, por ende, de su obra; Del Mastro (1992a: 177) analizó en esta clave la mutua transformación realizada entre el salvaje e ingenuo pueblo de Maya y el ambicioso occidental que se ha propuesto subyugarlos y colonizarlos aportándoles una ridícula civilización:

> *The mission of reform and transformation within Maya actually has a reciprocal effect on Pío Cid. Although the protagonist does in fact have a rather permanent*

[137] Resulta curiosa la coincidencia del comentario que Juan Serrano Oteiza hacía en su relato utópico libertario "¡Pensativo!" sobre su personaje: "Quien vuelve es un hombre nuevo con la experiencia de un sistema económico superior" (apud. Gómez Tovar, 1991: 22).

impact on the Mayan people, he finds himself converted in a very pure and spiritual manner.

De esta primera interacción va a surtirse el caudal de empresas purificadoras que emprende Pío Cid en cada uno de los seis trabajos que componen la segunda novela que protagoniza; así ha entendido Milagros Polo (1998: 70) que los *trabajos* de la segunda novela son "trabajos pedadógicos e intentan esa *transformación*" a la que se refería Judith Ginsberg (1985: 86) cuando afirmaba: "The dramatic core of each of the *Trabajos* is a *transformación íntima* in Pío Cid and in those with whom he comes in contact", opinión que fue ratificada en su apreciación por Santiáñez-Tió (1994: 331n): "Las empresas de Pío, lejos de ser un fracaso, implican siempre la transformación positiva de los demás y del mismo protagonista".

Como vemos, en esta transformación interior podría cifrarse el objetivo perseguido por el ciclo novelístico, contrastando esta interpretación con quienes habían venido considerando un mero fracaso todos los intentos emprendidos por Pío Cid. En esta línea había explicado Fernández Almagro (1943: LI) la vacuidad del empeño transformador del héroe novelesco[138] en Ganivet, de modo que este vacío interior acababa impregnando también el resultado de sus actuaciones, como confirmara años después en el análisis biográfico del autor (a quien identifica plenamente con su retrato literario):

Ninguno de los seis trabajos *emprendidos por él, denota la acción de un ideal, sino mejor una pesquisa de la fe. Quiere llenar Pío Cid con sus discontinuas empresas el inquietante vacío interior. Y es lo cierto que ninguno basta a calmar la sed. Y el alma, en consecuencia, desfallece* (Fernández Almagro, 1952: 60).

Fracasara o no en sus empeños, la sensación que transmite el protagonista está impregnada de un hondo pesimismo vital, producto del fracaso continuado que sus

tentativas de actuación social implicaban, y esta visión negativa del mundo y de la vida, acompañada de lúgubres ideas acerca del dolor y la muerte, es la que acaba imperando en las dos novelas, especialmente en la segunda, como ha venido a concluir Álvarez Castro (1998a: 22) al afirmar:

> *La obra está traspasada por un sentimiento de hondo pesimismo, acrecentado por la continua presencia del dolor y la muerte en sus múltiples facetas. Los propios* trabajos *del héroe, Pío Cid, no suelen resolverse sino en fracaso.*

De esta manera, podemos convenir en el carácter de autobiografía espiritual en que se convierten las dos novelas, al expresarse en ellas el sustrato anímico sobre el que se desenvuelve Ganivet a lo largo de su vida, hastiado del mundo y en busca constante de un asidero al que agarrarse para confiar en algo o en alguien, más allá de sí mismo. Por ello, todas sus acciones se vuelcan en el exterior, y en esa visión solipsista y egocéntrica del mundo, un personaje dual y escindido como el de Pío Cid no podía sino volcarse hacia el exterior, a través del altruismo y del intento de ayudar a los demás, entregándose a ellos, como ha señalado Germán Gullón (2000a: 35):

> *La novela* Los trabajos *cuenta la historia de un peculiar personaje, Pío Cid, dotado de una personalidad particular. Su vida está regida por una entrega total a sus semejantes, a quienes ayuda siempre que tiene oportunidad.*

A la hora de revisar su vida y proceder a contar los episodios y acontecimientos más relevantes que tuvieron lugar durante su estancia madrileña, Ganivet va a poner especial énfasis en las motivaciones ocultas que lo guiaban e impulsaban; el autor está convencido de que su actuación no era fácil de entender si no se explicaba el sentido oculto que lo guiaba. Por tanto, busca en un relato autoficticio la justificación de una época de su vida de la que él mismo se siente responsable, pero no totalmente satisfecho, de ahí que en su personaje haya querido reflejar ese *quiero y no puedo* que le hace afrontar proyectos destinados al fracaso. En el análisis de sus novelas, especialmente de

[138] Para Donald L. Shaw (1986:_247), las novelas del ciclo de Pío Cid "nos ponen en contacto, por vez

la segunda, Agudiez (1972: 130) resalta esta situación, que este teórico entiende como un intento de autoafirmación bastante contradictorio, pues así se manifestaba la dualidad de los propósitos autoriales y de la obra resultante:

> *Pío Cid estará a menudo a punto de disiparse en iniciativas bastante prematuras, pero el esfuerzo aportado tendrá como finalidad una sugerencia de afirmación, aspecto culminante de una voluntad que combate el negativismo inherente a su propia persona.*

En cada *trabajo* o capítulo (así en la primera como en la segunda novela), Ganivet ha pretendido simbolizar la realización de una prueba, expresando en cada una de ellas su capacidad de superación, manteniendo indemne su identidad; por encima de las pruebas particulares, un sentido unitario subyace en todas ellas: el afán de autosuperación, de perfeccionamiento y la purificación que se va adquiriendo cada vez que las trivialidades de la vida van ensuciando con sus materialidades la pureza prístina que debe encontrarse en el acrisolado resultado final. Para Ganivet, la pureza no es el estado inicial del que se parte cuando se emprende una tarea; la pureza se encuentra sólo en el propósito que el protagonista alberga en sus intenciones de ayuda a los demás, por lo que el resultado final, sea cual sea, positivo o negativo, ha de verse salpicado por esa intención ingenua e inocente que inspiró su acometimiento. No olvidemos que Unamuno (1905: 39) quiso ver esta característica en el personaje ganivetiano, resaltándola como esencial para el correcto entendimiento de su trayectoria literaria, que en todo caso se reconoce como la propia de su creador o inventor:

> *Pío Cid estará a menudo a punto de disiparse en iniciativas bastante prematuras, pero el esfuerzo aportado tendrá como finalidad una sugerencia de afirmación, aspecto culminante de una voluntad que combate el negativismo inherente a su propia persona.*

primera, con el héroe novelesco del 98".

Jugaba aquí Unamuno con su propia percepción de la vida, con sus ansias vitales, refractadas en el personaje finisecular que glosa al homenajear a Ganivet, al tiempo que conecta –como tantos otros hicieran después– la figura de Pío Cid con el personaje teatral de Pedro Mártir, que se considera la cristalización del proceso de mejora que el escritor granadino había emprendido para dar explicación de su propio proceso de purificación interno. Dicho proceso tiene que ser, en ese sentido, un camino ascético que reflejaría no ya el vivido por el autor, sino que ha querido entender su vida como un continuo hacerse a sí mismo.

Ya en esta novela de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, al igual que sucediera en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, Ganivet había depurado una percepción de sí mismo, observándose en la distancia temporal y geográfica que permite enjuiciar al otro que ha sido. Se mezclan en ese proceso dos momentos vitales del escritor: el de la vida que está describiendo, y de la que en algún modo ya se siente liberado, al haber superado sus peripecias, y por otra parte la posición desde la que pretende verse. Un Ganivet maduro, que ha sobrevivido a su estancia madrileña y que es el resultado de la misma, quiere interpretarse en función del resultado al que ha accedido.

Podemos poner en duda que el Pío Cid de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* sea el Ganivet estudiante en Madrid, pues la situación desde la que se describe a sí mismo ha variado sustancialmente, y por tanto pretende reflejar en ella otra etapa de su vida, la que tiene lugar en sus últimos meses de Amberes y su residencia en Helsinki; esto es lo que Fernández Sánchez-Alarcos (1992: 238) quería expresar al indicar que "la propia existencia de la novela se debe también al proceso de transformación que ha experimentado el mismo narrador-autor". No escuchamos ni vemos, como decíamos, a ese Ganivet que lucha por sobrevivir y hacerse dueño de las circunstancias, sino a quien –a resultas de aquella experiencia– quiere modificarla en la escritura, en virtud de una

visión más madura de la vida, la que le aporta la experiencia sufrida y la de una nueva posición espiritual ante el mundo.

En los años de redacción de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Ganivet está experimentando una conversión mística que quiere reflejar en su personaje, en el *yo* que fue y del que ha nacido este otro *yo* desde el que Ángel narra la vida ajena de Pío Cid. Repárese en que, como apunta Rivkin (1986: 341), "la novela debe su propia existencia a una heroica transformación espiritual"; por ello, el segundo Pío Cid nos parece más real y verosímil que el de la primera novela, y toma de la vida del autor real más datos biográficos, sin por ello coincidir en ningún caso con el presente ganivetiano desde el que se narra cada una de las novelas.

Hay una distancia biográfica que obliga a ese desdoblamiento autoficticio, aunque se refleje en un *yo* pasado la honda preocupación que afecta ya al escritor que revisa su vida, por lo que el Pío Cid de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* se nos presenta con unos rasgos de ascetismo que más bien podemos interpretar en la clave de un nuevo Ganivet más consciente de que su vida se ha convertido en un camino de purificación ascética. En este sentido hemos de interpretar con Ricardo de la Fuente Ballesteros (1996: 100) las diferencias existentes entre el personaje de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* y el que aparece en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, siendo como son ambos un único héroe pero con distintos objetivos y diferentes motivaciones:

> *La apuesta por la transformación del protagonista de la novela anterior en un asceta que parece escapar de Maya y se convierte en el hombre compasivo, capaz sólo de amar y comprender cordialmente a los demás sujetos, que, como él, están sujetos al inexorable dolor de la vida y de su aniquilamiento.*

La vida como sufrimiento es lo que Ganivet se propone reflejar en este ciclo novelesco, ejemplificándose a sí mismo en esa vía purgativa de superación del dolor y las

contrariedades, por lo que afronta a su héroe en un primer momento a inverosímiles e infructuosas hazañas de las que surgirá un héroe más cercano y cotidiano pero igualmente enfrentado a unos *trabajos* (incompletos) cuya interpretación supera la virtualidad concreta de cada uno de ellos. El hecho de que este proceso depurativo tenga una manifestación simbólica que viene a reflejar las preocupaciones espirituales presentes en el autor durante la redacción de su segunda novela concede a ésta un doble plano interpretativo, que es el factor más importante en el juego dinámico de las autoficciones novelescas: el producido por la superposición de quien se fue con el de quien se autorretrata, haciendo presente lo que ya es inmodificable en el pasado.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Otro de los aspectos que inciden en la estructura circular de la obra es que, como apunta Matías Montes Huidobro (2001: 226), *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* "termina con el regreso [de Pío Cid] a España. Ocurre un *renacimiento*, una *remisión espontánea*, inesperada y rápida". Este regreso del héroe a su patria es la otra cara de ese viaje iniciático que ha emprendido a la búsqueda de sí mismo, que no es sino una traslación mental, un viaje temporal, como ha señalado Germán Gullón (2000a: 27) al comprobar que Pío Cid parece estar re-viviendo o recordando cuando se mueve:

> *Él busca encontrarse con los espacios del ayer, donde se conserva la esencia del ser. Todos los que l*[o] *acogen ya l*[o] *conocen, l*[o] *aprecian antes de que haya hecho nada. Viajar es, pues, volver a vivir, no vivir aventuras nuevas y excitantes.*

La inspiración de la que surge el ciclo novelístico une inexorablemente al personaje en una de serie de características comunes, en concreto las que se refieren a su entendimiento de la vida como un viaje purgativo, mediante el cual el personaje se va desposeyendo de todo lo accesorio para perfilarse como alguien esencial, reducido a su impulso interno, la voluntad, que tan presente está en Pío Cid. Olmedo Moreno (1965a: 199) había percibido dicha unidad y de qué manera se afronta en cada obra el problema existencial al poner de manifiesto que

> *la clave de toda la construcción de Ganivet está en el hecho de que el protagonista de las dos obras,* Trabajos *y* La Conquista, *como sabemos, representa para Ganivet la vía de la alienación progresiva del hombre, su deshumanización y el peligro de su deglución por el aparato existencial cada día más complicado y poderoso, mientras que* Los Trabajos *son el camino de la salvación por obra de la sobriedad y la disciplina que hagan recobrar al hombre el dominio de sí mismo y con él el poder de regir los acontecimientos*.

Es necesario insistir en la perspectiva que permite a Ganivet secuencializar su vida y separar episódicamente las fases por las que ha pasado para llegar a ser quien es a través de la virtualización literaria de quien habría querido ser: sólo mediante un distanciamiento temporal es posible descubrirse a sí mismo, sólo cuando considera que el personaje se había concluido a sí mismo puede Ganivet emprender la redacción de las novelas en que intenta reflejar su *yo* más profundo e íntimo, aunque para descubrir esos movimientos internos de su espíritu haya de servirse narrativamente de los aspectos externos, episódicos, de aquella vida. Los *trabajos* (entre ellos los diversos episodios de la fantasiosa conquista de la alteridad maya) van a significar en este sentido los hitos superados en cada caso, pero sin perder de vista que la descripción del personaje pasado, del ex-*yo*, está contaminada (más bien deberíamos pensar purificada) por la realidad presente desde la que se escribe. Mediante la interpretación de un pasado asumido y aceptado es posible darle a éste un nuevo valor, pues él ha permitido al autor entenderse y purificarse.

Nos resta por hacer un último apunte al respecto de la significación de los *trabajos* como penalidades y como obligación: en la tarea (sisífica) encomendada al protagonista se percibe el sufrimiento implícito en la vida, y dicho sufrimiento sólo puede transformarse mediante la idealización literaria. En este proyecto estético se comprende la purificación que tiene lugar en cada actuación del personaje, su realización como individuo que pretende representar los pesares de la vida contemporánea. Por

tanto, la organización en capítulos no oculta la identidad esencial del protagonista, su vuelta a empezar día a día, acción tras acción, su cometido en el mundo, con una consciencia de la que el autor sólo se habría percatado *a posteriori*, pero de la que dota desde un principio a su personaje, como si éste supiese en todo caso lo que va a suceder después, en virtud de ese doble principio operante en esta autobiografía ficticia: el presente sabio desde el que se redacta y la inconsciencia desde la que se afrontaba cada tarea cuando Pío Cid aún no existía y sus experiencias eran llevadas a cabo por un Ganivet que después pretende hacer creer, a través de la ficción literaria, que él ha sido en todo momento dueño de su vida.

BIBLIOTECA VIRTUAL

No era ni fue así, por más que la falsedad literaria consienta en este artificio, y esta falla abierta entre vida y literatura es la que sigue dejando abiertas las distancias (no sólo cronológicas) entre Ganivet y Pío Cid, puesto que la estilización que se ha producido en el personaje literario es consecuencia de este nuevo deseo ganivetiano de apoderarse de su vida, dulcificarla, dotarla de un sentido del que él mismo duda. Y en todo ello desempeña un importantísimo papel esa preocupación mística que lo asalta en sus últimos meses en Amberes, la de purificarse a toda costa, aunque para ello haya de recurrir a la confesión y por tanto a la rememoración de sus impurezas e imperfecciones. El trabajo que subyace a todos los episodios es, pues, el que llevará a esa purificación, a una humanización del personaje, en el que se acrisolan los pensamientos, las sensaciones, las inquietudes y los deseos incumplidos del Ganivet escéptico que quería aprender de su propia vida, dado que ya no podía rectificarla más que a través de la impostura literaria.

7.8. Unidad del personaje a lo largo del ciclo

Concluiremos el estudio de las principales características del ciclo novelesco de Pío Cid desde el punto de vista de la autoficción con un repaso de la identidad del protagonista en relación con la de Ganivet y en la diferente perspectiva adoptada para cada una de las novelas que integran dicho ciclo. En esta opinión recalaba Antonio Espina (1972: 82) cuando intentaba explicar la vida del autor a través de los rasgos que identifican al personaje que creó:

> *El Pío Cid de* La conquista del reino de Maya *es menos Ganivet que el Pío Cid de* Los trabajos. *Pero en ambos se hallan con harta densidad introspectiva el temperamento, las ideas, las reacciones morales y el sentido nihilista que caracterizan la personalidad del escritor*.

El primer elemento que identifica a Pío Cid con Ganivet es esta tendencia a la introspección, a la interioridad, que se complementa con las tendencias ascéticas que el personaje va representando prematuramente respecto a la época de la vida en que dichas tendencias empiezan a manifestarse en Ganivet, quien –a tenor de muchos datos de su vida estudiantil– no hubo de ser reacio al disfrute de los goces materiales que se hallaban a su alcance antes de 1892, cuando partiera hacia Amberes. Como veíamos, este cambio de carácter –detectable en las dos formas de encarar la vida que tiene en cada una de las novelas el personaje principal– se corresponde con una vivencia personal del autor, sobre todo tras su salida de España hacia su primer destino consular.

En este sentido, hay que hacer hincapié en la ficción novelesca como la expresión de un deseo, puesto que el Pío Cid de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* no es el joven Ganivet que ha vivido en Madrid, sino la proyección ilusoria del regreso que Ganivet espera poder hacer a España; por ello, Pío Cid en esta segunda novela es un hombre mayor, de cuarenta años, que ha vivido en el extranjero y ha asimilado esa experiencia ascética de purificación que se produce tras su estancia en Madrid. La ficción

novelesca autobiográfica encarna aquí esa dualidad del pasado rememorado y del futuro deseable, motivo por el que Ganivet no se decantó por la redacción de sus memorias ni por un estilo autobiográfico propiamente dicho, sino por la depuración literaria en la que se inserta el horizonte de los sueños y las expectativas no cumplidas por el autor en su vida real, pero que operan en su existencia como elementos ciertos.

Hemos de puntualizar que esta transformación a la que nos referimos no significa una doble personalidad, ni en el personaje en el que vuelca su personalidad el autor de estas narraciones autobiográficas novelescas, ni en el propio autor, a quien a veces se han imputado ciertos rasgos de conducta psicopatológica esquizoide que finalmente lo conducirían al suicidio mediante un complejo entramado de alteraciones de la conducta, sospechas paranoicas, desajustes de la personalidad agravados por problemas afectivos y sentimentales, frustraciones sociales, alejamiento de un entorno estable, deseos megalómanos y reaparición de las secuelas de una enfermedad –la sífilis– que él creía totalmente superada (entre otros hipotéticos motivos que la crítica ha estudiado con detenimiento y sobre los que se han hecho las más dispares suposiciones, que no desechan la posibilidad de que dicho suicidio no se produjera y Ganivet hubiese sido objeto de un asesinato o de un desafortunado accidente).

No hemos de obviar, sin embargo, que nuestra lectura de la obra ganivetiana está en gran medida condicionada por el conocimiento del desenlace de su vida, por lo que se menciona con reiteración la obsesiva aparición de personajes que se suicidan en sus obras, sin tener en consideración que éste del suicidio es un tema literario muy del gusto finisecular, independientemente de que en la intención de Ganivet tenga una función casi premonitoria. En este sentido, al realizar una comparación tipológica de Pío Cid con Ganivet, se recuerda que éste había previsto el final suicida de su héroe, si bien en estas consideraciones nos ceñiremos a otros rasgos que los asemejan a ambos, más allá de las meras coincidencias biográficas o de descripción física que a menudo se aportan como argumentos favorables a una interpretación autobiográfica de la obra.

Existen rasgos coincidentes en la personalidad del escritor reflejados en la descripción del personaje literario que se mantienen invariables en las dos novelas y que nos interesa resaltar para apoyar la hipótesis de la identidad del héroe ficticio que se nos presenta bajo la denominación única de Pío Cid en los dos contextos tan diferentes en que se relatan sus aventuras. Una de estas características es la propensión de Pío Cid a rodearse de mujeres, como ha enfatizado Baquero Goyanes (1972: 144), quien llega a calificar "a Pío Cid como un *homme à femmes*, aunque en Maya sea con sus muchas esposas negras". Este rasgo de la personalidad cidiana –"curiosa coincidencia perceptible en las dos novelas", como afirma Baquero (1972: 144)– tiene su reflejo en el universo femenino real de Ganivet que con tanto acierto ha estudiado Álvarez Castro (1998a; 1998b; 1998c; 2000c).

A esto ha de sumarse esa individualidad independiente y socialmente rebelde de que en todo momento hace gala el personaje novelesco (no tan alejado en ese sentido del modelo real que Ganivet representa en su propia vida, con sus excentricidades y su anticonvencionalismo práctico); este aspecto fue prolijamente analizado por César Barja (1964: 28-29), quien resume ese dualismo del personaje en la propia vida del autor, acudiendo para ello a una peligrosa explicación étnica, un tanto desfasada para nuestra época, pero que, por su interés y a pesar de la extensión de la cita, preferimos reproducir literalmente:

> *Afirmar en todo momento su individualidad y su independencia personal frente a la sociedad, es otro de sus sentimientos* [de Pío Cid en las dos novelas]. *Más aún que un sentimiento, un principio de humanidad, de hombría espiritual. Su ideal es la vida natural, bien que no se interese por la naturaleza, la vida libre de sacrificios y de trabas. No menos fundamentales son, como ya lo son en* La conquista*, su escepticismo y su pesimismo, sólo que también contrabalanceados ambos modos por la creencia en sí mismo y en el triunfo de la idea y el espíritu humanos, no menos que por la exaltación del principio amoroso. Apurar más la caracterización*

> *de Pío Cid equivaldría a contraponer rasgo a rasgo, sentimiento a sentimiento: a su instintivo sentimiento de libertad, su arraigado instinto de fatalidad (luchan un católico y un árabe en el alma de Ganivet); frente a su orgullo y su espíritu aristocrático, su cristiana humildad y su espíritu democrático; contra su pereza, su diligencia. Difícil, pues, reducir a una fórmula armónica este carácter. ¿Qué quiso Ganivet representar en él?*

El interrogante abierto por Barja sigue perteneciendo a ese halo de misterio que Ganivet quiso imprimir al marchamo de su obra, por lo que hemos apuntado más arriba a esa caracterización dual y ambivalente como una autorrepresentación confusa de un estado anímico que el escritor experimenta durante el proceso de creación de sus dos novelas, y que acaba fraguándose en una percepción ascética de la vida que obligaba a ese cambio espiritual que se opera perceptiblemente en el personaje, como constatara Javier Herrero al explicar qué mecanismo ha propiciado el cambio temperamental que se observa en Pío Cid de una novela a otra:

> *El héroe rebelde y violento de* La conquista *va dejando paso al héroe caritativo y místico de* Los trabajos, *y a ese cambio de tono espiritual corresponde un cambio de vida que se caracteriza por una extraordinaria intensificación de las tendencias ascéticas* (Herrero, 1966a: 99).

Pero esta modificación no significa, ni mucho menos, que nos encontremos frente a dos personajes literarios, como se puede comprobar en la afirmación que José Ángel Juanes (1998:96) hace al señalar que se trata de "dos avatares de un mismo ser", confirmando la idea defendida por Agudiez (1972: 68) en la que apuntaba a "la esencia misma de su temperamento", y cuya base hay que encontrar en aquel aserto que el narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* realiza sobre dicha identidad de los personajes imputándole a Pío Cid como su único error el "creer que en España continuaba viviendo entre salvajes" (Ganivet, 1983: 78).

Desde un punto de vista teórico, ya apuntamos que hay una voluntad de identificación en el personaje al no renunciar Ganivet al nombre con el que había revestido al protagonista de su primera novela cuando emprende la redacción de la segunda, dando así una unidad al ciclo novelístico. Intradiegéticamente, Ganivet se reafirma en la voluntad autoficticia que pretendía imprimir a su personaje central, haciendo que la mayor verosimilitud de los episodios narrados en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* permita ratificar y legitimar el retrato irreal que de Pío Cid se hace en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*. El hecho de que además Ángel Ganivet haya asumido para su participación en la Cofradía del Avellano el sobrenombre de Pío Cid confirma estas similitudes que venimos apuntando, por anecdótica que pueda parecer esta identificación.

Lo realmente importante es que el mantenimiento del nombre propicia la creación de un pacto de verosimilitud entre el ámbito narrativo y los lectores de ambas novelas, no sólo con el fin de afirmar la unidad del ciclo novelístico (que pretendemos haber demostrado en las páginas precedentes) sino también para apuntar más allá de los reducidos ámbitos de la ficción: en Pío Cid, con sus altibajos, sus dualidades, sus experiencias acumuladas, sus similitudes de carácter y su simbolización de una vida interior que se decanta hacia la purificación ascética de las purificaciones mundanas, Ganivet ha querido perfilarse, retratar perspectivísticamente un hombre de cuerpo entero, un ser de múltiples facetas y cualidades en las que podemos buscar los deseos y los errores de su autor, sus inquietudes y su insatisfacción, su inadaptación social y el altruismo abocado al fracaso. El nombre da unidad al personaje y al ciclo novelesco, aludiendo a una pretensión que sobrepasa incluso la ficción literaria, con lo que se facilitan los procesos de interpretación en clave de novelación autobiográfica, como la crítica ha venido aceptando y asumiendo al acercarse al personaje que protagoniza estas novelas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO 8

CICLO ABIERTO

8.1. Ciclo inacabado

Gracias a la exhumación de diversos manuscritos ganivetianos, labor llevada a cabo en un primer momento por Antonio Gallego Morell (1971: 46), sabemos que el plan de la segunda novela que compone el ciclo constaba de doce *trabajos* o capítulos, por lo que nos encontramos frente a un ciclo inacabado que plantea diversos interrogantes a los estudiosos de Ganivet, quienes al identificar a Pío Cid con su creador atribuyeron al final de éste el mismo desenlace trágico que en la realidad tuvo aquél, el suicidio, máxime cuando uno de los proyectos de título que el escritor manejó para su segunda novela era el de *Pasión y muerte de Pío Cid* (Ganivet, 1965: 305), como sabemos por la carta que el granadino envió a Navarro Ledesma desde Helsinki el 12 de abril de 1897.

Esta situación de *inacabamiento* nos vuelve a plantear la estructura del ciclo como un proyecto completo en sí mismo o como parte de un plan mayor que con la obra teatral póstuma de *El escultor de su alma* haría de la creación literaria ganivetiana (no ensayística) una trilogía marcada por tres fases, representadas respectivamente por cada una de las obras:

-Heroísmo salvaje;

-Cotidianidad exasperante;

-Pureza autocreativa.

Estas tres fases representarían otros tantos períodos en la vida de Ganivet, simbolizados literariamente con un distinto grado de similitud realista, y como tales se podrían identificar a su vez con los tres lugares de residencia biográficos que conoció: Granada en su infancia y juventud (trasmutada en la salvaje África); Madrid en sus años estudiantiles (los más reconocibles como episodios autobiográficos); y su estancia en el extranjero, a la que el escultor aludirá desde el delirio en que se nos presenta de vuelta a

su tierra natal, conjugando así el proceso de superación dialéctica de las antítesis mediante la fusión en una unidad superior, al tiempo que la trilogía se cerraría circularmente con una vuelta a los orígenes, una recuperación simbólica de la originalidad tras la decantación del ser que se ha depurado en el crisol del dolor experimentado vitalmente.

Una vez tenemos una perspectiva panorámica del proyecto ganivetiano, nos resta constatar que el micro-proyecto novelístico no se completa, precipitándose sin embargo la redacción de la obra culmen de la trilogía cuya posición con respecto al ciclo tampoco ha quedado perfectamente clara hasta ahora, por mor de las contradicciones inevitables que todo escritor puede cometer al llevar a cabo un plan predeterminado que pretende sea coherente y en el que todas las piezas han de encajar perfectas y sin fisuras. Sin embargo, nos hemos de contentar con la existencia de la mitad de la novela *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* según el plan inicialmente esbozado por el autor, y esta realidad no se ha entendido como un final abierto sino como un final forzado que deja incompleta la novela y abre la posibilidad de aventurar cómo hubiesen tenido continuación los episodios cidianos y de qué manera hubiese concluido la obra en caso de haberse completado.

Esta sensación de obra incompleta crea, en el lector que la interpreta autobiográficamente respecto a Ganivet, la inquietud por saber cuál hubiese sido la resolución del héroe en los siguientes capítulos; así lo entendía, por ejemplo, Francisco Elías de Tejada (1939: 33) al constatar que

> *la obra de Ganivet no es completa;* Los trabajos de Pío Cid *quedaron sin concluir precisamente cuando iba a explicarnos el desenlace de su personaje más representativo, aquel que se nos aparece como él mismo. Esto trae como consecuencia que no pueda ser juzgado con una certeza absoluta.*

Pero si no nos dejamos confundir por esa hipotética similitud entre los finales novelístico de Pío Cid y real de Ángel Ganivet, nos centraremos en el hecho de que la novela acaba en un punto en el que la vida del personaje se avecina a un nuevo cambio, simbolizado en los preparativos que realiza para un nuevo viaje, y ya sabemos que un traslado físico del protagonista representa en la obra de Ganivet una trasmutación en algunos aspectos de la personalidad del héroe, un renacimiento interior. Esta circunstancia es la que ha recalcado Miguel Gallego Roca (1998: 21), quien hacía referencia a esa escena final de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* en que el autor deja

> *abierta su vida al capricho de un destino en forma de viaje, escena que, sin embargo, no es sino una prueba más de la incapacidad del héroe, conquistador y aventurero en otro tiempo, para conquistar su propia existencia.*

Desde ese final en el que Pío Cid es abandonado a su suerte adquiere una nueva significación el esfuerzo realizado por Ganivet para tomar posesión de su vida mediante la re-escritura de su experiencia, como si él mismo no estuviese seguro de poder tomar las riendas de su destino, en el que el azar se le presenta como la única guía que dirige sus pasos, por lo que ni siquiera la ficción artística puede concederle la posibilidad de dominar su existencia, y así es como vemos deambular externa e interiormente a un héroe que anda tras de sí mismo, que se busca en cada recoveco y que cifra en el futuro la plenitud de su obra, que queda sin escribir, como promesa incumplida a la que el lector ha de dar su forma final, interpretando no ya sus hechos pasados sino también el designio de sus aventuras futuras.

Al presentar la obra que supuestamente culmina *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* inacabados, Francisco Seco de Lucena interpretaba el punto y aparte que se había marcado en la terminación del sexto capítulo como una interrogante abierta hacia el porvenir, dado que había quedado "sin escribir lo más interesante" (1926: 15) de dicha novela, la consecución por parte del protagonista de un *status* de triunfo que

sistemáticamente le había sido negado. A este respecto, también Antonio Espina (1972: 96) se interroga sobre la hipotética continuación de la obra, dado que ésta deja al personaje ante unas expectativas que dan cuenta de la rica vida interior que con sus experiencias ha acumulado el personaje:

> *¿Cómo hubiera terminado Pío Cid de haber podido continuar sus trabajos experimentales ya dentro de sí mismo, puesto que el autor nos lo deja en el momento crítico culminante, de su vida interior?*

Parece obvio que esta pregunta sólo hubiese encontrado respuesta en las palabras del propio Ganivet, quien parece desfallecer y dejar la obra en un punto muerto a partir del cual la recreación de su vida ya no encuentra nuevas salidas, condenado como estaba a reiterarse y a repetirse en un laberinto de obras fracasadas, de intentos encajonados en un callejón sin salida. En esta misma tesitura se hallan las hipótesis, interrogativas también, de Melchor Fernández Almagro (1952), quien sólo encuentra una respuesta satisfactoria en el paralelismo encontrado con otro personaje, el suicida Juanico el Ciego cuya historia se intercala como una ficción inserta en el relato principal y de cuya veracidad va a dar prueba la existencia de su hija Mercedes, quien sale de aquella ficción intra-literaria para encontrarse en el tren que la conduce a Madrid con el desilusionado Pío Cid, que acaba de renunciar a su acta de diputado recién conseguida. Fernández Almagro (1952: 266) se deja llevar por una interpretación en que la identificación del personaje novelesco de Pío Cid con su autor real, Ángel Ganivet, no puede más que coincidir en el trágico final de un suicidio[139] que dé explicación y sentido a toda la frustración acumulada en su vida:

> *Fracasadas todas las experiencias, ¿qué hubiese hecho Pío Cid, con su vida, fardo sin explicación ni destino? No sabemos cómo habría liquidado su existencia Pío Cid, pero sí consta cómo remató la suya otra criatura ganivetiana: Juanico el Ciego.*

[139] "The novel is apparently incomplete; nevertheless, in reality its ending is the author´s suicide –an ending which leaves the literary from in suspense, so to speak, but which clinches the novel´s plot with a terrible logic" (Parker, 1982: 375).

Como hemos indicado en otras ocasiones, creemos que esta interpretación se basa en exceso en el conocimiento de la vida real de Ganivet, o más bien, en el final de sus días, por lo que más bien podría tratarse de un fallo de su voluntad, hastiado de su personaje desde los primeros días en que lo concibe y cuando empieza a notar que el esfuerzo emprendido lo sobrepasa. De ahí que ya en julio de 1893, Ganivet (1944: 101) se dirija en estos términos a Navarro Ledesma refiriéndose a las hazañas de su héroe novelesco:

> *Hasta que las termine no quiero que me desanimen, pues temería no llegar al fin. Mi posición respecto de estos engendros es la misma de un padre respecto de un hijo que le nace podrido por leyes inevitables de la herencia.*

Agotada la descripción del personaje, Ganivet parece querer emprender otros caminos tangenciales mediante los cuales pudiese dar cumplida visión de sí mismo: en ese momento es cuando Pío Cid va a ser obviado en favor de Pedro Mártir, el personaje central de *El escultor de su alma* y con el que también se ha identificado al escritor, cual si fuese un heterónimo que expresara un estado de ánimo distinto, simultáneo en esta ocasión con el momento de redacción de la obra. Los críticos de la producción ganivetiana han mencionado en diversas ocasiones los nuevos proyectos literarios concebidos por Ganivet y que no se llevaron a término, sin conectar estas nuevas proyecciones con el final decretado para su obra ya en marcha y que había visto la luz pública en sucesivos volúmenes. En este sentido, aunque Pío Cid sigue presente como héroe novelesco, ya no se trata del único en la mente del escritor, pues el proyecto de continuación de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* convive con el inicio de una nueva novela, protagonizada por un personaje homónimo, cuyo título sería en esta ocasión *El poder de la sangre* (Fernández Sánchez-Alarcos, 1992: 248) y con un nuevo protagonista, *El Dómine Peregrino Don Rústico de Santafé* (Gallego Morell, 1997a: 160), novela de la que no se conserva más que el proyecto de título pero que muestra bien a las claras que Ganivet ha dado por finalizado conscientemente el ciclo de las

aventuras protagonizadas por Pío Cid en sus novelas ya publicadas, las únicas que redactara.

No obstante, este final inconcluso ha planteado diversas opciones interpretativas a tenor de las referencias que Ganivet hiciera a la elaboración de un testamento místico de Pío Cid que habría de interpretarse como la formulación declarada de los intereses vitales del autor que en él condensaría su visión postrera de su propia vida, y que en la mayor parte de las exégesis se ha querido identificar con la obra teatral con que se cerraría esta trilogía literaria mixta, si hemos de atenernos al aspecto formal de las obras de que consta: prosa novelesca y verso teatral.

Las apoyaturas que avalan esta hipótesis, no lo olvidemos, se encuentran en el texto publicado de la última novela cidiana, en concreto en aquella afirmación críptica que se pone en boca del protagonista cuando éste se refiere a su última creación, tan similar a la obra póstuma ganivetiana, *El escultor de su alma*, que no sólo es un texto trágico sino que está ambientado en los subterráneos del monumento granadino al que alude: "Pienso morir intestado –contestó Pío Cid–. La dejaré en una tragedia que tengo ya escrita, y cuya acción se desarrolla precisamente aquí, en la Alhambra" (Ganivet, 1983: 374). A este respecto, hemos de observar que esta última composición no es tan precipitada como algunos presuponen, sino que su redacción se remonta a varios años antes de su envío a Francisco Seco de Lucena para su representación en Granada.

Si *El escultor de su alma* fue redactado simultáneamente a las dos novelas, hemos de fechar su inicio justamente en 1892, cuando Ganivet comienza a experimentar una crisis personal de insatisfacción y ansiedad que avivaría el sentimiento de incomprensión, extrañeza y lejanía anejo a su primera salida de España, y la composición de esta extraña pieza teatral tendría como fin ser incluida dentro del texto novelístico, como sostuviera Hans Jeschke (1954), dentro del propósito estético ganivetiano de anular el estrecho margen canónico de géneros literarios presente en el final de siglo XIX.

Así, pues, parece admitido que inicialmente la obra teatral había sido titulada *Creación* y que estaba previsto formara parte de uno de los *trabajos* emprendidos por Pío Cid (Mellado de Hunter, 1972: 51) aunque luego fuese rescatado por Ganivet como texto autónomo y exento de su novela, pese a lo cual sigue siendo visto como parte del proyecto de autoficción biográfica emprendido por su autor, a quien le gustaba emboscarse en el anonimato o en los pseudónimos para dar a la luz ciertas obras suyas (así *Idearium español* y el texto de *Granada la bella* en formato de libro). Pío Cid habría sido, en ese hipotético caso, el autor que hubiese asumido la autoría de esta obra teatral, a semejanza de otros textos en prosa insertos, como el de *El Protoplasma* que Ganivet atribuye a Cándido Vargas, o el relato de *Juanico el Ciego* atribuido a Antón del Sauce, o el de *La elección de esposa de Abd-el-Malik*, que se asume como composición propia de Pío Cid.

Sin duda, existen evidentes analogías y concomitancias entre *El escultor de su alma* y los textos novelísticos previos, como puso de manifiesto Rivkin (1983: 377) al señalar que ya en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* estaba presente el simbolismo de la escultura y la transformación espiritual del autor, símbolo que se acentúa en el texto teatral. Pero es en un dato paratextual en el que Francisco García Lorca (1997: 59) se basa para poner en relación la obra dramática con el acontecer novelesco de Pío Cid, concretamente en el lema que aparece en el frontispicio de *El escultor de su alma* ("Initium vitae libertas"), que no es sino el último verso del acróstico *Arimi* que Pío Cid entrega a modo de condensación de su pensamiento a los cofrades del Avellano (Ganivet, 1983: 365), destacando la correlación existente entre el texto teatral con el que se cierra la trilogía, como creación atribuible a Pío Cid, que la había previsto entre sus *trabajos*, y el pensamiento nihilista y trágico de un Ganivet atormentado por la obsesiva preocupación ante la inevitable caducidad de la vida, su limitación temporal y programática, imponiéndose en todos los casos el triunfo de la muerte como única realidad comprobable. Así lo entendía Ginsberg (1985: 113):

> El escultor *holds a prominent place in Ganivet´s works as a compendium of spiritual ideas that had occupied him throughout his career*. El escultor *is therefore Ganivet´s last artistic will and testament, just as it is the* tragedy *that Pío Cid tells his friends he will soomleave for them, a drama to take place in the Alhambra which he describes to them as dealing with the* tragedia invariable de la vida *and the* ley primitiva y perenne de la creación.

Desperdigadas crípticamente a lo largo de su obra, estas referencias a la continuación del ciclo novelesco han venido a desplegar un amplio abanico de interpretaciones que confluyen en el hecho extra-textual del suicidio del autor, al que parecía referirse el propio Ganivet cuando señalaba que la *Tragedia mística* (título que da a otro de sus proyectos literarios cuando se los enumera a Navarro Ledesma en la carta de 12 de abril de 1897) no llegará a ser escrita (Ganivet, 1965: 306), lo cual concuerda con aquella afirmación puesta en labios de Pío Cid, según la cual el descubrimiento de éste, su mayor creación, su invento máximo se mantendría en secreto, reservándose su "revelación para después de mi muerte" (Ganivet, 1983: 374). Así pues, con esta interrelación entre vida y obra, cuyos contornos vienen definidos por la propia muerte y por el ansia de inmortalidad (García Lorca, 1997: 59) que su obra albergaba, Ganivet está utilizando su creación literaria como un alegato en defensa de su vida, y por ello aprovecha sus últimos días para corregir y completar el manuscrito de *El escultor de su alma*, que de este modo ha sido interpretado por Javier Herrero (1966a: 134) como "su testamento ideológico (lo envió a Seco de Lucena pocos días antes de su suicidio), y en él aspiraba a expresar su más profunda experiencia".

No podemos descartar, por tanto, que Ganivet se hubiese propuesto alegar una correlación autobiográfica que traspasaba los límites de la vida para cerrar el ciclo en el ignoto territorio de la muerte; en este caso, el autor se propondría transgredir los límites de la literatura, negándose a describir en su personaje de referencia autoficticia el momento y el modo de una muerte que (fuera de la literatura) daría explicación y sentido

no sólo a ésta sino también a la propia vida. Como bien sabemos, sólo existe un hecho biográfico transcendental del que nunca puede hacerse cargo la narración autobiográfica, el punto final a la existencia.

Tal vez para reafirmar la profunda vinculación entre su vida y su creación literaria, Ganivet se negó a dar muerte a su *alter ego* en la ficción y prefirió llevar a cabo en su persona el cierre de un ciclo literario que a todos los efectos está incompleto por la ausencia de los seis últimos capítulos de la peripecia vital de un Pío Cid que, era previsible, acabaría muriendo en el más profundo de los fracasos: el descubrimiento de la inutilidad de su vida, con la creación de su propio espíritu, reconciliado ya con la futilidad de la vida. Este pensamiento, recogido por Nietzsche (1981: 52) como principio clásico de la tragedia y de la existencia humana, necesitaba de otros cauces de expresión no literarios, y aunque no suponemos que el suicidio de Ganivet se debiera al intento de dar un tinte novelesco a su vida, no podemos olvidar ni desdeñar la influencia que el autor tuvo del Romanticismo, y cómo la magnificación de la idea del suicidio estaba operante en la literatura decimonónica hasta el punto de que muchos de sus personajes optan por esta salida como una vía de liberación ante los pesares cotidianos que los atormentan. Como indica Correa (1998: 122), el suicidio de Ganivet "como el de Larra, es de extracción profundamente romántica", aunque no debemos perder de vista que nuestro autor "has contemplated suicide for several years and he had suffered from progressive syphilitic paralysis" (Anónimo, 2000: 1).

Ahora bien, no es lo mismo narrar la muerte de una tercera persona que pecar de soberbia queriendo matarse a sí mismo en la ficción, por lo que la vía del suicidio quedaba abierta como una mera posibilidad de interpretación del fin de Pío Cid, que sólo estaría en manos de quien no se sintiese tan identificado con el personaje como para aportar pistas sobre su planificado abandono de la vida. Así es como pasaremos a averiguar qué desenlaces posibles se han analizado como plausibles para esta obra

inacabada, que sólo en un paso ontológico a la vida real del autor podemos considerar fuera el suicidio.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

8.2. Desenlace de Pío Cid

Al tratarse de un ciclo inacabado, por no haberse dado fin a las aventuras de Pío Cid en la segunda novela, hay que preguntarse por el hipotético final que hubiese tenido la obra a tenor de lo que en ella se avanza sobre el destino trágico del protagonista; no hemos de olvidar que en ningún momento se da a entender que el narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Ángel, desconozca el final de la vida del personaje, puesto que media una distancia indefinida entre el presente de la narración y el momento pasado de los hechos narrados. A ello se suma la circunstancia de que a Pío Cid se lo dote de unas capacidades adivinatorias y visionarias del futuro, por lo que en el trabajo cuarto, antes de emprender su viaje a la sierra con el tío Rentero, Pío Cid afirme de un modo críptico y misterioso: "Se me ha puesto la idea de que no he de volver vivo por estos parajes, y quiero por última vez subir a estas montañas" (Ganivet, 1983: 321).

Sería conveniente detenernos en este episodio de la ascensión al Picacho, porque Javier Herrero (1966a) interpreta que simboliza la regeneración mística ganivetiana; sin embargo, se nos revela significativo por otro motivo, que viene a evidenciar la distancia narrativa existente entre el suceso novelesco y su elocución: Ángel, el narrador, menciona un hecho de la vida de Pío Cid que no aparece en el transcurso de los seis capítulos redactados de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Su enunciación no deja lugar a dudas: "No fue que le apareciera la visión blanca, que tanto debía influir en su vida; fue más bien que tuvo el presentimiento de la visión" (Ganivet, 1983: 327).

El narrador, por tanto, conoce el desenlace de la vida de Pío Cid y sabe desde el principio de su relato qué va a sucederle a éste (en el plano de la ficción habría que decir con más propiedad: qué le había sucedido). Además, este episodio es esclarecedor por cuanto en él se está mezclando la ficción con una realidad virtual transfigurada y transplantada a Granada desde su conocimiento de los gélidos lagos finlandeses y su determinación suicida en Riga: Pío Cid descubre el origen de un arroyo formado por un

deshielo de la nieve y se baña en él de noche, para purificar su cuerpo (como le indica al tío Rentero) y tal vez su alma (como sugiere Herrero, 1966a), en una ceremonia que puede interpretarse como una premonición ganivetiana de su propio voluntario final.

Dentro del concepto de autocreación presente en Ganivet, hemos de indicar que se aglutinan diversas fórmulas coincidentes y complementarias, que van desde la idea del renacimiento espiritual hasta la proyección de una imagen social acorde con sus propias expectativas, pasando por la recreación literaria de las secuelas de su vida y las experiencias directas adquiridas para narrar con soltura y fluidez unos episodios novelescos que aspiran a una conformación unitaria de personaje heroico monolítico, ajeno a las errancias típicas de la vida real, guiada ésta en gran medida por el azar. Así pues, el ideal autocreativo ganivetiano (Conradi, 1950) se sustenta en las ansias de dominio sobre la propia vida; regirse a sí mismo y controlar los destinos de la vida serán para nuestro autor las muestras de la reconciliación entre el *yo* real y el *yo* deseable que pretende crear a través de la literatura como espejo al que la vida debe imitar en una interactuación o juego de espejos sin límite mediante el que la vida propia se estiliza en la creación artística para poder influir así, ya depurada, en la imagen social proyectada por esa vida.

Como muestra evidente de que Ganivet era consciente de que su existencia era el material sobre el que se estaba modelando y creando su literatura, y cómo su persona es la materia prima a la vez que el resultado final de esta tarea, tenemos la obra teatral *El escultor de su alma*, que en muchas interpretaciones críticas es la culminación y desenlace del ciclo novelístico, pero que sobre todo refleja ese simbolismo de la autocreación en el artista obsesionado por conciliar su vida y su obra, sintetizados en su hija perdida, a la que significativamente pone por nombre Alma. En prueba de que hay una transubstanciación de la personalidad del autor en su obra, y que ésta se consuma y se renueva a diario en las propias actuaciones vitales del artista (entre las que se incluye la creación estética que produce con el artificio propio de la disciplina en la que trabaja,

literatura, escultura, pintura o música), en los versos recitados por Pedro Mártir encontramos una explicación a este inacabable trabajo que sólo halla su fin definitivo con la muerte: "Ya sólo quiero crear / la estatua que estoy creando / y ahora la estoy empezando / y no la podré acabar / hasta que pueda expirar…" (Ganivet, 1926: 50).

Obsesionado por la idea de la muerte, Ganivet va a referirse a la de Pío Cid cuando el narrador explique cuáles fueron las circunstancias en que cambió la vida del protagonista, de tal modo que esto provocó que Pío Cid muriese de una forma peculiar, heroica, distinta a la de la gran mayoría de los mortales. Así al menos se deduce de la reflexión que el narrador realiza momentos antes de que Pío Cid se dirija al baile de máscaras donde ha de conocer a Martina; como en la novela se dice, Pío acepta la provocativa invitación de sus compañeros de pensión y esto cambiará el rumbo de su vida, lo que repercute también en esa misteriosa e hipotética muerte especial que a Pío Cid se le imputa en la parte de la novela redactada:

> *Sin esta condescendencia quizá se hubiera muerto de viejo en una casa de huéspedes, y yo no tendría que escribir la historia de sus trabajos. ¡De tal suerte los hechos, menudos e insignificantes trastornan la vida de los hombres, aun la de los más experimentados y dueños de su voluntad! Pío Cid tenía, como Aquiles, un solo punto vulnerable, el sexto sentido maravilloso* (Ganivet, 1983: 115).

Detengámonos en tres consideraciones al hilo de esta insinuación que confirma el conocimiento pleno de la historia que el narrador, Ángel, tiene de la misma desde el inicio del relato: por una parte, la redacción de esta novela tiene como punto de partida la singularidad de la muerte que caracteriza al protagonista y lo diferencia del resto de las personas, cuyas historias no son dignas de ser contadas; en segundo lugar, parece incidirse, con la apostilla final, en el carácter previsor de Pío Cid, que sabe que con esta decisión casual está a punto de cambiar su vida, y, pese a que su *sexto sentido* le avisa de los peligros que en el baile de máscaras se le avecinan, los afronta y acepta; por último, hemos de constatar que la insinuación de que en ese acontecimiento de su vida, que

acabará con su celibato, se está fraguando la tragedia final que no llegó a ser escrita, tal como deduce de este fragmento Quintiliano Saldaña (1930: 56): "El presentimiento vago de una fatalidad -pero, *aceptada*- se cumple. Por aquella mujer vendrían a él, juntamente, dolores y gozos, la prosaica ventura y el final desastre".

Aunque fuese injusta la acusación lanzada por Saldaña contra Amelia Roldán, que aparecería así como responsable última del suicidio de Ganivet (por una transposición de la ficción y sus personajes a la vida real), no podemos obviar que Ganivet está intentando con la escritura de su novela exorcizar los errores cometidos en su propia vida, lo que convierte el ciclo de Pío Cid en una narración autoficticia mediante la cual el autor afronta sus fantasmas y obsesiones, al tiempo que pretende expiar sus culpas purificando al personaje de las maléficas adherencias que la vida material aporta a los proyectos vitales que uno no puede cumplir por imperativos de la más cruda realidad.

Pero de esta lectura hay que extraer otra conclusión que dota de unidad al ciclo novelesco, por cuanto el final de cada novela tiene como rasgo común la muerte simbólica y heroica del personaje: en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, como ya dijimos, Pío Cid experimenta la muerte de diversas partes de su ser gracias a la purificación ascética de sus impulsos y tendencias materiales, de modo que se produce en ambas novelas una identificación similar entre la muerte y un acto heroico que se alaba en quienes aceptan voluntariamente la muerte como un valeroso atrevimiento en el que se renuncia a los bienes materiales a cambio de una difusa promesa de reconocimiento público que actúa como recompensa. Así se deduce de las palabras que Hernán Cortés pronuncia en el sueño de Pío Cid con que se cierra la primera novela del ciclo y en las que se refiere al sacrificio de las mujeres de Mujanda que se había descrito en el capítulo XIX de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid,* por lo que al heroico conquistador representado en sueños le parece que estos suicidios colectivos

> *lejos de degradar al hombre, l*[o] *ennoblecen mucho más que su desmesurado apego a la vida y su cobarde aspiración a terminarla en un lecho agarrado hasta el fin a los jirones de carne que le empozoñan el espíritu con la fétida emanación. Amable es la vida; pero ¿cuánto más amable no es el ideal a que podemos elevarnos sacrificándola?* (Ganivet, 1988: 233).

Esta metajustificación apunta en la dirección de una defensa teórica del suicidio[140], que aparece en diversos fragmentos de la obra de Ganivet, por lo que parece acertado suponer que el fin previsto por el autor para su personaje coincide con el que en realidad Ángel Ganivet eligió para sí mismo, como si en su decisión estuviese el imitar el arrojo de su héroe ficticio, adelantándose a él mismo, puesto que en la redacción literaria aún no había llegado este momento fatídico. Así al menos lo postula Judith Ginsberg (1985: 100) quien entiende que las alusiones al suicidio contenidas en la segunda novela hacen referencia a las convicciones del autor en ese sentido:

> Los trabajos *also has a special biographical interest because of its treatment of suicide Ganivet´s subsequent suicide thus appears prefigured in this context. In trabajos IV and V, for example, Pío Cid makes several allusions to his own death: he is certain he will not return alive to Granada and, as he unexpectedly end his* Ecce homo *speech, he tells his friends that upon his death, which will be soon, the speech´s conclusion will be revealed in a tragedy that he as already written, a tragedy which is the* tragedia invariable de la vida.

Por contra, Montero Padilla (1998a: 20) interpreta como una mera coincidencia esta defensa del suicidio que aparece en la novela:

> *Estas referencias reiteradas a los trabajos que le ocupan no parecen presagiar que el final –voluntario final– del escritor esté ya cercano. Es cierto, sí, que en varios textos suyos, de diferentes fechas, se encuentran alusiones al tema del suicidio.*

[140] El tema del suicidio aparece, por ejemplo, en la obra de Unamuno *Amor y Pedagogía*, en la que se da cuenta de la vida de Apolodoro Carrascal, que "es una serie de tropiezos desde su concepción hasta su suicidio" (Valdés, 1984: 57).

No podemos compartir esta opinión por el hecho de que el entramado de referencias que Ganivet va desperdigando a lo largo de su obra, y en especial en el ciclo autoficticio, permite adivinar que hay un juego de identificaciones que apuntan en la misma dirección: la misteriosa y voluntaria muerte, predicha y anunciada, del personaje que se refleja en el acto final y extraliterario del autor, que así ha magnificado su propia figura pública como la de un valeroso héroe que consuma en la muerte las ideas que había venido defendiendo con sus textos (teóricos). En el plano de la ficción, asistimos en el capítulo III de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* a la usurpación de la personalidad de Arimi por parte de Pío Cid (Ganivet, 1988: 26-27), de modo que en un sucesivo juego de espejos, Ganivet queda convertido en el Igana Iguru (primer magistrado o sacerdote del rey) cuyo nombre significativo es Arimi; como afirma Fernández Almagro (1952: 266), "no es indispensable descifrar esta analogía. El mismo Pío Cid, en sus días de conquistador, se hizo llamar Arimi, el de la muerte misteriosa". La muerte –no narrada– de Pío Cid viene prefigurada en la que tuvo "Arimi, que bañándose en el lago, había sido devorado por un cocodrilo" (Ganivet, 1988: 26), por lo que de nuevo se produce un renacimiento gracias a una purificación ritual.

El ciclo de la vida, en la que lo importante es la apariencia social, hace posible que Pío Cid se revista de una personalidad ajena durante su larga estancia en el fantasioso reino de Maya, repitiéndose de este modo la asunción de la personalidad literaria de Pío Cid por parte del escritor Ángel Ganivet, que había elegido para su personaje intraficticio un epíteto que al decir de los estudiosos de nuestro autor acabaría cuadrándole perfectamente a él mismo: "Por todo ello, Ganivet quiso ser *Arimi, el de la muerte misteriosa*, cuyo nombre es inicial común de *Arte*, *Razón*, *Inicio* y Fin, o *Muerte*" (Saldaña, 1930: 12). En este mismo sentido se interpreta la afirmación de Modesto Pérez (1920: XV), quien va más allá identificando al autor con el personaje interpuesto gracias a una característica que une la muerte de ambos: "El misterio es una parte de su

substancia espiritual. Arimi, el de la muerte misteriosa. ¿Y no murió Ganivet misteriosamente?".

Aquel nombre había sido elegido por Ganivet años atrás, en otro juego de enmascaramientos que habría llevado al joven Ganivet a realizar un críptico anagrama en el que, con un artificio que más bien parece un ejercicio escolar, había cifrado su desencantada percepción de la vida. Este ejercicio, escrito en un latín rudimentario, es rescatado años después cuando se presenta en el trabajo quinto de su segunda novela (precisamente, en el mismo en que se inserta la narración de las desventuras de Juanico el Ciego, el suicida prototípico de entre todas sus obras) bajo la fórmula de una receta o proyecto vital que tiene el significativo título de *Ecce homo*. En su esencia son representados en este acróstico la pasión y el sufrimiento en que se cifra el proyecto vital trazado para sí mismo por Ganivet, y así es como se expone ante los miembros de la asamblea literaria que se reunió en la fuente del Avellano antes de la vuelta de Pío Cid a Madrid: "Artis initium dolor. / Ratio initium erroris. / Initium sapientiae vanitas. / Mortis initium amor. / Initium vitae libertas" (Ganivet, 1983: 365). La estructura sintáctica de estas frases no puede ser más simple, lo que nos inclina a pensar que se trata de una composición juvenil basada en elementales conocimientos de gramática latina, con la que un críptico Ganivet desahogaría su desasosiego interior: ausencia de verbos y empleo del mismo esquema nominal (sujeto - atributo - complemento del nombre; o más simple aún, nominativos y genitivos) en el que se repite insistentemente la misma palabra, *initium*.

Resulta paradójico, pues, que en la mentalidad de Ganivet la muerte (representada en Arimi) sea considerada el inicio de algo, el principio a partir del cual interpretar toda la vida, y en ese sentido es probable que Ganivet quisiese asumir personalmente la carga de la prueba que había imbuido en su personaje literario por excelencia, máxime cuando aparece explícitamente en el cuarto verso la palabra *muerte*; este verso viene a confirmar que la lectura de *Los trabajos del infatigable creador Pío*

Cid ha de hacerse en la clave de buscar una explicación al origen del máximo sufrimiento, el que lleva a la muerte, en el amor. Pero no nos engañemos por lecturas simplificadoras, pues la estructura del texto se presta a varias y diversas interpretaciones, como se demuestra en la variedad de exégesis que se han hecho hasta ahora de estos versos.

Queremos sugerir aquí una nueva interpretación en la que el complemento del nombre no tiene que serlo de *initium* en todos los casos; más bien creemos que Ganivet quiso jugar con la ambigüedad de la construcción, y así frente a la lectura más directa y superficial de estos textos, que sería: "El dolor [es el] inicio del arte. La razón, inicio del error. La vanidad, el inicio de la sabiduría. El amor, inicio de la muerte. La libertad, inicio de la vida", proponemos esta otra traducción, que justificaría el reiterado uso del sustantivo, que pasaría a ser así sujeto y no mero atributo: "El inicio [es el] dolor del arte. El inicio, el error de la razón. El inicio, la vanidad de la sabiduría. El inicio, el amor de/a la muerte. El inicio, la libertad de la vida".

Una nueva vida, un inicio a algo nuevo e insospechado, que tan bien casa con ese pensamiento teosófico profano de Ganivet y de otros escritores finiseculares al que tan escasa atención crítica se ha prestado hasta el momento, si exceptuamos el excelente trabajo de José Luis Calvo Carilla (1998). De este modo se entendería mejor que el fin del ciclo de Pío Cid, el desenlace de sus aventuras, no era sino el principio desde el que había sido concebida la novela: su amor a la muerte, el sufrimiento implícito en toda creación artística, la libertad de vida que Pío Cid propone en sus estrambóticos y excéntricos comportamientos sociales. Es más, en este *constructo* poético de Ganivet, tan aficionado a expresarse poéticamente en lenguas extrañas como el francés o el latín, idiomas cuya prosodia no domina a la perfección, hay un perceptible juego de oposiciones entre los términos *mortis / vitae, sapientiae / erroris, ratio / vanitas*.

Nos interesa destacar, sobre todo, que Ganivet pretende hacerse dueño desde temprana edad de su proyecto de vida, y que en su personaje literario pone en evidencia

sus convicciones juveniles: Pío Cid es un poeta que predica la estética sentimental y pasional de que sólo mediante el sufrimiento puede realizarse una creación artística; su mayor debilidad, sus errores prácticos, provienen del carácter racional del que está dotado; asimismo, no se discutirá el carácter vanidoso y pedante del personaje, su vida se rige por la libertad de criterio frente a los convencionalismos sociales, así como –ya lo avanzábamos– el inicio de sus sufrimientos, que finalmente lo conducirían a la muerte, se halla en su conocimiento de Martina, y con ella el de la única mujer con la que mantiene una relación sentimental.

Haciéndose dueño de su vida, Pío Cid está transformando en literatura su errabunda existencia, a semejanza de lo que Ganivet pretende cuando concibe esta ficción autonovelesca. La presencia persistente de Arimi, personalidad bajo cuyas señas de identidad actúa Pío Cid en Maya durante la mayor parte de su primera novela, mediante una impostura literaria que refracta el engaño real al que Ganivet quiere someter a sus lectores, es aún más significativa a ojos de Herrero (1966a: 282), para quien "el nombre de Arimi, el de *la muerte misteriosa*, señala, sin duda, hacia el suicidio de Ganivet, por el que éste rubrica su fe en este ideal mediante el máximo testimonio".

Va perfilándose de esta manera el más que probable desenlace que Ganivet previó para su héroe literario, y en este sentido han ido pronunciándose diversos estudiosos del ciclo novelístico de Pío Cid, para quien sólo sería apropiada una muerte entendida como sacrificio, gracias a la cual el personaje coincidiese plenamente consigo mismo y se revelase en su esencialidad heroica; así lo entendía Saldaña, que acude al paralelismo existente entre Pedro Mártir, personaje central de *El escultor de su alma*, y Pío Cid, para insistir en la coherencia interna de toda la obra ficticia ganivetiana, considerada de este modo como una trilogía unitaria en la que los afanes de ambos protagonistas vienen a resumir la personalidad de su creador: "Todo es intencionado reflejo, en la psicología de Ganivet. *Pedro Mártir*, cuando se suicida, es automártir; así como *Pío Cid*, conquistándose, dominándose, fue *autocid*" (Saldaña, 1930: 179).

Esta interpretación es acorde con la concepción de la muerte voluntaria que Ganivet había sostenido ya en su primera novela, en la que el suicidio responde a un acto heroico asumido y puesto en obra por las valerosas mujeres de Mujanda, que muestran de este modo la importancia que para el funcionamiento del grupo tiene la autoinmolación y da pie a las reflexiones internas del protagonista, quien realiza un extenso parlamento dirigido a sus lectores occidentales, que no han descubierto el poder purificador de la muerte, apegados como están a la brutalidad animal de la vida. Así se expresaba Pío Cid al final del capítulo XIX de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*:

> *Aun yo mismo llegué a creer que acaso sea preferible adelantar un poco el momento de la muerte si se ha de morir como morían las ilustres esposas de Mujanda, con tanta nobleza en la actitud y tanta felicidad en el semblante. Así como me repugnaba la muerte impuesta por mandato de la ley, me entusiasmó este sacrificio humano voluntario, y si de mí dependiera, lo restablecería sin vacilar en las naciones civilizadas. En cuanto se dificulta el único sacrificio noble que puede hacer el hombre, el de su vida en aras de su creencia o de su capricho, el ideal se desvanece, y no quedan para constituir las sociedades futuras más que cuatro pobres locos, que aún no han acertado con el modo de suicidarse, y un crecido número de seres materializados por completo, embrutecidos por sus demasiado pacíficas y prolongadas digestiones* (Ganivet, 1988: 188-189).

La extensión de la cita queda justificada porque en ella se comprueba cómo Ganivet va poniendo en boca de una primera persona supuestamente ficticia los razonamientos que van a servirle para esbozar una teoría del suicidio como una (deseable) actitud heroica y sacrificada ante la vida, reivindicando el derecho inalienable del ser humano a poner fin a su existencia a tenor de su deseo, por caprichoso que éste sea. En esta misma línea volverá a expresarse Pío Cid cuando en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* ratifique el pleno dominio que cree y desea poseer sobre su

propia vida, afirmando: "Yo me moriré cuando quiera" (Ganivet, 1983: 375), tras referirse a esa tragedia ignota que se escribe viviendo y que Pío Cid piensa llevar hasta sus últimas consecuencias (la muerte, como es lógico).

Como ha sabido ver González Alcantud (1997), la idea del suicidio se encuentra presente en la mentalidad del fin de siglo como consecuencia del choque de la civilización moderna en sus nuevos ritmos de vida, que inexplicablemente aumentaban el índice de suicidios en las sociedades más adelantadas, tal como Durkheim (1992) detectó y estudió en su análisis sociológico; éste es el argumento utilizado por Pío Cid, en la conversación mantenida con Olivares en el tren que los conduce a Madrid en el penúltimo capítulo de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Pero en este diálogo, no es Pío Cid sino Olivares quien defiende la posibilidad del suicidio, que es traída a colación a resultas de la alabanza que su interlocutor hace de Mónaco, país modélico por sus avances y cuya única objeción –presentada por Pío Cid– es el alto porcentaje de suicidios que allí se producen. Pero lo más interesante de este diálogo que transcribe el narrador, testigo presencial del mismo, es que en él se reproduce el argumento de acelerar el proceso de la muerte para evitar los sinsabores de la vejez:

> *Se exagera mucho –replicó Olivares–, y además, alguna vez tiene uno que morirse, porque no somos eternos. Entre morirse de viejo apestando al prójimo, o suprimirse de un pistoletazo después de sacarle a la vida todo el jugo posible, ¿qué le parece a usted? Yo, por mí, les aseguro que no llegaré a oler a rancio.*
>
> *-Cada cual entiende la vida a su modo –dijo Pío Cid–, y nadie la entiende bien.*
>
> *-Ahora ha dicho usted una verdad como un templo –dijo Olivares–. Lo mejor es dejar que cada uno viva como quiera y que se mate, si* [é]*se es su gusto, cuando le venga la contraria* (Ganivet, 1983: 385).

Mediante la presentación de estos argumentos por un personaje ajeno al entorno intelectual del protagonista, Ganivet viene a confirmar que no se trata de una idea que defienda únicamente Pío Cid, quien se limita a reivindicar la multiplicidad de puntos de

vista que justificarían cualquier opción vital, dado el relativismo moral casi nihilista que valida todas las decisiones morales por no haber ninguna más acertada que las demás. En esta ocasión, Pío Cid –tan locuaz y expresivo en el resto de la obra– se muestra lacónico, en consonancia con la concepción que Ganivet había tenido de su personaje pero que sólo ocasional y tardíamente pone en práctica, tal vez porque su mayor pericia adquirida en la práctica de la escritura va dictándole que las ideas defendidas por su personaje han de ser expuestas por otros personajes que aparecen en su trayectoria para ratificarlo en sus creencias, y a la vez eximirlo del excesivo protagonismo que está adquiriendo en la defensa de ideas impopulares (tales el suicidio y la poligamia). Se acentúa, de este modo, el valor del ejemplo que propugnara Pío Cid al referirse a las acciones silenciosas y definitivas que revelan la esencia heroica de quien las acomete, como expone al final de su aventura entre los mayas, al enfrentarse al fracaso de su empresa y hacer una lectura positiva de dicho fracaso:

> *Hasta los hombres más salvajes saben adorar el ideal cuando lo ven simbolizado en el sacrificio de otros hombres que, pudiendo emplear la fuerza, se ofrecen en holocausto por la humana fraternidad. Si nuestro ideal no nos inspira el sacrificio de nuestra vida, no es digno ya de que nos molestemos en propagarlo o imponerlo a los demás hombres* (Ganivet, 1988: 225).

¿Quiere todo esto decir que la idea del suicidio estaba presente en Ganivet antes de emprender la redacción de su novela? Creemos que ése era el final elegido para su protagonista, independientemente de la asunción de este particular por parte del autor, quien sí parece haber optado por cerrar la vida de su personaje con el fracaso más absoluto, con la muerte que no fue capaz de infligirle en su primera entrega, fracaso no obstante que debía estar revestido de la dignidad heroica propia del héroe novelesco. Lo que también estamos en condiciones de afirmar es la especial sensibilidad con que Ganivet anota las conductas suicidas que aparecen en las obras literarias que lee, como resalta al reseñar la obra de Arne Garborg en el artículo que dedicó a este escritor nórdico y que inexplicablemente no vio la luz en las sucesivas ediciones de *Hombres del Norte*,

motivo por el que se publicó por primera vez en la colección de inéditos y manuscritos ganivetianos llevada a cabo por Gallego Morell (1971: 28):

> *El héroe de* Trötte Men*, el literato decadente Gabriel Gram, es un escéptico que dedica cuatro años a analizarse con una frialdad que para sí la quisieran los más templados microbiólogos; desde junio del 85 a abril del 87 va consiguiendo* [sic][141] *en un diario sus autoobservaciones, unas veces dispuesto a gozar de la vida cometiendo los mayores disparates, otras decidido a saltarse la tapa de los sesos.*

Hemos traído a colación este apunte porque en él se está dando una conexión entre las tendencias suicidas del personaje (que no hemos de descartar tampoco en Pío Cid, a tenor de sus propias manifestaciones verbales ya señaladas) y la utilización de la modalidad autobiográfica que aquél utiliza. Se perfilaría así la escritura como un suicidio diferido, en tanto que el autoconocimiento practicado en el género autobiográfico tiene como fin el dominio de sí mismo que, a la postre, resulta ser el objetivo buscado por el suicida. Tal vez en esa determinación antigua que Ganivet alberga de suicidarse se encuentre su uso de las formas autobiográficas y autoficticias para dar cuenta de su vida. A este tenor, hemos de recordar cómo el pensador hebreo, de origen portugués, Uriel (Gabriel) da Costa, quien tras tomar la decisión de suicidarse,

> *tomando la pluma, decide contar su atormentada biografía en unas pocas páginas, que titula* Exemplar humanae vitae*: retrato en original de una existencia humana.*
>
> *Probablemente no haya ningún otro documento de este género en toda la literatura universal. No se trata de la breve carta que los suicidas dirigen, casi inevitablemente al juez, reclamando la responsabilidad de su último acto. Es más bien un largo testamento escrito* para dar a los hombres cuenta de una vida*. Pero al revés que todas las autobiografías, no se refiere a una realidad inacabada, pues desde el punto de vista de la muerte ya firmemente decidida, la existencia adquiere un carácter definitivo* (De Illescas, 1995: 109).

[141] Creemos que la lectura correcta que se desprende del contexto es *consignando*.

Hacerse dueño de la propia vida, sea en la forma estética de la literatura autobiográfica, sea en la práctica con la adopción de una decisión libérrima y voluntaria, es el objetivo perseguido no sólo por Pío Cid, sino también por su autor, que recurre –para la defensa y exposición de sus ideas estéticas– a dos recursos básicos: la más habitual es la transcripción de su pensamiento como si éste correspondiese a uno de sus personajes, fundamentalmente en los parlamentos del protagonista pero también mediante personajes accesorios, como vimos más arriba en el caso de Olivares; otro recurso es el de la cita de obras literarias que eximen a Ganivet de la responsabilidad y autoría de esas afirmaciones (Palomo, 1997).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Éste es el mecanismo que emplea para desvelarnos el drama íntimo, inconfesable, que atormentaba a Ganivet desde finales de 1892, cuando muere su hija Natalia y comienza la actividad literaria de un autor que busca en la literatura el desahogo de sus pesares más íntimos. De este modo es como se refiere al problema de la muerte prematura de los niños, y sin duda esta reflexión ha debido asumirla por cuanto lo afecta directamente, por más que se escude en la autoridad ajena y distante del pensador europeo a quien menciona:

> *Ha descrito Maeterlinck en frases sutiles, casi vaporosas, el alma de los niños predestinados a morir en los primeros años de la vida. Él los distingue de los demás en cierto aire de tristeza, que les nubla el semblante; cree ver en ellos signos misteriosos de esa ineluctable predestinación* (Ganivet, 1971: 87).

Hemos insistido en la coincidencia del *initium* en las actividades literarias de Ganivet con la muerte de su hija primogénita: de entonces proviene la idea de *El escultor de su alma* y el comienzo de la redacción de las novelas que integran el ciclo de Pío Cid y que con la obra teatral completaría la trilogía en que cifraba nuestro autor su proyecto literario de autoficción. La escritura diferiría, en su caso, el tormento real de una culpabilidad que apenas puede confesar, puesto que de la existencia de su hija sólo tienen noticia Amelia, los familiares de ésta y, en todo caso, algún amigo muy íntimo, como

Francisco Navarro Ledesma, aunque no existe constancia documental de este extremo entre las cartas hasta ahora publicadas de su extenso epistolario.

Que el trauma que esta muerte le supuso está en la base de su proyecto autoficticio lo muestra la exorcización que de este amargo trago realiza por dos veces en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* al describir morbosamente la muerte de dos personajes infantiles. Luis Álvarez Castro (2000c: 104) apunta que "es difícil asistir a la muerte de esa joven criatura [Paquilla] sin recordar el trágico y prematuro fallecimiento de Natalia, la primera hija de Ganivet", para indicar a continuación que "en *Los trabajos* se produce la muerte de otra niña [Pepita], ésta mucho más cercana a Pío Cid, pues se trata de su propia sobrina" (Álvarez Castro, 2000c: 106), procediendo el propio protagonista a amortajarla y enterrarla "en circunstancias que recuerdan vivamente las palabras que Ganivet escribe a Amelia Roldán con motivo de la exhumación de su hija Natalia" (Álvarez Castro, 2000c: 106).

El hecho de que sea en el primer capítulo de esta segunda novela donde se produzcan ambas muertes confirma esta suposición de que la escritura se realiza para conjurar ese conflicto interior que se resuelve en la abstrusa creación teatral con que se completa la trilogía, y en la que Pedro Mártir habla de sí mismo en tercera persona para referirse a su infructuosa búsqueda de la expiación final: "Y buscó también la muerte, / sin que quisiera su suerte / que la hallase en parte alguna" (Ganivet, 1926: 111). Habrá que buscar en *El escultor de su alma* la simbolización de ese conflicto germinal de toda la producción literaria ganivetiana, motivo por el que Pedro Mártir expresa su deseo de reunirse con su hija muerta, dirigiéndose si fuera preciso "a los centros de la tierra" (Ganivet, 1926: 107), buceando en sí mismo para encontrar la culpa primigenia que ha configurado a ese autor atormentado, quien a su vez coloca a Pío Cid en un callejón sin salida, el que lo lleva a enfrentarse consigo mismo.

Ante sus problemas existenciales, Ganivet practica la escritura como una terapia liberadora de las penalidades cotidianas y así es como el desenlace previsto por Ganivet para su héroe no sólo estaba ya esbozado en la parte redactada en los capítulos publicados de sus dos novelas y en la obra teatral que completa su trilogía ficticia, sino que además tenía que adentrarse en el misterio, en la callada y silenciosa solución que Pío Cid hubiese impuesto a su vida. Si Arimi murió y renació en Pío Cid de forma misteriosa, salvaguardándole la vida al héroe ficticio ganivetiano, éste guarda silencio definitivamente con un poema, titulado "Soledad", cuyo último verso es sintomático por cuanto incide en lo hasta aquí apuntado: "Y dormirás soñando en un misterio" (Ganivet, 1983: 466). Veamos cómo ese halo de misterio en el que Ganivet pretende envolver al personaje literario es el mismo con que él quiere encubrirse, enmascararse y crear de su propia persona una figura de raigambre romántica, despechado del mundo y desasosegado interiormente que busca en su propia interioridad el antídoto para sus penas, motivo por el que acude a la escritura autobiográfica para salvarse de su propio abismo.

8.3. La autoficción como terapia y como experimento

No podemos concluir este repaso a las características que identifican las novelas del ciclo novelesco protagonizado por Pío Cid sin preguntarnos por los motivos, confesados o deducibles, que llevaron a Ganivet a emprender la redacción de un texto tan compacto y coherente dentro de la diversidad de estilos que lo componen, y en especial por el efecto terapéutico que Ganivet buscaba en la re-escritura novelada de partes de su vida.

El hecho de dejar constancia escrita en una narración fabulada autobiográfica viene a indicar, primeramente, el deseo de dar testimonio de algo: en este sentido, Ganivet se presenta a sí mismo como un mártir que testifica con su vida, motivo por el que se encuentran tantas analogías buscadas y forzadas entre Jesucristo y el autor granadino (Cardwell [2000] cree haber sido el primero en señalar dicha analogía, pero quince años antes Ginsberg [1985: 100] ya había señalado estas similitudes que muestran un endiosamiento del granadino). Esta megalomanía narcisista, que lleva a idealizar la propia vida, tiene un efecto inmediato en el reflejo *escriturístico*, consistente en la anulación de cuantos defectos pudieran adornar al escritor que en caso de traspasarse al personaje literario lo hacen como cualidades y virtudes voluntariamente practicadas, libres del peso de la costumbre, la inercia o la ignorancia.

Por ello, uno de los rasgos más llamativos en las dos novelas que aquí estudiamos es la ponderación del héroe, que se lleva a cabo indistintamente tanto en primera como en tercera persona. Tal llega a ser esta idealización que, en todo caso, su arrojo frente al fracaso se atribuye a la voluntad (concepto schopenhaueriano que sin duda operaba activamente en la mentalidad de Ganivet incluso antes de conocer los textos del pensador alemán, como demuestra su cabezonería infantil de andar sin muletas tras el accidente que a punto estuvo de costarle la amputación de una pierna); Pío Cid aparece contagiado por esa tozudez mostrada por el autor, de ahí que en una interpretación interesada y

aleccionadora del personaje, Fernández Almagro (1952: 259) calificase la voluntad del héroe ganivetiano como "piedra angular del mundo", si bien atribuía a la carencia de fe el hecho de que

> *quebraba siempre antes de rematar las empresas propuestas. Y es que la voluntad sin la fe no pasa de principio metafísico, una potencia nuda del alma, es la fe quien la alumbra en acto y la fecundiza en sus atribuciones.*

Aunque aún falta por estudiar de manera sistemática y rigurosa la influencia de Cervantes en Ganivet, no cabe duda de que otro referente obvio en la producción literaria del granadino es no sólo la técnica cervantina sino el idealismo constantemente frustrado que caracteriza a Alonso Quijano. De ahí que el personaje de Pío Cid venga a ser considerado un Quijote moderno, un idealista que no alcanza a ver cumplidos sus utópicos deseos pero que acaba resistiendo los sucesivos embates del fracaso y constituyéndose él mismo en el protagonista único de un empeño en el que lo menos importante son las empresas acometidas o el resultado de las mismas, por lo que José Luis Abellán (1993: 268) ha constatado:

> *Al final lo que queda es el personaje mismo, Pío Cid, como caballero esforzado del ideal –aunque éste no se concrete nunca definitivamente–, en una especie de reencarnación quijotesca.*

Ahora bien, Ganivet se identifica con un personaje que sale endurecido y envalentonado de cada fracaso, que a diferencia del Quijote es consciente, lúcidamente consciente, de su fracaso, al cual ensalza como si éste resultase más valioso que un éxito. El motivo de este paradójico y morboso masoquismo existencial que se recrea en sus propias desgracias hay que buscarlo en la megalómana actitud que ante el mundo exhibe Ganivet, considerándose superior moralmente a las circunstancias y avatares que lo ponen a prueba (de ahí su acendrado estoicismo –según Mellado de Hunter [1972]– teñido de cinismo, como ha sabido ver Olmedo Moreno [1965a]), llegando a creerse el centro del Universo, como destacara Fernández Almagro (1952: 263) al referirse al

personaje literario en el que Ganivet vierte sus sentimientos y percepciones más profundos acerca del mundo:

> *Las decepciones experimentadas le acrecen, lejos de mermarle, la convicción de que es su personalidad piedra de toque de toda la Creación. En él está la razón del mundo y la justificación de toda actividad.*

Ese endiosamiento narcisista, que a menudo se encuentra en el origen de las creaciones autobiográficas, está motivado, a su vez, por ese distanciamiento con el que Ganivet observa la realidad de su entorno y sobre todo su pasado, que tan alejado se le presenta. Ese despego de la vida es el que Eero Heikkilä (2000: 145) ha detectado en un carácter frío, meticuloso y observador que, una vez ha tomado una decisión, ya no vuelve sobre ella:

> *Su sentido de lo absoluto, la severidad, casi fanática consigo mismo y su profundo sentido de la dignidad y la ética, pueden haberl*[o] *conducido a una situación límite para la que no encontró una salida digna, honorable, aceptable* […]. *Para Ganivet la decisión del suicidio significaría casi lo mismo que haberse ya suicidado.*

Esa decisión, adoptada previamente al inicio de su carrera literaria (emprendida sin excesiva vanidad, pero en un intento de mostrar al mundo su valía intelectual, no reconocida en el medio académico ni en la sociedad granadina –y española– de la que tiene que escapar para encontrar re-conocimiento público), no es otra sino la de su suicidio, que viene difiriendo y postergando mediante la escritura, por lo que ésta se convierte en una tabla de salvación a la que se aferra en sus solitarios destinos de Amberes, Helsinki y Riga, hasta que la terapia de la reescritura de su vida no le permite más que constatar ese estado catatónico en el que parece vivir, tal como percibe Navarro Ledesma en octubre de 1898, cuando en la carta que le escribe comentándole la lectura que ha hecho de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* hace este acertado reproche al escritor que ha buscado en su vida pasada inspiración para el argumento de la novela:

> *Amiguito, para eso es indispensable* vivir *y no ser una marmota, como eres tú ahora. La prueba es que para hacer una novela has tenido que reunir las observaciones de la época en que* vivías (apud. Ganivet, 1965: 319).

Probablemente no sea exagerado pensar que hay un momento en la existencia de Ganivet a partir del cual el único modo de mantenerse en contacto con la realidad sea a través de la escritura (de cartas, de ensayos, de novelas, de poesías o de teatro), de ahí la compulsión con que realiza esta tarea sustitutoria –en su caso– de la propia vida, por lo que todos sus textos tienden a teñirse de recuerdos del pasado, del concepto manriqueño del pretérito como vida mejor y casi única, tamizada por el recuerdo y endulzada por la añoranza melancólica de quien ha renunciado a la felicidad presente. Ese sentimiento va a quedar reflejado sobre todo en la amargura con que se redacta *El escultor de su alma*, pero afecta a la trilogía entera, pues en toda ella la muerte es observada como el único fin deseable y querido, tal como señala Casalduero (1962a: 183):

> *Para Pedro Mártir (el Ganivet que muere) la muerte es la liberación. Desconfiando completamente del sueño de la vida y no creyendo poder realizar en ésta nada, sólo le queda la muerte.*

No podemos olvidar que la producción autoficticia de Ganivet responde a un mismo proceso de búsqueda (García Ruiz, 2000: 105n) que parte de una observación autobiográfica en la que se simboliza el desasosiego interior que le ha deparado la vida; a esta obsesiva reinterpretación del sentido vital, ajeno a pretensiones científicas, se refería Unamuno (1905: 37) cuando indicaba que "Ganivet no se cuidó tanto de formarse un concepto del universo, cuanto un sentimiento de la vida; su tendencia fue siempre práctica, por muy idealista que fuese". El paradójico uso que de la autoficción hace Ganivet no oculta que en ese renacimiento que se produce en la escritura hay una constatación de las sucesivas muertes que se han ido experimentando y padeciendo a cada renuncia, por lo que la propia reescritura de la vida pasada puede convertirse no en un antídoto contra la muerte sino en una precipitación de ésta, como Pío Cid había

reflexionado durante su estancia en Maya, cuando se percata de que también se puede "morir de exceso de salud; estado ideal al que los humanos deben procurar cuidadosamente no aproximarse" (Ganivet, 1988: 168). ¿A qué salud se está refiriendo aquí el protagonista, si no a aquélla que había conducido a Sócrates a la muerte? Tal vez nuestro autor ha refrescado la memoria tras su acercamiento a los textos de Nietzsche (1980b), en los que se reprocha a Sócrates el haber ofrecido un gallo a Esculapio, dios de la Medicina, tras decretarse su condena a muerte, que es recibida de este modo como una receta curativa para los males del vivir, la enfermedad suprema desde esa perspectiva.

En los textos de Ganivet encontraremos ese estado contradictorio de quien sólo en la muerte cree hallar el descanso, la salvación y hasta el amor verdadero, como muestra esa referencia que se hace en el relato "De mi novia la que murió", de tintes románticos e influencia becqueriana, como una leyenda de la que él mismo se siente protagonista, aunque no hay constancia de que se trate de un cuento inspirado en una experiencia autobiográfica por más que algunos críticos le hayan dado carta de naturaleza. En este relato, Ganivet (1943: 212) afirma: "No sé por qué me figuro que yo estoy viviendo con una ilusión imposible, con un amor que no ha de tener nunca realidad, sino [sic] es después de morir".

Por esta vía de idealización de la muerte, Ganivet viene a confirmar que la escritura no es sólo un testimonio de vida, sino también una muerte diferida, una anulación de las esperanzas, una amarga constatación de todo lo perdido, por lo que llega a una situación en la que el escritor pretende hacerse cargo de su vida, experimentar con ella para dominarla y hacerse su dueño a través de la reelaboración, sobre todo cuando se es consciente de que esta vida se escapa y se diluye a cada momento, por lo que en la fijación *escritural* hay un proceso similar al que el taxidermista aplica a los cuerpos que en su día albergaron la consciencia de estar vivos, hasta el punto de que su testimonio ya no puede más que pregonar el desencanto sufrido por el encuentro con los despojos o reliquias del pasado que se conservan en la memoria. No de otro modo parece concebir

Ganivet su obra al analizar los resultados de su primera novela en la carta que envió a Navarro Ledesma el 12 de junio de 1897, en la que se extiende sobre las virtualidades creativas de los cadáveres en descomposición[142] (tal vez movido por el recuerdo de la exhumación del cuerpo de su hija, experiencia que relata a Amelia en la única carta, fechada el 3 de noviembre de 1895, que conservamos de las múltiples que hubo de escribirle [Gallego Morell, 1971: 158-160]); en este tono se expresa la autocrítica de Ganivet a *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*:

> *Es un montón de basura cuajado de gusanos de luz; si lo resuelves no ves más que estiércol; si lo dejas en reposo, verás cómo por distintos lados asoman los gusanillos*.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Esta idea tan gráfica usada para describir su primera novela vuelve a ser usada días después, concretamente en la carta de 17 de abril de 1897, también destinada a Navarro, donde leemos ya de un modo más extenso:

> *Mi temperamento es* positivo *y yo he tenido la mala idea de escribir una obra* satírica*; y la realidad ha vencido, me ha vencido; he transformado la sátira en algo* plástico *(lavadero, estercolero, etc.) y de ahí he sacado una serie de transformaciones; como la naturaleza saca del cadáver una multitud de nuevos organismos, que acaso valgan tanto o más que el que acaba de perecer* […]. *Un cadáver es un Dios, es un creador de seres infinitos y un montón de basura, realzado por el prestigio de un rey (aunque éste era un estúpido), sirve para destruir los sacrificios humanos, para cambiar la situación material y moral de un país… Quizá yo* haya muerto al hacer el experimento *y no haya quien sea capaz de resistir la nueva y extraña impresión de la sátira abortada, transformada en una*

[142] Como demostración de que esta idea es heredera del ambiente post-romántico en el que se desenvuelven los primeros pasos de los autores modernistas, parece oportuno recordar que unos años antes, en diciembre de 1879, el joven poeta cubano José Martí (1993: 159-160) escribe a Miguel F. Viondi una carta en la que utiliza idéntico símil para describir la vida social madrileña, en un acontecimiento que es el matrimonio de Alfonso XII con la archiduquesa de Austria doña María Cristina, en la que describe así a los participantes: "Caras de corte asomadas por entre las ventanas de ébano u oro de coches vetustos, como gusanos aún vivos que se asoman por entre los agujeros de un cadáver ya mondado; intento inútil, fastuoso y bizantino, como todo lo que va a morir por vicio de esencia, y

> *realidad más fecunda que la realidad que era objeto de la sátira. De todos modos, no me importa, pues yo estoy convencido de que he resuelto una gran cuestión estética y de que con este precedente puedo hacer cosas que antes no hubiera podido hacer* (apud. Agudiez, 1972: 94).

No obstante estas visiones tétricas, no hay que pasar por alto que el procedimiento usado por Ganivet para deshacerse de la amargura de la existencia es el recurso al humor, un humor ácido y sardónico que permite superar por la vía irónica y satírica la desazón vital. Pese a los acercamientos críticos que se han realizado a la técnica satírica en la obra de Ganivet (Franco, 1965; Osborne, 1966; Hutman, 1967; Milszyn, 1984; Fernández Sánchez-Alarcos, 1992; Arellano, 2001), se echa en falta un estudio monográfico sobre el sentido del humor en nuestro autor, máxime cuando se ha difundido una imagen falsa del granadino, caracterizado con los atributos del engolamiento y la tristeza, por más que ésta encuentra su expresión justamente en unas páginas desenfadadas, repletas de guiños, chistes y *guasa transcendental*, manifiestos en muchos de los nombres adjudicados a sus personajes y en las situaciones chispeantes, en las salidas ocurrentes y graciosas con que se pone un contrapunto preciso a la amargura y tristeza que rezuman sus páginas, en las que el punto de sal y el grano de pimienta aportado por ese sentido del humor no han llegado a ser debidamente contextualizados aún por la extensa y abundante atención crítica que se ha dedicado a otros aspectos de su producción, en especial a su biografía y a su pensamiento ideológico y político, vías ya agotadas en las que la mayoría de las aportaciones ya no son más que repeticiones y refritos de ideas previas (a menudo no contrastadas ni sometidas al menor atisbo de sentido común) aceptadas acríticamente. Esta nueva perspectiva que meramente sugerimos aquí, por no ser el tema que en este trabajo pretendemos dilucidar, vendría a aportar una contextualización más adecuada del problema vital que se pretende sortear en las novelas ganivetianas, que –como ha señalado Raúl Fernández Sánchez-Alarcos

agonizando, se ase al fulgor del símbolo, intento inútil por encajar en cuerpos de esta edad, huesos de otra".

(1992: 17)– "representan ya, a través del deambular sin rumbo de su protagonista, el carácter trágico y existencial del hombre moderno".

La novelística de Ganivet se nos presenta, por tanto, como una experimentación en la que el autor elude el tratamiento del único tema que parece tener importancia para él, el mismo que obsesionará también durante su larga vida a uno de los interlocutores del epistolario ganivetiano, Miguel de Unamuno, y esa idea obsesiva no es otra sino la de la muerte, que aparecía en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* como uno de los motivos principales de la obra, pero que continuará siendo objeto principal de atención en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* por el mero hecho de que todos sus capítulos parecen conducir a un final romántico, previsible en la obra, el suicidio, a lo *Werther*, de Pío Cid. Esta percepción ya la tuvo en una temprana lectura José de Cubas, quien diez días antes de la muerte de Ganivet, en carta de 19 de octubre de 1898, que tal vez ya no tuviera oportunidad de leer, le indicaba:

> *En vano usted, con un segurísimo instinto que no podía engañarme por completo, ha querido singularizar a Pío y darle fuerza inagotable con el desprecio que le inspiran los bienes terrenales. Ni aun esto convence. Porque la fuerza de Pío no está en eso: radica –bien claro se adivina– en la idea de la muerte que ensombrece cada página y se cierne sobre la obra toda* (apud. Gallego Morell, 1971: 109).

Es tal la insistencia de Ganivet en recalcar el fracaso de las empresas llevadas a cabo por Pío Cid que en su escritura parece estar poniendo de manifiesto un desaliento vital propio, no ya sólo de su pensamiento, sino del estado de ánimo específico de toda su generación, o por mejor decir, y para no dar lugar a erróneas interpretaciones, del espíritu de fin de siglo en que se desenvuelven los autores finiseculares del Modernismo. Melchor Fernández Almagro (1952: 37), al biografiar a Ganivet, presenta ese clima vital en que se desenvolvió nuestro autor, destacando que

> *los jóvenes de entonces, cualesquiera que fuesen sus divisas, coincidían en el santo y seña nietzscheano: la vida como una aventura peligrosa, el ideal como un triunfo de los instintos de libertad…*

La enorme influencia de los pensadores decimónicos germanos en el período finisecular ha sido puesta de relieve en diversos estudios (Sobejano, 1967; de la Fuente Ballesteros, 1996; Cerezo Galán, 1993) que resaltan la recepción de autores como Kierkegaard, Schopenhauer y Nietzche en la novelística de Unamuno, Baroja y *Azorín*, hasta el punto de que el rasgo común de todos ellos con Ganivet es la creación de fórmulas novelescas que trascendiendo el realismo y el costumbrismo reflejasen las penalidades de la existencia humana, los sinsabores de la vida y las contradicciones espirituales que conllevaba en sí cada ser humano en su reflexión lúcida sobre el hecho de vivir libremente, coartado en todo caso por el horizonte de una muerte segura de la que sólo nuestra especie es consciente. Así es como, por ejemplo, Edward Inman Fox (1970: 14) ha valorado la visión azoriniana de "la vida como una danza de la muerte, como una existencia determinada por la concatenación de causa y efecto, y se obsesiona por la hipótesis nietzscheana del Eterno Retorno", una idea que hace posible interpretar la escritura autobiográfica de estos escritores como una repetición incesante, traspasada a cada lector, renovada en cada lectura, de los hechos que los marcaron a ellos personalmente en su existencia. De ahí, también, que las novelas ganivetianas deban interpretarse a la luz de la filosofía del fin de siglo como experimentos vitales en los que se refleja una crisis interior que, en el caso de Ganivet (no así en el resto de los autores), llegó a sus últimas consecuencias con el suicidio del autor.

En analogía con la trilogía autoficticia azoriniana, también José Mª Martínez Cachero (1984: 17) nos recuerda que "en *La voluntad*, cuya tercera parte, y el epílogo sobre todo, marcan la derrota y muerte intelectual y moral del héroe, condenado ya sin remedio a vegetar". La correlación entre la vida y la obra de Ganivet llega, en este sentido, a ser interpretada como más completa, en tanto que su insubordinación a las

normas y a las leyes sociales comienzan en una expresión literaria que a la postre se muestra insuficiente. Así, al menos, lo entendía su condiscípulo Manuel Gómez Moreno (1965: 330), quien afirma de Ganivet que "quiso hacer ley de sus instintos, que eran sanos; quiso jugar con la vida erigiéndose en árbitro sobre otra, y la ley y la vida lo aplastaron". No podemos sustraernos, en consecuencia, a una interpretación biográfica de la obra de Ganivet, puesto que él mismo ha querido trazar estas similitudes, consciente tal vez de las implicaciones existenciales que le suponía el experimento literario que estaba realizando en la auto-escritura de su personaje Pío Cid, en el cual encontramos las semillas y los gérmenes de una visión del mundo que reflejan las del propio escritor.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

A tenor de estas consideraciones hay que volver a interpretar el intento llevado a efecto por Ganivet de plasmar en forma estética sus inquietudes existenciales, sin olvidar que en la vida del autor hay una determinación, previamente adoptada, de abandonar el mundo con antelación, de dejar incompleta su vida del mismo modo que dejó inconclusa y abierta la redacción de su ciclo novelístico. En una interpretación psicopatológica de su actitud, Luis Rojas Ballesteros (1985: 124) llega a concluir que la prematuridad [sic] de la muerte de Ganivet, prevista por él, tuvo lugar junto al experimento vital de su existencia y cuando creyó comprobar que éste había sufrido fracaso.

Mientras que en otros autores, el suicidio es un asunto meramente teórico (y retórico), contemplado como una posibilidad a la que se ven abocados sus personajes ficticios (así el Augusto Pérez de *Niebla*, el Andrés Hurtado de *El árbol de la ciencia* o el protagonista de *Diario de un enfermo* en su primera versión), Ganivet está abriendo la puerta a una interpretación real de la escritura como una forma de lento suicidio, como una muerte postergada y diferida pero inminente, que ronda a cada paso al protagonista fracasado, consciente de la inutilidad de sus acciones, de la frustración en que acaban sus empeños. La autoficción ganivetiana parte de ese *experimento* que Paul Del Mastro (1992a: 147) observa que Ganivet, como protagonista de sus propias novelas, realiza

consigo mismo, diseccionándose y tomándose como objeto de (auto)estudio, utilizándose como *conejillo de Indias* (Ganivet, 1983: 66) del que extraer las debidas conclusiones. Pero la interacción entre Pío Cid y su creador es recíproca, pues aquél no es un mero trasunto de éste, sino que en su idealización el personaje se propone como modelo a imitar por parte del autor, tal como en su día indicara Gallego Burín (1921: 23):

> *Ganivet, reco*[g]*e en estas dos glosas,* La Conquista *y* Los Trabajos, *el eco de su vida misma y echando a caminar delante de él a Pío Cid, él caminaba detrás, como espectador de sus actividades. Era el experimento en sí mismo, de su idea creadora y esto, claro está, determinó en él una dualidad de espíritu, y el* yo *creado encarnó en Pío Cid, que era el modelo de su alma, tras la que caminaba su* yo *material y palpable.*

No es desacertada esta perspectiva, en tanto el propio Ganivet ha querido imaginarse a sí mismo en su segunda novela como un hombre mayor en relación con la edad que tenía en realidad cuando sucedieron aquellos hechos que narra: el Pío Cid de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* frisaba los cuarenta años, edad que Ganivet no llegó a cumplir, por lo que en esta narración ficticia autobiográfica existe una clara separación entre el personaje a quien se atribuyen estos sucesos (Pío Cid) y la persona real que los vivió en su época estudiantil madrileña (Ángel Ganivet), como hemos indicado más arriba. Insistimos en esta circunstancia porque ha sido un aspecto que ha pasado desapercibido a los críticos y estudiosos de la novela, que han preferido insistir en la veracidad autobiográfica de la narración sin percatarse de la intencionalidad ficticia perseguida por nuestro autor, quien de este modo, al proyectarse en un futuro hipotético, se desenvuelve con total libertad en un plano imaginativo que le permite distorsionar y falsear la realidad recordada (mezclando y fundiendo los planos del pasado y del futuro), para acogerse sólo a una interpretación subjetiva de la que se siente dueño y señor. Es probable, incluso, que a este enseñoreamiento sobre su propia creación quiera referirse cuando tilda a su personaje como *infatigable creador*: creador de realidades que se suceden en el laboratorio de su memoria imaginativa, traspasado al tubo

de ensayo del papel y la pluma mediante el recurso de las palabras como reactivo químico. Ya Hans Jeschke (1954) había apuntado a este *creacionismo lingüístico* y vital que recorre la obra ganivetiana:

> *En el hecho grotesco de que sólo por el reconocimiento por parte de la obra creada llega a asegurarse su autor de su fuerza creadora está* [...] *toda la tragedia de la empresa luciferina de Ganivet. Su aspiración desemboca en lo infinito, sin ser capaz de traspasar el círculo de lo finito* (apud. Barja, 1964: 35).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

CAPÍTULO 9
LA IDENTIFICACIÓN AUTOFICTICIA

9.1. El juego de desdoblamientos en un *alter ego*

En nuestra pretensión de explicar el ciclo de Pío Cid como una producción autoficticia, es esencial que nos detengamos en analizar las relaciones existentes entre Ángel Ganivet, como autor real, y Pío Cid como resultado de una proyección autobiográfica novelada. En este repaso, sin embargo, no nos vamos a ceñir únicamente a Pío Cid, sino que intentaremos dilucidar qué tipo de relación establece el escritor con aquellos personajes a los que dota de alguna faceta de su propia personalidad y entre los que se va dispersando y diseminando él mismo; asimismo, prestaremos especial atención al mecanismo de desdoblamiento pero sobre todo a la consideración del protagonista literario, artístico, estético, de su obra como una duplicación de sí mismo, un *alter ego* en quien re-presentarse y re-conocerse, que gracias a la palabra lo ayuda a recuperar(se) y reconquistar las zonas oscuras, olvidadas y lejanas de su pasado a la vez que le permite conocerse en facetas de sí mismo en las que antes no había reparado, a resultas de esa objetivación externa propiciada por la literatura autobiográfica en todas sus modalidades.

Hasta tal punto nos encontramos, en el ciclo novelístico de Pío Cid, frente a un artefacto autobiográfico, que los propios protagonistas se convierten en seres ficticios que protagonizan otras novelas o cuentos y mediante estas obras literarias se explican y se dan a entender, autogenerando sus propios modelos de interpretación, en una especie de juego de muñecas rusas que se van procreando y escondiendo alternativamente unas a otras. Así, pues, cuando a Pío Cid le toca ser representado en la mini-obra inserta de "El Protoplasma", él mismo es capaz de descubrir nuevas facetas en las que antes no había reparado. Partiendo de la impostura de que Antón del Sauce está escribiendo sobre Pío Cid, pero consciente de que en realidad Ángel Ganivet se refiere en aquella obra a Pío Cid, que es el personaje de referencia en quien se está plasmando, cuando el personaje literario se extraña de su auto-des-conocimiento, podemos deducir que es el propio escritor quien está desvelando la facultad de sorprenderse que encierra el escrito autoficticio; así es como lo manifiesta el protagonista de la novela, según lo recoge Ángel, el narrador de la misma:

> *La verdad es que el Pío Cid de "El Protoplasma" no es enteramente el mismo que yo conocí y que tú me has ayudado a conocer*.

Que sea a través de una confesión en tercera persona, al objetivarse y distanciarse de sí mismo, nos confirma en el modo de actuar que caracteriza en la mente de Ganivet el acercamiento al *yo* pasado, como si de otro, casi un desconocido, se tratase.

A través de la sugerencia de que es otro quien lo refleja, y de ese distanciamiento radical respecto de la proyección social que la figura del personaje ofrece, podemos indagar en la técnica empleada por Ganivet para desdoblarse y para identificarse en y con un *alter ego*, puesto que en primera instancia da por sentado que el uso de la tercera persona (e incluso la autodenominación, esto es, llamarse a sí mismo como un extraño) permite marcar la distancia temporal con aquel que se ha sido, máxime cuando él era incapaz de reflexionar sobre su propia actuación. Es, por tanto, la escritura (auto)biográfica la que aporta al individuo una serie de datos que perfeccionan su conocimiento de sí mismo, puesto que los demás le ofrecen perspectivas objetivas diferenciadas, y en ese mismo sentido incide la escritura como proceso de objetivación, en el que el autobiógrafo se observa como un extraño, lo más objetivamente posible, renunciando a parte de su subjetividad en aras de una mejor autocomprensión.

A esta circunstancia objetivadora se han referido numersoso estudiosos de la obra ganivetiana aludiendo al carácter de *alter ego* (otro *yo*) que Pío Cid supone con respecto a Ganivet; la unanimidad que esta apreciación presenta no esconde el hecho de que cada crítico haya argumentado esta relación entre Pío Cid y su creador en función de diferentes perspectivas, que con carácter complementario van aclarando la relación entre el personaje y el autor, dando por hecho que el personaje está dotado de un cierto grado de autonomía con respecto a las vivencias y pensamientos del autor, aunque puede encarnar a éste en tanto supone un desdoblamiento de esas ambiguas y contradictorias pasiones que dirigen la vida errante de Ángel Ganivet, desgarrado interiormente entre

tendencias contrapuestas, que pueden simbolizarse claramente en su acendrado materialismo y sus huidas místicas, su cosmopolitismo provinciano o sus épocas de abstemio vegetariano contradichas por sus excesos mundanos.

Como tendremos ocasión de comprobar, Ganivet no sólo se desdobla en Pío Cid, sino que a través de éste o de otras figuras y personajes literarios se produce en él una constante reduplicación, un inacabable juego de espejos que pretenden reflejar especularmente la variable e inasible forma del *yo*. Así podemos encontrar, por ejemplo, al propio Pío Cid confesando que su adopción del nombre de *Arimi* es otra forma de crear un *alter ego* (Ganivet, 1988: 159) con el que encubrirse y en el que emboscarse. A través de esta sub-identificación, Ganivet traza un paralelismo de largo alcance entre sí mismo y el personaje de *Arimi*, intermediado por la figura *heterobiofícticia* de Pío Cid, y así ha sido puesto de manifiesto por Francisco García Lorca (1997: 290) al señalar: "Las implicaciones del título, *Ecce homo*, dada la reiterada identificación entre Arimi y Ganivet, señalan la ambición del propósito".

Como sucederá con Pedro Mártir, en este caso observamos que Ganivet ha delegado en Pío Cid la capacidad generadora de nuevas relaciones, dotándolo de figuras de alteridad, como son *Arimi*, el narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (Ángel) y el propio Pedro Mártir: trasladando vicariamente a Pío Cid la facultad de crear y de sostener a diversos *alter ego*, nuestro autor ha pretendido dotar a su literatura de un criterio generador, de una fuerza motriz que amplifica la realidad y se va regenerando en sucesivos estratos que, en última instancia, aluden a la facultad creadora que sostienen autor y lector, gracias a la cual la imaginación vivifica a los personajes literarios, aunque éstos para los autores modernistas no se resignan a un papel pasivo, sino que desean a su vez poder crear nuevas realidades, ampliar la realidad gracias a la creación de sucesivos transfondos, de nuevas cajas de resonancia que abren nuevas dimensiones y perspectivas interpretativas a cada suceso desde instancias diferenciadas.

De entre todos los personajes literarios usados por Ganivet para autodescribirse, es sin duda Pío Cid el que reclama mayor atención crítica, en tanto es por excelencia éste el que más similitudes muestra con el novelista, hasta el extremo de que con él se produce una identificación que afecta tanto a la apariencia física como a la configuración moral de sus ideas y vivencias. En este sentido, cabe entender la afirmación de Melchor Fernández Almagro (1952: 23) cuando utiliza como contrapunto de su biografía del novelista al protagonista del ciclo novelístico aquí analizado:

> *El retrato de Ángel Ganivet, así compuesto, se afirma y se completa cuando lo confrontamos con el que él mismo se trazó, describiendo a Pío Cid, su* alter ego.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Pero no basta con la apariencia física, externa (incluyendo en ella la concomitancia de datos, y circunstancias biográficas entre autor y personaje), para que nos refiramos a un doble de Ganivet, puesto que más allá de un mero parecido, el novelista delega en su protagonista la elocución de sus ideas y sentimientos, abriendo paso de esta manera a una mayor complicidad, como supo ver en su momento Antonio Espina (1972: 79):

> *La segunda parte,* Los trabajos del infatigable creador Pío Cid, *tiene un carácter marcadamente introspectivo. En ambas partes el personaje inventado trasunta y representa a un personaje real: el propio autor. Pío Cid es Ángel Ganivet. La novela es biografía. Tal vez por esto hay, en la segunda parte sobre todo, un sello de verismo profundo, de humanidad fuerte, porque al ir desarrollando su ente de ficción el novelista se va compenetrando con él, prestándole sus propias ideas y sentimientos, anhelos y desencantos*.

Paulatinamente, Pío Cid se va configurando como el referente de Ángel Ganivet, de algún modo va suplantándolo y dejándonoslo visible, habilitando nuevas vías de acceso a la persona real a través de las ficciones literarias, ampliando su mundo y sus perspectivas, ya que el resultado de su escritura se parece al original y lo refleja hasta el punto de que lo vampiriza, se apodera de él para servirle de modelo al que imitar, de suerte que ya no podemos considerar en la autoficción ganivetiana un sistema mimético

pasivo, según el cual el personaje literario es una copia del original, sino que ambos interactúan y se comportan como seres paralelos, dos fragmentos de realidad que se complementan mutuamente.

Lo realmente novedoso en esta escritura finisecular es que Ganivet va a crear un modelo de relación con sus personajes que más tarde sería utilizado por otros escritores, como puede comprobarse en la apropiación del nombre de un protagonista novelesco como pseudónimo literario por parte del escritor:

> *Como antes Ganivet había hallado a Pío Cid, ahora José Martínez Ruiz halla a* Azorín, *y es tan feliz el hallazgo, que el personaje imaginario se apodera del real, lo anula, y ya José Martínez Ruiz será para siempre y para todos* Azorín (Díez-Echarri, Roca Franquesa, 1968: 1259).

Esta práctica de identificación objetivada en un personaje literario, que Ganivet consuma en Pío Cid, se convierte en un modismo típico de la corriente literaria modernista (Díaz de Alda, 1999: XXXVII), por lo que tendremos oportunidad de contrastar la actuación ganivetiana con la de otros escritores coetáneos que se plasman y representan simbólicamente en personajes emblemáticos en los que, a su vez, se desidentifican, objetivándose y distanciándose de ellos. El uso de la autoficción, con modalidad híbrida entre lo novelesco y lo autobiográfico, permite esta paradoja dinámica y alternante, en la que el personaje es y a su vez deja de ser el reflejo de su autor, sintetizando un aspecto de éste, un deseo, un sueño, un fracaso.

Como hemos indicado en varias ocasiones a lo largo de este trabajo, Pío Cid es el nombre con que Ganivet es conocido por sus compañeros de la Cofradía del Avellano, y a él se refirieron bajo esta advocación en diversas circunstancias, como muestra esta rememoranza que Nicolás Mª López (1932: 89), *Antón del Sauce* en dicha Cofradía literaria, hace del período madrileño estudiantil de ambos, cuando se encontraban en "la

tertulia de *El Siglo*, donde *Pío Cid* llevó a *Martina* algunas noches, para deslumbrarnos con su hermosura".

Frente a una simplista identificación del personaje con su creador, la aportación del Modernismo a la narrativa autoficticia consiste en dotar de bidireccionalidad el proceso de identificación: por ello, no sólo podemos afirmar que Pío Cid es el *alter ego* de Ángel Ganivet, sino que en justa correspondencia hemos de postular que Ganivet es asimismo un reflejo de su personaje, tal como señala Paul del Mastro (1992a: 233): "Of course we are not only referring to Pío Cid, but also to his *alter-ego*: Ángel Ganivet".

BIBLIOTECA VIRTUAL

No hemos de atribuir a un mero juego de palabras este paralelismo, sino que la formulación de esta propiedad conmutativa entre autor real y protagonista novelesco se basa en un profundo análisis de la biografía ganivetiana, por lo que en esta idea ha incidido Antonio Gallego Morell (1982: 11) al encontrar en las actuaciones de Ganivet un poso de idealismo que explica su comportamiento: "Es el Ángel Ganivet de siempre, la perfecta encarnación de su personaje literario don Pío Cid". A partir de este nuevo enfoque, ya no bastará con creer en la univocidad de la relación entre el creador y su criatura, sino que ambos se condicionan y complementan, puesto que la relación de alteridad supone en este caso también una identificación que permite la confianza y hasta la confidencialidad. Sin embargo, no hemos de perder de vista que el plano ontológico de ambos personajes varía, puesto que mientras que Pío Cid es meramente un ser ficticio, éste fue ideado por un ser real, de donde varios críticos prefieren referirse a Pío Cid como un trasunto ganivetiano (Gordon, 1998: 19), despojando a esta relación de la mutua condicionalidad. Desde esta perspectiva, el personaje literario se circunscribe a unos parámetros de reflejo pasivo de lo que Ganivet quiso expresar a través de él, y en este esquema interpretativo se mueve, entre otros, José Montero Padilla (1998a: 25), cuando afirma:

> *Muchas páginas de* Los trabajos *–por ejemplo– nos ofrecen, en el personaje de Pío Cid, un trasunto de Ángel Ganivet, al menos de cómo se veía él a sí mismo.*

A nuestro entender, esta consideración unidireccional de Pío Cid como trasunto o reflejo de Ganivet, además de simplificadora, anula la capacidad transformadora de la literatura, esa potencialidad de modificación que la escritura autobiográfica representa con respecto al autobiógrafo; podemos entender que haya habido quienes optaron por evitar la denominación de *alter ego* para Pío Cid con respecto a su creador puesto que han considerado que la identificación entre ambos es meramente externa y superficial. Así es como Mariano Baquero Goyanes (1972: 144) rehúye la identificación total entre Ganivet y su personaje literario, por más que apostilla que en éste se encuentra la profunda verdad ganivetiana: "En *Los trabajos* oímos desde fuera a Pío Cid, pero percibimos su *yo* verdadero, trasunto del de su creador".

Más coherente con la denominación adoptada es el análisis de Norberto Carrasco (1971: 146), para quien "Pío Cid [es] trasunto de la figura del propio Ganivet", dejando entrever que no existe a su entender una identificación profunda, sino más bien superficial, entre Ganivet y el personaje literario creado por éste. No consideramos, por tanto, baladí la consideración que se haga de la figura de Pío Cid como *alter ego* o como mero *trasunto* de la personalidad ganivetiana, en tanto que el sentido de *alter ego* apunta a una posibilidad de interactuación entre la vida real y la literatura, condicionándose ambas mutuamente, del mismo modo que la orografía y las sinuosidades de las cavernas condicionaron la representación simbólica de las pinturas rupestres, concediéndole a una representación hipotéticamente plana y lineal un volumen y unas formas que surgían a partes iguales de la voluntad artística y de los materiales preexistentes. Por ello, resulta difícil admitir la idea de Francisco García Lorca (1997: 338), cuando afirma que Pío Cid es "el mejor trasunto de Ganivet", tras caracterizarlo como un complejo y contradictorio personaje.

En cierto modo, acertaba García Lorca si su intención era señalar que Pío Cid es algo más que el trasunto que representa Pedro Mártir respecto a Ganivet (idea que

expresa, con propiedad en nuestra opinión, Fernández Almagro [1965a: 24] al señalar al personaje dramático como trasunto ganivetiano, por el carácter cerrado y monolítico que éste presenta), pero su contradicción es puesta de manifiesto por Nil Santiáñez-Tió (1994: 233n), ya que

> *desconsiderando el carácter literario de la novela e identificando a Pío Cid como a un fiel trasunto del autor, a García Lorca no le cabe duda, por ejemplo, de que "esta novela tramada sobre la vida real del autor y sus aspiraciones, tuvo su desenlace en la realidad".*

Pío Cid no puede ser un mero reflejo del autor, una representación *a posteriori* y por tanto un trasunto biográfico, sino que su misma condición de personaje fronterizo entre la literatura y la realidad mental del autor le permite ver en el destino de éste su propio desenlace personal, obliga a concederle un estatuto superior ontológicamente: los personajes autoficticios no se circunscriben a un ámbito de irrealidad literaria, sino que afectan a la propia vida y actúan sobre el proyecto autobiográfico del autor marcando y condicionando sus resoluciones y sus respuestas posteriores.

Damos por sentado, pues, que la creación de un *alter ego* responde a un proceso dinámico y generador de nuevas relaciones y expectativas, al convertir a éste en confidente y depositario de un secreto del que lo hace partícipe y corresponsable; a esta condición apunta Melchor Fernández Almagro (1952: 243) cuando señala que Ganivet

> *se transustancia en su Pío Cid, se mezcla a la farsa, se desespera, pugna por inquirir lo que hay detrás de sus muñecos, y lo que hay detrás, más allá del retablo.*

A través de esta apreciación se echa de ver que el personaje literario ha sido creado de la misma sustancia de que se sustenta el autor, de sus mismas ilusiones y fracasos, lo que ha llevado a Marín de Burgos (1982: 540) a formular entre las conclusiones de su trabajo doctoral: "Más que hablar de proyección en el personaje Pío Cid, se nos muestra como un relato autobiográfico de Ángel Ganivet". Se perfila de este

modo la identificación que gracias a la escritura se establece entre la persona real y el personaje autoficticio, en el que se vuelca el proyecto autobiográfico total, entendido éste como el sentido ideal de la vida, su fuerza secreta, el motor que la ha impulsado a actuar, sus sueños y creencias, los planes de futuro junto a los condicionantes del pasado. Todo ello presta al personaje esa unicidad a la que se refiere García Lara (2000 a: 48) aludiendo al "sentido unitario con el que son concebidas las andanzas y pensamiento de su *alter ego*, Pío Cid".

Aunque lo habitual suele ser referirse, como de soslayo, a Pío Cid como *alter ego* de Ganivet, en menciones sueltas y carentes de la adecuada contextualización, con frases del tipo:

> *El mismo Ganivet, quien, al referirse a su otro* yo, *Pío Cid* (Aguirre Prados, 1965: 15).
>
> *That Ganivet´s* alter-ego, *Pío Cid* (Del Mastro, 1992a: 143).
>
> *Viene a ser su* alter ego (García López, 1995: 75).
>
> *El* alter ego *de Ganivet, esto es Pío Cid* (Balcells, 1997: 10).
>
> *El personaje ganivetiano de Pío Cid* –alter ego *de su creador* (Correa Ramón, 1998: 14).
>
> *Pío Cid, el* alter ego *de Ganivet* (González Alcantud, 1998a: 3).
>
> *Pío Cid –el* alter ego *del propio Ganivet– rechazaba como formalista la idea del matrimonio uno e indisoluble* (Salguero, 1998: 2).

No falta, no obstante, el esfuerzo de muchos críticos y estudiosos por explicar las consecuencias de este proceso de identificación objetivadora de Ganivet con su(s) personaje(s) literario(s), fundamentalmente con Pío Cid, a quien De Entrambasaguas y Palomo (1962: 1184) consideran no sólo héroe ganivetiano sino también sosias; porque hay que especificar que Pedro Mártir suele ser contemplado como una prolongación de Pío Cid, una creación de éste, ya que en su autonomía, como ha visto Cruz Casado

(2000: 231): "Pío Cid, probable *alter ego* del autor, compone una pieza de teatro titulada *Creación*, que podría ser otro título de *El escultor*".

Trasunto, sub-creación o *alter ego* de Pío Cid, Pedro Mártir representa una faceta más, la quintaesencia de un proceso mental de Ganivet, quien ha recurrido para su creación a la figura interpuesta de Pío Cid; si hemos de atender a los estudios de Hans Jeschke (1954), quien postulaba que el drama *El escultor de su alma* había sido concebido para su inclusión dentro del ciclo novelístico que nos ocupa. Como han puesto de manifiesto De la Fuente Ballesteros y Álvarez Castro (2001: 24), al referirse a los borradores que se conservan de la pieza teatral han hecho hincapié en la importancia de que "en este caso uno de los personajes es el ínclito Pío Cid", que en uno de los manuscritos (Ganivet, 1996) tacha el nombre de Pedro Mártir y lo sustituye por el de Pío Cid, con lo que no queda duda de que inicialmente el proyecto ganivetiano incluía la continuidad en la denominación del personaje de las novelas y el drama.

De este modo, Pío Cid concita vicariamente la capacidad generatriz e ilusoria de crear nuevas vidas, de ampliar los límites del mundo; a cada nuevo reflejo, nos encontraremos con un ser depurado, un matiz imprevisto o complementario de la totalidad del ser que se configura así multidimensionalmente, de forma polifacética, ahondando en cada grado hacia una interioridad más inmóvil y definida, lo que explica el esencialismo monolítico de Pedro Mártir además de ayudarnos a comprender la búsqueda emprendida por Ganivet en la figura de Pío Cid. Pues si hemos de hacer caso a lo propuesto por Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1992: 208), "a Ganivet, por encima de cualquier otra consideración, le preocupa interpretar y reordenar el mundo a través del *reino interior* de su *alter ego* Cid".

La progresiva con-centración de la obra ganivetiana, que en sus múltiples sugerencias apunta a la progresiva interiorización del autor a través de personajes depurados, obliga a pensar en una articulación plural de personalidades refractadas desde

sí mismo, por intermediación de Pío Cid en la mayor parte de los casos, hasta el extremo de que Fernández Almagro (1943: LIV) disecciona al propio Ganivet hasta convertirlo, en tanto autor del *Idearium español*, en *alter ego* de sí mismo, tan disperso y *alter*ado se encuentra su pensamiento, ex-céntrico, dinámico y dialéctico respecto de un esquema unitario de interpretación.

Pero conviene aclarar que en esta diseminación de la personalidad ganivetiana que se encuentra en los personajes de su obra, junto a Pío Cid, otro momento culminante de identificación se encuentra en Pedro Mártir, como si en los dos se encontrasen sendos polos de actuación (exterior e interior, mundano y místico), pues como señalara Nicolás Mª López (1995: 30) al referirse a ambos personajes literarios: "Esos dos nombres de sus protagonistas, parece que simbolizan de un modo misterioso la vida y el alma de Ganivet".

¿Hemos de deducir, en todo caso, que cada uno de ellos representa un momento, dialéctico, en la existencia de su autor, una forma de entender la vida, complementaria una de la otra, de modo que no nos permite interpretar de forma monocorde y previsible su compleja visión de la existencia? Así parece colegirse de las más recientes aportaciones a la exégesis del pensamiento ganivetiano, y en ellas inciden quienes interpretan la complementariedad de las dos figuras literarias, entendidas en relación con su creador; a esta hipótesis se apunta con un criterio suficientemente juicioso Mª Soledad Carrasco Urgoiti (2001: 84) al afirmar:

> *Resulta difícil pensar en un Ganivet maduro que no llevara dentro su* alter ego. *Aunque la identificación entre protagonista y autor no es la que se podría esperar en una biografía, ni tampoco traza Ganivet una imagen idealizada de sí mismo, su personaje –Pío Cid en las novelas y Pedro Mártir en el drama– "transparenta la voluntad y el modo de pensar y sentir del mismo Ganivet".*

Para que Pío Cid haya podido ser considerado *alter ego* que refleja la personalidad de Ganivet, no basta que existan coincidencias biográficas, sino que éstas deben responder a una común actitud ante el mundo, y una de las más evidentes, sin duda, es la condición pedagógica que ambos ostentan; por eso, Salguero (1996: 19) ha apuntado la vocación educativa que Ganivet transfiere a su personaje:

> *También Ángel Ganivet tenía su* alter ego*: el infatigable creador Pío Cid de* Los trabajos. *Pío Cid tenía verdadera vocación de pedagogo y ejercía su docencia – libre de convencionalismos y de circunloquios institucionales– en la calle y no en aula convencional.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Esta actitud ya había sido observada por Laura Rivkin (1983: 86): "La vocación pedagógica de Pío Cid evoca la de Ganivet", y posteriormente por Paul del Mastro (1992a: 254): "The works of the author´s *alter-ego*, the *maestro* of the Ganivetian mision, Pío Cid", comprobándose que se trata de un dato fundamental para entender al personaje como parte del proyecto autobiográfico ganivetiano, en virtud del cual el personaje literario es incluido bajo la forma de *alter ego* en el aspecto de los intereses vitales del autor. La virtualidad de Pío Cid como personaje autoficticio es que sus coincidencias con el espíritu ganivetiano traspasan lo anecdótico y superficial de la biografía del autor, adentrándose en los meollos de su configuración ideológica y sentimental, en los tuétanos de la existencia de Ganivet con sus preocupaciones y sus intereses.

Por todo ello merece la pena recordar cuanto expusimos en el apartado 7.6. de este trabajo, apartado dedicado al simbolismo del nombre de Pío Cid, puesto que esta denominación juega un papel importante en su configuración como *alma gemela* de Ganivet, a tenor de lo apuntado por Mellado de Hunter (1972: 72) en referencia a la proyección de la ideología ganivetiana en un personaje popular del pasado medieval español: "El interés en hacer renacer la literatura medieval y renacentista. El Cid es una de las figuras predilectas, y el otro *yo* de Ganivet, Pío Cid". En esta misma idea ha

incidido más recientemente González Alcantud (1998b: 97), para poner de manifiesto cómo desde la distancia de sus destinos consulares Ganivet se reencuentra consigo mismo en la esencia de lo español simbolizada por el rebelde héroe épico: "En la soledad acomete dos obras sucesivas en torno a un personaje, su *alter ego*, que pretende resumir la individualidad española: Pío Cid".

Apurando el paralelismo, Ganivet proyecta su deseo de españolidad en ese pasado del que ha sido desterrado, coincidiendo paradójicamente en este excéntrico patriotismo con el guerrero castellano (y también con la propia descripción que Pío Cid realiza de sí mismo cuando se ha convertido en *Arimi* [Ganivet, 1988: 27]). Extrañándose geográficamente de su cultura, que es tanto como decir de sí mismo, el proyecto literario ganivetiano ha de optar por la autoficción para reconstruir artificialmente su entidad pasada; descentrado y alienado, Ganivet sólo puede representarse a sí mismo a través de otro que no es él, por más que se le parezca, y en esta ambigua y delicuescente frontera entre sueño y realidad se perfila su texto autoficticio.

Dado que todo intento autobiográfico contempla entre sus señas de identidad una cierta e incontrolable dosis de narcisismo, la heroificación del personaje ganivetiano tiene por coqueta finalidad la de embaucar al lector provocando en él una atracción que no es sino la que el autor siente respecto de sí mismo, pese a que el resultado final del retrato cidiano no favorece completamente a Ganivet, máxime si se tiene en cuenta que "el aspecto antipático que tiene Pío Cid podría reflejar el del autor" (Rivkin, 1983: 102). Es probable que el propio Ganivet fuese consciente de este efecto identificatorio por parte de los lectores, a tenor de la secular interpretación que de la figura de Pío Cid como correlato de su autor se ha venido haciendo, cuya sumaria relación mencionaba Montero Padilla (1998a: 51) para asentar esta *incuestionable* verdad:

> *El biografismo de* Los trabajos *alcanza su proyección e importancia máximas en su personaje protagonista, Pío Cid, considerado, desde fechas muy tempranas, como trasunto de su creador Ángel Ganivet. Así, en 1903, por* Azorín *[…]. Y, en 1908,*

> *por Unamuno […]. Y es que Ganivet, aunque no se nombrara mucho, estuvo siempre hablando de sí mismo. Fernández Almagro, cuando se pregunta quién sea Pío Cid, no vacila en la respuesta […]. Más tarde, Javier Herrero.*

Sin embargo, aún está por dilucidar si Ganivet ha convertido en portavoz de todas sus ideas a Pío Cid, o si éste mantiene una autonomía estética e ideológica que le permite distanciarse de su creador y no ser automáticamente asimilado a los planteamientos ideológicos del autor, motivo por el que Jesús Torrecilla (1994: 367n) matiza entre las ideas sostenidas por el personaje y la actuación en la que se asemeja a su creador:

> *Si bien no es mi intención confundir las opiniones de Ganivet con las de Pío Cid, se podrían aducir abundantes razones para probar que el personaje se comporta en la acción novelesca como* alter ego *del autor.*

Existen suficientes razones para suponer que a través de Pío Cid se está expresando una parte del propio Ganivet, aunque también es cierto que las teorías del personaje literario van más allá de lo que en la realidad pudo llevar a cabo el propio autor, que de este modo se conformó a vivir vicariamente a través de sus ensoñaciones literarias, lo que no pudo o no supo realizar. Un ejemplo de esta utilización de Pío Cid como intermediario para la formulación de nuevas ideas lo proporciona Luis Álvarez Castro (1998b: 36) al señalar la incoherencia entre los postulados teóricos que sobre el erotismo mantiene Ganivet y la práctica de su personaje autoficticio:

> *El intelectual, por tanto, necesita a su lado a una mujer que no lo sea, aunque represente la pura fisicidad. De este modo, Ganivet opera a través de su* alter ego *un cambio sustancial en su teoría del amor, puesto que ya no concibe el amor material como un paso previo hacia el ideal, sino que, consciente de la imposibilidad de desprenderse de los instintos carnales, reconoce que es precisamente éste el que ansía el hombre que dedica su vida a la especulación filosófica, y no un amor ideal demasiado similar al objeto de sus trabajos.*

Pero la diferencia más radical entre el autor y su personaje se encuentra, en opinión de Fernández Sánchez-Alarcos (2000: 25), en la incapacidad de Ganivet para imitar a su modelo autoficticio y llevar a la práctica las teorías que propone:

> *Lejos de aprender a sobrevivir en el mundo* […] *como aconsejaba la praxis ascética de su* alter ego *literario Pío Cid, Ganivet acabará pereciendo en él, por voluntad propia y a la temprana edad de treinta y tres años, el 29 de noviembre de 1898.*

De este modo se evidencia la radical extrañeza que permite al personaje literario mantener su autonomía y no ser identificado como un mero corolario o excrecencia de la personalidad ganivetiana, sino más bien ostentar su condición de construcción ideal, puesto que como ha sabido ver José Luis Abellán (1993: 262), Pío Cid no representa a Ganivet, sino a las ideas que éste se había forjado:

> *El saber más alto es el de saber ser hombre y el ideal supremo es ese ideal de hombre que sabe dominarse y dominar las circunstancias de su vida, cuyo trasunto literario es Pío Cid.*

Desde esta interpretación, y en consonancia con lo que había defendido Elena Mellado de Hunter (1972: 177), Pío Cid vendría a representar una idea de la humanidad, del ser humano, ya que

> *el tema central de la obra de Ganivet, siguiendo la tradición socrático-estoica, es el hombre. El conjunto de cualidades humanas ideales las presenta principalmente en su* alter ego.

La ambición ganivetiana era asemejarse a ese ideal que el granadino mismo adelanta a través de su escritura, y al cual accede progresivamente; tal vez por ello, y no por las semejanzas externas que apuntan a una identificación biográfica, Pío Cid se convierte en *alter ego* de Ganivet más en la segunda novela (Álvarez Castro, 1998a: 13) de lo que lo había sido en *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador*

español Pío Cid, como se comprueba en una somera lectura del ciclo que protagoniza este *alter ego* ganivetiano, y en dicho ciclo él mismo es capaz de generar y provocar idénticas relaciones de similitud y pupilaje: así, el protagonista de la novela se disemina en diversos personajes que lo imitan y veneran, el más reconocible de los cuales es Ángel, el narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, aunque no hemos de olvidar que además provoca otra admiración imitadora: "Su *alter ego*, el aprendiz de poeta Gandaria, [que] es a Pío Cid lo que la copia al original" (Casalduero, 1962a: 170), lo que viene a suponer que en última instancia el propio Gandaria es un pálido reflejo de la humanidad desprendida por Ángel Ganivet, quien se ha servido de este personaje para cristalizar su proceso de aprendizaje poético y para desvelar otra faceta de su personalidad desiderativa, si tenemos en cuenta su deseo de poetizar (crear) una nueva realidad.

En todo caso, para provocar este proceso de similitud entre el novelita y sus personajes, Ganivet hará hincapié en el proceso de aprendizaje por el cual todos han accedido a ser quienes son, y este afán de superación es el que ha sabido destacar Mª Carmen Díaz de Alda (2000c: 144) cuando ha destacado:

> *Nacido en Granada en el seno de una familia modesta Ganivet mostró desde niño un espíritu despierto, curiosidad y gran capacidad intelectual. Los que l*[o] *conocieron destacan su tesón para superar las dificultades (enfermedades, apuros económicos, estudios tardíos, íntimas inquietudes, lances de amor u ocupaciones profesionales poco satisfactorias); no en vano titulará las aventuras de su* alter ego *novelístico Pío Cid,* Los Trabajos.

Esto nos permite hacernos una idea de qué quiere transmitir Ganivet de su vida como rasgos configuradores esenciales, los que lo identifican y definen; porque si para algo sirve tener un *alter ego* es para que, a través de su objetivación externa, uno pueda comprenderse mejor y darse a conocer a los demás. Una curiosa anécdota, correctamente interpretada por Judith Ginsberg (1985: 25), nos recuerda que, en la realidad, a quien

Ganivet consideró y denominó *Alter ego* en su correspondencia epistolar con Navarro Ledesma fue a Amelia Roldán:

> *Althoughe* Alter ego*, as Ganivet sometimes referred to Roldán, was apparently unfaithful to him, he was also unfaithfur to her and admitted to several infidelities*.

Es lógico que sea la afinidad la que permita coincidir con los demás en aquello que seguramente no se es capaz de perdonar ni a sí mismo, por lo que no sería difícil deducir que Ganivet, a través de Pío Cid, dibujado con tintes insoportables y pedantes, esté procediendo a vengarse de sí mismo, de los aspectos que menos le gustan de su personalidad, aquéllos que no puede evitar o que es incapaz de controlar o imitar, de ahí esa autonomía e independencia que hemos venido resaltando del personaje autoficticio respecto de la consciencia estética del escritor, que se mantiene separado de éste a una prudente distancia para poder observarlo del modo más objetivo y ecuánime posible.

Este distanciamiento respecto de sí mismo es una técnica habitual entre los escritores finiseculares, como ha manifestado Mª Carmen Díaz de Alda (1999: XXXVII), quien pone en relación la práctica ganivetiana con las fórmulas estéticas modernistas: "Las sucesivas autorrepresentaciones de Ganivet en Pío Cid y Pedro Mártir forman parte de esta corriente general dentro del Modernismo". En el mismo sentido se había pronunciado Donald L. Shaw (1978: 63), haciendo más explícita si cabe la relación entre la escritura autobiográfica y el esquema habitual entre esa forma particular de Modernismo que en España supuso la así llamada Generación del ´98:

> *Lo mismo que sus compañeros de Generación, Ganivet utiliza ahora una figura casi de inspiración autobiográfica, para explorar, y en su caso, representar, sus propias actitudes, problemas y aspiraciones*.

Sin ánimos de agotar, ni mucho menos, la nómina de estos tipos autoficticios que aparecen en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX, sí queremos consignar aquí el papel de *alter ego* que la crítica ha asignado a algunos de éstos, a fin de

comprobar cómo Ganivet inaugura una época en el ámbito de las letras hispanas con la creación de una figura simbólica, representativa de su individualidad pero también de su alteridad, como fue Pío Cid. Uno de dichos ejemplos lo ha encontrado Livingstone (1982: 295) en un esteta estilizado que vagamente podría recordar el diletantismo pedante del héroe autoficticio ganivetiano:

> *Eleva* Azorín *a su* alter ego*, el poeta Félix Vargas, en* El caballero inactual*, nuevo superhombre que, en nombre del arte, libra una batalla heroica con su propia conciencia artística a riesgo de su cordura.*

No obstante, una característica común en los escritores noventayochistas es que cambian la denominación de sus paralelos autoficticios, hasta el punto de que, salvo en el caso de José Martínez Ruiz, quien se identifica con –y se deja vampirizar por– (Antonio) *Azorín*, en el resto de autores la tarea de encontrar un correlato único del autor se hace imposible, desperdigados como están los reflejos y las diversas facetas de cada personalidad en un sinfín de personajes autoficticios, como sucede en el caso de Pío Baroja, tal como apunta Biruté Ciplijauskaité (1997: 75):

> *Este deseo de* hacer *el* yo *podría explicar la repetición de personajes semejantes* –alter egos *de Baroja– en varias novelas y el uso abundante de la repetición en las* Memorias.

Semejante a la prodigación barojiana de autorretratos literarios es la obsesión *yoica* de Miguel de Unamuno, quien llegara a desdoblarse en una misma novela (*Paz en la guerra*) en dos personajes, tal como explica Emilio Salcedo (1970: 86) al biografiar al bilbaíno:

> *Aquel verano de 1896, en su tierra vasca, da fin Unamuno a la redacción de* Paz en la guerra*. Es una novela en la que aparece con doble personalidad: es Ignacio y es Pachico.*

En otro de los personajes marcadamente autobiográficos de Unamuno, U. Jugo de la Raza, protagonista de *Cómo se hace una novela*, ha encontrado Francisco La Rubia Prado (1999: 35) el ansia de identidad ontológica que estas recreaciones autoficticias pretenden transmitir:

> *Que Unamuno se ha querido proyectar él mismo en este personaje es obvio. Y sin embargo, dado el carácter de su aventura, el personaje también aspira a representar el drama existencial humano.*

Vista esta reivindicación ontológica de los personajes finiseculares, debemos preguntarnos por sus orígenes, que a nuestro entender encuentran tres fundamentos:

-En primer lugar, se trata de representaciones simbólicas, figuras que en su individualidad son capaces de identificar a toda una colectividad, sin perder por ello su relación de alteridad con respecto al propio autor, del que se convierten de este modo en un contrapunto y no en un mero reflejo mimético. Para comprender la abundancia de estos personajes en el período decimonónico finisecular, tan propenso a la creación de mitos nacionalistas identificadores de la colectividad en su simplificación, baste aportar la reflexión que Jon Juaristi (1999: 99) hace respecto a la creación de estos personajes estereotipados, a propósito de la obra unamuniana:

> *En* Paz en la guerra *encontramos otros: el aldeano Domingo, por ejemplo. Domingo, como Jacques, es un trasunto del personaje correspondiente del folklore, un mero estereotipo del rústico.*

-Por otra parte, hunden sus raíces en la tradición literaria del Naturalismo, al que parecen combatir pero que se halla en la base de muchas de sus consecuciones técnicas, como podrá comprobarse si comparamos las figuras autoficticias del Modernismo y su entorno con los precedentes del Naturalismo hispanoamericano, que ya había avanzado en la formulación del *alter ego* literario como reflejo de una faceta de la personalidad. Así es como, al analizar los aspectos autobiográficos en la

obra de Federico Gamboa, y con especial referencia a su novela *Santa*, Niess (1945: 348) destaca la existencia de destellos autoriales impregnados en diferentes personajes:

> *For some aspects of another of its characters –the novelist Covarrubias, Salvador´s constant friend– are apparently reflections of the character of Gamboa himself. In this doubling of the personality Gamboa may well have been following the example of his revered Zola in* L´Oeuvre.

-Por último, creemos que la utilización de estas figuras de contrapeso a la propia personalidad suponen un intento de idealización, motivo por el que estos personajes que refractan al autor aparecen caracterizados con un refinamiento cultural que suele ir acompañado de diversas poses hieráticas, que alejan y repelen por lo inhumanas que pueden llegar a ser.

Lo que se echa en falta en los estudios sobre la figura de Pío Cid realizados con anterioridad es una adecuada contextualización en el ámbito europeo de su faceta como personaje autoficticio, habida cuenta de que sólo Quintiliano Saldaña (1930: 137) establece una relación puntual entre la autoficcionalización ganivetiana con la obra de Eça de Queirós:

> *Los dos gustaron de autobiografiarse, encarnando en un personaje apropiado: Eça es* Fadrique Mendes, *que aparece ya en la novela juvenil* O mysterio da Estrada da Cintra *(1871); Ganivet, es* Pío Cid.

Probablemente lo más fácil sea establecer estas relaciones y comparaciones interliterarias aisladas, pero a lo que aspira el escritor granadino no es sólo realzar su vida a través de un personaje que lo represente y actualice, sino sobre todo que su ejemplo cunda y se convierta en referente para otras vidas que lo imiten y recuerden. En este sentido, el ideal ganivetiano sí parece haber encontrado, en opinión de Rivero Astengo (1952) alguna fortuna en la figura del olvidado escritor burgalés Francisco

Grandmontagne, coetáneo de Ganivet (pues había nacido sólo un año después que éste) y desterrado la mayor parte de su vida en América, a quien Rivero (1952: 43) califica como "pálido *alter ego* de Ganivet", sin que se tenga constancia de que ambos escritores llegasen a conocerse.

Esta casual denominación nos permite comprender que la fuerza figurativa de Pío Cid, como condensación de la personalidad ganivetiana, tiene su origen en el planteamiento prototípico de ser humano que en su individualidad específica puede representar a cualquier otro ser humano, y en cuanto personaje literario puede llegar a ser más abarcador que un ser humano concreto, aunque la virtualidad de su existencia ficticia en una época concreta lo haga más creíble o verosímil. En estas coordenadas se encuentra la explicación aportada por Agudiez (1972: 38) respecto a la superioridad que el personaje literario representa respecto a su creador:

> *Pío Cid, aunque excede como personalidad senequista a Ganivet, lo encarna hasta cierto punto gracias a actividades que tienen por fondo la España del* Idearium español*, el Madrid de Galdós, la Andalucía de* Granada la bella*, y por argumento las vicisitudes de un coetáneo.*

Para acceder a este personaje, idealizado, reflejo de sí mismo, se debe producir un desdoblamiento a partir del cual la objetivación de la identidad subjetiva produzca un nuevo ser, autónomo y desvinculado de su creador; la dificultad de desdoblarse se compensa con la capacidad que el autobiógrafo va a encontrar en las posibilidades de analizar desapasionadamente su objeto de estudio, como si se tratase de otro, de un extraño.

El propio Ganivet era consciente de la dificultad que implicaba esta objetivación del colectivo cultural español, motivo por el que en su *Idearium español*, sabedor de la tarea conjunta que implicaría la empresa de autobiografiar España, hace explícito el propósito, utilizando para ello su habitual oratoria conminatoria: "Hemos de hacer acto

de contrición colectiva; hemos de desdoblarnos, aunque muchos nos quedemos en tan arriesgada operación" (Ganivet, 1981a: 148). ¿Qué ha querido realmente decir con esta frase tan críptica? De inicio, conecta este desdoblamiento con un arraigado concepto confesional, de la culpa que también en la autobiografía debe expiarse, al aludir al arrepentimiento o contrición que es preciso practicar, en un análisis objetivo, esto es, distanciado, para poder modificar la situación preexistente. Asimismo, en esta enigmática frase, Ganivet reconoce la posibilidad de que el proceso de objetivación aporte una luz nueva que el propio individuo no puede contemplar, lo que encajaría perfectamente con una interpretación psicocrítica del desenlace de Ganivet en un suicidio, a resultas de su insatisfacción consigo mismo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En múltiples ocasiones, fundamentalmente a través del diálogo, Ganivet se desdobla en sus obras. Así, por ejemplo, cuando en *Cartas finlandesas* inventa las contestaciones que en reacción a la lectura de sus artículos o entregas anteriores le hacen llegar hipotéticos lectores. Viéndose desde fuera, Ganivet intenta escapar de una visión fija e introduce el perspectivismo en su obra, acostumbrado como estaba a ponerse en el punto de vista ajeno, a *extrañarse* de sí mismo, cuando recibía cartas de sus amigos. Por ello, Santiáñez-Tió (1998: 48) analiza de qué modo el desdoblamiento ganivetiano se produce en virtud de un enmascaramiento pedagógico, a tenor del análisis de una de esas cartas ficticias insertas en el texto al que hacíamos mención más arriba:

> *El intercambio epistolar entre Ganivet (o mejor: el narrador-personaje Ganivet escondido tras esa máscara de maestro en las* Cartas [finlandesas]*) y su ficticio amigo González refractan el pacto epistolar*.

Desdoblarse, para nuestra autor, es una actividad corriente, por lo que la introduce como técnica habitual a través de los diálogos en su segunda entrega del ciclo cidiano, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, que casi se convierten en un amplísimo diálogo recogido por el narrador, que articula las distintas voces en torno a Pío Cid, desvelándolo fragmentariamente. Otro ejemplo de voces alternantes se produce en el

relato "Las ruinas de Granada", incluido en el *Libro de Granada*, que por su ambientación oscura en las proximidades de la Alhambra tanto recuerdan ese monólogo dialogado que Pedro Mártir, en *El escultor de su alma*, mantiene consigo mismo a través de las personas a las que él mismo ha creado, en especial a su hija Alma. Judith Ginsberg (1985: 81) en su análisis del relato breve que mencionamos ha observado esta dualidad que emana del autobiógrafo que pretende fijar su vida pasada en unas palabras inalterables, a semejanza de las consecuencias que el volcán provoca con sus devastadores efectos, que petrifican el instante y le conceden una fingida eternidad:

> *The dialogue of the poet and the wise man represents the desdoblamiento of the autor: the creative self and the contemplative self. The difference between the two possible ways of perceiving the world. For the wise man there is no difference between the human artist who captures the essence of life in a work of art and the volcano that petrifies a city in a given moment of time.*

Aunque la idea es sugerente y propiciaría de por sí infinidad de análisis sobre el concepto dual de la creación destructiva y/o de la destrucción creadora que parece sostener Ganivet, debemos avanzar en el estudio de los sucesivos desdoblamientos por los que Ganivet accedió a describirse en la figura de Pío Cid, figura fundamental para comprender en su integridad el proyecto autoficticio del ciclo novelesco ganivetiano. Existe un punto culminante en la consciencia que Ganivet tiene de la dualidad constitutiva del ser humano y de la consiguiente posibilidad/necesidad de desdoblamiento para abordarla: nos referimos al proyecto literario que nuestro autor albergó de escribir unos diálogos cínicos entre Hípope y Cínope, cuya primera noticia la tenemos gracias a la transcripción parcial de determinados párrafos del epistolario aún inédito que mantuvo Ángel Ganivet con Francisco Navarro Ledesma. Ventura Agudiez (1972: 80-81) aduce el siguiente fragmento de la carta enviada por Ganivet desde Helsinki el 8 de febrero de 1897:

> *Hípope es un hombre noble, elevado en sus ideas y neto en sus intenciones, una especie de Parsifal civilizado; Cínope es un cínico, un hombre primitivo, tan bueno*

como Hípope, pero mucho más granuja, más pícaro, interiormente considerado. Hípope eres tú y Cínope soy yo. Y ahora comprendes el título de la obra.

Pese a los planteamientos realizados por Ganivet, Nelson Orriger (1999: 35) ha apostado por incorporar esa dualidad en la propia constitución del escritor, y sobre este presupuesto ha interpretado la escisión vital que explica el comportamiento ganivetiano, llegando a afirmar:

Las dos novelas de Ganivet las protagoniza el granadino Pío Cid, desdoblamiento del autor. Por eso Hípope y Cínope conviven y compiten en el carácter de Pío Cid.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Por deducción lógica, esta alteridad constitutiva, esencial para comprender el pensamiento dialógico de Ganivet, habría afectado a la criatura novelesca autofictica, por lo que ya el propio Orriger (1998a: 29) había interpretado el comportamiento de Pío Cid desde esta óptica tan clarificadora:

Las dos novelas de Ganivet las protagoniza el granadino Pío Cid, desdoblamiento del autor. Por eso Hípope y Cínope conviven y compiten en el carácter de Pío Cid.

Podríamos, por tanto, considerar que el objetivo inicial de Ganivet al plantearse el desdoblamiento de sí mismo en un héroe ficticio como Pío Cid que actúa como *alter ego* de su creador queda parcialmente fallido, puesto que en el laboratorio de la escritura Ganivet no ha conseguido aislar una de las dos polaridades de su ser, como hubiera sido previsible, ni tampoco pudo mostrarnos químicamente puro el sentido heroico de su correlato ficcional, sino que éste ha surgido constituido íntimamente con idéntica esquizofrenia, lo que a su vez permite comprender el avanzado estado de descomposición o enajenación mental que Pedro Mártir representa, en cuanto doble de su autor, con respecto a Pío Cid, según la interpretación psiquiátrica que en su día diagnosticara Marín de Burgos (1982: 486) al achacar a un proceso degenerativo o enajenante del propio Ganivet la creación de su drama *El escultor de su alma*, previo al suicidio con el que puso fin a sus días:

> *El caso de Pío Cid es el del hombre genial con su zona de derecho a la excepción, cuyos límites traspasa, no el genio de Ganivet, sino el hombre de Ganivet cuando enferma, y dejando poco a poco o mucho a mucho, de ser Pío Cid, se interna en las tinieblas profundas de la enajenación mental.*

Ahora bien, se trata de encontrar cómo entre Pío Cid y Pedro Mártir se está reduplicando la dialéctica interna que desgarra al propio Ganivet, por lo que hemos de recoger la idea de que el escultor del drama ganivetiano ha sido tradicionalmente interpretado como una degeneración de Pío Cid (constituido a su vez por dos personalidades bien diferenciadas a tenor de los distintos avatares a que es sometido en cada una de las novelas). Esta opinión se remonta, al menos, a lo formulado por Gallego Burín (1921: 27) en una temprana conferencia sobre el escritor granadino: "Este Pedro Mártir, alucinado, es el mismo Pío Cid, que ya desaparece".

Así planteado el paralelismo entre Pedro Mártir y el último Ganivet, críticos como Javier Herrero (1966a: 41) postulan la existencia de este personaje como cristalización de una faceta ganivetiana, un jirón abstruso y escondido de su personalidad: "Pedro Mártir es Ganivet, o, mejor dicho, es un Ganivet, una experiencia interior vivida por Ganivet mismo". Sin quitar validez a esta interpretación, creemos que la interpretación más acertada había sido formulada por Miguel Olmedo Moreno (1965a: 272), quien adelanta en tres décadas las recientes tesis de Orringer al afirmar:

> *Se estaría tentado de decir que Pío Cid es la imagen diurna de Ganivet, su proyección hacia afuera, hacia los amigos, los paisanos, mientras que Pedro Mártir es la faz interior y nocturna de Ganivet, el hombre vuelto hacia sí mismo. No hay, sin embargo, contradicción entre las dos figuras; ambas son facetas sucesivas del mismo personaje, como dos actos del mismo drama o dos capítulos de una sola vida.*

No obstante, este análisis es débil por su concepción diacrónica, al considerar una línea de continuidad que nosotros aquí hemos rechazado, puesto que sostenemos que la intención de Ganivet fue construir a Pedro Mártir como un doble creado por Pío Cid, en una demostración no sólo de la autonomía creativa de su *alter ego* y en el poder reproductor de lecturas y exégesis que conlleva la obra de arte modern(ist)a, sino también para dejar constancia del polifacetismo de su doble, que vicariamente destellaría ciertos rasgos de su personalidad diseminada y difusa, sin líneas de continuidad cronológicamente discernibles. Esta interpretación parece más acorde con lo que Santiáñez-Tió (1994: 347) ha sostenido desde sus primeros estudios, en los que ya señalaba la posibilidad de que "Ganivet, hombre por otro lado dotado de un carácter escindido, se disemine a sí mismo en varios personajes y no en uno solo", en consonancia con lo que más recientemente ha defendido Cardwell (2000: 64) al señalar que los diversos *trabajos* y capítulos del ciclo autonovelesco ganivetiano "nos presentan a un Pío Cid polifacético y disperso, una figura, como el mismo texto narrativo, que se disemina proteicamente".

Pese a la insistencia de la crítica ganivetiana por ver a Pío Cid como el único doble del autor, o en todo caso al resto de personajes literarias como duplicaciones mediatas de Ganivet, es el momento de volver a plantear la innovación que introduce el proyecto autoficticio ganivetiano, al delegar en su personaje principal la función recreadora de facetas e imágenes de su autor, intermediándolas y condicionándolas en todo caso al personaje literario (Pío Cid) que las propicia.

En nuestra opinión, que Pío Cid genere nuevas identidades ficticias viene a poner en cuestión los estatutos ontológicos de veracidad de los diferentes niveles de actuación literaria, en especial del autor y del lector, puesto que un ser ficticio puede arrogarse la capacidad creativa y dar lugar a múltiples nuevas lecturas e interpretaciones. El universo hermenéutico abre sus puertas en las postrimerías del siglo XIX, a partir del cual todo es comprensible en función de sus reinterpretaciones, y esta posibilidad parece entrevista

en los textos ganivetianos, que se generan unos a otros, se dan lugar entre sí y se crean como producto de reflejos especulares cuya raíz primera pretenden ocultar para hacerla inencontrable, en una selva de signos que se refieren entre sí. Por ello, no podemos coincidir con la interpretación que hicieron Berenguer y Gallego Morell (1998: XII) cuando afirmaron: "El Aventurero, *Arimí* (sic), es un desdoblamiento de la figura y personalidad de Ganivet", anulando así el papel desempeñado por Pío Cid, de quien –repetimos– se planea como doble el nombre de *Arimi* (Ganivet, 1988: 159). Este error de apreciación volverá a ser cometido por Gallego Morell cuando, además de volver a confundir el orden cronológico de aparición en las novelas que componen el ciclo, no entiende que el desdoblamiento que se produce en la primera de ellas no es tanto de Ganivet hacia Pío Cid, cuanto de Pío Cid hacia *Arimi*, por lo que, en una fórmula reduccionista y simplificadora, lo que nos queda es que

> *en una de sus novelas* Los trabajos del infatigable creador Pío Cid *Ganivet desdobla su personalidad para convertirse en el héroe –Pío Cid– de la ficción literaria y algo vuelve a repetir en* La conquista del Reino de Maya (Gallego Morell, 1998b: 48).

Sorprende comprobar que una temprana lectura de *Azorín* (1905: 48), en virtud tal vez de su desconocimiento de la primera novela ganivetiana, señale el paralelismo entre el autor y su personaje sólo para una de las obras, al hablar "de Ángel Ganivet, o lo que es igual, de su héroe –Pío Cid–, tal como queda retratado en *Los trabajos*". Esta línea de argumentación que seguimos explicaría la confusión que se produce en bastantes críticos que atribuyen autobiografismo a *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, dejando de lado la incómoda figura del protagonista salvaje de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, ya que la virtualidad que representa Pío Cid es la de poder desplegar literariamente otras figuras afines que vienen a completar diferentes visiones y perspectivas de la personalidad de Ganivet.

Hemos de dejar constancia, no obstante, de que la inmensa mayoría de estudiosos coinciden en interpretar a Pío Cid como *alter ego*, reflejo, correlato, trasunto o doble del

autor, en mayor o menor grado, con alguna limitación o bajo ciertos condicionantes, siendo por tanto minoritaria y excepcional la postura de Armanni (1934: 75), tal vez motivada por su lectura tendenciosa, deformada y para-fascista de la obra de Ganivet, por lo que empieza preguntándose sobre la semejanza o identidad entre el pensamiento de ambos para responder tajantemente:

> *L´intima personalità ed i pensieri di Ganivet siano gli stessi di quelli di Pio Cid, l´incomprensible e contradittorio personaggio de* La conquista *e de* Los trabajos*? No. Pio Cid non è Ganivet: sono due personalità ben distinte, due modi diversi di concepire la vita.*

Contrasta esta opinión con afirmaciones tan taxativas como la de Fernández Almagro (1943: XLIX-L), quien también recurre a la pregunta retórica para dar su opinión respecto a la identificación (física al menos) entre autor y personaje:

> *Pero ¿quién es Pío Cid…? Pío Cid es el propio Ángel Ganivet. Los caracteres físicos del uno y del otro coinciden de modo que nos da ocasión de comprobar el retrato que en* Los trabajos *hace el autor de su criatura.*

En la estela de esta identificación, K. E. Shaw (1968: 3) acude a la autoridad de este biógrafo y editor de la obra completa ganivetiana para dar por sentada la correlación entre las vivencias del autor y su reflejo en el texto novelesco, yendo más allá de una mera semejanza en la apariencia externa:

> *Early letter published by M. Fernández Almagro […] are eloquent with Ganivet´s attitudes to this experience which is fundamental and clearly reflected in Pío Cid.*

Lo más habitual, no obstante, es equiparar al autor y a su personaje principal, Pío Cid en tanto protagonista del ciclo novelesco, como personalidades paralelas, idénticas o similares, aunque no se llega a matizar en el grado de semejanza, pues es corriente hacer referencia, como de pasada, a este tópico que se ha instalado en los estudios ganivetianos con frases de este estilo, al describir a Pío Cid: “His personality (as well as that of

Ganivet)" (Del Mastro, 1992a: 190). Así se ha ido sustentando la idea del doble literario de Ganivet, portavoz de sus ideas, de modo que existen tres niveles en los cuales fijar el parecido: en el aspecto físico, en los avatares biográficos y, por último, en la ideología (que, a su vez, puede verse en sus opiniones, sus ideas y en sus creencias). Este último aspecto, que veíamos rechazado radicalmente en Armanni (1934), ha sido sin embargo recientemente sustentado por Sackett (2001: 248), quien arguye:

> *The protagonist, in many ways an autobiograp*[h]*ical double of Ganivet, is the mouthpiece for many of the author´s ideas, as expressed in his other writings*.

La ideología, no obstante, no debe entenderse meramente como una facultad intelectiva, sino que puede responder al entrelazamiento con el nivel de los avatares biográficos, depurándose en la cristalización de un personaje como Pedro Mártir, al que José Paulino Ayuso (1997: 176) supo contemplar como el producto dramático, teatralizado, de una transformación o proceso interior que lucha por salir a la luz y expresar así la interioridad autobiográfica del autor:

> *La obra literaria se hace portadora y testigo de los procesos interiores de sus autores y de su personalidad. Así lo ha reconocido la crítica, desde Francisco Seco de Lucena a Hans Jeschke. Un paso más allá nos lleva a entender ese esfuerzo creador como proyección autobiográfica. Esto es algo peculiar de Unamuno y Ganivet: considerar el teatro –precisamente el teatro, aunque no sólo– como un modo de proyección que permite identificar al autor con el personaje.*

Inclusive, en la ideología debe contemplarse el carácter ético con que se afrontan las acciones, por lo que en los personajes ganivetianos también se puede encontrar, como una forma de autorreflexión y autorrepresentación simbólica, lo que Fernández Almagro (1952: 94) diagnosticaba como la "preocupación moral, referida a un hombre: Pío Cid o Pedro Mártir, el protagonista de *El escultor de su alma*: Ángel Ganivet mismo". Ciertamente, la escisión dialéctica de Ganivet llega al punto señalado por García Lorca (1997: 88), quien indica que "en *Los trabajos*, Pío Cid, es decir, Ganivet, ha hecho

compatibles amor y desamor, aprecio y desprecio", con lo cual es imposible hablar de una moralidad establecida, sino de un proceso por hacer.

Es probable que Ganivet concibiese su obra literaria como una forma de explicarse a sí mismo la norma de vida que se había fijado, una moral no escrita ni preestablecida, tampoco aceptada acríticamente por el *qué dirán* social, sino una auténtica norma de vida descubierta por sí mismo, una especie de ideal filosófico propio, al que alude Mark Paul del Mastro (1992a: 145) al encontrar la similitud entre los ideales de vida de Ganivet y de Pío Cid: "The protagonist effectively institutes the ideal philosophy of his double, Ángel Ganivet".

Uno de los aspectos en que con mayor claridad se puede observar el peculiar modo de vida ganivetiano en que su personaje lo refleja es el que concierne al matrimonio y su posición vital, práctica, no sólo teórica, respecto del mismo. Este punto de similitud propicia, en algunos casos, la identificación entre autor y personaje literario, como se desprende del análisis realizado por Marín de Burgos (1982: 358): "En otro de los trabajos expresará Pío Cid-Ángel Ganivet, la idea que tiene del matrimonio". Porque a tenor de estas sucesivas concomitancias en diferentes planos, el propio autor se transustancia en su personaje y llega a creerse la misma personalidad, por lo que Navarro Ledesma, amigo y gran conocedor del novelista granadino consideraba que la totalidad de su obra era autográfica, es decir, trataba de sí mismo en un plano profundo, el de las emociones y los sentimientos; Navarro (1919: 7) se refiere, de este modo, a "la noble biografía, mejor diré, psicografía que en sus páginas trazó Ganivet", condensando en estas pocas palabras las relaciones entre vida, escritura y psicología de autor y personaje.

En esta similitud entre Ganivet y sus personajes, debemos mencionar cómo algunos de ellos prefiguran y condicionan la realidad futura del escritor; al menos así lo entiende Modesto Pérez (1920: XV) cuando traza el paralelismo existente entre el

novelista y uno de sus personajes, que lo precede en la manera de morir: "El misterio es una parte de su substancia espiritual. *Arimi*, el de la muerte misteriosa. ¿Y no murió Ganivet misteriosamente?".

Sin perder de vista que la identificación con *Arimi* se produce bajo la intermediación de Pío Cid, conviene observar que los personajes ganivetianos parecen realizar un trayecto inverso al de la propia vida de Ganivet: *Arimi* prefigura su muerte desde una época relativamente temprana (1893, fecha a la que se remonta la redacción de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, por más que inicialmente quedase incompleta); y más tarde el protagonista de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* se retrotrae a los años previos, vividos en Madrid. Esto nos permite comprobar que la intermediación de Pío Cid, sea al inicio del ciclo, con *Arimi*, o al final del proyecto literario, con el Pedro Mártir de *El escultor de su alma*, facilita la labor de Ganivet al resistirse a enfrentarse directamente al problema central de su vida, y para encarar la muerte recurre a una figura vicaria, intermediara, que sirve de paso para representar sus propias ideas, como apuntaba Juan Ventura Agudiez (1980: 127):

> *La segunda novela se refiere al período propiamente español de Ganivet y tiende a ser bajo varios aspectos una novela ejemplar que toma como principal doctrina ciertos temas del* Idearium español. *En ella, Ganivet cree ser Pío Cid y muestra personajes más cercanos a nuestra sensibilidad, y que reciben el aporte de las ideas liberales de la época.*

Va quedando, pues, cada vez más claro que la identificación entre Ganivet y Pío Cid se realiza como si se tratase de un pseudónimo, como hemos analizado más arriba, y en esta equiparación se fundamenta la posibilidad de adscribir el ciclo ganivetiano a la teoría de la autoficción, pues como afirma Alicia Molero de la Iglesia (2000: 24), "será el reconocimiento del nombre propio, y su asunción por el sujeto de la enunciación, el criterio válido para definir el género". Hay quien llega a considerar que la escritura ganivetiana tiene por intermediario al apócrifo Pío Cid, y en este sentido se pronuncia

Chiappini (2000: 94) a la hora de comprobar la profundidad y veracidad de sentimientos ganivetianos que el texto novelesco pone de manifiesto:

> *No quiere Ganivet e*[x]*cusar de buscar los verdaderos y completos rasgos de la semblanza y vida de su propio personaje. Y esto confirma el significado y la función del apócrifo Pío Cid.*

La facilidad que aporta a la objetivación de los propios sentimientos y vivencias mediante la creación de un doble que suplanta al propio escritor es evidente, porque ello supone a la vez la posibilidad de que el protagonista se contagie de ciertas deficiencias que lo unen e identifican con su creador. Aludiendo indirectamente a la sífilis o a alguna otra enfermedad que tal vez se pueda reconocer en el epistolario aún inédito que Agudiez manejó para el estudio del ciclo novelístico de Pío Cid, este crítico llega a afirmar que "Cid, sin aducir la salud, se presenta bajo una irregularidad sintomática que no difiere de la de su creador" (Agudiez, 1972: 138).

Duplicando al personaje, el escritor duplica indefinidamente la vida, sus errores, dolores y miserias, y en este reflectante juego de espejos, el protagonista literario puede permitirse el lujo de diagnosticar, creyendo hablar de sí mismo, las dolencias (espirituales y psíquicas) que afectan al autor. Así lo ha creído ver José Mª Marco (1997: 66) cuando lleva la identificación hasta el punto de que Pío Cid desvela una profunda verdad refiriéndose a sí mismo, aunque esta verdad afecte en definitiva al mismísimo Ángel Ganivet:

> *Pío Cid, el mismo personaje novelesco que tan altísima consideración tenía del amor, dice al hablar de sí mismo, que es tanto como hablar de su creador, ser "el hombre más desgraciado, el hombre que ha perdido el amor y la fe"*.

A esta relación de intimidad y confesionalidad existente entre autor y personaje sólo se accede cuando aquél es consciente de que en éste ha vertido su propia personalidad y cuando él mismo se siente revivido en su personaje, duplicándose indefinidamente en el texto literario. Pero hasta aquí nos hemos centrado en el análisis de

la figura de Pío Cid y de las dos figuras creadas por éste, *Arimi* y Pedro Mártir (siempre y cuando sea cierto que *El escultor de su alma* fuera concebido como una obra inserta en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* como producto de la pluma del doble ganivetiano). Pero a lo largo de la obra literaria de Ganivet, esencialmente en las dos novelas constitutivas del ciclo autonovelesco, pero no sólo en ellas, Ganivet va desperdigando rasgos de su personalidad, anécdotas biográficas personales, deseos y frustraciones propias que se atribuyen a distintos personajes, secundarios o menores, pero cuyo estudio nos permite contemplar con mayor claridad el universo autoficcional ganivetiano. Pasemos, por tanto, a enumerar algunos ejemplos de esta dispersión de figuras literarias en las que se ha visto reflejado el *yo* ganivetiano y estudiemos los diferentes procesos por los que tiene lugar la refracción del polifacetismo ganivetiano en múltiples personajes (masculinos todos ellos) que pululan por su obra narrativa.

Lo que parece opinión generalizada entre los estudiosos de la obra ganivetiana es que no existe un único personaje en el cual Ganivet se identifique, sino que a través de una multiplicidad de ellos va dando lugar a la evolución de su propio ser; en cierto sentido, se podría interpretar que la personalidad ganivetiana se entiende como una regeneración de sí mismo, que muere y renace en cada personaje, como si de distintas etapas de su propia vida se tratase, y ello ha permitido a Quintiliano Saldaña (1930: 17) entender las tres principales creaciones ganivetianas como reencarnaciones sucesivas de la misma personalidad, en consonancia con el oculto pensamiento teosófico al que nuestro autor pareció acercarse en algunas etapas de su vida:

> *Así, a través de sus encarnaciones sucesivas, y como por metempsícosis, en los conocidos personajes de sus creaciones literarias, Ganivet es* Arimi, el de la muerte misteriosa*; es Pío Cid, el luchador espiritual de los* Trabajos*, el imaginario conquistador del* reino de Maya*, el suave en el modo y fuerte en la acción; es, en fin,* Pedro Mártir *(nombre de la calle donde nació), el místico y trágico* escultor de su alma.

Reparemos de nuevo en *Arimi*, que ocupa el cargo ritual de Igana Iguru, cuyas transformaciones simbólicas han sido analizadas por Montes Huidobro (2001) en virtud de su renacimiento interior tras la muerte acuática que permite a Pío Cid usurpar su personalidad, tal como refiere sumariamente Fernández Sánchez-Alarcos (2000: 50):

> *Pío Cid, convertido por azar en el* gran juez y gran sacerdote *Igana Iguru, deberá pronunciarse sobre la culpabilidad de un joven llamado Muigo y su asno.*

Asimismo, como resultado de una visión interiorizada de la vida, Pedro Mártir surge como concreción de una fase de la existencia ganivetiana, como el culmen de su filosofía vital que Saldaña (1930) ha sintetizado en su valoración de la libertad absoluta, una libertad espiritual que sólo sería posible alcanzar tras la anulación de toda pasión corporal, terrena y mundana, a la que tan próximo está Pío Cid, por lo que Pedro Mártir representa un paso más allá en esa búsqueda de sí mismo que la escritura permite a Ganivet. En este sentido es comprensible la opinión del propio Saldaña (1930: 12): "En fin, Ganivet es *Pedro Mártir*, el personaje central de *El escultor de su alma*, en cuya ansia de liberación final, la libertad es principio de vida".

Del mismo parecer es Joaquín Casalduero (1962a: 164-165), quien resume las distintas personalidades refractadas por la obra literaria ganivetiana como referidas a la individualidad completa del escritor:

> *El protagonista de las dos primeras obras es el mismo personaje: Pío Cid. Pedro Mártir se llama el principal personaje de* El escultor, *y el de las otras dos narraciones no tiene nombre. Distintos seres que aluden a una misma persona: Ángel Ganivet.*

Aunque ciertamente son varios los relatos breves en los que Ganivet prefiere el anonimato de sus personajes protagonistas, probablemente con el fin de facilitar la identificación de sí mismo sin necesidad de aportar mayores referencias, Javier Herrero (1966a: 330) aporta el fragmento de la carta de 25 de abril de 1896 enviada desde las

cercanías geográficas del Polo a Navarro Ledesma y en la que, por única vez, se presta a encarnar con su propio apellido al protagonista de un relato breve de corte manifiestamente autobiográfico. Así lo expresaba Ganivet: "Dije lo que vas a leer, que podía titularse *Impresiones eróticas del Dr. Ganivet en los alrededores del Polo Norte*. Voici".

Esta excepción viene a confirmar la regla seguida por el autor en la mayor parte de sus narraciones cortas, en las que el protagonista aparece sin nombre, como es el caso del cuento "Ñañññ" al que se refiere Judith Ginsberg (1985: 22) en los siguientes términos:

> *The unnamed protagonist, probably the first in a series of autobiographical incarnations, suffers from an acute* skeptic infection *and is enraged by the spectacle of Spanish life that he encounters on a walk. He is sadistic and suicidal.*

Es obvia la tentación crítica de interpretar en clave autobiográfica todo texto literario, por esa realidad a la que hace mención Antonio Espina (1972: 82) cuando en su biografía sobre nuestro autor, y pensando con toda probabilidad en Pío Cid, afirma: "Siempre existe un fondo autobiográfico en todos los grandes personajes novelescos de la literatura universal". La peculiaridad ganivetiana radica en que dicho autobiografismo implícito adquiere unas magnitudes literarias de sumo interés, por cuanto atienden a una concepción de la vida y la literatura que se complementan y se requieren mutuamente, acompañándose de diversas técnicas de identificación y de separación que nos resultan de suma utilidad para comprender la construcción moderna del *yo* como una sustancia lábil y proteica, conflictiva en sí misma, sugerente en todo caso y nunca reductora de la realidad, pues surge como una búsqueda intrigante abierta a nuevas perspectivas y modalidades de expresión.

No obstante, a menudo no es fácil encontrar la figura literaria bajo la que se embosca la personalidad del autor, que despliega una serie de rasgos que pueden despistar al lector en esa identificación, dado que Ganivet va atribuyendo facetas

dispersas de su personalidad a personajes que aparecen como incompatibles entre sí, o al menos diferenciados. Tal sucede en el relato "Academia de los Nocturnos", concebido como un diálogo en el que Ganivet despliega su capacidad dialéctica y se diluye entre las opiniones de los diferentes miembros de tan peculiar Academia (preludio de lo que más tarde será la Cofradía del Avellano). Por ello, Andrés Soria (1965: 11), al referirse a este diálogo, cree descubrir en la personalidad de uno de los intervinientes a Ganivet, a quien desenmascara con bastante precisión por el reiterado gusto que manifiesta nuestro escritor por transmutarse en personaje de ficción:

> *Ganivet, al que conocemos también como Pío Cid, Arimi, Pedro Mártir, etc. (¡siempre disfrazado de* personaje literario*!), es aquí Gregorio Bonel,* maestro de letras*, título equívoco, pero plenamente ganivetiano.*

Lo que expresa Bonel bien pudiera ser el pensamiento de Ganivet, tan paradójico y anticonvencional en sus manifestaciones, como la que expresa en la sesión imaginaria de esta reunión que en gran medida se asemeja a lo que deseó fuese el proyecto de Cofradía del Avellano que llevó adelante a través de su heterónimo Pío Cid:

> *Yo creo, sin embargo, que en la esfera del arte vamos hacia atrás. El progreso es una ordenación de fuerzas y las creaciones geniales nacen constantemente de un desorden espiritual que por rareza se puede dar en estos tiempos de predominio de la maldita mecánica* (apud. Gallego Morell, 1971: 20).

Lo que resulta sintomático de la forma de hacer de Ganivet, con sus constantes juegos, disimulos y despistes, es que otros personajes del mismo diálogo son presentados como jirones de la personalidad, la ideología y el avatar biográfico del propio escritor. Así, en una proyección incompleta de sus deseos, entre los intervinientes en esta asociación cultural, no exenta de provincianismo, se encuentra "Don Gonzalo Fernández, académico y filólogo clásico" (apud. Gallego Morell, 1971: 20), que bien podría representar una de las personalidades frustradas del Ganivet opositor a una cátedra de Griego, un ex–*yo* futuro que no ha podido llegar a consumarse, e igualmente conveniente al pensamiento ganivetiano se encuentra esta reflexión, puesta

en boca de otro de los asistentes a tan digna como inexistente reunión académica: "No hay nada, nada de lo moderno que no se encuentre mejor, mucho mejor, en lo antiguo" (apud. Gallego Morell, 1971: 20).

A tenor de estas evidencias de dispersión del *yo* ganivetiano en múltiples figuras literarias de su invención, Federico Carlos Sainz de Robles (1986: 10) señalaba en el haber de nuestro escritor

> *cómo penetraba en el pensar y en el querer de sus personajes, cada uno de los cuales era un mucho su yo y… su circunstancia, como años después diría Ortega y Gasset.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En los diálogos esencialmente, y en este sentido hay que recalcar la composición de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* como una novela dialogada si nos atenemos a que en un 60% aproximadamente esta obra está compuesta de diálogos e incluso de cartas cruzadas entre algunos protagonistas (Martina y Pío Cid sobre todo), se deja traslucir la mentalidad dialéctica escindida de Ganivet; confrontando distintos puntos de vista que conviven en su personalidad, materializados en diversos personajes que con su contrapunto permiten hallar el relieve y la hondura del ser que a través de ellos se debaten. A esta circunstancia se refería Santiáñez-Tió (1994: 346n) indicando:

> *Ganivet no sólo difumina su personalidad y su vida en distintos personajes, sino que también enfrenta entre sí esos diferentes componentes de su* yo *y de su biografía al textualizarlos en personajes ocasionalmente confrontados en la novela.*

Esta interpretación polinizadora de la personalidad de Ganivet que fecunda dialécticamente a sus seres de creación se ha convertido en una línea ya consagrada entre los críticos ganivetianos, si tenemos en cuenta que Francisco García Lorca (1997: 35) ya había señalado "la relación de identidad que existe entre Ganivet y sus personajes literarios", idea de la que se hace eco Miguel Olmedo Moreno (1965a: 238) apuntando que "la identidad de Ganivet y sus personajes literarios es destacada constantemente por

García Lorca". Esta inflación de interiorismo y subjetividad personales provocarán en el lector una sensación de ficción literaria, que es consecuencia directa de ese enmascaramiento al que procede nuestro autor, literaturizándose y dando la pretensión de que en ese enlace entre vida y literatura la ficción acaba ganando la partida. A este respecto, es clarificadora la opinión de Germán Gullón (1992: 118), que ha señalado la intervención de los distintos personajes como criterio de irrealidad en la obra ganivetiana, puesto que

> *todos ellos contribuyen a que Pío Cid se difumine por los entresijos de la ficción, a que sus heterónimos sean creación propia, del ser de ficción, con la consecuente resta de* realismo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En todo caso, volvemos a encontrarnos con la presencia desbordante de Pío Cid, que se encarga de generar y distribuir vida a su alrededor mediante la ficcionalización de las personas que conviven con él y sus realidades respectivas, en un proceso similar al que el propio Ganivet estaba llevando a cabo en su vida; así hay que interpretar esa redenominación de las personas, sus afanes artísticos y su duplicación en figuras para las que se convierte en modelo y guía de actuación, como sucede en el caso del narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, un personaje anodino, con medio nombre, el cual comparte con el autor real de la novela, Ángel, y cuya vida es un mero reflejo imitativo de las hazañas de su adorado modelo, Pío Cid. La condensación que Ganivet realiza en este personaje especular tiene por finalidad dotarla de una capacidad creadora, que en su irrealidad reflectante de otras vidas cumple una doble función que ha sabido ver con acierto Fernández Sánchez-Alarcos (1995: 122) en su caracterización de la Modernidad literaria que avanza Ganivet en su práctica escritural:

> *Su personaje protagonista (el narrador en primera persona) no sólo es un eco del carismático héroe ganivetiano, Pío Cid, sino también del futuro héroe, hipersensible e inadaptado, de la novela modernista española.*

A través de multitud de seres que destellan, como relámpagos, fugaces visiones de su creador, la intención que parece albergar el novelista granadino es deslumbrar para que la esencia de su *yo* aparezca devaluada, puesta en entredicho, pese a que toda su creación provenga de un afán personal de pervivencia que, a tono con las teorías finiseculares sobre la personalidad, hace hincapié en la valoración del individuo como eje y motor de la construcción del mundo en el que vive. Esta paradójica situación es la causante de que en la reconstrucción de su personalidad se haya servido de la técnica destructora o deconstructiva de deshilacharse.

No podemos obviar que el propio Ganivet, por boca del narrador vicario en que se descompone para autorreflejarse, es consciente de la necesidad analítica de la escritura, por lo que se propone desintegrar a su personaje, en virtud de su excesiva humanidad, de su excedente o plusvalía de fuerza, y de este modo reconoce que este procedimiento es el que había empleado Antón del Sauce al encarar la figura de Pío Cid en el relato inserto "El Protoplasma", afirmando: "Para que en mi novela no hubiera ningún héroe, se me ocurrió, sin duda, partir a Pío en tres. Era mucho hombre" (Ganivet, 1983: 99). Esta excesividad es la que obliga al propio autor a deshacerse en los más variados personajes, a los que va cediendo signos de identidad propios, tal como ha detectado Elena Mellado de Hunter (1972: 106): "Ganivet quiere, a través de sus personajes, expresar su fuerza de voluntad", teoría con la que se muestra de acuerdo José Paulino Ayuso (1997: 177) al indicar que "por ello disemina su voz y su personalidad en una pluralidad de personajes".

A cambio de esta virtualidad operativa de la personalidad ganivetiana en una extensa nómina de personajes, Luis Álvarez Castro denuncia la incapacidad que muchos de ellos muestran por escapar del estrecho margen que les concede el ser prototipos ficticios, fijados e inalterables, lo que los limita a una condición de personajes planos (en terminología de Forster), no desarrollados: "La personalidad de esas figuras, constreñidas

por la de su creador, los impide ser catalogados como personajes redondos" (Álvarez Castro, 1998a: 10).

Personajes sin profundidad, meros retratos instrumentales que en su identificación con una faceta parcial de la personalidad de su autor son algunos de los que aparecen cortejando al protagonista principal y único en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Dediquémosles un repaso a algunos de ellos, porque pertenecen a la órbita de esas experiencias vitales que ha conocido el novelista y cuya cercanía le permite avanzar en la narración al tratarse de aspectos que ha podido conocer personalmente. Así, por ejemplo, cuando se refiere a Pablo del Valle, seguramente está pensando en sí mismo o en algún conocido de su entorno a quien lo une externamente una circunstancia que sólo *a posteriori* podría conocerse, máxime cuando coincide con un período breve de la biografía ganivetiana, su paso por la administración pública española: "Pensaba acabar la carrera y hablaba de prepararse para ingresar en el Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios y Anticuarios" (Ganivet, 1983: 188).

Cómo no pensar en Ganivet, que de esta manera no sólo se desperdiga en otros personajes, sino que se atribuye también la capacidad de predecir su futuro, sabiendo que sea especialmente desempeñar un puesto al que accedió tras aprobar una oposición, casualmente y al parecer forzado por las especiales circunstancias de su inesperada paternidad. Pero en esta férrea voluntad también existe una oclusión, la de cerrar la vida de esta figura menor en un destino insignificante, en una vida sin mayores alicientes, de la que en la distancia mantendría una agridulce mezcla de nostalgia y decepción.

Pocos autores han descendido a detallar en qué personajes se refleja indirectamente Ganivet, tal vez porque la mayoría de ellos prefiere interpretar que cada figura de la novela mantiene un correlato exterior diferente al creador de la obra; sin embargo, Loretta Frattale (2000: 86n) ha optado por hacer explícita esta nómina de

personajes con los que Ganivet se ha dejado ver, por lo que coincidimos plenamente con su lectura, en cuanto

> *Ganivet está presente en la novela bajo diferentes máscaras. Fragmentos, destellos de su fisonomía real, de su* yo *histórico, relucen en el narrador ficticio Ángel, en el diplomático Gandaria, en Valle, Vargas y Antón del Sauce.*

Otro de los personajes señalados como más que probables correlatos de esa inundación de la personalidad ganivetiana en el relato psicológico de los actantes novelescos, es Gandaria, que recoge dos facetas (una creativa, otra profesional) del novelista, a saber: su condición de (joven) diplomático y su afán versificador, amén de la compartida visión regeneracionista que ambos parecen someter, utópicamente (y a la que paradójicamente se enfrenta el mesurado y supuestamente sensato Pío Cid, convertido en *abogado del diablo* en esta ocasión), según se describe en la propia novela:

> *Pío Cid recargaba adrede, con colores sombríos, el cuadro, ya triste de suyo, que ofrece nuestra infortunada nación, para quitarle a Gandaria de la cabeza el propósito de regenerar a su patria; porque el joven diplomático era uno de esos fantaseadores candorosos que lo hallan todo llano como la palma de la mano, y se figuran que no hay más que imaginar las cosas para que luego ocurran como se las había imaginado* (Ganivet, 1983: 194).

Este personaje apenas ha suscitado interés crítico, por más que en él se halle uno de los más evidentes correlatos externos de la biografía anecdótica de Ganivet; pese a ello, Casalduero supo ver las relaciones de sumisión que revela este personaje, manejado a voluntad por su creador, y por ello el crítico se pronuncia de este modo:

> *Para mí, ésta es la clave de toda la producción ganivetiana –Gandaria es un muñeco, pero el muñeco repite a veces textualmente un pensamiento de su creador–* (Casalduero, 1962a: 182).

Efectivamente, Gandaria desvela esa planicie del personaje movido por los hilos de la conveniencia narrativa, sobre todo cuando en él ensaya el novelista un laboratorio de teorías poéticas, y tras un personaje tan secundario (y desatendido, tal vez por masculino) como éste, Ganivet renuncia a la autoría de sus primeras tentativas de composición poética. Por ello, García Lorca (1997: 167) apuntó a la re-creación que como personaje supone por parte del propio Pío Cid, aunque sin especificar si bajo este nombre se encuentra sólo el protagonista literario o el mismísimo Ganivet, como es de suponer:

> *Aunque el poema figure en la obra como compuesto por Gandaria, muchas y fundadas conjeturas nos hacen suponer que es el propio Pío Cid el de la muerte en el pecho.*

En estos personajes se repiten las características ya apuntadas del papel difuminador que Pío Cid representa en relación con el resto de facetas reflejadas por Ganivet en cada uno de ellos y su potencialidad creativa en cuanto autores de obras (poéticas o narrativas) en las que se aportan claves para conocer mejor al propio Pío Cid, y con ello y a través suyo a Ángel Ganivet. Esta doble instancia reproductora (artística y vivencial) caracteriza también a Cándido Vargas, pese a que esta figura se ha llegado a identificar con Francisco Navarro Ledesma, amigo íntimo, corresponsal, confidente y *alter ego* (si a esta intimidad confidencial nos remitimos) de Ángel Ganivet. Vargas ha sido contemplado por Francisco García Sarriá (1987: 48) como "reduplicación del autor-narrador", sobre todo en virtud de que, como señalaba Laura Rivkin (1986: 337) es "no sólo amigo-intermediario entre *Ángel* y Pío Cid, sino autor además de una novela naturalista (*La nueva generación*) que retrata a Pío Cid".

En este ejemplo encontramos, pues, sintetizado el modelo de reconstrucción dispersiva de la personalidad a través de la literatura, pues además del factor generativo de nueva vida literaria que apuntábamos más arriba, en este caso la utilización de un amigo como referente para destacar los aspectos que lo unen a él y sirven por tanto para

explicar al propio escritor hacen aún más ostensible el progresivo desdoblamiento con el que actúa y procede Ganivet en su escritura.

Sin tanta resonancia y transcendencia, en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* hallamos una exteriorización en un personaje marginal de una historia familiar que parece tomar su punto de partida en la propia genealogía del comercio panadero familiar. En este caso, observamos que Ganivet prefiere construir en diversos tramos, perspectivas y niveles su propia verdad extra-textual: frente a la difusa e inconcreta genealogía que Pío Cid reclama para sí mismo, a fin de mantener en un plano muy ambiguo su identidad relacional con Ganivet, la historia de éste se nos recuerda a través de un personaje coyuntural y marginal a la historia, cuando se relata la circunstancia vital de Fermín Colomba, de quien se narra:

> *Su padre o abuelo, el que primero vino a Murcia, era panadero y amasando tortas y bollos de Mallorca comenzó a reunir la fortuna, que el padre de Fermín hizo crecer como la espuma. Fermín, como muchos hijos de industriales enriquecidos, salió con pájaros en la cabeza y despreciaba no sólo las industrias, sino hasta el dinero que en ellas se ganaba, siendo su sueño dorado el arte, en el que no hubo rama que no picoteara. Sabía algo de música, pintaba bien, se las daba de literato y era un poquitín escultor; tenía, pues, varias habilidades inútiles y distinguidas* (Ganivet, 1983: 131).

Como ha apuntado Luis Álvarez Castro (1998a: 52), al referirse a Colomba como "hijo de un panadero que había reunido una considerable fortuna, pero a quien no le interesaban los negocios de su padre ni tan siquiera el dinero que producían", en el personaje se trasluce una "actitud no muy diferente, en realidad, de la de Ganivet hacia su empresa familiar de harinas" (Álvarez Castro, 2000c: 114n). Sin embargo, esta visión del marido de Candelaria, en la que más bien parece realizarse una descripción filogenética de los orígenes familiares de Ganivet, quedaría incompleta si no nos fijásemos en ese relato inédito hasta que en 1971 lo diese a la imprenta Antonio Gallego

Morell, titulado "El cabeza de familia", en el que Ganivet había reflejado sus afanes (y los de su familia) por prosperar y salir de la pobreza a la que los condenaba su condición proletaria humilde.

El texto vuelve a presentar el rasgo del anonimato para el protagonista, facilitadora de la asimilación autobiográfica, si bien nos inclinamos a suponer que en este caso se está retratando la figura paterna, lo que no obsta a su consideración como texto autobiográfico, pues viene a aportar una re-lectura de sus antecedentes más íntimos, los de esa pasión por prosperar, medrar y descollar socialmente, pretensión que marca biográficamente al autor, quien de esta manera cree satisfacer una deuda pendiente con la figura paterna, desaparecida prematuramente en la vida del niño Ángel Ganivet. En este texto hetero(bio)ficticio, leemos:

> *Desde pobre panadero de salido había llegado a panadero estable. Ser panadero de salido era algo así como vivir en un círculo dantesco; tener una faneguilla de trigo, acaso prestada, y transformarla diariamente en harina, pan, dinero y trigo nuevo; trabajar de noche amasando y de día vendiendo, comprando, moliendo y trajinando para mal comer, peor dormir y por añadidura recibir insultos de la chusma por si el pan estaba crudo o tostado o suelto o ajustado o falto de peso. De panadero estable la vida ya era otra cosa, y cuando la suerte, premiando sus afanes, le permitió tener horno propio, pudo descansar tranquilo como Dios después de la Creación* (apud. Gallego Morell, 1971: 18).

Se amplía, de este modo, la perspectiva sobre la dinámica autoficcional según la cual Ganivet accede a los meollos de su personalidad, a los estratos más inaccesibles de sí mismo, por lo que esta búsqueda de los orígenes familiares concuerda con esa forma de autobiografiarse que con tanta clarividencia ha observado Santiáñez-Tió (1994: 346-347), quien ha aprovechado la ocasión para criticar las simplificadoras asimilaciones autobiográficas realizadas por algunos críticos, *a priori*, entre Ganivet y el protagonista de su ciclo autonovelesco:

> Los trabajos *textualiza un* yo *autorial y múltiple que, en su problemática objetivación de sí mismo, disemina sus ideas y distintos momentos de su biografía en varios personajes. Esa diversificación del* yo *encaja mucho mejor con las tesis ganivetianas de la personalidad que la monolítica identificación Pío-Ganivet atribuida siempre por la crítica especializada.*

Fuera de las dos novelas que componen el mencionado ciclo, vamos a encontrar sendas explicaciones a los dos personajes que se han disputado con mayor fuerza la condición de *alter ego* autobiográfico ganivetiano, a saber: Pío Cid y Pedro Mártir; por ello, conviene contemplar que el carácter heroico del primero ya aparece prefigurado en la denominación adoptada por Ángel Ganivet en "Una derrota de los greñudos", el relato breve redactado para el póstumo *Libro de Granada* colectivo que él impulsara en el seno de la Cofradía del Avellano. Cada uno de sus compañeros de bandería tiene un sobrenombre o mote, como señalan Navas Ocaña y Piñar Samos (1998: 54):

> *Son curiosos los apodos de algunos de sus amigos:* Chato de los Mártires*, el* Garibaldi*, el* Cabrero *o el de él mismo:* Ercilla de Cabo de Barrio.

Asimismo, para Pedro Mártir encontramos otro precedente que se mantuvo en boceto, pero que apunta a una obsesión literaria presente desde sus orígenes en el quehacer ganivetiano: la de la interioridad, de cuyo fondo extrae nuestro autor su material para extrovertirse. En el manuscrito de la incompleta, fragmentaria y primeriza obra dramática *Dolor*, texto que ha sido editado recientemente por Ricardo de la Fuente Ballesteros y Luis Álvarez Castro (2001), existe un personaje que aspira a convertirse en portavoz de la angustia existencial ganivetiana. Según Álvarez Castro (2000b: 215),

> *no es muy aventurado suponer que el personaje con quien Ganivet debió sentirse más identificado fuera el de Augusto, y es que esta figura presenta un claro parentesco con los dos* alter ego *creados por nuestro autor en sus obras de ficción: Pío Cid y Pedro Mártir. Augusto es un paradigma del hombre interior.*

Lo más sorprendente de esta renuente alusión a la interioridad por parte de Ganivet no es que se puedan trazar paralelismos con los personajes principales de su obra, como señala Álvarez Castro, sino el hecho de que en 1893, concretamente el 5 de julio, Ganivet feche una carta dirigida a Navarro Ledesma en la que se refiere a un relato en el que, según sus palabras (y el subrayado es suyo): "El hombre *interior* (y lo son muy pocos) es el loco de mi cuento" (Ganivet, 1944: 89). Todos estos datos avalan la teoría de que el origen de la obra literaria desplegada por Ganivet, más allá de una simplista consideración autobiográfica por anécdotas y similitudes aparenciales, se encuentra en lo más profundo de su ser, en una interioridad constante y pertinazmente interrogada, de la que se pretende extraer una enseñanza de vida referente a su filosofía vital, la que lo ha guiado y que podría sintetizarse en este parlamento que encontramos en boca del protagonista en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*:

> *Condúcete humanamente mientras vivas, y deja que otros, con el temor y el pretexto de lo que ocurrirá después de su muerte, continúen viviendo tan mal que los juzguemos indignos de haber nacido. Aunque no dejes recursos, dejas jirones de tu personalidad adheridos a cuantos cerca de ti vivieron, y dejas el ejemplo de tu vida, que es el único testamento que debe dejar un hombre honrado* (Ganivet, 1983: 371).

Así planteada, la finalidad testamental de la autoficción ganivetiana vendría a re-asumir el carácter pedagógico que el propio personaje refracta de su creador, tal como recordábamos al citar lo señalado por Rivkin (1983: 86) y como recientemente ha puesto de manifiesto Ignacio Arellano (2001: 162) al hablar de

> *la misma cosmovisión de este reformador que refleja aquí concepciones del propio Ganivet, para quien el ideal pedagógico consiste en la acción viva, personal, inteligente y esmerada del maestro sobre el discípulo en una relación individual de persona a persona.*

Esta característica docente bien podría ser uno de los rasgos más llamativos que recuerdan, al lector de la autoficción existente en el ciclo de Pío Cid y conocedor de la

biografía ganivetiana, las concomitancias existentes entre el novelista y su creación artística. A esta coincidencia biográfica, en numerosas ocasiones recordadas por los biógrafos de Ganivet, atiene su juicio Marín de Burgos (1982: 199), quien señala que

> *donde se manifestará quizás mejor la vocación magistral de Ganivet, en este caso Pío Cid, será cuando enseña a la criada de la casa de huéspedes a leer, episodio que parece ocurrió también en la realidad.*

En la búsqueda de dichas concomitancias, que de forma obsesiva han venido ocupando a la psico-crítica ganivetista a lo largo del pasado siglo XX, son de primordial importancia las confesiones epistolares que permiten trazar paralelismos entre sucesos cotidianos vividos por Ganivet y su traslación a texto literario, por lo que Javier Herrero (1967: 11), en un texto fundamental para reivindicar y fundamentar el carácter autoficticio (*autobiográfico* lo llama él) de la segunda novela del ciclo, apela a los datos suministrados por los epistolarios ganivetianos para la reconstrucción no ya de la biografía ganivetiana, sino de la veracidad de algunos de sus textos literarios:

> *Con respecto a* Los trabajos del infatigable creador Pío Cid, *las cartas nos ayudan a probar que la novela tiene esencialmente un carácter autobiográfico; que sus distintos episodios no hacen más que recoger una especie de aventuras de su vida estudiantil en Madrid.*

En ese mismo sentido se había manifestado con anterioridad el propio Herrero (1966a: 209), al formular su deseo de encontrar rasgos del misticismo ganivetiano en su extenso epistolario, partiendo para ello del supuesto autobiografismo de los dos personajes referenciales más importantes en la obra ganivetiana:

> *Sabiendo, como sabemos, que Pío Cid y Pedro Mártir no son más que personificaciones artísticas de su autor, esperaremos encontrar en la obra y en el epistolario de Ganivet alguna referencia a una experiencia personal que haya servido de base a la sistematización filosófico-religiosa.*

Para Ganivet, la compulsión autográfica que padece en los últimos años de su vida, tal vez responda a la necesidad de enseñar y de comprenderse a sí mismo, como poníamos de relieve más arriba, pero también a su descubrimiento de que la escritura se convierte en una duplicación de la vida, en una forma de suplantación mediante la que va cumpliendo el cometido esencial y natural para el que se siente llamado en la vida. Esa escritura *natural*, que esconde en sus artificios su propia necesidad y naturalidad, es la que hoy nos permite reconocer en la voz de Pío Cid los ecos de Ganivet, como si bajo la máscara cidiana se ocultase la experiencia vital del granadino; así sucede cuando, en la órbita del concepto teosófico moral que guía la actuación de Ángel Ganivet, al menos tal como la concebimos a través del personaje literario en que se enmascara y atrinchera, Pío Cid declara:

> *Y habiendo estado en medio mundo, y nunca con muchos deberes, tengo el orgullo de no deberle nada a nadie y de no haber dejado a nadie un mal recuerdo mío* (Ganivet, 1983: 129).

Resulta obvio que Pío Cid servirá de pantalla a Ganivet, de altavoz a sus opiniones, de crisol para sus sentimientos, y que en él encuentra el autor no a quien fue, sino a quien hubiera deseado ser, por lo que le sirve de modelo de conducta y lo ofrece, didácticamente, a sus lectores para que juntos aprendan la lección más difícil e irrepetible: aprender a vivir. Mediante la escritura, Ganivet se siente re-encarnarse; momentáneamente se enajena de su realidad y puede transformarla, por lo que el producto de su creación tendrá una base ética y un referente autobiográfico inseparable de su concepción del arte, tal como Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1992: 91) ha entendido el quehacer estético-moral-autobiográfico ganivetiano:

> *La obra deberá ser, ante todo, trasunto vivencial del propio autor. Éste dejará su huella ineludible en cuanto haga (merced a ese* giro hábil*), ya sea bueno o malo, pues lo que ha de valorarse es, principalmente, la raíz del impulso creador*.

La autocreación a la que Ganivet se somete en forma literaria tiene como principal referente a un *infatigable creador* que genera con su acción nuevas realidades y personajes; probablemente una correcta lectura autobiográfica del ciclo cidiano nos permita explicar en qué consistía esta condición de creador que Ganivet atribuye a su criatura. Pío Cid posee esa capacidad de reconvertir su propia vida en otras expresiones artísticas, especialmente al convertirse a sí mismo en un modelo de conducta que moldea el comportamiento de quienes se acercan a él, aunque ese carácter modélico no compense al personaje sino con insatisfacciones y fracasos personales. El producto resultante de tanta creación acaba siendo la propia vida, modelada de manera que en el circuito cerrado de la autoconstrucción personal peligra de caer en la tentación del solipsismo.

Convertido en centro y estandarte de su producción literaria, Pío Cid ostentará la capacidad de reproducirse en infinidad de nuevas figuras que se le asemejan y simultáneamente lo destruyen, conforme muestran sus deficiencias y dejan al descubierto sus errores. Ganivet pretendió encarnarse en una figura como la de Pío Cid, para ficcionalizar su vida, con la consiguiente

> *construcción del (auto)retrato de Pío Cid en la novela* Los trabajos del infatigable creador Pío Cid, […] *como una representación mito/auto/bio/gráfica del propio autor* (Salgado, 1997: 224).

Por este motivo habrá de insistirse en la importancia que la figura de Pío Cid supone para configurar el perfil autoficticio del ciclo novelesco ganivetiano, dado que parece admitida la asimilación entre personaje y autor, tal como formulara en su día Fernández Almagro (1952: 234):

> *¿Quién es Pío Cid? Pío Cid es el propio Ángel Ganivet. Los caracteres físicos del uno y del otro coinciden* […]. *Igual ocurre con los datos biográficos, según los hallamos en el principio de* La conquista *y de* Los trabajos, *salvo las naturales variantes*.

Se comprende así que el objetivo ganivetiano no era otro que el de mitificarse a través de una figura externa en la que ha encarn(iz)ado sus propias obsesiones y fracasos; recurriendo al héroe que hubiese querido ser, encara el pasado con la fuerza de quien se cree en disposición de cambiarlo y aprender de él hacia el futuro: en definitiva, Pío Cid es un personaje casi por hacer, errante a través del azar, solitario en el ajetreo de las relaciones externas que mantiene. A consecuencia de estas identificaciones, físicas y morales, la conclusión a la que suele llegar la crítica ganivetiana es que en Pío Cid se ha quintaesenciado la personalidad de Ganivet, de modo que, como afirmaba Marie Laffranque (1980: 229) este procedimiento alegórico de consumarse en un personaje literario roza la médula del procedimiento autobiográfico, que se desnuda de esta forma de toda veladura aparente:

> *Bouleversé à travers un héros, Pío Cid, qui est son* moi *le plus intime et le moins confié, le moins devoilé aux plus proches témoins de sa vie quotidienne. Dans cette intimité croissante de l´auteur et du lecteur au fil des éléments qu´on vient d´étudier, dans le crescendo de leur double investissement personnel* […] *à mesure que décroît l´implication apparente du* je *écrivant, on touche ici peut-être à l´ambiguïté essentielle du genre autobiographique lui-même.*

Lo que se ha producido, en esta re-creación de sí mismo, mediante una mitificación del *yo* inasible que revive su pasado, tiene mucho que ver con los procedimientos autoficcionales utilizados por la Modernidad para simbolizar su condición de máscara, de invento artificial que sólo puede recrearse gracias a un esfuerzo creador que se alía a la memoria para fingir la continuidad o identidad del ser, desde su pasado hasta el presente fugaz que se proyecta en la utopía de un futuro siempre por llegar, inalcanzable y furtivo. Esta identificación en un nombre heroico vendría a ser, a su vez, uno de esos "múltiples métodos de autoficcionalización dirigidos a reivindicar la fuente de escritura, sea a través de la autoalusión del novelista, de los pseudónimos o los apócrifos" a los que se ha referido Alicia Molero (2000: 26) para caracterizar los procedimientos que el escritor tiene de acceder a su irrealidad.

De la impostura en que incurre el escritor, en este caso Ganivet, tenemos noticia por esa hiperficcionalización a la que ha llegado difundiendo entre sus amigos más íntimos el rumor de que su identificación con su personaje ha sido tal que

> *según Navarro, para escribir La Conquista del Reino Maya (sic) aprende el bantú que hablaban los negros de Uganda, Unyamesi y Ugogo. Pasó más de un mes en la cama víctima de todos los fenómenos que acompañan a la enfermedad de misioneros y exploradores, la* fiebre africana (Marín de Burgos, 1982: 240-241).

La máscara literaria ha vampirizado al autor, haciendo que el personaje encarne a su creador y le permita expresar aspectos desconocidos e inexpresables de sí mismo, por lo que las encarnaciones autobiográficas se convierten en reencarnaciones artísticas, que utilizan la inefabilidad estética para acceder a los más recónditos secretos del pasado; que la expresión autobiográfica modern(ist)a es inseparable de la formulación artística es actualmente una evidencia.

Para que la vida se convierta en arte, no sólo hay una voluntad creadora, que Ganivet comparte con Pío Cid, al que se la transfiere, sino que precisa de un distanciamiento que supone que se estén narrando sucesos que han sido estilizados y objetivizados para que haya desaparecido la impresión pasional subjetiva que pudiera entorpecer la comprensión por parte del espectador. Al borrar los límites entre vida y literatura, Ganivet aspira a estetizar su vida, a inmortalizarla, y así es como pone en boca de su *alter ego* un pensamiento que debía operar en su propia concepción literaria:

> *Como los hijos son creación del instinto de eternidad de la especie, estos espíritus son creaciones de lo infinito en nosotros; nuestro cuerpo y nuestra alma quieren inmortalizarse en un ser eterno* (Ganivet, 1983: 304).

Como tendremos oportunidad de analizar, este anhelo de eternidad se consuma en la paranoica construcción del escultor que se automodela, convirtiéndose en el modelo de

la creación *piocidiana* y, por extensión, en la ganivetiana. Sorprende comprobar que hasta ahora ningún capítulo monográfico ni artículo se haya dedicado a la figura del escultor en la literatura de Ganivet, por lo que –sin afán de cerrar el tema, ni mucho menos– haremos un rápido repaso a las formulaciones que se encuentran diseminadas en la obra literaria de Ganivet acerca del escultor como creador artístico de una realidad externa que moldea, modela y modula a fuerza de voluntad y de imaginación. Por ello, ya encontramos en un relato primerizo, titulado "Nuestro espíritu misterioso", una referencia encomiástica a la necesidad de escultores que forjen la voluntad del pueblo, y se expresa de este modo:

> *La nueva creación no será para encomendarla a políticos misioneros ni soldados, sino a hombres que sean grandes y geniales escultores del espíritu* (apud. Gallego Morell, 1971: 9).

La reivindicación que Ganivet hace de sí mismo como escultor tiene que ver con su vocación pedagógica, formadora de voluntades más que de ideas, por lo que esta imagen que transmite de sí mismo es la de quien se va formando una imagen creada por su propia voluntad. Otra característica de esta creación es que deja imágenes indelebles, como se puede comprobar en otro fragmento en el que un texto inédito hasta hace tres décadas y que corresponde a los inicios literarios del joven Ganivet; concretamente, en el relato "Ñañññ", leemos:

> *El otro escultor se queda largo tiempo contemplando el puñado de barro y lo ve tomar formas diversas; parece que aquella pobre materia busca un espíritu que la vivifique, y el artista acude a este deseo, y sin más armas que las manos desnudas, deja allí huellas de su propio espíritu; ha creado la expresión de un rostro que llora o ríe, y esa expresión es la vestimenta única del mísero pegote de barro* (apud. Gallego Morell, 1971: 11).

Paulatinamente nos percatamos de la forma en que Ganivet concibe su propia obra como una fijación de caracteres que, con toda probabilidad, se le adhieren a su

carácter de creador, por lo que estas asociaciones del trabajo de reforma con la figura de un escultor culminan en el drama póstumo *El escultor de su alma*, donde las obras salidas de sus manos resultan ser clones de sí mismo, contagiando de irrealidad en correspondencia al creador. Por este motivo, Pedro Mártir, mientras derriba una de las estatuas que ha creado, según la acotación teatral, exclama: "¡Soy yo mismo! Es mi sombra. ¡Otra ficción!" (Ganivet, 1926: 67).

El maleficio bajo el que actúa Ganivet, creador del *infatigable creador* que se reproduce en figuras capaces de recrear ficciones, es que él mismo, contemplada su realidad como un artificio estético, se siente irreal, inexistente, abocado a ser confundido con la ficticia realización, tal como Unamuno llegó a suponer que sucedió entre Miguel de Cervantes y el Quijote, que suplantó su propia realidad en tanto que la muerte los confundió a ambos y acabó por concederles idéntica realidad ontológica:

> *Cuando yo suelo decir, por ejemplo, que estoy más seguro de la realidad histórica de Don Quijote que de la de Cervantes, o que Hamlet, Macbeth, el rey Lear, Otelo… hicieron a Shakespeare más que éste a ellos, me lo toman a paradoja y creen que es una manera de decir, una figura retórica, y es más bien una doctrina agónica* (Unamuno, 1966c: 318).

Las sucesivas reencarnaciones artísticas a que somete Ganivet sus propias experiencias de la vida impiden deslindar lo que en su vida es artificio literario de lo que en su creación literaria hay de vital, confundidos ambos planos y multiplicada esta confusión entre las múltiples instancias narrativas que se dan cita en su obra, como ha señalado Santiáñez-Tión (1994: 255):

> *Debido a esa polimorfia de textos y voces narrativas, en la obra de Ganivet desaparece la frontera entre lo real y lo imaginario, el arte y la vida, el sujeto y el objeto. Ángel, como Pío Cid, Antón del Sauce y otros personajes, es tanto creador de literatura como personaje de una historia.*

Cada personaje autoficticio de Ganivet recibe, de este modo, el cometido de ampliar los márgenes de la realidad con su propia ficción, al tiempo que reivindica su derecho a ser considerado real, pese a lo cual el lector debe estar atento, como advierte Ricard para consignar al personaje ficticio de Pío Cid en sus estrictos límites de irrealidad simbólica:

> *Avec toute son originalité, Pío Cid produit cependant une impression de* dejà vu. *Cette impression ne tient pas au fait qu´il est, en grande partie, Ganivet lui même, et qu´en général on n´aborde pas la lecture des* Trabajos *sans avoir en moins quelques notions sur l´auteur. Non, l´homme que s´appelle Pío Cid n´est pas un individu en chair et en os, c´est, une creature litterarie et fictive* (apud. Marín de Burgos, 1982: 340).

Esta pretensión de irrealidad tiene su origen en la similitud que el personaje presenta con respecto a su creador, que en él se simboliza y alegoriza, como sucede con Pedro Mártir, que en opinión de Marie Laffranque (1980: 220) es la "projection allégorique de l´auteur", y ello a consecuencia de la continuidad que traza con Pío Cid, de quien procede mediante una alquímica transformación depurativa, proceso que Saldaña (1930: 178-179) había interpretado en los siguientes términos:

> *De* Pío Cid *a* Pedro Mártir, *Ganivet despliega sus alas, y rinde su espléndida evolución. El místico de la tierra conviértese en místico del cielo, tornando su oriente de Humanidad a Dios*.

Conforme el autor va ampliando el espectro de sus propias figuraciones, éstas van representando de un modo más sintetizado la esencia de su ser, puesto que en todas ellas se encuentra presente la "representación simbólica del mito de Narciso" (Montes Huidobro, 1997: 142), pero también porque en cada nuevo proyecto literario Ganivet va descubriendo la necesidad de romper las convenciones sociales y acometer la empresa luciferina de autocrearse, tal como la ha señalado Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1992: 304-305) apuntando a la simetría existente entre creador y personaje:

> *Ganivet, a través de la literatura, se opuso al sistema de valores burgueses de su tiempo. De igual modo, su* alter ego *Cid se opondrá a dichos valores redefiniendo el mundo que l*[o] *rodea mediante la escritura. Sólo así podrá sublimar sus ansias de libertad. Finalmente, el hombre solo, dueño de sí mismo y de su propia muerte, se sentirá capaz de acometer el que quizás sea el más heroico y herético de los* trabajos*: esculpir su propia alma.*

Así considerada, la labor autobiográfica reclama para su autor la condición divina capaz de dotar de vida al pasado muerto; pero en este momento habrá que preguntarse, con Luis Álvarez Castro (1998b: 23), cuál es esa fuerza que guía al artista finisecular en su creación concesora de vida:

> *En varias ocasiones, a través de su trasunto literario Pío Cid, alude Ganivet a un sentimiento superior al del amor, mas nunca revela su naturaleza. ¿Acaso será el Arte, ese dios que erige el Modernismo para suplantar a las deidades positivistas y burguesas?*

Esta identificación entre la labor vivificadora del artista y la reconstrucción autobiográfica de una vida que en su continuidad está dotada de un significado que sólo le restituye la reflexión estética, es la que permite a Ganivet emprender su labor literaria, puesto que él mismo es consciente de esta situación en la que se encuentra a la hora de tener que afrontar una obra nueva, plena de sentido, coherente en sí misma, y así hace mención en la primera de las *Cartas finlandesas* a esa visión global que el artista ha de tener de los elementos que emplea, y de forma renuente vuelve a recurrir para su ejemplo al símbolo del escultor que, bien o mal, modela su vida y se hace responsable del resultado final conseguido a través de su lucha diaria:

> *Yo no soy escultor, pero si cojo el cincel y esculpo en una piedra una figura a mi capricho, saldré más airoso que si comprase varios fragmentos de estatua y a fuerza de paciencia llegara a formar con ellos una estatua de artificio* (Ganivet, 1971: 7).

La prosa de la vida no conoce interrupciones; se trata de una función continua de la que sólo con un margen temporal intermedio es posible tomar conciencia. Conforme vamos viviendo, escribimos irreflexivamente a través de unos pensamientos que hilvanan los acontecimientos diarios, por lo que la autobiografía se plasma como una recámara que reduplica conscientemente cuanto se fue pensando, viviendo y sintiendo, intermediada a menudo a través de la función onírica que reordena y descompone los sucesos según un principio estético que revivifica lo que se creía perdido. Por este motivo, Ganivet revive libremente, mediante la palabra una nueva vida:

> *A través del héroe* Pío Cid*, personaje que encubre, por su carácter autobiográfico, al mismo autor, sus pequeñas aventuras y los sueños de una realidad posible, aunque lejana* (Berenguer, Gallego Morell, 1988: IX).

Es imprescindible que este proyecto haya sido impulsado por la nostalgia, por el dolor y el deseo que obligan a revivir internamente y a desear lo imposible, la devolución al tiempo pasado. Sin esta consciencia de imposibilidad sería inviable la reconstrucción autoficticia, que tiene como fundamento la ficcionalidad en la que se puede reinventar la realidad con los ingredientes que la historia pasada proporcionó. Esta vinculación entre el sufrimiento añorante y la transformación estética a que lo somete Ganivet en la reconstrucción de sí mismo mediante su *alter ego* es la que ha puesto de manifiesto Quintiliano Saldaña (1930: 11) en una interpretación que encaja perfectamente con las claves filosóficas y mitológicas en las que se encuadra el empeño autoficticio ganivetiano:

> *A través de sucesivas reencarnaciones, en sus personajes representativos, Ganivet es* Pío Cid, el infatigable creador*, héroe de los* Trabajos *–al modo de Hércules–, cuyo esfuerzo de* artista *se cifra en un continuo dolor, como la vida misma, según doctrina de Schopenhauer*.

Tras este recorrido que hemos realizado por las reconversiones de Ganivet en sus personajes, en gran medida gracias a la intermediación de Pío Cid, constatamos el papel

importantísimo que desempeña la escritura en este proceso de desvelamiento y de descubrimiento, en el que radica su capacidad y su poder creador, como señalara Mazzucco (1992: 370) al indicar que el narrador de la segunda novela del ciclo, "Ángel is becoming Pío through the act of writing him; Ángel´s creation is over-powering his creator".

Difuminándose en el ansia de varios personajes que simultáneamente aspiran a llegar a ser ellos mismos, comprobamos el esfuerzo desplegado por el propio Ganivet para acceder a su realidad oculta, y en este sentido uno de los más evidentes ejemplos de tal búsqueda lo encontramos en Pedro Mártir, con su obsesionado desasosiego por encontrarse y saberse transmitir, lo que ha llevado a Matías Montes Huidobro (1997: 148) a considerar la obra dramática *El escultor de su alma* como

> *recorrido psicoanalítico hacia el meollo del conflicto erótico del Escultor, como si Ganivet nos fuera llevando de la mano hacia su subconsciente.*

Es patente que a través de sus personajes ficticios, Ganivet ha indagado en sí mismo, ha interiorizado su búsqueda y la ha sacado a flote gracias a la escritura; por ello, también refiriéndose a la inquietante obra teatral ganivetiana, que tantas claves simbólicas ofrece para conocer el esfuerzo de autoconocimiento que realizó Ganivet en su obra literaria, Javier Herrero (1966a: 248) equipara al personaje y al autor en su conquista del ideal oculto en su interior: "El escultor-Ganivet mira dentro de sí y, ahondando en su intimidad, descubre allí a Alma –lo ideal– en la forma de una Virgen". Sólo en una clave autoficticia parece adecuado afrontar la obra completa de Ganivet, partiendo para ello de una interpretación de los ricos matices desplegados en el ciclo autonovelesco en el que Pío Cid reproduce esa vida que Ganivet había soñado y la que había padecido, en sus respectivas entregas. Respecto de la segunda novela del ciclo, Marín de Burgos (1982: 216) aportaba, incluso, elementos de identificación externos que ayudaban a trazar la similitud entre el autor y su *alter ego:*

> *La correlación entre el Pío Cid de* Los Trabajos *y Ángel* [Ganivet] *es casi perfecta. Cuando Ganivet vive en Tetuán 15 sus amigos son: Carlos Gálvez Guiachero; José del Barco, Guillermo González Garbín, hijo de su antiguo catedrático de Granada; y José Agudo violinista del Real, que le proporciona entradas gratuitas para los conciertos y que morirá de tuberculosis, muy joven.*

Esta interpretación autobiográfica no obvia la proyección del personaje como algo más que una reproducción mimética de su creador. En este sentido habría que apuntar a los dos niveles interpretativos con que se ha afrontado la obra por parte de los lectores de la novela, quienes, según Laura Rivkin (1983: 32),

> *no sólo coinciden sobre el carácter autobiográfico de* Los trabajos *sino que, además, suelen declarar categóricamente que Pío Cid es Ángel Ganivet. Hay lectores que rechazan tales equivalencias, reconociendo que el héroe es una versión poética o mítica de Ganivet.*

Como podremos comprobar en el siguiente apartado, Ganivet va a ir utilizando las vidas de diversos personajes para transformar la suya, para darle una correcta explicación o simplemente para proponerlos como modelos de actuación que imitar. Sólo a través de un desdoblamiento de sí mismo, de un distanciamiento que le permitiera objetivarse, esto iba a ser posible, por lo que en torno a sí va a girar una indagación incesante de lo que era y lo que quería ser, de lo que no pudo ser y de aquello que deseaba que los demás valorasen en su personalidad.

9.2. Metamorfosis y vidas del personaje

Mediante la escritura autobiográfica, cada uno se percata de los múltiples *yoes* que lo habitan y componen, por lo que no es de extrañar que a lo largo del ciclo autonovelesco que estamos analizando la conciencia del personaje varíe, se transforme y vaya adaptándose al ritmo de la evolución emocional de su creador, en la doble referencia axial en que se construye como personaje desde la evolución temporal que sufrió en el pasado y desde la perspectiva actual con que se contempla dicha evolución.

Uno de los aspectos a tener en consideración al hablar de los personajes autoficticios es el de su progresión constitutiva, esa manera de irse haciendo que refleja la continuidad del autor al que pretenden representar, de modo que como todo texto autobiográfico, la autoficción se hace eco de una búsqueda, de la consecución de una personalidad en constante transformación, por lo que es imposible encontrar al personaje monolíticamente constituido, de una sola pieza. En este sentido, es particularmente interesante proceder al análisis de las evoluciones que sufre el personaje central del ciclo autonovelesco ganivetiano, interpretando diversas metamorfosis y reencarnaciones como representaciones simbólicas de las transformaciones efectuadas en la persona de Ganivet. Resulta de sumo interés percibir cómo el entramado artístico sobre el que se desarrolla la concepción plural de la personalidad ganivetiana se corresponde con las características que va presentando el personaje principal y protagonista del que toma su nombre el ciclo novelesco, por lo que nos centraremos en Pío Cid para observar las metamorfosis que experimenta el personaje.

Desde una perspectiva fenomenológica, es difícil entender la alteridad y reconocer la autonomía ajena; con mayor razón, el novelista puede considerar que su voluntad prima e impera sobre las vicisitudes de sus personajes, pero cuando éstos vienen a representar la realidad vital, dinámica y conflictiva del autor, la perspectiva creativa obliga a tener en cuenta al protagonista y a considerarlo un igual. Tal vez esta

consideración echase por tierra el primer criterio que Ganivet pretendió mantener con respeto a su criatura, aún innominada cuando en la carta de 4 de septiembre de 1893 le plantea a Navarro Ledesma qué método pretende utilizar para asignarle un nombre al héroe de su primera novela:

> *Lo mejor sería hacer como con los chicos de la gente pobre, ponerle el nombre del día que nace. Quiere decir, que el día que concluya de parir, miro el almanaque, y si leo San Roque, pongo: "D. Roque Pérez, astuto viajero andaluz y domador de pueblos salvajes, etc., etc."* (Ganivet, 1944: 125).

Con este planteamiento podemos observar que Ganivet se ha preocupado por conceder a su personaje un nombre distintivo, que de algún modo lo defina, aunque inicialmente no sepa cómo denominarlo. Pero a partir de su elección, el autor despliega un amplio elenco de denominaciones (incluso acude a la innominación de los protagonistas en sus primeros relatos breves) con los que, indirectamente, referirse y reflejarse a sí mismo, utilizándolos como heterónimos que expresan momentos y fases concretas de su personalidad. Guillermo Díaz-Plaja (1966: 1) enumeró a algunos de estos heterónimos ganivetianos, señalando de este modo la relación con su creador:

> *Nos dirigiremos pues a* Pío Cid *(¿no se ha reparado en el juego paradójico con* Mío Cid*?) o al* impío Pedro Mártir, el escultor de su alma, *o al* Dómine Peregrino o el Rústico de Santa Fe, *protagonistas de una nonata novela, o en fin de cuentas a don Ángel Ganivet y García.*

En esta equiparación que la inmensa mayoría de críticos han hecho entre Ganivet y sus personajes, hay que replantear la cuestión del pseudónimo elegido en cada caso, puesto que su clarificación nos permite indagar en las motivaciones que han impulsado al escritor en su tarea de desvelarse, a tenor de lo indicado por Marie Laffranque (1980: 221), para quien no cabe duda de "la qualité presque évident de pseudonyme du nom même de Pío Cid". En el apartado 7.6. de este trabajo tuvimos oportunidad de detenernos sobre la significación simbólica del nombre adoptado por Ganivet para

desvelarse encubriéndose en una personalidad ficticia y en una denominación ajena; en este apartado nos proponemos estudiar, entre otras cuestiones anexas, las reencarnaciones a las que el autor somete a sus personajes, dotándolos de un hilo de continuidad que late bajo las diversas formulaciones de sus diferentes denominaciones y comportamientos.

A este respecto, conviene recordar, con el matrimonio Wis (1988), que en la literatura ganivetiana, en dos ocasiones, se retoma un motivo popular, el del travestimiento de quien pretende poder ser reconocido por sus amigos, tema éste de la anagnórisis que se remonta al episodio del retorno de Ulises a Ítaca al final de la *Odisea*. Ganivet también utilizará en su poesía amorosa a Masha Diakovsky esta figura de ocultamiento o disfraz de la personalidad: "Il motivo del mendicante travestito, assai difuso nella poesia popolare, si spiega qui probabilmente attraverso un episodio racontato nel *Rêveur*" (Wis, 1988: 36). Este procedimiento parece haber sido el utilizado por Ángel Ganivet para encubrirse literariamente en diferentes personajes que a su vez dan la impresión de reencarnarse unos en otros, cuyo máximo ejemplo se encontraría en

> *Arimi, el de la muerte misteriosa, nombre simbólico de Pío Cid en La conquista y atributo de inequívoca significación tanto en Ganivet como en sus* alter ego *literarios Pío Cid y Pedro Mártir* (Díaz de Alda Heikkilä, 1999: XXXII).

Porque bajo todos sus personajes fluye presente y actuante la personalidad latente de Ganivet, que parece soñarse en todos ellos, no sólo hacia el pasado sino también en la proyección de un futuro que atisba y prevé. Hay que partir, por tanto –para nuestro análisis sobre las metamorfosis de los personajes autoficticios ganivetianos– de que en todos ellos se oculta su autor, según lo apuntado por Elena Mellado de Hunter (1972: 54):

> *Ángel Ganivet aparece tanto en las novelas como Pío Cid, como en el teatro en el personaje Pedro Mártir, como en los ensayos, artículos, cartas y poemas que escribió.*

Para cerciorarnos de que en muchas ocasiones se trata del mismo personaje, sólo que en una circunstancia vital diferente, baste comparar a los dos personajes que más atención crítica han suscitado, Pedro Mártir y el protagonista del ciclo autonovelesco objeto de este trabajo. Miguel Olmedo Moreno (1965a: 270) ya apuntó estas semejanzas y similitudes, como si del mismo personaje transustanciado se tratase:

> *Son muchos los rasgos de* El escultor *que nos harían creer que seguimos en presencia de Pío Cid. Como éste, el escultor vive con una mujer con la que no está casado; como Pío Cid, vive en la pobreza* […]*; como él, ha puesto su fe en sí mismo* […]. *Como Pío Cid proclama su voluntad de regirse a sí mismo* […]. *Finalmente, la lucha por la libertad, a que está dedicada* (sic) *el primer auto, no es el combate por la libertad jurídica o política, sino por la libertad sobre sí mismo, la liberación no ya de las malas pasiones, sino, sobre todo, de los deseos legítimos*.

Existe una relación privilegiada entre estos dos personajes, principales de su obra, habida cuenta de la hipótesis según la cual Pedro Mártir es una creación literaria atribuible a Pío Cid, motivo por el que el ciclo autonovelesco se comple(men)taría con la obra dramática que hoy conocemos exenta y cuya génesis y relación puede conocerse con la lectura de las páginas que a los manuscritos dramáticos ganivetianos dedican en su reciente estudio Ricardo de la Fuente Ballesteros y Luis Álvarez Castro (2001).

En virtud de estas suposiciones y de la evolución psicológica del personaje de Pío Cid, transmutado en el escultor místico Pedro Mártir, se han planteado diversas hipótesis sobre qué significado oculta o representa cada uno de ellos, aunque en todo caso se parta de la creencia de que en ambos personajes se plasma una realidad profunda que responde a la propia vida de Ganivet. Javier Herrero (1966a: 40) sugería que en ambos casos se trata de una plasmación estética del autor: "Como el Pío Cid de *Los trabajos*, Pedro Mártir, el héroe de *El escultor de su alma*, es una de las encarnaciones

artísticas de Ángel Ganivet", algo que más recientemente ha sido ratificado por Cruz Casado (2000: 240) en los siguientes términos:

> *Se dice que Pedro Mártir, el héroe de la obra, es una de las encarnaciones artísticas de Ángel Ganivet, y que en la obra expresa el drama religioso del escritor*.

Por tanto, conviene detenerse en la significación de este personaje, que en su nombre conlleva la idea de aquello que representa: el testimonio de un deseo que Ganivet aspira a cumplir en cuanto creador de su propia alma, de su personalidad. Por ello, Pedro Cerezo Galán (2000: 36) ha acertado a señalar en qué sentido el nombre del personaje identifica una faceta de su creador:

> *Ciertamente Pedro Mártir es Ganivet pero en su hora más sombría de confesión, –quizá lo de mártir signifique aquí el testigo de una pasión absurda de trascendencia*.

Asimismo, hay que indicar que otro motivo por el que este personaje dramático se identifica con el autor es el hecho de que el nombre elegido es el de la calle en la que nació el escritor, resaltándose así la importancia que en el sistema de símbolos desplegado por Ganivet en sus obras adquiere el nombre adjudicado a cada personaje, en una especie de cierre o clausura hermenéutica que une nacimiento (o reencarnación) y muerte. Son diversos los críticos y estudiosos ganivetianos que en distintos momentos han puesto de relieve esta circunstancia, casual o anecdótica para algunos, de mayor significación simbólica y vital para otros. Para Javier Herrero (1966 a: 40) se trata de una mera coincidencia que él constata sin concederle mayor importancia: "San Pedro Mártir es también el nombre de la calle en que nació Ganivet", del mismo modo que en la guía didáctica editada por Navas Ocaña y Piñar Samos (1998: 52) proponen el inicio de su recorrido por los lugares ganivetianos en la calle de su nacimiento, apostillando:

> *Parte nuestra ruta de la calle San Pedro Mártir, en el Barrio de las Angustias, colindante y en pugna con el de S. Matías (curiosamente Pedro Mártir es el nombre del atormentado protagonista de su último drama* El escultor de su alma*).*

Otros autores, como Cruz Casado (2000: 240) aportan el dato, encuadrándolo en un granadinismo que explicaría el simbolismo nominal oculto en los personajes del drama póstumo ganivetiano:

> *San Pedro Mártir es también el nombre de la calle granadina en la que nació Ganivet, en tanto que la amante, Cecilia, tiene ese nombre por San Cecilio, patrón de la ciudad de Granada, que es el símbolo de la fe juvenil del autor.*

Debemos, por tanto, acordar con Díaz de Alda Heikkilä (1999: XXXII) que hay una indudable pretensión del escritor por hacer coincidir la ficción literaria con su realidad vivida, existencial:

> *Es evidente que el autor deseaba jugar con el sentido etimológico del nombre del protagonista y asociarlo a su propio origen; Ganivet nació en el número 13 de la calle Pedro Mártir, de Granada.*

Quienes se preguntan por la significación del nombre del protagonista de *El escultor de su alma*, trazan un evidente paralelismo con la existencia de un sentido largamente estudiado en la elección del nombre de su protagonista autonovelesco por parte de Ganivet, por lo que Joaquín Casalduero (1962a: 164n) apunta hacia una interpretación de índole autobiográfica en este caso:

> *El mismo Ganivet explica el porqué de haber llamado Pío Cid a su protagonista. Para Pedro Mártir, ¿no influiría, además del simbolismo que encierra el nombre, el haber nacido Ganivet en la calle de San Pedro Mártir?*

Ciertamente, Ganivet se considera hecho a sí mismo, como si no fuese el resultado de una transmisión generacional de conocimientos, probablemente tampoco a raíz de una enseñanza afectiva, por lo que para él todas sus vidas (en diferentes personajes) provienen de sí mismo, en él comienzan y con él acaban, por lo que surgen en el acto físico de su nacimiento del que se apropia a través del nombre del lugar donde

comenzó su vida física. A fuer de esta interpretación, que ha aguzado más la percepción a la hora de valorar el simbolismo múltiple del nombre de este personaje con el que Ganivet pone fin a su existencia literaria, ha sido José Paulino Ayuso (1997: 177) quien ha enunciado la dificultad de encuadrar en la biografía ganivetiana a su personaje, si no es por sus rasgos nominales:

> *Los datos de la vida civil de Ganivet que podemos atribuir a Pedro Mártir son naturalmente escasos, dada la índole del drama. Su nombre, de evidente significado simbólico, por Mártir, ya que se forja con el dolor (*Artis initium dolor*), pero también por Pedro (piedra en el Evangelio) al tratarse de un escultor, puede hacer alusión a la calle donde nació Ganivet en Granada.*

En esta misma línea interpretativa ha orientado su investigación del personaje Mª Carmen Díaz de Alda (1999: XLVI), que incide en la doble autorreferencialidad autobiográfica que mantiene el nombre con su creador:

> *La* piedra *es símbolo del* ser *que puede ser modelado, y tiene un carácter doblemente autorreferencial: es el nombre del personaje y está asociado con la calle de Pedro Mártir, donde nació Ganivet. La* mitificación *del autor en Pedro = piedra, y Mártir = sufrimiento, va ligada a su propia alma, piedra informe susceptible de ser modelada.*

Como se puede observar, en el mismo personaje se da pie a un desdoblamiento, puesto que además de escultor es la piedra sobre la que él mismo talla y se cincela, dejando que también las circunstancias de la vida lo moldeen y modelen. El paralelismo autobiográfico entre Pedro Mártir y Ganivet, más allá de la referencia indicativa que a través del nombre lo une con el lugar de su nacimiento, alude a una traslación física de Ganivet, teoría que ha defendido Luis Aguirre Prado (1965: 30) suponiendo que la redacción de la obra teatral se produce en los últimos meses de su vida:

> *Su traslado a Riga acentúa motivos de negación en la atormentada vida de Ganivet. Coexistencia de dolencias físicas con un psiquismo alterado, de las que se enhilan*

> *percepciones en la última obra literaria de Ganivet, el poema escénico, trágico-simbólico en verso,* El escultor de su alma. *Pedro Mártir, que tantos anhelos del propio autor evidencia, emplea el lenguaje del delirio en su afán de aprisionar la perfección.*

Sin embargo, creemos que esta interpretación, acertada en cuanto a la descripción de las inquietudes personales reflejadas en la obra, no es correcta por cuanto el personaje de Pedro Mártir pudo haber sido concebido años atrás y haberse larvado, incluso con borradores y tentativas de escritura, desde la época estudiantil madrileña de Ganivet o, a lo sumo, durante su estancia en Amberes (De la Fuente Ballesteros, Álvarez Castro, 2001: 16-17), coincidiendo con la muerte de Natalia, la primera hija de Ganivet, suceso autobiográfico al que alude alegóricamente esta terapéutica pieza teatral en la que el autor desea exorcizar un profundo dolor que lo aprisiona desde antiguo y en cuya resolución parece encontrar el sentido a toda su atormentada existencia.

Por este motivo es preferible concebir a Pedro Mártir como un personaje dependiente de Pío Cid, no sólo por su hipotética autoría como un doble ficcional, sino porque es un contrapunto a su figura, dentro de la emanación de la personalidad ganivetiana que ambos personajes suponen; así lo entendía José Ángel Juanes (1998: 96) cuando relacionaba la dualidad *piocidiana* con el sentido teleológico y explicativo que adopta Pedro Mártir, en tanto alfa y omega de la vida de Ganivet:

> *El Pío Cid de* La conquista *y el de* Los trabajos *son dos avatares de un mismo ser. Pedro Mártir viene de más lejos (Ganivet le impone el dramático nombre de la calle en que nació) y va más lejos también: hasta el mismo final.*

De este modo planteado, Pedro Mártir no sólo es un espejo o un reflejo de Pío Cid, sino que podría ser el germen de su propia creación y en él se consumarían los distintos personajes que lo preceden y anuncian, en consonancia con la lectura

continuista que de los personajes autoficticios ganivetianos hiciera Quintiliano Saldaña (1930: 17) al expresar:

> *Así, a través de sus encarnaciones sucesivas, y como por metempsícosis, en los conocidos personajes de sus creaciones literarias, Ganivet es* Arimi, el de la muerte misteriosa*; es* Pío Cid, *el luchador espiritual de los* Trabajos, *el imaginario conquistador del* reino de Maya, *el suave en el modo y fuerte en la acción; es, en fin,* Pedro Mártir *(nombre de la calle donde nació), el místico y trágico* escultor de su alma.

No extraña, pues, que se haya querido ver en Pedro Mártir un complemento a Pío Cid, no sólo como dos seres emanados de Ganivet, sino como representaciones de la complejidad de la existencia, los mundos consciente y subconsciente, lo público y lo privado, lo racional y lo ilógico, lo pasional y lo intelectual, la vida y la muerte, el día y la noche, lo claro y lo oscuro (en el máximo sentido de estos simbolismos de la dualidad contradictoria, tan cara a nuestro autor). Una de estas interpretaciones es la que propone Llona Inchaurtieta (1990: 21) cuando analiza el pensamiento humanista de Ganivet:

> *Los tipos de Ganivet, Pío Cid y Pedro Mártir, representan dos fases de lo humano. Pío Cid se mueve en un mundo amplio, más bien exterior.* […] *Pedro Mártir se mueve hacia dentro, hacia su mundo interior. Ambos quieren liberarse, ser, y cada uno lo intenta a su manera. Pío Cid parece moverse en el espacio, Pedro Mártir, el Escultor, en el tiempo y con un ansia tremenda de inmortalidad y eternidad. Pío Cid trabaja con otros hombres, actúa sobre ellos; Pedro Mártir trabaja con su alma. Este último* yo *de Ganivet se mueve dentro de la esfera de su alma hasta llegar a la inmortalidad.*

La esencia dual, escindida, contradictoria, de Ganivet se visualiza en los momentos que representan sus personajes, de forma que ambos dibujan un mismo perfil de la naturaleza humana, tal como la concibe Ganivet, aunque en el caso de Pedro Mártir ha cargado las tintas en el aspecto oscuro, vinculado no sólo a lo inconsciente y

subterráneo sino también a las dudas y a las angustias de la noche (de tantas resonancias míticas y místicas en la literatura española, si nos atenemos a lo que apunta Javier Herrero [1966 a: 168] al aludir al símbolo nocturno como expresión de la esencia ganivetiana: "El escultor, en esa oscuridad, es un símbolo más de Ganivet perdido en la Noche y, según Ganivet, de una experiencia que pertenece a lo esencial humano"); por ello Andrés Soria Olmedo (1998: 22) ha planteado la localización del personaje dramático ganivetiano en los siguientes términos: "Pedro Mártir, *El escultor de su alma*, está más allá del hombre natural. Viene a ser la imagen nocturna de Pío Cid"

Despojado del resto de artificios, por ejemplo de su adscripción a una clase social o a una época determinada, el escultor que entabla la lucha consigo mismo, para hacerse a través de su obra y sus esfuerzos, reclama su naturalidad, su pertenencia al género humano y a sí mismo, ajeno a cualesquiera otras consideraciones (políticas, sociales, religiosas, culturales, económicas, etc.): en esa desnuda y escueta configuración se encuentra el proyecto ganivetiano, que reclama para sí la dignidad del ser sufriente que se busca en la soledad de un afán inalcanzable, y así lo entendió Norberto Carrasco (1971: 127) cuando equiparó al autor con sus dos personajes autoficticios como encarnación de su interioridad y de su libertad plenas:

> *Ganivet-Pío Cid-Pedro Mártir, perviviendo en su* yo *más hondo gracias a una estatua, confirma su aceptación del espíritu como patria primera del hombre.*

La consideración de Pedro Mártir como expresión de ese anhelo de pureza hunde sus raíces en la búsqueda desesperada y trágica que simboliza su dedicación absoluta al arte de crearse a sí mismo de la nada, intento en el que –según Mª Amanda Llona Inchaurtieta (1990: 21)– el autor está reflejando simbólicamente su propia vida interior, en un grito desgarrado que (como en el mito de Narciso) las rocas le devuelven en forma de eco, en prueba de la incomprensión y el aislamiento en que vive el artista moderno. De esta concepción de sí mismo y de su existencia dolorosa, solitaria, nace la estructura dramática del personaje, en la doble vertiente que señalara en un primer análisis del texto

su editor y albacea literario, Francisco Seco de Lucena (1926: 36), quien presenta al personaje como la búsqueda literaria de una aspiración humana, definiéndolo así:

> Pedro Mártir, *en quien Ganivet quiso encarnar el hombre natural.* Pedro Mártir *es un personaje al que no es difícil encontrar parentescos en la literatura dramática.*

Avanzando en la interpretación de esta reencarnación de sí mismo que para Ganivet supone el hallazgo de Pedro Mártir, Elena Mellado de Hunter ha creído ver sintetizado en el personaje dramático un progreso respecto de su antecedente y pro-creador literario, Pío Cid, en tanto en aquél va a consumarse la teoría ganivetiana del ser humano que interactúa con su entorno para depurarse en una concepción egocéntrica, solipsista, que apunta hacia la auto-creación natural que se desposee de todo aditivo externo:

> *Pío Cid es el producto de esa relación* yo-*medio, medio*-yo. *Es el hombre que vive con ese sentimiento de la naturaleza. Pedro Mártir es el símbolo del* hombre natural, *y como hombre va más allá aún que Pío Cid* (Mellado de Hunter, 1972: 84).

No es difícil entender cómo la escueta acción dramática de *El escultor de su alma* se retrotrae a la ciudad natal del escritor, cuando éste se halla lejos de Granada, como una forma de autoengaño, esencial para la reconstrucción de una realidad ajena a toda contaminación del entorno vital más cercano; en esa ambivalencia entre la interioridad reconstruida y la simbolización de los conflictos externos se produce la tensión dialéctica mediante la que el protagonista vuelve a sí mismo, se encuentra en sus orígenes, en un espacio virtual que por su inexistencia hace posible y necesaria la simbolización de su naturaleza primigenia. Para comprender el carácter complementario de Pedro Mártir con respecto a Pío Cid, es preciso entenderlo como coexistente con el otro *alter ego* ganivetiano, Pío Cid, y ver en sus desarrollos paralelos la plenitud del plan literario y vital de su autor, tal como ha explicado José Ángel Juanes (1998: 100-101) la génesis del

personaje y el cometido de esta obra teatral, que nos desvela aspectos inéditos y desconocidos del escritor, su faceta más íntima, por lo que *El escultor de su alma*

> *tiene para nosotros el inestimable valor de revelarnos algo de la parte más oscura de su espíritu. Su desmesura no nace de la inestabilidad psicológica de los últimos momentos de su vida; él mismo nos dice que la obra comenzó a gestarse siendo estudiante en Granada, antes de abandonar su ciudad. Pedro Mártir ha estado siempre presente en su vida, coexistiendo con Pío Cid, aunque en forma oculta; no podemos rastrear en general su presencia en su obra destinada al público, pero sí aparece en la mayor intimidad del epistolario con Navarro.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

La *con-vivencia* en Ganivet de estos dos ámbitos que representa cada uno de sus personajes principales viene a poner de manifiesto la hondura crítica con que Ganivet es capaz de reflexionar ante su propia vida, que observa desde lejos y parece reprobar por su imperfecto ajuste al ideal al que parece aspirar, como si su conciencia reprimiese en lo más profundo y recatado las manifestaciones externas de su personalidad, a tenor de esa apreciación que Francisco Seco de Lucena (1926: 16) advirtiese en el protagonista dramático ganivetiano en que se había convertido gracias a su conciencia moral de alta exigencia: "*Pedro Mártir*, actúa sobre su propio espíritu en un anhelo infinito de perfección que nunca alcanza".

Así se entiende que la percepción moral del doble ganivetiano se haga siempre como una instancia moral que se instituye sobre sí mismo, en constante labor de pesquisa e indagación, por lo que en su escueta y rápida presentación de la obra ganivetiana Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez Cáceres (1987b: 160) hayan evaluado su producción como "obras de preocupación moral referida a un individuo (Ganivet mismo a través de sus *álter-egos* Pío Cid o Pedro Mártir)", en una interpretación nietzscheana de su obra que podría completarse con la perspectiva general de la época como una dualización sospechosa del sujeto, tal como puede observarse en los filtros de control y acusación que Freud introduce en su construcción teórica psicoanalítica del *yo*,

gracias a la existencia del *ello* y del super-*yo* como instancias reflexivas de supra-conciencia.

A resultas de esta visión del héroe ganivetiano en que se duplica y reencarna el autor real, podemos valorar en su justa medida no sólo la distancia con la que se analiza y observa a sí mismo, desde fuera (o más bien desde dentro), al Pío Cid público protagonista del ciclo autonovelesco, sino que sobre todo se comprenden los rasgos negativos, incluso antipáticos con que se perfila al personaje, en especial ese carácter arrogante que muestra en toda su actuación, y que ya había constituido la señal de identidad y la norma de conducta del personaje anónimo autobiográfico de un relato primerizo ("Yo soy el mundo o el hombre de las dos caras") al que se refería Ginsberg (1985: 23) al dar cuenta de la vidriosa personalidad de Ganivet transmitida a sus personajes autoficticios:

> *The conflicting arrogance and grandiosity, as seen in the title, "Yo soy el mundo", and the character´s initial behavior and reactions and the mystical oneness with humanity seen in his later actions are paradigmatic for both Ganivet and the future heroes of his fictions, Pío Cid and Pedro Mártir*.

Prueba de que nos hallamos ante la depuración y estilización de una personalidad única y compleja es la existencia de estos rasgos que hacen identificables a los dos protagonistas ganivetianos, uno de los cuales sintetiza en su interioridad las líneas generales del personaje de Pío Cid que se van destilando a lo largo de las dos novelas como accidentes externos, que la voz narradora de Ganivet (impostada bajo la figura subsidiaria e imitativa del narrador) reconoce tener dificultades para detallar y retratar fielmente, como se ve en esta reflexión introductoria sobre la segunda vida del personaje, la que consta en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*:

> *Mucho me temo que, a pesar de mi buena voluntad, el malaventurado Pío Cid tenga que sufrir la pena póstuma de no ser comprendido o de que l*[o] *tomen por engendro*

> *fantástico y absurdo, fundándose en lo incongruente de mi relato, que no abraza toda su vida, sino varios retazos de ella, zurcidos por mí con honradez y sinceridad, pero sin arte* (Ganivet, 1983: 68).

Los rasgos acentuados que presenta Pedro Mártir con respecto a Pío Cid, además de marcar una continuidad, lo muestran aún más excéntrico y desquiciado, fuera de sí, que no es sino la actitud con la que Ganivet se enjuicia a sí mismo mediante la creación literaria. Por esta razón, en el renacimiento interior simbolizado por la aparición de Pedro Mártir, se acentúa extremosamente el carácter de Pío Cid, algo que supo ver Melchor Fernández Almagro (1943: LIX) cuando recapituló la trayectoria literaria ganivetiana para la presentación de las *Obras Completas* del autor granadino:

> *Con Pedro Mártir reaparece, en* El escultor de su alma*, el hombre que acaso se perdiera en Pío Cid, por sus arbitrismos e invenciones. Pero el hombre que, en puridad, no es sino el propio Ganivet, vuelve ya terriblemente desquiciado.*

Esta aparición de Pedro Mártir, oculto y prefigurado como estaba en Pío Cid, podría interpretarse como un desplazamiento, mediante el cual Pío Cid se reconcentra en sí mismo para acceder, en una vuelta de tuerca que gradualmente desvela otra capa más profunda de Ganivet mismo, a la interioridad más desasosegante; por ello, a vueltas con la teoría defendida por José Ángel Juanes (1998) de la convivencia de los dos personajes en el alma de Ganivet, la irrupción brusca de Pedro Mártir presenta el efecto catártico de una revelación y de la asunción de una impotencia, tal como la describe Juanes (1998: 95):

> *Pío Cid es el hombre que Ganivet piensa que lleva dentro, o que desearía llevar. Pero no es el único; con él convive y lucha Pedro Mártir, el escultor de su alma, que pronto l*[o] *desplazará. Si Pío Cid carece serenamente de fe y le basta con su propio ser de hombre, Pedro Mártir la busca con desesperación.*

A la vista de los caracteres que muestran los personajes ganivetianos, y en una línea de interpretación psicocrítica, que el propio Montes Huidobro (1997: 141) había descartado en otras ocasiones como modelo de explicación autobiográfica, al afirmar:

> *Tratado todo texto ganivetiano como proyección de Ganivet, sin darle la debida independencia como texto en sí mismo, la crítica parece rehuir un enfrentamiento que ella misma se ha buscado, por otra parte innecesario,*

este crítico ha reclamado una mayor atención a los desajustes de personalidad que se reflejan en los dos protagonistas ganivetianos, y que en opinión generalizada de sus estudiosos responden a la propia constitución psíquica del autor.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Realizando una comparación entre las manifestaciones de sus personajes autoficticios y sus confesiones epistolares, que en ningún caso han sido contrastadas con informes médicos realizados al escritor (tal vez por su inexistencia), Matías Montes Huidobro (2000: 189-190) llega a la conclusión de que en este aspecto psíquico las similitudes entre el autor y sus personajes son evidentes:

> *Hay que reconocer que con unos personajes con obvias manifestaciones de desajuste de la personalidad, especialmente en el caso de Pedro Mártir, producto de un escritor que reconoce sus propios desarreglos (graves síntomas de abulia, falta de concentración de la memoria, desarreglos de la atención y la percepción, estados depresivos dados a conocer explícitamente en sus cartas, etc.), y que termina su vida suicidándose, es realmente irrazonable que no se le haya dado mayor énfasis, en el análisis del texto en sí mismo, al componente psicológico, que puede a su vez correlacionarse con los elementos míticos de la gesta heroica a que están sometidos Pío Cid y Pedro Mártir, considerados reflejos del propio Ganivet.*

Desde una consideración literaria, pertinente a nuestro estudio, la figura de Pío Cid quedaría truncada sin tener en cuenta a Pedro Mártir, que en la depuración a que apuntamos ha llegado a ser considerado el más profundo y auténtico Ganivet, opinión

que no compartimos por cuanto creemos que más bien se trata de una faceta, idealizada e irrealizable, casi una fantasmagoría en todos sus extremos de la quimera ganivetiana. Por este motivo, no podemos aceptar como válida la opinión de González Alcantud (2000a: 125-126) según la cual: "Más que Pío Cid, el auténtico alter ego de Ganivet bien pudiera ser el protagonista Pedro Mártir, de *El escultor de su alma*".

La expresión de personalidad que Ganivet lleva a cabo a través de Pedro Mártir apura y depura ciertas características y rasgos que se observan en Pío Cid, y que en definitiva remiten al propio autor, pero como tendremos ocasión de analizar, la identificación autoficticia del novelista granadino se produce con el personaje autonovelesco, en especial en la segunda de sus vidas, por más cercana en su realidad externa, biográfica y accidental a los avatares y sucesos vividos y en gran medida experimentados por el escritor, que se va revistiendo en las palabras de diversos disfraces que lo disimulan y aparentan en diversa medida.

Consciente de esta capacidad de metamorfosis que le ofrece la creación literaria, Ganivet se ha ocultado bajo los ropajes estéticos que le han permitido vivir diferentes vidas, pasadas y futuras, heroicas y artísticas, mundanas y místicas, pero en todas ellas ha dejado traslucir la razón profunda y última de su máscara, la carencia que con ella encubre y que no sólo apunta ontológicamente a la constitución del *yo* en la Modernidad, sino que también desvela una ausencia afectiva tras la que en cada uno de sus personajes se mueve, necesitado de cariño y/o de admiración. Conviene de nuevo recordar que el propio Ganivet había utilizado en sus creaciones (poética y dramática) la figura del mendigo disfrazado, una figura con la que se identifica y en la que simboliza su petición de amor a Masha Diakovsky, quien en opinión de los Wis (1988: 36) no llegara a reconocerlo en algún encuentro casual, dándole pie a un motivo literario que repite porque simboliza a la perfección su presencia en el mundo como alguien invisible para aquellas personas de las que reclama amor y comprensión:

> *Quell´incontro debe essere rimasto profondamente inciso nell´intimo di Ganivet, se nel secondo atto dell´*Escultor *de su alma egli riprende il tema del travestimento in mendicante canuto.*

Desde esta carencia que postulamos, y pese a la confianza prepotente que manifiestan sus personajes para disimularla, la tarea de Ganivet será auto-re-construirse, rellenar sus espacios vacíos a fuerza de tesón y voluntad, mas dejando al descubierto esas fallas del ser por las que se le escapa el dominio de su existencia a diario. ¿No vendría, en cierto modo, la escritura a sustituir esa capacidad de inter-comunicación que es la vida? Muchos biógrafos de Ganivet apuntan a su forzada soledad como origen de su dedicación a la escritura, y es probable que el formato autoficticio que adquiere su creación literaria obedezca a esa reconstitución interna para la que acude al arte el escultor de sí mismo.

En este sentido sí que consideramos oportuna y acertada la interpretación que José Antonio González Alcantud (2000a: 126) hace de la figura estética del escultor como representativo del escritor desde sus orígenes literarios (como tuvimos oportunidad de analizar con detalle en el apartado anterior), aunque explote en la fase final y suprema de aislamiento, cuando rompe todos los vínculos (afectivos, amorosos, culturales, incluso amorosos) con su país de adopción, Finlandia, y se siente voluntariamente relegado al vacío y al aislamiento que le supone rehacer su vida en Riga, desde cero (o más apropiadamente, por la climatología, a bajo cero). Ello permite a González Alcantud (2000a: 126) explicar que

> *la asimilación entre Pedro Mártir y Ángel Ganivet es tal que el proyecto del* drama místico *estará siempre presente en su trayectoria literaria desde el momento en que en los últimos años de su vida opta por la compulsión escritural.*

La originalidad (esto es, la existencia desde su origen) de la figura de Pedro Mártir en el pensamiento ganivetiano es una idea que ha ido tomando fuerza en los últimos

años, aunque su primera formulación se remonta al estudio biográfico de Melchor Fernández Almagro (1952: 273-274), quien ofrece varias claves en este párrafo que transcribimos para entender cómo se produce la metamorfosis o reencarnación de Ganivet desde un personaje a otro:

> *El pensamiento de* El escultor de su alma *no es –salvo la representación distinta– sino el que venía informando toda la obra de Ganivet, a partir de su primer libro, y se personaliza en Pío Cid hasta el punto de que la evasión y peregrinaciones de Pedro Mártir pueden ser consideradas como nuevos trabajos de aquél, reencarnado. Tal pensamiento no es otro, a lo que entreveo, que la decantación del espíritu por mano del propio sujeto. Pedro Mártir quiere labrar su alma, y perece en la tarea.*

Ya que la idea de Pedro Mártir informa desde un primer momento la obra de Ganivet y parece conferirle unidad y coherencia, hay que puntualizar que el personaje como tal cristaliza y se resuelve en una etapa final en la producción literaria de nuestro autor. Esta aparición postrera nos permite interpretarlo también como una conclusión o una culminación, dentro del sentido unitario y coherente al que parece aspirar la dispersión formal y temática de la obra ganivetiana, a los esfuerzos previos, clave desde la que Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1992: 275) interpreta la continuidad entre Pío Cid y Pedro Mártir como consecuencia de una identidad de intereses e inquietudes:

> El escultor de su alma *representa la sublimación, en forma literaria, de las preocupaciones espirituales e ideológicas de Cid como personaje.*

Las evidencias documentales muestran, más allá de las interpretaciones y de las presunciones, que Pedro Mártir es cronológicamente el último personaje en el que Ganivet se refleja y con el que más que probablemente se identifica, por lo que, ahondando en las explicaciones que se han venido haciendo al simbolismo nominal de este último personaje ganivetiano, Mª Carmen Díaz de Alda Heikkilä (1999: LXI-XLII)

señala convenientemente el significado que adquiere el nombre elegido respecto a la obsesión de inmovilidad que acosa al protagonista de *El escultor de su alma*:

> *Me limitaré a recordar la versión más conocida y a establecer la correspondencia entre su muerte lúcida y premeditada –consecuencia de una racionalización de sus ideas más que fruto de la enajenación– y la petrificación de Pedro Mártir, su última autorrepresentación literaria.*

La inmovilidad, en este caso, puede referirse también a la eternidad, pero sin duda alude a la estabilidad definitiva a que se accede con una obra cerrada, esto es, clausurada, acabada definitivamente con la muerte de su autor, que la ha mantenido abierta, en marcha, en plena y constante construcción durante su existencia. La contradicción en la que incurre el descreído Ganivet es que parece olvidar que su herética y demoníaca pretensión de divinidad, de inmortalidad y de eternidad, es incompatible con el marco mundano y terreno al que se circunscribe. Por eso, al margen de la visión estética que adjudica a su obra y del ascetismo personal y moral con el que afronta su propia vida, Ganivet considera que esa inmortalidad a la que aspira se encuentra en el horizonte de la fugacidad y la temporalidad humanas. De este tenor habrá que interpretar esos versos con que el escultor enuncia cuál es su sisífica tarea, reconstruida día a día sobre el cambiante material de los sentimientos y las percepciones cotidianas: "Ser de mi alma creador, / crear un alma inmortal / en mi alma terrenal, / ser yo mi propio escultor / con el cincel del dolor" (Ganivet, 1926: 112).

Una de las tretas más ingeniosas que realiza Ganivet con su reutilización del auto sacramental, su *profanización*, es la capacidad que despliega para que sus protagonistas no sólo simbolicen realidades intangibles, existenciales, sino que sobre todo realicen en sí mismos esa metamorfosis o cambio de personalidad que opera el rito de la Eucaristía, al que rendía tributo este género tradicional en la literatura española; y a esta reinvención o reformulación profana del auto sacramental se ha referido Nelson Orringer (1998a: 64)

para poner en la pista de cuál era la intención última de Ganivet al reconvertirse en un personaje literario en su texto testamental:

> *Tradicionalmente, el género alegorizaba la Eucaristía, pero Ganivet aspira a secularizar la transustanciación, refiriéndola a la creación de la propia personalidad.*

Transformándose en un símbolo literario, Ganivet se lega a sí mismo para la posteridad, consciente de que se está despidiendo de la vida, que está ritualizando el sacrificio de su inmolación en un acto sacrílego y provocativo, soberbio por su arrogancia sin límite. Sin intención de agotar los paralelismos cristológicos y teológicos, a los que probablemente el desquiciamiento ganivetiano llegó a acercarse en su comparación, lo que sí se produce en esta reencarnación de Pío Cid en Pedro Mártir es una transformación de la substancia, que pasa a ser símbolo, del mismo modo que en la autobiografía la persona se transforma en texto y la vida en palabra. A consecuencia de esta transmutación del personaje, se opera un cambio simultáneo de la novela en el drama sin perder la esencia autoficticia que caracteriza al ciclo autonovelesco, tal como interpretaba Antonio F. Molina (1973: 17-18) la cronología de las obras ganivetianas, comenzando por sus dos novelas:

> *Estas novelas de Ganivet son autobiográficas en el sentido más profundo de la palabra. También fue el protagonista del drama que quedara inédito a su muerte,* El escultor de su alma*, su última obra cuyo protagonista fue bautizado con el nombre de Pedro Mártir. Se trata de un auto escrito en verso octosílabo y de significación confusa. Exigente de una muy atenta lectura, es también una obra autobiográfica, acaso la más patética de todas, pues en ella hay como la prefiguración de un oscuro destino.*

Más recientemente, González Alcantud (2000a: 128) ha insistido en el paralelismo y la continuidad entre las tres obras, las dos novelas que se convierten en

teatro, con la consiguiente transformación de los personajes, que pese a su cambio siguen manteniendo la consideración de reflejos de la personalidad de su creador:

> *La primera y superficial identificación de su propia personalidad con la del Pío Cid de sus dos novelas acaba mutándose en el* drama místico El escultor de su alma *en la figura de Pedro Mártir, su último* alter ego.

Este análisis de las figuraciones y modulaciones autobiográficas de Ganivet nos remiten a la metamorfosis de sus personajes autoficticios como un hilo de continuidad que desvelan en diferentes grados y niveles facetas y perspectivas diferenciadas de Ganivet, que traza un complicado juego de espejos tras el que se oculta y rehúye con ansias de eternizar la fugacidad de un destello de lucidez que se resiste a diluirse en la mismidad de un instante que no aspira a la transcendencia.

Con este fin, Ganivet se identifica en un ser literario, creando un personaje autoficticio principal, Pío Cid, con el que el largo proceso de maduración del personaje lo hace íntimo y acaba confundiéndose con él, imitándolo más que dejándose imitar por el mismo, uniendo y anulando unas personalidades que no se plantearon inicialmente como simétricas, por lo que desde el principio no hay en Ganivet una consciencia sobre la autorreferencialidad que acabará teniendo el personaje, ni tampoco existe una voluntad inicial de convertirlo en un ente autoficticio. Lo que ha sucedido puede explicarse como un proceso acumulativo de identidades, en virtud del cual las concomitancias empiezan a hacérsele patentes a un Ganivet que se percata de la verdad subconsciente que ha estado narrando a través de símbolos y alegorías, pero que simultáneamente precisaba de un canal expresivo que ni las cartas, ni los ensayos, ni los artículos periodísticos, le proporcionaban. A consecuencia de ello, el diagnóstico de José Ángel Juanes (1998: 38), si lo referimos a un estado avanzado de la creación novelesca que podríamos cifrar en los capítulos finales de la primera aventura piocidiana, resulta convincente y adecuado: "El creador literario comienza no sólo a recoger materiales para su obra sino a confundirse con su criatura".

Afinando aún más el momento exacto en que el escritor toma conciencia del carácter autoficticio de su personaje, podemos arriesgarnos a proponer que sucede tras la defensa que el personaje Pío Cid realiza sobre la poligamia, tal como plantea Luis Álvarez Castro (2000c: 262) la similitud de opiniones existentes entre autor y personaje:

> *Ganivet pone en boca de Pío Cid las mismas ideas que él escribía en su carta a Francisco Navarro Ledesma del 30 de junio de 1893: sólo la poligamia se adecua a la naturaleza de los sexos, evitando así los problemas que genera la forzada monogamia.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Con suma probabilidad, esta consciente identificación entre el perfil del personaje literario y la personalidad del autor es la que retrae a éste en la opción de finalizar la novela, acomplejado tal vez por un pudor indirecto de que bajo el disfraz del aventurero Pío Cid se descubriese entre sus íntimos la naturaleza indómita y salvaje del escritor, motivo por el que su redacción se detiene por un dilatado período de tres años, y paradójicamente, aunque suscita en Ganivet el deseo de destruir el manuscrito, éste le parece lo más digno que ha escrito, tal vez porque en él se descubre y se identifica plenamente.

Entretanto, se está produciendo otro hecho significativo, consistente en la elección de los nombres por los que van a reconocerse y denominarse entre sí los miembros de la Cofradía del Avellano, suceso que con toda probabilidad tuvo lugar en el verano de 1895[143], fecha para la que ya Ganivet ha optado por el nombre de su personaje: la confusión entre autor y personaje se va acrecentando en el plano artístico, de modo que lo enunciado por Manuel Prendes Guardiola (2000: 358) cuando asevera que "Ganivet habla por boca de Pío Cid a sus contertulios granadinos", habría que

[143] Como señala María Luz Escribano Pueo (1996: 42): "En 1897, entre los meses de junio y agosto, va a cobrar importancia la Cofradía del Avellano, una reunión de amigos que se daban cita en torno a la fuente del mismo nombre y bajo el requerimiento y magisterio de Ángel Ganivet. No existen noticias fidedignas de la fecha del comienzo de tales reuniones, aunque, parece ser, que sus pasos iniciales se

entender esta realidad en múltiples planos que se acumulan y superponen, entre la realidad y la ficción cada vez más fronterizas en la práctica ganivetiana: en efecto, Ganivet se enmascara de Pío Cid cuando interviene en las reuniones (escasas) de los cofrades que él preside, y a ellos parece dirigirse desde sus novelas en el convencimiento de que ellos están en posesión de las claves que permiten descifrar el secreto de la vida narrada, además de que serán, como amigos suyos y amantes de las letras, los únicos interesados en leer su novela, que realizada a costa del autor no se vende ni se distribuye, sino que se regala entre los conocidos y amigos; asimismo, y en justa correspondencia, al otro lado de la frontera, cuando Pío Cid se dirige a los miembros de la Cofradía, en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, las ideas que expone son plenamente ganivetianas, a tal grado de identificación se ha llegado entre autor y personaje.

Habrá que esperar, sin embargo, hasta que se haya publicado la segunda novela del ciclo, esto es, los dos primeros y únicos volúmenes de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* para que ese reconocimiento trascienda de la propia Cofradía, y así se puede comprobar en el encabezamiento de dos cartas, fechadas a final de septiembre y en octubre de 1898, en las que Francisco Navarro Ledesma se dirige a su amigo con un "Querido Pío Cid" (apud. Ganivet, 1965: 315; 317) que nos indica la asociación temprana entre el escritor y su personaje. Una asociación que como hemos tenido ocasión de indicar en varios apartados de este trabajo se establece tanto en los rasgos físicos como morales que apoyan y sustentan el carácter autoficticio del ciclo novelesco. Así se comprueba en el matizado juicio de Casalduero (1962b: 187), quien reconoce la existencia de algunas disparidades:

> *Ganivet presta a Pío Cid, el protagonista de* La conquista*, algunos rasgos autobiográficos, pero no conviene adaptar completamente, como han hecho algunos críticos –yo entre ellos– , el perfil del creador y el de su héroe.*

dieron aprovechando las primeras vacaciones en Granada de[l] Vicecónsul en Amberes. Éstas se produjeron desde el 13 de diciembre de 1894 al 21 de marzo de 1895".

La existencia de estos matices, que son imprescindibles en una obra autoficticia, para no reducirse a un texto meramente memorial o autobiográfico, tiene su explicación en las condiciones ambientales a que la trama de la novela obliga, circunstancia que ya había sido puesta de manifiesto por Antonio Espina (1972: 125) cuando aludiera a esos condicionantes narratológicos argumentales que hacen diferir en algunos aspectos al autor del personaje:

> *La fuerte preponderancia del elemento autobiográfico en Pío Cid no impide que los acontecimientos exteriores sirvan para concertar, en la totalidad de la fábula, la personalidad física y moral del protagonista con el medio que l*[o] *rodea.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

Pese a esas matizaciones, el personaje de Pío Cid ha sido tradicionalmente equiparado o sólo puesto en contacto con la personalidad de su autor, pues como reconoce Cesare Armanni (1934: 71), más pendiente de interpretar la ideología ganivetiana desde una clave autoritaria que desde un criticismo literario, "si volle unire la personalità intellettuale di Ganivet con quella di Pio Cid, il protagonista indecifrable de *La conquista* e de *Los trabajos*".

No extraña, por tanto, encontrar –casualmente en la década de los treinta y en la opinión de escritores relacionados con el pensamiento totalitario de entreguerras, tanto español como italiano– actitudes críticas según las cuales el personaje autoficticio ganivetiano es un representante de las ideas reaccionarias y casi imperialistas que sostiene en el *Idearium español* el propio Ganivet, interpretaciones que tanto han dañado la correcta interpretación literaria de las novelas del ciclo de Pío Cid, que hasta muy recientemente han visto gravitar sobre ellas, como dos peligrosas espadas de Damocles, o como una pesada e injusta losa, los prejuicios que acompañaban a Ganivet como precursor de la denominada Generación del ´98 (con los tintes conservadores que supone la inclusión dentro de este marbete) y las intencionadas lecturas que el autoritarismo reccionario español hizo durante décadas de la obra más emblemática y difundida de Ángel Ganivet, su *Idearium español*.

Para hacernos una idea de cómo se llegó a utilizar y deformar esta imagen, basta aportar el ejemplo de la lectura que en fecha tan significativa como la de 1939 llegara a hacer Francisco Elías de Tejada Spínola (1939: 211), y en la que nos propone como motivo de identificación autobiográfica el que hoy consideramos más insospechado, sugiriendo: "Es lícito mirar a Ganivet a través del hombre fuerte que Pío Cid aparece ante nosotros".

Por el contrario, la reivindicación del carácter autoficticio de Ganivet se ha tenido que hacer sobre una sólida base documental, que en cierta medida han aportado los testimonios de los amigos, familiares y compañeros del escritor, pero también los trabajos que se realizan sobre todo al cumplirse el primer centenario del primer centenario del nacimiento del autor, especialmente la biografía de Gallego Morell (1965b), considerada hoy por hoy la más autorizada pese a las suposiciones que hace, algunas de las cuales ya han sido demostradas como erróneas, y el primer trabajo académico que se propuso seriamente analizar los aspectos autobiográficos de la novelística ganivetiana referido a su segunda novela, tarea que encauzó perfectamente Javier Herrero (1966b).

A partir de entonces sí se ha podido ofrecer una visión histórica, realista y plausible, de las modulaciones autoficticias practicadas por Ganivet, especialmente con la primera edición crítica que se realizó de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, en 1983, una labor que ha merecido esta consideración por parte de Mazzucco (1992: 378): "The editor Laura Rivkin´s footnotes anchor the character Pío to the historical figure Ángel Ganivet".

Sin mayores dificultades, varios estudiosos de Ganivet han dado por hecha y explicada la asimilación autobiográfica del personaje autonovelesco, con frases que apenas si aportan pistas sobre los motivos por los que se procede a esta catalogación,

como cuando Chicharro de León (1957: 5) afirmase: "El personaje Pío Cid tiene no pocos puntos de contacto con Ganivet, autor de *El escultor de su alma*", algo que más recientemente también hacía Jiménez Correa (1995: XLII) al prologar la edición facsímil del libro dedicado a Ganivet, donde presenta a Pío Cid como "su personaje en gran parte autobiográfico".

Se ha convertido en un tópico, pues, esa afirmación que sería irrebatible, a falta de las necesarias pruebas que mostrasen lo que en este estudio nos hemos propuesto: saber en qué medida Pío Cid viene a ser una ampliación de Ganivet, un personaje en el que el autor vuelca su personalidad y en cuyos sucesos narrativos transmuta y alienta fragmentos de su vida, y con ellos una forma de entender, encarar y enfrentar el mundo y su propia existencia. En realidad, también en nuestro punto de partida ha pesado esa consideración general, a partir de la cual queremos ahondar en los motivos profundos que han llevado al escritor a esa fórmula de expresión autobiográfica, deslindando lo que puede haber de leyenda y/o de prejuicio en esa consideración, para no dejarnos llevar por una automática y mimética asimilación de la figura de Ganivet a la de Pío Cid, ni viceversa.

Por este motivo, en este trabajo nos desvinculamos de la interpretación simplista de lo autobiográfico como un acontecer plano, sin perspectiva, reproducido fidedignamente, y preferimos ahondar en las motivaciones profundas que asemejan al autor con sus personajes y a éstos con aquél, siguiendo en este sentido el criterio razonable y mesurado que siguiera uno de los mejores conocedores de la vida, la obra y el pensamiento del autor granadino, Melchor Fernández Almagro (1943: XXVIII) cuando apuntaba como raíz y origen de toda su creación literaria (y ensayística) una "preocupación moral, referida a un hombre: *Pío Cid* o *Pedro Mártir*, Ángel Ganivet mismo".

Es probable, y en el plano de la mera hipótesis queremos consignar esta apreciación, que a través de sus personajes, esto es, de la objetivación de su personalidad que a través de ellos hace, Ganivet se fuese humanizando, sintiendo y haciendo más humano: revisando su vida, que ya no podía rectificar, tal vez sintió arrepentimiento por algunas de sus acciones inacabadas, por no haber tenido la valentía o la intuición de qué querían de él sus semejantes, y la literatura le concedió la oportunidad de convertirse en otro para expiar esa pena de la que iba haciéndose consciente a medida que se insertaba o encarnaba en sus personajes. Mediante la palabra, Ganivet pudo irse reconociendo y dulcificando, al repasar su pasado, al proyectar su futuro, al encarar sus acciones y afrontar las consecuencias que para los demás aquéllas habían tenido.

En esta hipotética dulcificación de su carácter tal vez también se encuentre la razón por la que se ha observado en su personalidad un comportamiento dual, al que se refería Del Mastro (1992a: 258) como "the Duality of Pío Cid/Ganivet", ratificada por García López (1995: 75) cuando considera que "Ganivet crea un personaje, en gran parte reflejo de sí mismo, en el Pío Cid de sus dos obras noveladas". Esta dualidad ya se detectaba en la ambigua denominación del personaje en el que se vuelca:

> *Pío Cid será también el héroe de la segunda novela de Ganivet. En La conquista Pío Cid es un narrador memoriógrafo. Destaquemos la carga simbólica de su nombre que comporta la naturaleza benigna (*Pío*) y fuerte y valerosa (*Cid*) del personaje* (García Lara, 2000e: 65).

Como acabamos de mencionar, y habíamos analizado en el apartado anterior, Ganivet se ha desdoblado en un personaje novelesco para ampliar los márgenes potenciales de su ambición de abarcar algunos aspectos de la vida a los que el autor había deseado acceder. A esta condición proyectiva de la personalidad ganivetiana en Pío Cid se han referido diferentes autores, a los que mencionaban Ardila y Ganivet (1999: 247):

> *Donald Shaw, Joaquín Casalduero y Laura Rivkin no dudan en concluir que Pío Cid es en realidad Ganivet, su* yo *lírico, que plasma todo su pensamiento en forma*

de novela, porque su pasión por España tampoco lo abandonó en su faceta de novelista.

Por este motivo se sostiene que hay una proyección poética e ideológica del autor en su personaje, tal como recordaba Javier Herrero (1966b: 95):

Que Pío Cid es una versión poética del mismo Ángel Ganivet ha sido un hecho universalmente aceptado por la crítica, y toda discusión a este respecto sería evidentemente superflua. Pero si la identidad del protagonista es generalmente aceptada, la mayor parte de los episodios de la obra se suelen considerar como pretextos para exponer las teorías de Ganivet sobre los más diversos temas.

Uno de los motivos de identificación en que menos se ha profundizado es el carácter filosófico que aúna a Pío Cid y a su creador en cuanto pensadores, circunstancia en la que inicialmente reparase Francisco García Lorca (1997: 190), cuando indicaba que "Ganivet, y si se quiere Pío Cid y Pedro Mártir, era un filósofo", y posteriormente postulase Marie Lafranque (1965: 7) al incidir en ese paralelismo: "Su *doble* novelesco, el personaje de Pío Cid, podría ser filósofo, *pero no al modo metafísico, aunque metafisiqueara*".

En su personaje, Ganivet ha revertido gran parte de sus deseos e inclinaciones, por lo que la identificación entre ambos se plantea, más allá de las coincidencias biográficas, en el plano de la vida hipotética que al novelista le hubiese gustado practicar. En este espacio incomprobable de las aspiraciones vuelven a encontrarse semejanzas entre el pensamiento expresado por Ganivet y lo sostenido por Pío Cid, ya que como analizaba Allegra (1980: 303) al estudiar el estoicismo ganivetiano y su desprendimiento de todo lo material:

Esa actitud llevará a Ganivet al límite de un cínico elogio de la pobreza como autarquía que hace aflorar las mejores dotes del hombre, en la misma línea de su

> *personaje, de alguna manera autobiográfico, Pío Cid definido como un Diógenes amante de la grandeza oculta y de la virtud miserable.*

Otro punto de confluencia entre el personaje y el autor, en los planteamientos ideológicos que ambos sostienen, se encuentra explícito en la recurrencia que ambos realizan a su interioridad para extraer de ella la fuerza que los guía, eso que ambos denominan directrices o *ideas madres* de su actuación, tal como las ha interpretado Mark Paul del Mastro (1992a: 214n):

> *The protagonist, like his creator Ganivet, was not an abulic character, but rather that a large part of the reason for his inner-reflective nature was for the purpose of attaining the* ideas madres *that would provide the energy necessary to act externally in an appropiate manner*.

En estas sucesivas calas se nos va desentrañando dónde radica la semejanza que se ha venido estableciendo entre Ganivet y Pío Cid, entre otros motivos porque ambos figuran como genios *fin de siglo*, con acentuados rasgos decadentes, que es la faceta que destacan Labajo, Urdiales y González (1969: 5) en su presentación de la novela ganivetiana:

> Los trabajos del infatigable creador Pío Cid *(1898), novela magnífica, cuyo héroe es el mismo Ángel Ganivet, que se mueve entre la chabacanería y la genialidad de fin de siglo.*

En este marco finisecular es en el que aparece, de la mano del pensador alemán Nietzsche, la idea del superhombre, que a juicio de Pedraza y Rodríguez Cáceres (1987b: 157) está presente en la constitución del héroe ganivetiano, pues según estos autores las ideas nietzscheanas que se exponen sobre la amoralidad y el individualismo extremo "acercan la figura de Ganivet, y en particular la de su *alter ego* Pío Cid, a la idea mítica del superhombre". Esta misma opinión había sido defendida, más por extenso, por José Luis Abellán (1993: 254), quien encuentra también en la raíz del pensamiento finisecular

el parecido entre las expresiones de Ganivet y los postulados sobre los que se sustenta la construcción de su personaje autoficticio:

> *En todos estos rasgos hay dos notas comunes: una afirmación de la voluntad y de la energía individual, por un lado; una crítica del cristianismo en cuanto moral de la compasión, de la resignación y de la debilidad, por otro. El modo como estos rasgos se insertan en la ideología de Ganivet ofrece su máxima ejemplificación en la figura de Pío Cid, trasunto literario del autor, de la cual nos ocuparemos ampliamente al estudiar su pensamiento.*

Afinando aún más en la estructura ideológica que cimenta la actuación de Pío Cid, se podría llegar a formular semejanzas con la figura de Cristo, ya que esta comparación parece actuar como modelo para la construcción del héroe ganivetiano en opinión de Richard Cardwell (2000: 68), cuando establece un precedente literario para Pío Cid que en germen contiene al sacrílego proyecto de Pedro Mártir, y para ello menciona el libro *La Vie de Jésus*, del francés Ernest Renan, del que opina que

> *forma el fondo inconsciente creador en la imaginación de Ganivet al crear su autoproyección que es Pío Cid. Su protagonista representa una versión secularizada, desprovista de divinidad, de la persona de Jesucristo tomado directamente de la creación de Renan.*

A la luz de estos pre-supuestos, es más fácil comprender la visión megalomaníaca que invade a nuestro autor, y que éste traslada hasta su personaje autoficticio para que la identificación en todo caso fuese intermediada. Pero no podemos desdeñar tres cuestiones que vienen a aclarar este mecanismo identificatorio:

> -Por una parte, existe una idea subyacente de superación, que en una época de transición y de cambio como la protagonizada por los movimientos renovadores finiseculares supone la propuesta de realizar un nuevo mundo con valores alternativos.

-Por otra parte, para poder modificar el mundo no basta con renovarlo o remozarlo parcialmente, sino que se deben alterar sus fundamentos, por lo que la propuesta radical será una creación o re-creación (regeneración será la palabra elegida para expresar este deseo o aspiración).

-Por último, este poder creador que los artistas se atribuyen en relación con el mundo les confiere una potestad especial, que no sólo les permite infundir dicha capacidad creativa a sus personajes y a todos aquellos que se les acercan, sino que además los convierte a ellos mismos en seres misteriosos, que es uno de los atributos que con mayor frecuencia encontramos en Pío Cid, y que según algunos de sus críticos es otra forma de transferencia de la personalidad en la que Ganivet ha querido incidir para fomentar la idea de similitud con su personaje.

Veamos, pues, estas dos facetas de la personalidad ganivetiana, el misterio y la creatividad, que identifican al autor y cuyos rasgos trascenderán hasta el personaje para caracterizarlo y servir de nexo de unión entre ambos. Por eso, Nicolás Mª López (1995: 32) consideró, refiriéndose a Pío Cid, que "aquel misterioso personaje en quien el autor fundió, como en el foco de una lente, los ardores de su alma" había llegado a ser, por la vía de lo inexplicable una transmutación de Ganivet.

En este mismo sentido, Cesare Armanni (1934: 52) aportaba una luz al planteamiento sobre el carácter misterioso del personaje, al basarse en un híbrido de realidad y ficción que podía trastocar a voluntad el orden de lo real:

> *Ne* Los trabajos de Pio Cid *il fantastico si mescola al reale, l´imaginario al vero, e non si può vedere nettamente dove l´autobiografia finisca e cominci il romanzesco.*

Confluyen, por tanto, en esta posibilidad de alterar el pasado e incluso el presente, tanto el genio creador que Ganivet desplaza desde sí mismo hasta su personaje

como la personalidad prodigiosa que lo caracteriza, según la cual existe un aspecto desconocido e inaccesible que tiene la posibilidad de transformar o recrear a quienes se acercan a él, capacidad que se materializa en la potestad que el personaje se arroga en varias ocasiones para asignar nombres a las personas que conoce. Estas dos características (creación y misterio) se aúnan y confunden para dar una impresión vicaria del cometido ganivetiano, que a la vez que propone a su héroe como modelo de imitación se basa en héroes mitificados del pasado para llegar a ser quien es, todo ello en el transfondo de la crisis epistemológica que se está produciendo en Europa y con sus rasgos específicos españoles por la situación política que vive el país.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Estos mitos a los que de modo renuente recurre Ganivet los enumeraremos especialmente en el apartado 9.4. de este estudio, donde analizaremos la utilización del mito (clásico) como estrategia autobiográfica, pero aquí conviene adelantar que Ganivet va a sumarse a la recuperación de dos de los grandes mitos españoles tradicionales, a saber el amoroso de Don Juan y el del loco quijotesco, a quienes por momentos representa en Pío Cid como glorificaciones del espíritu español encarnado en el errático protagonista finisecular de sus novelas. De esta doble raigambre, quijotesca y finisecular, da cuenta Germán Gullón (1992: 118) cuando indica la conmutatividad existencial presente entre Ganivet y Pío Cid, puesto que

> *el hombre que vivió humanamente, cabe recordarlo, lo hace en la novela; Pío Cid no es un ser efectivo, sino una cuña humana, forjada en la tradición de los seres quijotescos, en la vida madrileña de finales de siglo. La buena nueva consiste en su creación, y no en la consistencia referencial de Pío Cid.*

Una cualidad de lo quijotesco, presente en el protagonista del ciclo que aquí estudiamos, a consecuencia del idealismo presente en su autor, es justamente la creencia en la posibilidad de transformar utópicamente el mundo, y con él la realidad circundante. Tal debió ser el efecto primero que entre sus coetáneos produjo el conocimiento literario de la figura de Pío Cid, que, incentivando la identificación entre autor y personaje, *Azorín*

(1905: 57) hacía votos por la instauración del reino que mesiánicamente había propugnado nuestro autor: "Que sea venida esta era de justicia que Pío Cid, o Ángel Ganivet, ansiaba con ansia tan grande y generosa".

De forma recurrente, quienes se han acercado al ciclo autonovelesco ganivetiano, han creído encontrar en sus páginas una personificación en su héroe de las ideas y las teorías del autor, que de esta manera se dota de nuevas vidas al duplicarse, permitiéndose la posibilidad de que en las variaciones sobre los hechos reales y en la consumación de sus deseos se produzca el milagro de una regeneración de sí mismo, que pese a todo no modifica los caracteres esenciales que le sirven como señas de identidad. A su vez, con esta recreación abre las perspectivas de su mundo interior y transfiere a su personaje la esencia de su propio ser, que será el adjetivo con el que calificará a su héroe autoficticio, *infatigable creador*, que a la postre es la imagen que Ganivet quiere ofrecer de sí mismo, puesto que el propio Ganivet es, en opinión de Cardwell (2000: 75), "el *hombre creador* que está encarnado en el héroe de *Los trabajos*, el protagonista autobiográfico, Pío Cid".

A tenor de la idealización, casi mitificación nos atreveríamos a sostener, a que Ganivet somete a su héroe autonovelesco, se puede interpretar que éste representa una faceta desconocida, de ahí lo misterioso, del propio autor: las potencialidades de éste que aún no habían sido descubiertas por sus coetáneos. Como ha venido a proponer Loretta Frattale (2000: 90), "Pío Cid, no lo olvidemos, es sí, Ganivet, pero Ganivet realizado, totalmente emancipado", con lo que parece estar de acuerdo Germán Gullón (2000a: 14) cuando confirma que en las aventuras de sus novelas Ganivet, que había teorizado y meditado sobre los más diversos temas, consigue "ver esas ideas vividas por ese estupendo personaje que es Pío Cid, protagonista de sus dos novelas".

Despojado de las convenciones y normas sociales que podrían aprisionarlo e impedirle manifestarse tal como él mismo se veía por dentro, en su íntima y sincera verdad constitutiva, Ganivet se proyecta en una figura ideal, a la que desearía parecerse,

para de este modo volcar en ella sus más recónditas ilusiones, y en este sentido Pío Cid podría ser considerado más bien un autorretrato idealizado de su *yo* interior, en virtud de la apreciación psiquiátrica que hace Luis Rojas Ballesteros (1985: 59) al diagnosticar los desequilibrios y dolencias que llevaron al novelista a su fatal desenlace: "Pío Cid fue su autobiografía, su apasionado retrato, tanto en lo que hizo como de sus íntimas aspiraciones".

Por debajo de esta pretensión ganivetiana de expresar su más completa verdad, también encontramos la existencia de tres adjetivos que vendrían a identificar y a asimilar entre sí a Ganivet con su personaje, a saber: el de *creador* presente en el título de la segunda novela, como mencionábamos más arriba, el de *maestro* por esa vocación de magisterio y de guía que Pío Cid ejerce en su entorno, y el de *trabajador* o experimentador y sufridor de *trabajos* o penas (dejamos para más adelante aclarar el significado erótico-humorístico que creemos concede Ganivet a su auto-caracterización como *conquistador*). Sobre los dos últimos adjetivos basaba Mark del Mastro (1992a: 135) su propuesta de consideración de Pío Cid como un personaje autoficticio: "This concept of the *trabajador* and *maestro* becomes incarnated within the autor´s fictional character of Pío Cid"; ahondando en estas características, vemos que la función magisterial que Ganivet propone a través de su criatura literaria es la de enseñar, socráticamente, a investigar en la intimidad y en la interioridad personal, construir un mundo propio, autosuficiente, interno, que nada ni nadie pueda destruir, y en esa labor, tarea o trabajo se compromete Pío Cid a lo largo de sus aventuras y hazañas aparentemente fracasadas, pero cuyo resultado es una modificación interior de las personas o las colectividades que se ponen en contacto con él, y principalmente su propia modificación gracias al aprendizaje de la desidia y la frustración.

Javier Herrero (1982: 256) observó claramente cómo ese punto de unión vocacional que unía a Ganivet con Pío Cid volvía a remitir a un proyecto de vida interior que afianzaría el mecanismo de interpretación autobiográfico para sus obras novelísticas:

The world only acquires consistency as a result of the inner transformation produced by the teacher. This is the vocation and mission of Pío Cid-Ganivet.

La identificación, que vemos suele ser tan contundente y mayoritariamente aceptada por los críticos, no supone que en Pío Cid sólo se haya dejado traslucir lo positivo del autor: en la radiografía de los puntos vitales y las características esenciales que supone la existencia de Ganivet, y cuya constancia escrita queda bajo el nombre de Pío Cid en forma metafórica o simbólica de novela, a veces se puede ver el estado real del autor, por lo que en su profundo análisis del modo de ser ganivetiano, García Lorca (1997: 228) detecta algunas expresiones de Pío Cid que remiten a una realidad extra-literaria, como en el siguiente caso: "Cuando Pío Cid declara que no tiene amistad con nadie no creemos que esté traicionando a Ganivet".

Ya en otras ocasiones, cuando especificábamos los parecidos entre autor y personaje, mencionábamos que algunas de las opiniones esgrimidas por Pío Cid responden a actitudes vitales constatadas en el comportamiento de su autor. Por eso en este momento hemos de detenernos, siquiera sea brevemente, para analizar uno de los puntos en los que la mayoría de los autores ha creído ver mayor similitud entre lo vivido por Ganivet y lo teorizado por Pío Cid, aunque también podríamos decir lo contrario, esto es, lo teorizado (en sus cartas privadas, sobre todo) por Ganivet y lo actuado narrativamente por Pío Cid, en el plano de la ficción: nos referimos a su opinión y su práctica sobre el matrimonio (complementada con sus tremendistas y visionarias proclamas a favor de la poligamia), que significativamente se han considerado un elemento identificador entre el protagonista novelesco y el autor real, por cuanto en lo sentimental y en lo afectivo ambos (a)parecen cortados por el mismo patrón.

Partamos, pues, de lo aseverado por Chiappini (2000: 94n): "El tema del amor es esencial para Ganivet-Pío Cid", puesto que nos permitirá comprender por qué este asunto ocupa de forma más o menos declarada el lugar preponderante que ocupa en las

novelas del ciclo, siendo en el caso de la segunda de ellas el motivo principal de la acción, ya que el encuentro con Martina de Gomara y su conocimiento en un baile de máscaras, en Carnaval, marcará el futuro de la novela y también el consecuente destino del protagonista, incierto en cuanto no se nos narra en su totalidad al haber quedado incompleta, pero presuntamente trágico, como se barrunta, dado el halo misterioso y profético con que se envuelve a Pío Cid en toda la narración, presintiendo y prediciendo en algunas ocasiones su propio final.

Si muerte y amor son temas principales en la obra ganivetiana, sin que ningún dato desmienta que también lo fueron en la propia vida del autor, ambos están interconectados no sólo en el verso del acróstico, "Mortis initium amor" (Ganivet, 1983: 365), sino también en su correlación causa-efecto por cuanto la muerte de Pío Cid (no narrada) y la de Ganivet parecen tener entre sus múltiples componentes una frustración amorosa de difícil cuantificación y cualificación, pues no sabemos si muere de amor, a quién ama o deja de amar en ese momento y, sobre todo, en qué medida el amor desencadena o es el detonante de su muerte.

Lo que sí queda claro es que el sedimento post-romántico que se respira en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* postula que hay nuevas formas de narrar las convencionales relaciones amorosas, y por ello Ganivet es un renovador y un vanguardista que no se ha quedado atrapado por las fórmulas costumbristas del realismo decimonónico. En cuanto a las opiniones que contra el vínculo matrimonial tenía Ganivet, el protagonista de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* convertido en narrador justificará su aversión por el mismo, argumentando:

> *El matrimonio me estaba vedado, porque, prohibida en España la poligamia yo no me hallaba dispuesto a sufrir las incomodidades que lleva consigo la posesión de una sola mujer* (Ganivet, 1988: 228).

Desde esta perspectiva, aún habría que volver a referirse al mito de Don Juan que más arriba señalábamos como indicativo de la personalidad ficticia que Ganivet deseó para sí mismo. Dentro del tono burlón, sarcástico y humorístico que el novelista impregna en sus novelas, tal vez la repetición del lexema *conqusita* en el propio título venía a indicar una dispersión de significados, por lo que a lo que realmente fue enviado Pío Cid al reino de Maya fue a desfogar su ímpetu como conquistador amoroso, y de allí sólo trajo esa imposibilidad de resignarse a una sola mujer (¿eco de la etapa prostibularia a la que críptica e indirectamente se refieren sus amigos como origen de la sífilis que vuelve a reproducírsele ya en Riga?). Además, este rasgo de Don Juan es el que manifiesta el protagonista cuando se encuentra en el baile de máscaras con Martina. El conquistador se muestra firme en sus convicciones y sabe que el terreno que va a conquistar es ya de su posesión y dominio. A la luz de esta interpretación se comprueba más fácilmente que el modo en que Pío Cid se acerca a Martina en la ficción es de una prepotencia sugerente manifiesta, pues se hace ver como alguien interesante, misterioso, conocedor de todos los entresijos humanos y dominador de la situación, como denota el siguiente fragmento del diálogo sostenido por los dos actantes:

> *¿Y cómo sin conocerme –preguntó la máscara– , deseaba usted acercarse a mí y hablar conmigo?*
>
> *-Precisamente para conocerla –contestó Pío Cid– . Es decir, yo la conozco a usted espiritualmente, y me figuro cómo es su rostro y su cuerpo. Poco me falta ya que conocer* (Ganivet, 1983: 117).

Como ha sido repetido hasta la saciedad, este encuentro ficcional parece revivir el que tuvo lugar entre Ángel Ganivet y Amelia Roldán, de modo que no es infrecuente encontrar también la identificación entre Ganivet y Pío Cid cuando autores como Fernández Almagro (1943: XXV) narran esta forma de conocerse, en la que parece existir un flechazo (eso sí, siempre se habla del enamoramiento ganivetiano pero nunca se menciona el de Amelia Roldán, a quien se suelen atribuir intereses más espúreos): "*Pío*

Cid o Ángel Ganivet queda prendado de la muchacha: tez clara, ojos lánguidos y soñadores, cabello fino y sedoso, expresión de inocente coquetería…"

A Ganivet seguramente le hubiese gustado enamorarse, si es que no lo hizo, de un ente imaginario, como es esa Martina de Gomara idealizada, a la que con toda probabilidad responde el arrebatamiento amoroso de Amelia; por ello, a través de ese amor pasional que Martina siente por Pío Cid, Ángel Ganivet se está idealizando y ficcionalizando a sí mismo, al tiempo que se consuela sabiéndose querido. Hemos de volver a lamentar en esta ocasión la pérdida (irreparable) de la correspondencia cruzada entre Ángel y Amelia, de la cual es un leve y pálido reflejo la que en la ficción queda atestiguada entre Martina y Pío Cid. Aquélla se dirige a éste con encabezamientos que muestran ese arrebato amoroso con el que a Ganivet le hubiese gustado sentirse tratado, o que en el momento de la redacción de la novela añoraba de sus primeros meses de relación con Amelia (¿quién puede saberlo sin los testimonios epistolares que documenten este y otros extremos?). En el quinto *trabajo* o capítulo de la segunda novela, Martina dirige cinco cartas a un despistado y olvidadizo Pío Cid; basta reproducir los encabezamientos para captar esa idealización a la que se somete, desde la pasión afectiva, al héroe autoficticio con el que Ganivet quiere asimilarse: "Mi adorado Pío" (Ganivet, 1983: 341); "Pío de mi vida" (Ganivet, 1983: 342): "Mi adorado e inolvidable Pío" (Ganivet, 1983: 342); "Pío de mi vida y de mi alma" (Ganivet, 1983: 344); "Pío idolatrado" (Ganivet, 1983: 344).

Para completar el perfil sentimental de Ganivet, tal como se trasluce de las actitudes y comportamientos de Pío Cid, no hay que olvidar que en el complejo erotismo ganivetiano se acaba siempre con un punto de frustración (o represión) y de mala conciencia incriminatoria autojustificante. Pío Cid no es un Don Juan cualquiera, sino un conquistador intelectual, como se puede comprobar paradigmáticamente en la escena habida con la duquesa de Almadura, pero también con la frustrada conquista de Mercedes; el protagonista ganivetiano justifica su sentimentalismo disperso y polígamo

de una forma incoherente y contradictoria, haciéndose pasar por un santo varón que no aspira a mancillar a las doncellas que conquista, por lo que se consuela de su final indecisión o fracaso alegando que no alberga ningún interés malsano (esto es, carnal) en su conquista amorosa, que pareciera pretender únicamente el (auto)halago intelectual: otra forma de narcisismo que descubre la raíz donjuanesca (y tal vez impotente) de Pío Cid, quien según Ángel, el narrador, al acercarse a Mercedes "la miraba con el descaro fraternal con que solía mirar a todas las mujeres" (Ganivet, 1983: 381). Atrapado por lo que el propio Ganivet denominó en la última entrega de *Granada la bella* "el eterno femenino", que no es otro sino la conjunción de vida y muerte, Ganivet, como Don Juan, es consciente de que "no puede huir de su destino, por eso su actividad frente a la vida es de irreverente desprecio por todo y hacia todos" (Salgues de Cargill, 1972: 95).

No obstante, antes de contextualizar este narcisismo egocéntrico con el que Ganivet caracteriza a Pío Cid haciéndolo un ser misterioso y atrayente, conviene indicar que la realidad del novelista contrasta severamente con la idealización ficcional, no sólo por los rasgos físicos del autor (que serían los menos importantes), sino porque su estancia en Finlandia le supone una ruptura de sus esquemas culturales sobre el sentimiento amoroso (del que diserta larga y trivialmente, como si con él no fuera el asunto, pese a la existencia de Masha Diakovsky, en *Cartas finlandesas*) y sobre la actitud de la mujer y su papel en la relación sentimental.

Casualmente, Ganivet va a utilizar de nuevo la imagen de un mito, bien conocido por sus conexiones con *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, como veremos en el apartado 9.4., para plantear de forma críptica los problemas que supone la diferencia cultural entre una ninfa báltica y un Don Juan latino o mediterráneo. El héroe mítico mencionado vuelve a ser Hércules, el de los doce trabajos, lo cual nos confirma en la idea de que para Ganivet el ciclo novelesco, con sus referencias al Amor (Eros) y a la Muerte (Thánatos), es un trayecto por sus problemas sentimentales más íntimos. Tal vez refiriéndose a su experiencia con Masha, Ganivet (1971: 51) recurre a la petición de

fuerzas extrahumanas para conquistar el amor de una persona cuya educación sentimental no coincide con la del aventurero que se arriesga en otras latitudes: "Sólo un Hércules podría acometer el trabajo de trastornar la brújula de una mujer finlandesa" (Ganivet, 1971: 51).

En la literatura española tenemos un ejemplo, destacado por Maruxa Salgues de Cargill (1972: 50-51), de la utilización del mito hercúleo por parte de Ramón de Pérez de Ayala para expresar el conflicto erótico, en *Troteras y danzaderas*:

> *Ambos, personaje y héroe mitológico, deben de elegir entre dos destinos: el placer o el deber. El Hércules de Pérez de Ayala elegía el deber; en cambio, Fernando marcha por el camino de la frivolidad en busca del placer. Fernando representa al mito vuelto del revés, no es una figura heroica, a pesar de su fortaleza y hermosura de héroe griego; el Fernando de Ayala representa al tipo de hombre al que las mujeres encuentran irresistible, aunque su inteligencia y sensibilidad son en extremo limitadas.*

De esta manera comprendemos mejor que Ganivet haya empleado el mito de Hércules para representar también el deseo de transitar la senda del placer, aunque el sentido del deber es el que convierte a Pío Cid en un frustrado amoroso, incapaz de traicionarse a sí mismo y caer en la tentación de la carne, de la que (como su autor) constantemente huye, espantado de sus encantos que lo atraen y sorprendido por no gozar de un harén intelectual, de una cohorte de admiradoras, lo que acaba por identificarlo con la sensibilidad donjuanesca.

Extrañado de sus problemas para cautivar con sus dotes amorosas a su siguiente conquista, Ganivet optó por conceder a su personaje de referencia un encanto misterioso que compensase en cierto modo sus carencias, aunque en lo esencial es probable que Ganivet haya estado tallando su propia personalidad, misteriosa, esquiva y encantadora,

en consonancia con la imagen ideal que traza de Pío Cid. Como ha puesto de manifiesto Luis Álvarez Castro (2000c: 167),

> *Ganivet parece especialmente interesado en que su héroe novelesco, Pío Cid, ejerza una irresistible atracción sobre las mujeres que conoce, algo aún más evidente en su segunda novela,* Los trabajos*, y que significa el intento de superar un complejo, una carencia, y es que con toda seguridad no fue el escritor, sino su personaje, quien poseyó esa capacidad de sugestión descrita por algunos de sus biógrafos*.

Esta misma idea ya había sido sostenida por el joven crítico ganivetiano, quien había llegado a señalar que ese encanto de Pío Cid, no sólo referido a las mujeres, aunque especialmente se trata de un arma de seducción erótica por la que reclama ser querido y adorado, confunde a los estudiosos ganivetianos, que lo atribuyen a su creador, tal vez porque éste jugó con el malentendido de esa confusión en la identidad de personalidades:

> *Con toda seguridad no fue el escritor, sino su personaje, quien poseyó esa capacidad de sugestión descrita por críticos como el citado Navarro o Gallego Morell. De cualquier forma, Pío nos brinda las claves de su encanto, que no son otras que su displicencia, lo exótico de su figura y el misterio que envuelve su personalidad; las mismas, en definitiva, que los biógrafos de Ganivet aducían como responsables de tal poder de fascinación* (Álvarez Castro, 1998b: 31).

El origen de esta confusión consentida y propiciada –casi buscada– ha de encontrarse en la intención ganivetiana de proyectar en su personaje el modelo ideal de lo que deseaba viesen en él los demás; mediante esta idealización podemos encontrar la influencia que la narración ficcional tiene sobre la realidad, tal como la cree el propio autor y como la interpretan sus allegados. Frente a la opinión vulgar que quiere ver en los personajes autobiográficos un reflejo de la personalidad del escritor, venimos defendiendo y comprobando que la autoficción tiene una capacidad transformadora al proponer un modelo de actuación que se convierte en ejemplo para la conducta del propio autor, quien acaba convencido de que, al dibujar una idealización de sus

convicciones, lo que está haciendo es autorretratarse. Por este motivo, Melchor Fernández Almagro (1952: 26) señalaba que "el propio Ganivet creíase, indudablemente, en posesión del *inexplicable e imperioso influjo* que le asigna Navarro Ledesma".

La trampa en la que ha incurrido el propio Ganivet al perfilar a su héroe autoficticio ha sido la de considerar que el mundo entero era guiado a su voluntad, que él lo creaba a cada momento y se imponía sobre sus imponderables. Desde este punto de vista se puede encontrar significación a los adjetivos con que en el título de la segunda novela se califica al protagonista, *infatigable creador*, porque su tarea consiste en re-crear a los seres que entran en contacto con él, algo de lo que la megalomanía de Ganivet debía haberlo convencido, a tenor de esta conversación en la que se ejemplifica perfectamente cómo quería ser visto a través de su personaje ficcional:

> *-Yo creo que Pío Cid conoce el espíritu del hombre; que así como un mecánico monta y desmonta una máquina, cuyo mecanismo es para los profanos incomprensible, así él manipula en el espíritu humano y lo transforma.*
>
> *- Pero si eso fuera cierto, Pío Cid sería un hombre distinto de los demás.*
>
> *- Todos los hombres son iguales, y los que descubren algo nuevo son tan hombres como los otros* (Ganivet, 1983: 378).

Esta capacidad de manipulación que el autor atribuye a su personaje protagonista es, en definitiva, la que él practica cuando recrea el pasado e imagina otro porvenir, pero a su vez nos pone en la pista de esa caracterización que va acumulándose a lo largo de la novela como un rasgo identificativo propio de Pío Cid, su capacidad de transformar todo lo que toca, por esa posición privilegiada y superior que la distancia y el supuesto desapasionamiento concede al personaje, tal como Francisco García Lorca (1997: 197) puso de manifiesto:

> *Pío Cid se cuida de hacernos notar, salvo algún descuido, que él opera desde un plano superior.*

En todos los casos los personajes citados llegan a su centro ideal a través del amor a Pío Cid, naturalmente.

En efecto, hay dos motivos por los que el protagonista del ciclo autonovelesco ganivetiano se nos presenta misterioso y sobrehumano: por una parte, se muestra distante y sin compulsiones afectivas que lo dominen, mientras que por otra parte él sí es capaz de arrastrar pasionalmente a sus semejantes. Esta frialdad que se pone de manifiesto en el personaje lo caracteriza desde el principio, tal vez porque es una característica que el autor ha intuido en su capacidad innata de liderazgo, y aunque a través de su actuación el lector podría detectar este desapego, en las primeras páginas de su segunda entrega del ciclo, Ángel, el narrador, se detiene a describirlo en un párrafo interesantísimo no sólo porque pone de manifiesto el carácter misterioso del personaje y su dualidad existencial, sino porque viene a ratificar que sólo desde fuera es posible describir con total exactitud al personaje, lo que justificaría el cambio de perspectiva y de voz narrativa que se está operando en el tránsito de la primera a la segunda novela. Lo que de Pío Cid se nos dice en esas páginas iniciales de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* no tiene desperdicio:

> *Notábase en él un menosprecio profundo de sus semejantes, aun de los que más estimaba, que no era orgullo ni presunción, al modo que muestran estos sentimientos los hombres que se creen superiores, sino que era expresión de un poder misterioso, semejante al que los dioses paganos mostraban en sus tratos con las criaturas: mezcla de energía y de abandono, de bondad y de perversión, de seriedad y de burla* (Ganivet, 1983: 69).

Para conseguir ese halo de misterio, que recuerda una de las transmutaciones de Pío Cid, la que lo lleva a suplantar a *Arimi*, el elocuente pero también el de la muerte misteriosa, Ganivet sabe que es esencial el silencio, que acentúa la impresión de profundidad y de concentración interior. Esta pose, no sabemos si natural o buscada, es la que Nicolás Mª López (1971: 77) recordaba aún de aquel cofrade venido de un lejano

país que conseguía despertar el interés y la curiosidad de los contertulios, según esta descripción que hace de Ganivet, bajo el pseudónimo con que era conocido en la Cofradía del Avellano y que coincidía con el nombre que ostenta el protagonista de sus novelas:

> Pío Cid, *sonreía dulcemente, como si soñara o estuviera extasiado. Cuando tomaba la palabra, todos callábamos. Nos hacía maravillosas síntesis de sus inmensas lecturas; nos hablaba de ciudades lejanas, y de hombres extraordinarios, o exponía sus extrañas ideas de renunciación y de muerte…*

Conviene recordar, de nuevo, las prevenciones que Álvarez Castro (1998c: 40) ha manifestado con respecto a esta confusión entre Ganivet y Pío Cid, lo que demostraría el efecto distorsionador que sobre la realidad ejerce la ficción literaria:

> *Es difícil precisar si tal rasgo es proyección de la personalidad de su autor o bien si es el propio personaje quien trasparece en las elogiosas palabras que los amigos de Ganivet dedicaron a la memoria del escritor*.

Por más que los rasgos del novelista nos hayan sido descubiertos o deducidos a través de lo que él mismo dice de su creación ficticia, es obvio que a Ganivet le hubiese gustado ofrecer de sí mismo esa imagen de despreocupación y lejanía que a través del silencio dan a entender una personalidad misteriosa y reconcentrada en sí misma. Para ello, en su personaje referencial incluye esos elementos que inciden en su posibilidad de actuar sobre el mundo gracias a su conocimiento y sabiduría; por ello, cuando Pío Cid habla parece que desvela aspectos ocultos de la personalidad ajena, y así es como el narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* indica que

> *la atracción misteriosa que Pío Cid ejercía sobre todo el mundo sólo se explicaba por la rapidez con que penetraba en lo íntimo del espíritu de los demás* (Ganivet, 1983: 388).

Ahora bien, en un ser transparente pero que con su silencio quiere dotarse de un halo misterioso de intriga, hay que saber si es posible proceder a su desmontaje. Y en

este sentido, la interpretación de Luis Álvarez Castro (2000c: 122) es acertada porque señala que Martina de Gomara, correlato de Amelia Roldán en la vida real, supo desentrañar o desenmascarar al héroe ficticio (¿y a su referente real?):

> *A diferencia del resto de las mujeres de la novela, fascinadas por la personalidad de Pío Cid, Martina no tarda en descubrir las imperfecciones del héroe* […]. *Mientras los demás personajes sólo se enfrentan al* decorado *del carácter cidiano, ella tiene la oportunidad de ver su* tramoya, *el artificio de algunas de sus actitudes*.

Yendo más lejos aún, para García Lorca (1997: 35) esa misteriosa influencia que sobre las mujeres tenía Ganivet acaba cuando la convivencia conyugal con Amelia pone al descubierto las fallas de la mentalidad donjuanesca del conquistador frustrado y arrepentido que es nuestro autor:

> *Ganivet vivió discontinuamente con Am*[e]*lia hasta que nuestro autor consideró que ningún género de convivencia era ya posible, pues el dominio excluyente que en las mujeres ejercía, según cuentan sus amigos y él atribuye a Pío Cid, había tenido su quiebra en la realidad.*

En *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* se descubren las claves de esa fascinación que Pío Cid despierta en quienes lo conocen, y cuyo polifacetismo permite que no haya un único motivo para el despliegue de ese encanto. Por una parte, y como ha indicado Parker (1982: 376), el primer efecto que causa Pío Cid es sorpresa, dadas sus excentricidades:

> *A man like this attracts everybody´s attention by his eccentricity. Those who come into close contact with him are fascinated, bewitched by the magic of his words. Not that his teaching necesarily convinces them; it is his personality that casts a spell, inspiring veneration and even love.*

Pero como siempre sucede en y con Ganivet, las cosas tienen dos lecturas, y por ello va delegando en voces distintas la construcción del personaje, de modo que cuando la

familia de Martina nota su desaparición y anda buscándola, recordando con quién la han visto por última vez, Candelita describe a Pío Cid y acaba confesando: "Lo que sí recuerdo bien es que la cara de aquel sujeto no me fue simpática" (Ganivet, 1983: 150). Por tanto, del mismo modo que atrae a quienes quiere y desea (conquistar), Ganivet sabe que él mismo y/o su personaje pueden repeler a quienes les es indiferente, mostrando así no sólo esa faceta de psicólogo y conocedor del alma humana que Pío Cid se atribuye, sino también su capacidad de decretar el futuro previ(ni)éndolo. Paradójicamente, como no podía ser de otra manera, Ganivet supone que esa capacidad de previsión es la causa de sus desastres, y emite esta opinión a través de la voz impostada del narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, quien postula que "Pío Cid tenía, como Aquiles, un solo punto vulnerable, el sexto sentido misterioso" (Ganivet, 1983: 115), lo que supone que ese pre-conocimiento amarga al propio héroe y lo oculta aún más en su caparazón, por más que los demás lo vean como alguien carismático por su capacidad de predecir lo que va a suceder, según sugiere Shaw (1968: 17):

> *Such a view could be supported by a reinterpretation of the character of Pío Cid which stressed the oracular and charismatic elements it exhibits*.

Conforme Ganivet va descubriendo esa capacidad que tiene de adentrarse en el pensamiento de los demás para conocer de antemano sus reacciones y comportamientos, se hace consciente de que puede transformar la vida de los demás (aunque ello no suponga adueñarse de la suya propia más que de forma vicaria) y transfiere a su personaje autonovelesco esa potestad, pese a que es probable que sobreponga esta facultad a un protagonista que se encarga de revivir la existencia de Ganivet cuando éste aún no había descubierto la capacidad de interpretar las reacciones ajenas para aprovecharse de ello. Por eso, además de reflejarse en *Los trabajos del infatigable creador Pío* Cid como alguien mayor en edad de lo que Ganivet era en realidad en su etapa estudiantil, en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* va a servirse de dos figuras complementarias de sí mismo: el protagonista y el narrador, para que a través de éste último se pueda ver el excedente ganivetiano que hay en Pío Cid.

El narrador Ángel permite detectar y recoger como narrador omnisciente aquellas visiones y percepciones ajenas que configuran (desde el perspectivismo fenomenológico que Ganivet adelanta y prefigura con su novela) al protagonista. Ejemplo de ello lo tenemos en la transcripción de la conversación que habían mantenido Pío Cid y la duquesa de Almadura, finalizándola así:

> *Yo no había oído jamás hablar tan sinceramente –dijo la duquesa con lentitud y mirando de soslayo a un espejo, por el que veía a Pío Cid sin que éste lo notara–* (Ganivet, 1983: 453).

Resulta significativo que, además de la consideración del protagonista como el más sincero y transparente de los humanos que la duquesa ha conocido (aunque dicha transparencia oculta un afán conquistador donjuanesco que usa de la palabra embaucadora para atrapar a su presa amorosa), a Pío Cid se le descubra en esta escena a través de su figura reflejada en un espejo (¿será una sugerencia interpretativa?), mientras él parece absorto en sus pensamientos, o sea, en sí mismo. En este juego simbólico podemos comprobar que Ganivet quiere hacernos llegar un personaje completo, al que se conoce desde muchas perspectivas y facetas, a las que una sola persona jamás podrá acceder: ni siquiera el interesado/a, pese a su cercanía y continuidad de trato, podrá descubrir todas sus facetas ocultas, lo que viene a desmentir las palabras que la duquesa acababa de pronunciar, máxime cuando en una conversacion anterior el tema sobre el que habían conversado estos dos personajes versaba alrededor de las apariencias, de modo que

> *dijo la duquesa levantándose–. Es usted un hombre verdaderamente original… Usted no es lo que parece…, aunque dice que todos debemos parecer lo que somos* (Ganivet, 1983: 422).

Evidentemente, la originalidad de Ganivet provoca tanto burla por sus excentricidades (quijotescas) como respeto por su carácter agrio y su severidad distante,

tal como refleja Luis Rojas Ballesteros (1985: 153-154) al relatar el incidente habido por el vicecónsul granadino con su superior jerárquico en Amberes, haciéndose así más evidente el paralelismo entre el escritor y su personaje: "Inoportunamente molestó Aguirre a Ganivet con sus afiladas bromas, pues a Pío Cid se le tenía una mezcla de sorna y respeto". En esta identificación entre Ganivet y sus creaciones autoficticias incidía García Lorca (1997: 380) al plantear que sería vano "querer amputar del hombre Ganivet el irónico misterio de Pío Cid o la exaltada pasión de Pedro Mártir".

Así, pues, se transfiere desde Pío Cid a su autor ese carácter misterioso que realza el magnetismo ganivetiano gracias a un silencio falso que actúa contradictoriamente, pues mientras que las descripciones del personaje por parte del narrador inciden en su carácter taciturno y abstraído, el texto lo desmiente ya que a Pío Cid se lo descubre por su prosapia inacabable e inaguantable, atosigante y hasta cierto punto repelente. Pero estas contradicciones entre lo que se hace y se dice en la novela no son únicamente atribuibles a su protagonista, si reparamos por ejemplo en cómo para mostrar el irresistible encanto de Pío Cid, Martina se opone con palabras a la proposición de pasar la noche con él:

> *Vamos, no faltaba más sino que yo fuera sola a su casa –dijo la joven, sin dejar de seguir a Pío Cid, y entrando con él por la calle de Peligros* (Ganivet, 1983: 121).

La atracción que ejerce Pío Cid responde a su excepcionalidad excéntrica, al hecho de ser o aparentar ser distinto y diferente ante los demás, y de nuevo hemos de recurrir a la opinión que la duquesa manifiesta sobre Pío Cid:

> *¡Es usted un hombre admirable! –exclamó la duquesa mirándol*[o] *fijamente–. Piensa usted cosas que no piensa nadie, y le ocurren cosas que no le ocurren a nadie* (Ganivet, 1983: 440).

Insistimos en cómo Pío Cid se muestra más proclive a seducir a las mujeres que a los hombres, por lo que hay que señalar el carácter pasional de sus héroes, como hiciera

Antonio Espina (1972: 79) al señalar que ese rasgo de Pío Cid se traslada al resto de personajes ganivetianos. Dada esta capacidad pasional y conquistadora de Pío Cid, se le atribuye al protagonista del ciclo la facultad de descubrir mujeres hermosas, tanto física como psíquicamente, por lo que Gandaria se extraña de los descubrimientos que de la(s) belleza(s) femenina(s) hace Pío Cid:

> *Casi estoy por decir que es mejor que Martina… Es decir, eso no, Martina es Dios, y Mercedes es su profeta. Pero a este hombre… habría que nombrarl*[o] *investigador de la belleza oculta. ¿De dónde saca este hombre estos monumentos?* (Ganivet, 1983: 409).

BIBLIOTECA VIRTUAL

En su relación con las mujeres, Ganivet se juzga afortunado haciendo que sean los demás quienes valoren el extraño azar que le ha ido permitiendo atraer a sus redes a mujeres que han resultado fascinadas por el misterio que dejan traslucir sus palabras y sus (escasos) silencios; por este motivo es tan importante analizar el fenómeno de transferencia ejecutado por Ganivet respecto de Pío Cid, ya que en éste se consuma y resume la personalidad erótica ganivetiana.

Como habíamos adelantado, Pío Cid sirve como creador de nuevas personalidades en las que se transforma y representa, siendo la más importante de todas estas metamorfosis la que se produce en el personaje más misterioso de todos, el que permitirá incluso que Pío Cid despliegue sus encantos y haga realidad su sueño poligámico: nos referimos a *Arimi*, personaje que representa una de las metamorfosis de Pío Cid, la vida salvaje y onírica del mismo (por eso mismo la novela acaba con un sueño dialogado), pero que en sus rasgos esenciales perfila con bastante precisión algunos rasgos del propio Ganivet, sobre todo si atendemos al papel central que Ganivet le atribuye en la trilogía de las dos novelas y la pieza teatral que compuso; *Arimi* constituye un enlace de la obra literaria ganivetiana entera al mostrar la coherencia y unidad interna que ésta presenta, estando prevista desde un principio su influencia en personajes futuros, que

vuelven a *Arimi* como si en éste estuvieran resueltos sus objetivos y sus actitudes vitales.

Además del nombre del personaje en que se convierte Pío Cid para salvar su vida en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío* Cid, *Arimi* es también el resultado del célebre acróstico en el que se sustancia la filosofía de vida ganivetiana, hasta tal punto autobiográfico que pretende denominarlo *Ecce homo*. En un magnífico resumen de cuanto aquí pretendemos indicar, García Lorca (1997: 289) va explicando esta presencia sostenida de *Arimi* en la creación ganivetiana:

> *Forman las cinco iniciales la palabra* Arimi*, nombre que Pío Cid toma en* La conquista del reino de Maya*:* Arimi *en lengua maya quiere decir elocuente y se hacen en esta obra alusiones al personaje designándolo como* el de la muerte misteriosa*. Por otra parte, el último verso sirve luego de lema a* El escultor. *La aparición, pues, en tres obras de Ganivet, en las tres obras de intención biográfica que escribiera, muestra la significación del acróstico.*

Así, pues, habremos de ver en qué forma se condensa en esta reencarnación de Pío Cid la personalidad ganivetiana, fijándonos en las pistas que este misterioso personaje aporta sobre la vida y tal vez incluso sobre la (prevista) muerte de Ganivet, en el agua, como fue la de *Arimi*, quien encierra en sí un misterio iniciático, el que señalara Quintiliano Saldaña (1930: 15) cuando veía en la construcción de su nombre una clave secreta:

> *Sin buscar ascendencia pitagórica, en el pensamiento de Ganivet, es averiguada su afición a las claves. La* clavis sapientiae*, inscrita en el acróstico* Arimi*, consta de cinco números.*

Se puede observar que el nombre de este personaje responde, como indicábamos más arriba, al famoso acróstico (Ganivet, 1983: 365) que Pío Cid compone como receta o guía de vida para los miembros de la Cofradía del Avellano; dicho acróstico adoptará, en

consonancia con la lengua latina en que estaba escrito, el significativo nombre de *Ecce homo* (he aquí al hombre), cuyas resonancias son sutiles, puesto que como Judith Ginsberg (1985: 94) ha observado, existe una referencia lejana y tal vez casual a la autobiografía nietzscheana ("at the insistence of a friend he labels his prescription *Ecce homo*, recalling Nietzsche´s book of the same title"), pero también hay que recordar que en la devoción católica popular, sobre todo en las zonas rurales del sur de España, el *Ecce homo* es el Cristo azotado y coronado de espinas, esto es, sufriente, que recuerda los sufrimientos de la Pasión, pues alude a la presentación que de él hizo Poncio Pilatos a la turba.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Como indicaba Aguado (1965: 42), la iconografía cristiana en la casa-molino de los Ganivet también disponía de este recordatorio, pues "por la puerta entreabierta, en el testero principal, dentro de una hornacina, se veía un *Eccehomo*". De ahí que no sea casual el título que Pío Cid pone al acróstico en el que pretende resumir su idea de la vida, y así es como lo presenta ante los cofrades que se lo habían pedido antes de su viaje a la Alpujarra que actúa a su vez como camino iniciático, ascético, purificador y de auto-aprendizaje: "*Ecce homo*, podríamos ponerle, como dando a entender: he aquí el hombre apto para crear obras sutiles" (Ganivet, 1983: 365).

Incide, por tanto, Ganivet en el carácter creador que infatigablemente ostentará su héroe, capaz de proponer pistas sobre su vida y su muerte, sobre sus actitudes vitales, y por eso se presentará a sí mismo encubierto no sólo en diversas personalidades y realizando las acciones que le exigen sus sucesivas vidas (aventurero en África, opositor y funcionario en Madrid, escultor místico de regreso a su patria), sino que se transubstancia en las letras que lo explican y lo encubren simultáneamente. A algunos estudiosos de la escritura ganivetiana no se les ha escapado que en los cincos versos sobre los que se compone el nombre de su sub-personaje, Ganivet ha dejado traslucir su sentido de la vida, y por ello exclama García Lorca (1997: 374): "¡Qué típico de Ganivet

ese acróstico lapidario en el que se enlazan las preocupaciones y conflictos de su alma, su obra y su propia vida!".

En tan pocas y repetidas palabras, contradictorias entre sí, condensaba Pío Cid no sólo su vida pasada sino también su proyecto futuro, por lo que este conjunto de sentencias suponen una forma de afrontar la vida, tal como lo interpretaba y explicaba Llona Inchaurtieta (1990: 19):

> *En el* Ecce Homo *está resumida íntegramente la actitud vital de Ganivet. Las letras iniciales forman el nombre de* Arimi*, el pontífice de los Mayas, cuya personalidad adoptó Pío Cid en* La conquista del reino Maya.

En efecto, en el acróstico se anunciaba lo que iba a ser el manual de creencias piocidianas, según se formula en la promesa que Pío Cid realizara ante sus amigos y cofrades antes de componerlo, y por ello lo compara con una receta que, *socratico more*, concede salud al alma, esto es, devolviendo al cuerpo la muerte salutífera que le restituirá la sanación:

> *Yo conozco un remedio infalible para curar la pereza intelectual, y les ofrezco a ustedes dárselo a conocer en un artículo breve, que más que artículo será receta de médico o una combinación de aforismos útiles para reconstituir el carácter humano* (Ganivet, 1983: 279).

No hay nada de extraño en cuanto sostenemos sobre la propuesta ganivetiana de que la muerte sea la salvación para una existencia que se sobrelleva penosa y trabajosamente, máxime cuando en el texto novelesco se postula que *Arimi*, como recordábamos más arriba, significa dos cosas: elocuente y de muerte misteriosa. Aunque parezcan dos cuestiones diferentes a simple vista, postulamos que en la intención ganivetiana estos dos objetivos se hallan incardinados, por cuanto la muerte podría explicar y aclarar el sentido que ha adquirido la vida, y al crear esa similitud autoficticia entre sus personajes y él mismo, Ganivet era consciente de que sólo tras su muerte

llegaría a ser comprendido y entendido con exactitud, pues él escribía para la posteridad, al tiempo que sabía que su obra literaria se consumaría en y con su propia vida (o con su muerte), del mismo modo que su vida pasada había servido de inspiración a su ficción creativa.

En algunos momentos, además, se liga este acróstico con el testamento místico que Pío Cid anuncia a lo largo de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, y que Miguel de Unamuno (1968: 1072) reclamara tras la lectura de esta obra: "Cierro este artículo, haciendo votos porque nos dé pronto Ganivet, tan infatigable como su héroe, el anunciado testamento místico de éste".

Paradójicamente, y para mostrar la coherencia que acaba adquiriendo el proyecto auto(bio)ficticio ganivetiano, tenemos que recordar que el acróstico en cuestión podría haber sido concebido por un adolescente Ganivet (Aguirre Prados, 1965: 11) que entrevé en esta forma críptica de expresarse un modo de conformar su sistema de conducta en el futuro, lo que provocará en él graves tensiones y sufrimientos, al no ser capaz en todo momento de resistirse a las tentaciones que le ofrece el mundo de la pasión carnal y sensible. No obstante, tal como Quintiliano Saldaña (1930: 11) había señalado, existe una similitud entre *Arimi* y Ganivet, mediada por Pío Cid, de forma que, en ese paralelismo que este crítico anuncia, se oculta un secreto (¿autobiográfico?) que se nos propone para su resolución y desvelamiento:

> *La vida y la obra de Ganivet son paralelas que confluyen en un punto, más allá del espacio biográfico conocido: en el infinito misterio. Corriente inducida de su vida es su obra, y cada una explica algo de la otra por una recíproca influencia. Mas nada en ellas pertenece al absurdo, ni es patrimonio del azar; que todo se contiene, por modo esencial, en las claves de un acróstico latino, escrito por Ganivet siendo adolescente. Las iniciales forman el vocablo* Arimi.

Dicho secreto se encuentra en las siguientes claves que enumeramos:

-Por una parte, es obligado recordar que en un punto concreto (el de su común expatriación) la escritura ganivetiana se re-conoce en *Arimi*, y así es como explicaba Pío Cid cómo se había presentado ante sus súbditos del reino de Maya:

> *Yo, con tono solemne y plañidero, le manifesté ser el propio Arimi, su antiguo señor, a quien una serie de desventuras había conducido al destierro y a la cautividad* (Ganivet, 1983: 27).

-Como en otras ocasiones, Ganivet se identifica con su personaje en la hipótesis de su futuro regreso, victorioso, desde el reino del olvido y el desconocimiento por parte de sus paisanos, a su tierra natal, y paralelamente reconoce su situación actual de destierro. Por este motivo, Pedro Mártir se reencuentra a sí mismo regresando a los subterráneos de la Alhambra, del mismo modo que los constantes desplazamientos de Ganivet significan en sucesivos grados y escalas un regreso a sí mismo, a su tierra, a su pasado, lo que se hace posible y visible gracias a la escritura. En este sentido es lógico que *Arimi* sea concebido como una reencarnación de Ganivet, nacida en el exilio y desde la añoranza de su puesto consular en Amberes, como señalaba Gallego Morell (1982: 16):

> *Entre clases de solfeo, representaciones de teatro francés, vasos de tinto en la taberna de los bilbaínos y recortes de Amelia a una barba que estorba para el verano que ha llegado a Amberes, nace* Arimi, *la otra reencarnación literaria de Ángel Ganivet.*

-Por otra parte, por extraño que pueda resultar, el inicio y el origen al que pretende remontarse Pío Cid (¿Ganivet mismo?) cuando redacta el acróstico que explica el significado de su anterior reencarnación en *Arimi* no es otro sino la muerte, por lo que vuelve a enlazar los conceptos del amor y la muerte, haciendo que su propio nacimiento sea consecuencia de la muerte ajena, tal vez porque en esta existencia se

encuentra prefigurado el tipo de muerte que se va modelando con cada paso que avanza hacia ella.

-Además, es conveniente relacionar el carácter misterioso que Ganivet infiere a su personaje con el hecho de que éste dispusiese de las claves que permitían interpretar un secreto, el de la propia vida, que no era sino una muerte silenciosa y a su vez misteriosa, prevista y planificada con sumo cuidado, somo sólo puede hacer un suicida en potencia (De Montezuma de Carvalho [1994: 2] llega a calificar a Ganivet como "santo suicida, de alma extraordinária"). Es lógico, por tanto, que *Arimi* recuerde o prefigure la muerte de Ganivet, en el agua y por su propia decisión, manteniendo la reencarnación del autor en Pío Cid, un personaje siempre al borde del fracaso, de la catástrofe y de la muerte, que él quiere someter a su voluntad. Francisco Navarro Ledesma (1919: 13) interpretó en esta clave la aparición de *Arimi* en la novela ganivetiana, no tanto como una premonición o una coincidencia, sino por la firme voluntad de Ganivet para poner voluntariamente fin a su vida:

> *Siempre tuvo y en repetidas ocasiones indicó, sin que yo, ¡torpe de mí! le hiciera caso, el propósito de morirse* cuando quisiera, *y al personificarse él mismo en el conquistador Pío Cid, tuvo buen cuidado de tomar el nombre simbólico de* Arimi *el de la* muerte misteriosa, *porque su pensamiento llevaba a su vida real lo menos tres años de ventaja.*

En la estela de Navarro Ledesma, otros autores se han pronunciado a favor de esta simbolización del suicidio de Ganivet en la figura literaria de *Arimi*, pero el que más claramente lo ha formulado, sin duda, ha sido Javier Herrero (1966 a: 282), quien no muestra ambages ni reticencias al asegurar:

> *El nombre de* Arimi, *el de* la muerte misteriosa, *señala, sin duda, hacia el suicidio de Ganivet, por el que éste rubrica su fe en este ideal mediante el máximo testimonio.*

Si a esa premonición del suicidio se añade el carácter simbólico que la muerte de *Arimi* representa, nos encontramos con que en ésta se cifra el inicio de una nueva vida, exégesis por la que apuesta García Lorca (1997: 145) cuando explica cómo se produce la transformación de Pío Cid en un personaje desaparecido años atrás:

> *Al comienzo de* La conquista *Pío Cid se sustituye en la personalidad de Arimi, cuya* muerte misteriosa *ocurrió en el río Myera, según creencia popular. Y el falso Arimi, Pío Cid, nace simbólicamente a una vida superior de las aguas de ese río, después de haber vivido largo tiempo bajo el agua.*

Como hemos ido analizando a lo largo de este apartado en el que se trataba de comprobar cómo Ganivet se va transmutando en diversos personajes, algunas veces a través de la re-creación que Pío Cid hace de sí mismo, hemos aludido al secreto con el que misteriosamente Ganivet recubre a su personaje, puesto que parece que él sabe de su destino, de modo que sólo con el silencio críptico puede explicarse, de donde es lógico que estas percepciones de la vida que recibe Ganivet se hayan condensado en un breve texto que acrisola su pensamiento, y cuya transcendencia teosófica apunta de nuevo a la situación fronteriza que ocupa *Arimi*, ya que "en *Ecce homo* volverá a señalar la necesidad del recogimiento interior por vía del silencio pitagórico como estadio precursor de la materialización de la vida" (Fernández Sánchez-Alarcos, 1992: 290).

Metamorfoseándose en distintos personajes, Ganivet nos ofrece un elenco completo de facetas que nos lo muestran en perspectiva; pese a complementarse unos con otros, estos personajes autoficticios acaban siendo uno que los identifica a todos, que es Pío Cid, que pese a su mundana presencia hunde sus raíces en el misticismo de *Arimi* y de Pedro Mártir. Como ha señalado Pedro Cerezo Galán (2002: 12), *Arimi,* al ocultar el secreto de su vida y de su muerte, representa la faceta más íntima y personal de Ganivet:

> *Creo que este Arimi, que lega a los cofrades del Avellano un testamento enigmático de vida, que lo es también de muerte, es más que el Pío Cid de la* Conquista *y de* Los

> trabajos *o el Pedro* [M]*ártir de* El escultor de su alma*, el personaje más íntimo de Ganivet y el más consonante con la trágica desnudez del* Epistolario. *Arimi es también el héroe de la vida misteriosa, extravagante como el tipo de Pío Cid, y excéntrico en su inevitable declinación hacia su ocaso.*

No seremos nosotros quienes nos pronunciemos por cuál de los personajes o facetas ganivetianos es más auténtico, puesto que todos son fragmentos re-creados por Ganivet, formulaciones de sí mismo que se expanden y se conectan entre sí. Ciertamente, en torno a Pío Cid gravita esa capacidad autorregeneradora, pero también es cierto que *Arimi* traza una línea de continuidad entre las obras y los personajes, tal vez porque esté expresando una verdad angular sobre la que se edifica la búsqueda ganivetiana de un sentido pleno de la vida, del mismo modo que Pedro Mártir ejemplifica el fin de esa búsqueda, la estación de llegada. En todos los personajes, independientemente de sus interpretaciones psicológicas, filosóficas o estéticas, nos ha interesado particularmente cómo se refleja y se autorretrata el autor, cómo da pistas de su vida o se plantea nuevos objetivos que lo ayuden a avanzar en la búsqueda de sí mismo que todo texto autobiográfico propone y plantea.

9.3. Las máscaras ganivetianas

Tras haber estudiado los diversos personajes en los que se transforma Ángel Ganivet, especialmente en el ciclo autonovelesco en el que se va dando vida por escrito, nos planteamos en este apartado conocer con qué procedimientos va enmascarándose el autor, emboscado en diversas denominaciones y bajo diversos personajes que refractan su personalidad, remitiendo a su forma de ser y/o de pensar. También pretendemos mostrar cómo bajo estas máscaras lo que se oculta es un deseo de cambiar su propia (forma de) vida, por lo que nos detendremos a analizar cuáles son las deficiencias que bajo la máscara se disimulan y cómo con la utilización de un encubrimiento o un disfraz, el autor pretende dar rienda suelta a sus deseos y a sus imaginaciones.

Ahora bien, no sólo nos preocupa conocer quién es y quién quiere ser Ganivet debajo de cada una de esas caretas que dan pistas al lector para su identificación al tiempo que deforman y hieratizan su verdadero rostro, sino que deseamos interpretar el porqué de esas constantes mutaciones, esto es, la combinación de personalidades, el recurso a los heterónimos, como una muestra profunda de la diversificación que el escritor granadino experimenta de su propio *yo* y cuya expresión artística o estética se realiza mediante la creación o la suplantación de diferentes personalidades.

La máscara es el símbolo que la Modernidad recupera para expresar la situación trágica del individuo y del *yo* que, ocultos en una apariencia externa, disimulan su inanidad y su inconsistencia, de ahí que resulte oportuno entender a Ganivet en relación con su época, y concretamente con un autor coetáneo, Nietzsche, sobre quien, en la presentación española de su epistolario, Fernando Savater (1989: 15) postulaba:

> *Nietzsche fue un gran simulador de voces, un escenógrafo de sí mismo que nunca olvidó la vinculación del término teatral* persona *con el disfraz que permite hacerse oír*.

En el apartado inmediatamente anterior prestábamos especial atención al aspecto misterioso a través del cual Ganivet pretendía identificarse con sus personajes, atribuyéndoles un encanto que provocaba entre sus allegados una especie de adoración; el encubrimiento del autor tiene entre sus objetivos aumentar esta influencia encantatoria, al provocar el deseo de conocer lo oculto y desconocido. Según Francisco García Lorca (1997: 308) este procedimiento es el que utiliza el propio Ganivet en su obra creativa y el que traslada a su *alter ego* autonovelesco, Pío Cid:

> *Una de las fuentes del misterio de la obra de Ganivet nace precisamente de la ocultación consciente y reflexiva. Lo mismo que hay un misterio en la creación, Ganivet crea el misterio en su obra. Hay un deseo evidente en* Los trabajos *de hacer de Pío Cid un personaje misterioso.*

Escondiéndose en sí mismo, Ganivet propone al lector el juego de ser descubierto, de manera que en esa persecución y búsqueda se recrea al propio autor, al tiempo que en dicho acto creativo y re-creativo el lector hallará el placer de la reconstrucción, de los equívocos y de las identidades, como señalaba en uno de sus primeros artículos sobre las técnicas ganivetianas Matías Montes Huidobro (1976: 27): "Uno de los atractivos que encontramos al leerlo radica en el descubrimiento del hombre detrás del nombre; es decir, Ganivet".

Al estilo del Minotauro en el laberitno, Ganivet se encuentra en el centro mismo de su obra literaria, parapetado en las diversas denominaciones que va adoptando al crear a sus personajes literarios, que no por ello dejan de ser él mismo, o más exactamente, reconstrucciones de facetas y fragmentos de su personalidad, a los que la máscara concede una unidad ilusoria y provisional que se difumina y diluye con y en cada nuevo personaje. En opinión de Santiáñez-Tió (1994: 346n),

> *Ganivet emplea en su duplicación en varios personajes de* Los trabajos *una técnica similar a la de los heterónimos de F*[ernando] *Pessoa y los apócrifos de A*[ntonio] *Machado.*

Aunque la comparación, a título orientativo, es correcta, hay en Ganivet otras fórmulas más dinámicas y menos enclaustradas que las usadas por Pessoa y Machado para construir a sus personajes autoficticios o proyectivos de su personalidad. En el caso ganivetiano, sus personajes tienden al polifacetismo, dentro de que cada uno de ellos represente una fase en la vida de Ganivet, o una aspiración, o sencillamente una faceta de su personalidad; asimismo, estos personajes, polimórficos y cambiantes, se transforman y evolucionan al tiempo que sufren profundas modificaciones, algunas de las cuales vimos en el apartado anterior, al estudiar las metamorfosis de los personajes ganivetianos y sus múltiples existencias. Corresponde ahora indagar de qué forma se produce ese polimorfismo en las obras de Ganivet, las distintas modulaciones que presenta el *yo* autoficticio y principalmente los soportes teóricos sobre los que el novelista granadino fundamenta estas creaciones variables de sí mismo.

En primer lugar, hay un texto epistolar que por su formulación temprana (corresponde a una carta de 29 de diciembre de 1891) plantea la coherencia global con la que nuestro autor encara el problema; este texto, apenas citado, contiene a nuestro entender las claves genéticas de lo que será para Ganivet la creación literaria, entendida como pro-creación de uno mismo, y en él dice así:

> *Yo creo que nuestra carne y nuestro espíritu engendran otros espíritus, lo mismo que un matrimonio engendra varios hijos. Estos espíritus creados son los que mueren en nosotros, y nos quedamos sin ellos con igual desolación con que los padres se quedan sin sus hijos; a veces sentimos que nuestro cuerpo y nuestra alma se juntan desconsolados delante de algo que va muerto en nosotros* (apud. Herrero, 1966a: 304).

Este fragmento resulta de gran interés para la concepción estética ganivetiana, pues en él se constata que la creación artística es el producto de un interés espiritual y de una acción material, por lo cual el resultado será un híbrido que puede adquirir vida y formas propias (por lo que es sumamente apropiada la comparación genética con la fecundación que da lugar a los hijos) y cuya evolución no puede ser previsible, pues cada formación adoptará una apariencia peculiar y distintiva.

Toda vez que se reconoce la autonomía de cada criatura ficcional (cuestión que desarrollará por extenso Miguel de Unamuno en sus *nivolas*, especialmente gracias a su personaje existencial por excelencia, Augusto Pérez, en *Niebla*), es preciso dilucidar qué papel desempeña su apariencia externa, y cómo cada nueva forma viene a agrandar los márgenes del personaje literario, que en el uso de sus atribuciones creativas es capaz de diversificarse y manifestarse a su vez en mútiples facetas, multiplicando de esta manera el poder creador que le ha concedido su autor, consciente como es éste de su multiplicidad constitucional, su diversidad constitutiva que sólo la máscara del nombre es capaz de unificar e identificar socialmente.

De esta multiplicidad de seres que habitan en cada personaje también nos da cuenta el ciclo novelístico ganivetiano al permitir la transmutación de Pío Cid en *Arimi* al inicio de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, y también las múltiples facetas y actividades que, ya instalado en Madrid, acomete Pío Cid en cada uno de los seis *trabajos* que componen su segunda novela. En ésta encontramos una referencia clara al juego de equívocos gracias al cual se encuentran y conocen Pío Cid y Martina de Gomara, ella disfrazada de una máscara, ocultando su rostro, y él amparándose no ya en el anonimato sino en el despiste de una apariencia que no se corresponde con su realidad (interior ni exterior). Por ello, el diálogo que se entabla entre ambos es el siguiente:

-¿Es usted marino?

> *-Yo no soy marino… -contestó Pío Cid sonriendo, porque le agradó la perspicacia con que la mascarita había notado su aire rudo e insociable, que algo se parecía al de la gente de mar* (Ganivet, 1983: 118).

En la respuesta de Pío Cid se nos da una clave para la interpretación de las apariencias ganivetianas, que como señala Gonzalo Sobejano (1997: 17) se asemejan a Pío Cid en cuanto ambas protegen la intimidad personal con una coraza durísima:

> *Cabe preguntarse si la dureza empedernida de que hacen alarde Ganivet y Pío Cid no está delatando a cada paso el temor –claramente sentimental– a dejarse arrollar por las emociones*.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Protegido del exterior con las engañosas armas de la insensiblidad y la rudeza, Ganivet y con él su personaje pueden abrigar y mantener a buen recaudo su extrema sensibilidad, que de otro modo sería pisoteada y agredida constantemente. Esta actitud defensiva hará aún más evidente la necesidad de una máscara que permita seleccionar a los amigos y ahuyentar a quienes puedan dañar sus sentimientos, por lo que no sería de extrañar que Ganivet invente el baile de máscaras (o en todo caso aproveche la casualidad de su simbolismo) para expresar que también Martina de Gomara lleva su propia coraza, que sólo a través de esa máscara es capaz de engañarlo y que el error cometido por Pío Cid fue su franqueza, al presentarse a cara descubierta, con sanas intenciones, en un peligroso baile donde fue cazado o capturado en sus redes por quien aparentemente iba a pasar por víctima.

El polimorfismo propio de los personajes ganivetianos también permite este tipo de interpretaciones, pues las apariencias permiten que se produzca la metamorfosis. Más allá aún de esta concepción de la máscara/coraza ganivetiana como sistema de protección, también puede interpretarse como el obstáculo al que van a enfrentarse los escritores finiseculares a la hora de acceder a su propia realidad, en la lectura que de este

fenómeno ha realizado Dolores Romero López (1998: 131) al estudiar la dialéctica implícita entre los modernistas:

> *La amalgama de sensaciones redunda en la búsqueda por parte de los narradores del autodescubrimiento. Detrás de esa búsqueda de lo personal asoma un ser dividido que se debate entre lo público y lo privado, entre la belleza y la fealdad, la acción y lo místico, entre lo hegemónico y el diálogo cultural. Ese ser pertenece a la historia literaria y conforma el concepto de* terceridad.

Constituido por infinidad de voces, múltiples seres e innúmeras sensaciones (Muñoz, 1991), el escritor acogerá la máscara como una síntesis expresiva de esas tendencias de dispersión a las que conlleva la inanidad esencial de un *yo* caótico y desarmado. Mediante la escritura, con la recreación de su voz, el novelista autoficticio genera no una sino infinidad de máscaras que lo encubren y reflejan a un tiempo, por lo que se embosca no sólo en los personajes autoficticios sino en la perspectiva adoptada para la narración, sea como narrador homodiegético (caso de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*), como narrador omnisciente o como voz delegada en un narrador no autorial, función que en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* asume Ángel, cuya voz

> *hace de su crisis una forma de ser. La unidad de un narrador fiable y omnisciente ha desaparecido en* Los trabajos*; y su narrador principal, en vez de amagar sus limitaciones y su polimórfica configuración, exhibe sin embarazo lo que, en último término, significa la disolución de su integridad como* yo *narrador* (Santiáñez-Tió, 1994: 278).

Desperdigada y sometida a la condición de reproductora de otras voces, la conciencia del narrador en la segunda novela del ciclo muestra de modo palpable que el *yo* finisecular se encuentra en tela de juicio, impugnada por los hechos que apuntan a su desaparición; asimismo, la inconsistencia de esta voz narrativa, que se presenta como un reflejo imitador del protagonista de la obra al que construye con su relato (reflejando por

tanto la nada de su creación), simula una existencia que ni siquiera se puede predicar del personaje, ya que él constantemente se pone en duda y reniega de su condición social, de lo que creen y opinan de él.

Este descontento con la etiqueta social que se le ha impuesto lo lleva incluso a sugerirle a la duquesa de Almadura que él no es quien parece, y en una de sus largas parrafadas (monólogos que la voz de Ángel el narrador no puede transcribir pues no está presente, sino que en todo caso inventará, imaginará o –a lo sumo– recreará, según lo que le cuente Pío Cid), el protagonista de la autoficción, que había reclamado para sí la condición de noble por sus proezas y hechos fantasiosos en África (Ganivet, 1983: 418), pone en duda su imagen actual y, para ejemplificar su carácter creador, capaz de generar u originar nuevas realidades de la nada, argumenta:

> *A mi juicio, la educación es una de tantas rutinas. Pues bien; en la ciencia hay sabios mal educados, y éstos son los inventores: no siguen las reglas usuales, sino que piensan o manipulan a su antojo, y así revelan su originalidad, sacan a luz hechos ocultos, inventan. ¿No se le ha ocurrido a usted pensar que yo sea un inventor desconocido?* (Ganivet, 1983: 420).

El objetivo de transformación que se habían propuesto tanto Ganivet como su portavoz, Pío Cid, es la renovación espiritual de España, y también en ello coinciden ambos en cuanto que, en su condición de redentores, se ven a sí mismos, y en la adopción de ese papel actúan y se comportan:

> *The model of such a leader is Pío Cid and we know that behind Pío Cid hides Ganivet. It is obvious, then, that Ángel Ganivet saw himself as the redeemer who would give to his country a sense of her destiny, and who would aid her in a truly glorious rebirth* (Herrero, 1982: 256).

Esta actitud nos aboca al planteamiento central de por qué se adoptan las diversas máscaras que hacen reconocibles a los personajes autoficticios ganivetianos (en

especial a Pío Cid como protagonista del ciclo novelístico, a *Arimi* como su encarnación simbólica y salvadora en la primera novela, y a Pedro Mártir como personaje dramático de la pieza teatral en la que se cierra y sintetiza la trilogía autoficticia ganivetiana). Bajo las máscaras nominales que encierran el *yo* ganivetiano se descubre la pretensión y el deseo ganivetianos de ser otro, de transformarse y de llegar a alcanzar una realidad distinta, probablemente por su insatisfacción con la que le ha tocado vivir. Recordemos que una de las obsesiones del granadino es la de alcanzar su plenitud como ser humano, por lo que en boca de Pío Cid pone una crítica al espíritu gregario de los humanos, que atienden más a su consideración social, externa, aparente, que a su solidez interior, la cual les concedería una libertad de opinión y una independencia de criterio como la que se nos propone en el personaje de Pío Cid, quien opinaba:

> *Todos procuran ser algo, y casi todos se olvidan de ser. Por lo cual, entre tantos hombres clasificados o clasificables como existen sobre la superficie del globo, no es fácil hallar un hombre verdadero* (Ganivet, 1983: 372)

Esta aspiración estoica a la plenitud del ser humano es la que inspira a nuestro autor a descubrirse y describirse en forma literaria, por lo que la máscara estética (Pío Cid) de la que se reviste Ángel Ganivet cumple la función de unificar un proyecto, ese proyecto autobiográfico que da unidad y coherencia tanto al pasado como a las aspiraciones futuras y a las frustraciones pasadas. A esta función unificadora de la literatura se refirió José Antonio González Alcantud (2000a: 122) para dar una idea de cómo Ganivet utilizó la ficción de la escritura para darse consistencia interna:

> *En la creatividad literaria alumbra más el deseo que lo real. Ganivet percibe que debe darle congruencia, redondez, a su trayectoria biográfica, tanto como a su obra literaria.*

En esta proyección coherente y unificada de sí mismo radica la amplitud del proyecto autoficticio ganivetiano, en tanto no se trata sólo de una reproducción mimética de lo que le había sucedido, sino que su personalidad se va forjando en forma literaria al

incluir también las aspiraciones, deseos, sueños, olvidos, frustraciones, renuncias, etc. que constituyen una vida. A Ganivet corresponde dotar de unidad a todo ese conglomerado y convertirlo en proyecto, y en este sentido no queda duda de que así fue tras la explicación que de esta intención programática o proyección autobiográfica hiciera José Ángel Juanes (1998: 95):

> Los trabajos *no son una mera colección de recuerdos transformados literariamente; bajo el indudable fondo autobiográfico yace una intención programática: en la cima de su madurez, el escritor se reviste de Pío Cid para mostrar a los demás cómo es realmente Ángel Ganivet. O, quizá sea más exacto decir cómo pretende ser y cómo pretende que l*[o] *vean los demás: un hombre coherente consigo mismo por extravagante que parezca a veces su modo de actuar; un sabio socrático, (cínico para ser exactos) que emplea la mayéutica y el magisterio personal para alumbrar lo mejor que los demás llevan dentro, sea en política, arte o amor; un maestro en mil saberes elevados a prosaicos, que vive de modo natural, sin exaltarse ni atribularse; hombre de voluntad, pero no imperativo; sabio, pero no pedante; espiritual y místico; un hombre, en fin, que está por encima del bien y del mal.*

Encontramos, por tanto, en la autoficción ganivetiana la búsqueda de una identidad que está por hacer, por lo que hay un consenso generalizado entre los críticos ganivetianos sobre la idealización que se produce en las novelas ganivetianas a través del protagonista en el que Ganivet se sublima y perfecciona, algo que ya había detectado Olmedo Moreno (1965a: 58) como una línea de interpretación establecida en los estudios ganivetianos:

> *Ganivet se postula a sí mismo a través de sus obras y, si es cierto el testimonio de sus amigos y contemporáneos, se retrata y se idealiza en ellas.*

En esta idealización, que marca una línea de pensamiento en Ganivet, no sólo se utiliza la propia vida, sino que también se puede referir a la historia de una colectividad como la española, por lo que nuestro autor transfiere idéntico mecanismo de sublimación

para la creación autoficticia y para su disertación ensayística, de modo que al analizar la composición mitológica idealizante que emplea en el *Idearium español*, José Paulino Ayuso (1997: 187) advertía:

> *Esta Inmaculada podría ser el resultado de un ideal, de un deseo humano de ser y de existir en plenitud que ha creado una forma divina. Al adorarla, se adora el ideal buscado y que no se ha logrado realizar*.

En efecto, a lo largo de la producción ganivetiana vamos a encontrar este anhelo de perfección espiritual, que en el caso de España compara con la Inmaculada, pero que en el suyo propio se atreve a parangonar su figura con la de Cristo redentor, aunque lo haga intermediándose de Pío Cid, sirviéndose de esta figura (a la que no deja de asignar su condición de español, hijo de la inmaculada España) para plasmar sus aspiraciones de santidad profana, cuestión en la que ha reparado Richard Cardwell (2000: 65) planteando:

> *La persona de Pío Cid, aunque dista mucho de figurar en esta lista de protagonistas arquetípicos o míticos, lleva en sí rasgos que reconocemos fácilmente, rasgos enfatizados y anhelados y buscados por el propio Ganivet en su camino de perfección espiritual y a través de su héroe. ¿No estaba pensando Ganivet en la figura mesiánica y humilde que representa Jesucristo?*

Es probable que la pretensión de Ganivet fuese mitificar su vida, pero no hay que desdeñar el esfuerzo por dignificar la existencia humana, cualquier existencia, reclamando para ello el hálito de divinidad (y, por tanto, de potestad creadora) que le corresponde, motivo por el que en su práctica literaria es tan importante el concepto de auto-creación, un concepto que llevado al plano moral se ajusta plenamente a los objetivos de lo autobiográfico, en tanto que supone modelar una vida que sirva de ejemplo y de modelo para otras personas, pues esto es lo que representa Pío Cid para el narrador de sus *trabajos*. Esta lectura moral de la ideología ganivetiana fue la que en su día hizo José Luis Abellán (1993: 254) destacando que

> *Ganivet ve en esa encarnación simbólica la afirmación de una personalidad autocreativa que busca ante todo su realización como hombre. Así dice que lo más importante en un hombre es el ejemplo de su vida.*

Su propia ficcionalización como personaje literario veíamos que lo había llevado a dotar de unidad y coherencia su proyecto literario, por lo que, bajo la figura de Pío Cid, Ganivet va literaturizándose, confundiéndose con su máscara y llegando a convertirse a sí mismo en un personaje fantástico, protagonista de su propia vida a la que le ha concedido aires novelescos. Repárese en la vía de escape que supone para Ganivet la novelización de su vida, idealizándola y despojándola de todo sinsentido, unificándola para poder adueñarse de ella, al tiempo que se somete a sí mismo a un doble proceso de depuración y configuración, proyectándose en su *alter ego* novelístico al tiempo que intenta imitarlo y someterse al modelo de vida que le propone. De esta novelización de sí mismo hasta convertirse en un arquetipo de comportamiento literario, ficticio e ideal, ha dado cuenta Francisco García Lorca (1997: 55) al afirmar respecto a su biografiado:

> *El autor se ve a sí mismo como un personaje, la totalidad de su vida; no sólo el personaje que es, sino el que aspira a ser. Si hay en la novela fracaso, quimera y sueño, son otras tantas facetas del alma de Ganivet. En último término si Pío Cid es un personaje novelesco, y lo es en alto grado, es porque efectivamente, Ganivet es un personaje de novela. El mérito de novelista de Ganivet reside, en gran medida, en haberse sabido apreciar y respetar como personaje.*

Lo que Ganivet pretendía con esta auto-idealización tiene bastante en común con la propuesta nietzscheana de revolucionar el mundo de los valores morales establecidos, por lo que Pío Cid vendría a ser un Zaratustra español y finisecular, que se ha propuesto elevarse por encima de sí mismo para desde sus propias alturas vislumbrar un futuro mejor, anulando el convencionalismo social en cuyos estrechos márgenes la sociedad industrial incipiente quería aferrar los sentimientos desbordados de Ganivet. Por esta razón, Pío Cid supone un aldabonazo en la conciencia moral de la España finisecular,

incomprendido por su atrevimiento y consciente de que su vida ha de ser un testimonio de idealismo fracasado y de sacrificio por una causa que no era compartida por quienes sólo valoraban las cantidades materiales y el progreso industrial y mercantil.

Este testimonialismo que hace de Pío Cid (y, por ende, de Ganivet) un mártir que anuncia una fe contracorriente es el que ha destacado María Salgado (1997: 240) aportando una perspectiva novedosa sobre el autor y su personaje, pocas veces considerados con rasgos tan positivos y clarividentes:

> *La subversión transgresora con la que Ganivet pone en duda los valores de la cultura española, superponiéndoles los idealizados códigos vitales de Pío Cid, permite argüir que el mito/ auto/ bio/ gráfico de su protagonista ofrece un retrato en el que propone vivir de acuerdo a normas que colocan las cualidades idealistas del amor, el sacrificio y la abnegación sobre las del materialismo burgués dominante.*

Entre los encomios de la tarea emprendida por Ganivet se encuentra su formulación de la dignidad humana, a la que nos referíamos más arriba cuando señalábamos el elemento de denuncia presente en la actitud rebelde y provocadora de Pío Cid. Bajo la máscara prepotente, soberbia y orgullosa que encubre a este personaje no es difícil encontrar una hipersensibilidad emocional al borde de la crisis, aunque también de esta conjunción de valentía y debilidad surge una concepción de la dignidad y el respeto a los seres humanos, motivo por el que Pío Cid se propone como ejemplo de ser humano libre y natural, y encubierto en su faceta pública y doctrinaria se esconde una tenaz oposición al modelo de sociedad capitalista industrial que se ofrecía a Ganivet. A esta identificación que el escritor hace de su personaje con el prototipo de ser humano que añora y desea se ha referido César Barja (1964: 29) afirmando tajantemente:

> *Pío Cid es un hombre. Un hombre; lo que Ganivet entiende por un hombre: el hombre en sí mismo capaz, superior y vencedor de su espíritu; el hombre rico en facultades, dueño en cada caso de la situación; el hombre hombre, libre, digno; el hombre ejemplo de una humanidad en sí misma suficiente.*

Pese a postular a Pío Cid como modelo e imagen social del ser humano al que aspira Ganivet, hemos de reconocer que el propio personaje literario presenta diversas facetas que a su vez sirven para encubrir (o para poner de manifiesto, según se contemple) deseos y frustraciones personales de Ganivet mismo, que inicialmente se sueña conquistador y aventurero, como indica García Lorca (1997: 362): "En *La conquista* Ganivet se sueña a sí mismo como luchador y héroe de la acción", aunque también transfiere a su *alter ego* la vocación poética reprimida que no sólo consiste, literalmente, en hacer versos, sino en crear y recrear mundos literarios que Pío Cid inventa a voluntad (por ejemplo, narrando en primera persona una inventada e increíble historia de conquistas coloniales). Debajo de estas representaciones ficticias de sí mismo se ha creído ver la proyección de un deseo frustrado, como pone de manifiesto Melchor Fernández Almagro (1965a: 1) cuando se refiere a esta capacidad inventiva con que el novelista inviste a su criatura autoficticia:

> *A Ganivet –en este caso hay que citarlo en cuanto lo personifica Pío Cid– le hubiese encantado ser poeta, quizá por saberse él mismo inferior en imaginación y sensibilidad al pensamiento que hubo de prodigar en sus novelas y ensayos*.

Duplicándose en un personaje que lo sobrepasa y supera, Ganivet de algún modo está realizándose y perfeccionándose; por este motivo hemos incidido en diversas ocasiones a lo largo de este trabajo en que Pío Cid no es sólo un reflejo mimético de su creador, sino más bien un espejo en el que éste se mira para perfeccionarse, tras haberlo adoptado como guía y modelo de actuación al que tiene que imitar. A su través, Ganivet sublima y por tanto desahoga sus deficiencias y frustraciones, al tiempo que alivia los pesares de su existencia, por lo que parece sumamente acertada la consideración realizada por Juan Ventura Agudiez (1972: 39) en el sentido de que "Cid se vuelve un super-Ganivet, en quien la angustia y la virulencia ahora constituyen motivos estéticos".

El milagro que se produce con la alquimia de la palabra es que ésta transforma las realidades, las depura y acrisola, sirviendo de vía de escape para las presiones internas y externas que, analizadas desde una superioridad distanciadora (como la que permite el recrear los sucesos a voluntad), se dulcifican y se transforman; por esta razón, cuando Ganivet se enfrenta a su propia vida para ordenarla y darle un significado, lo que nos presenta es no sólo al ser que cree haber sido, sino aquél al que le hubiera gustado parecerse. El misterioso personaje de Ángel, que actúa como narrador en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* y representa otra máscara reflectante de la personalidad de Ganivet, supone un buen ejemplo de cómo imitando a Pío Cid él mismo se trata como un personaje idealizado, modélico, por cuanto en la escritura ha sabido evacuar y aliviar todas (o parte de) sus tensiones y contradicciones.

No podemos obviar aquí la función de máscara que ejerce el narrador, tras el que Ganivet va a permitirse trasladar opiniones, entre otras la de que con esta idealización de la figura de Pío Cid, él mismo se ha reconvertido y transformado, si hacemos caso a lo que señala Laura Rivkin (1983: 45) en su introducción a la novela en que aparece esta figura narradora:

> *Las veces que* Ángel *está parcialmente dramatizado, se identifica como* mono de imitación *de Pío Cid, pero hay otras ocasiones en que tal caracterización se amplía hasta abarcar a una persona que duplica al héroe, es decir, una persona que no sólo imita sino que también crea una vida ejemplar*.

Otra de las máscaras o disfraces empleados por Ganivet para representarse y continuar su proceso de auto-re-conocimiento fue el protagonista de su pieza teatral *El escultor de su alma*, al que ya dedicamos extensa atención en otros apartados de este capítulo (concretamente en 9.1. y 9.2.) como figura en la que el autor se ha desdoblado, pero que nos sigue interesando porque Pedro Mártir simboliza ese crisol de preocupaciones personales que en forma estética se canalizan y pretenden resolverse, en consonancia con lo que ha expuesto José Paulino Ayuso (1997: 178):

> *Pedro Mártir resulta el símbolo dramático que muestra el proceso interior de Ganivet, personaje de una autobiografía del deseo, de la aspiración insatisfecha. Su evolución marca las tensiones y crisis del proceso espiritual del autor*.

Como se puede observar, la obra literaria de Ganivet en su totalidad hace referencia a la vida del autor, siempre y cuando entendamos –como aquí hemos postulado reiteradamente– que en ella también entran los deseos, los sueños, las frustraciones, por lo que incidiendo en esta idea y calificándola como "íntima autobiografía espiritual", José Montero Padilla (1998a: 37) se refiere a los versos en los que Ganivet volcó aquello que "pensó, quiso y soñó". La teoría de la autoficción avala, e incluso amplía, esta incorporación de lo irreal a sus presupuestos, admitiendo inclusive la contradicción y lo imaginario como parte constituyente de la materia narrativa, según explicaba Alicia Molero de la Iglesia (2000: 307):

> *El narrador autonovelesco puede contradecirse o ser incoherente, hablar de lo vivido o de lo imaginado, contar su experiencia o atribuirse la deseada; todo vale para componer un modelo narrativo.*

Con Pío Cid, Ganivet establece una relación que podríamos denominar *desiderativa*, en tanto que en su personaje el autor transmite todo aquello que quiso ser en el pasado y que le gustaría poder llegar a realizar; es lógico, por tanto, que la interpretación de Mellado de Hunter (1972: 97), entre otros críticos, incida en esa prospección que el novelista realiza en sus deseos a través de su personaje:

> *Pío Cid, su* alter ego*, es lo que Ganivet quisiera ser. Por eso, por medio de él, condena el autor las bajas pasiones y los instintos, y proclama la liberación del* yo.

El proyecto autobiográfico de Ganivet incluye este deseo de liberación, que en su primera fase supone una desestimación de todo lo material, por lo que, según la vinculación que Ricardo de la Fuente Ballesteros (1996: 96) ha establecido entre el pensamiento de Schopenhauer y la literatura de Ganivet, éste

> *se nos muestra con el deseo ascensional de quien desea liberarse de las cadenas de la humana condición, para llegar al punto culminante de la contemplación, que es una de las obsesiones ganivetianas.*

Si la vida está hecha de renuncias, también es verdad que el resultado de la misma suele asemejarse a lo que cada quien soñó y deseó, por aquello en cuya consecución trabajó, de manera que el individuo acaba descubriendo que se ha hecho a la medida de cuanto anheló, aunque las circunstancias externas difieran de cómo se había imaginado el futuro. En esta tesitura debieron encontrarse los escritores finiseculares, que hallaron en la literatura la forma de plasmar sus sueños y sus anhelos, no tanto para cumplirlos como para percibir en qué medida coincidían con su realidad vital, y para expresar este deseo de forjarse a sí mismos apelan al concepto decimonónico por antonomasia, el de la *Voluntad,* descubierto o formulado por Schopenhauer como principio activo de generación personal que configura el mundo, y así lo ha entendido Livingstone (1982: 302) cuando ha repasado las formas autobiográficas de los escritores de la Generación del ´98, deudores en gran medida de este planteamiento de raíz schopenhaueriana que marcará el rumbo de la Humanidad a partir de la segunda mitad del siglo XIX:

> *La voluntad del que uno quiere ser, o más bien quisiera ser, pero no es. Voluntad, en fin, que es el producto no de un acto de volición, sino de una duplicidad creadora. Y productora de una literatura que, cuando no lo declara abiertamente, disfraza con su pretendido realismo una profunda idealización fantaseadora.*

Influido por esta concepción radical de la existencia humana, Ganivet perfilará su autobiografía como un chequeo a cuanto se ha cumplido y a sus prospecciones de lo que aún le falta por realizar, de modo que su perfil ideal de Pío Cid se nutre de este deseo insatisfecho, de nuevas aspiraciones que subyacen a la realidad de la que él mismo se ha dotado sobreponiéndose a los obstáculos y dificultades del entorno. Esta dualidad constitutiva de Ganivet, tendida entre lo que es y como se percibe a sí mismo, de un lado, y, de otro, lo que desea ser, es la que se interpone entre la voluntad ganivetiana y la

máscara artística con que se presenta Pío Cid, a quien García Lorca (1997: 158) considera "como un desfallecimiento del Ganivet que quizá en el fondo era, siempre sepultado bajo el Ganivet que quería ser".

La creación de Pío Cid se produce, precisamente, entre la realidad y el deseo, entre la añoranza o la nostalgia del pasado y la imaginación de cómo quiso Ganivet que hubiese sido el pasado y cómo preveía que podría ser su vida futura: este espacio autobiográfico que permite amortiguar los sentimientos del día a día es el que forja una coraza de protección externa, bajo la que late y subyace un Ganivet que se mueve a sus anchas y sin limitaciones, en busca de sí mismo. Para realizar esta búsqueda de sí mismo, el autor sabe que debe utilizar la creación artística, capaz de transformar la realidad en invención, por lo que Laura Rivkin (1983: 33) señalaba cómo se había operado esta alquimia por la que Ganivet se sublimaba en un personaje ficticio que lo representaba en sus deseos:

> *Al fijarnos en la novela como artefacto, nos damos cuenta de lo problemática que es la relación entre autobiografía y ficción en la obra, porque* Los trabajos *transforma en arte al personaje que Ganivet aspira ser utilizando experiencias vividas por la persona que era.*

En Pío Cid confluye, de este modo, como personaje autoficticio que representa la voluntad de superación del autor, lo que Ganivet es y lo que quiere y ha querido ser, pero también lo que él mismo cree ser (García Lorca, 1997: 54) y cómo quiere que los demás lo vieran (o lo veamos). Al fin y al cabo, Pío Cid es una apariencia en la que se acrisolan distintas visiones, compuestas por quienes van entrando en contacto con él y lo de-finen, empezando por Ángel, el narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*; resultado de múltiples perspectivas y miradas, Pío Cid será también la plasmación de esa confrontación entre las visiones externas que de él se tienen y su voluntad de imponer su realidad interior ante los demás, que sólo acceden a su imagen exterior, a sus manifestaciones públicas o sociales, que retratan imperfectamente lo que

el personaje atesora en su interior. A causa de este enfrentamiento, José Ángel Juanes (2000b: 192) ha observado que los demás personajes que aparecen en el ciclo autonovelesco representan el papel de "coro de antagonistas que permitirán a Ganivet-Pío Cid manifestarse tal como pretende ser o como pretende que los demás l[o] vean".

Conformado a través de la conjunción de las visiones perspectivistas externas y de la emanación de una voluntad interior, el personaje de Pío Cid reflejará esa tensión contradictoria y dialéctica entre lo que es y lo que se desea ser, enfrentamiento del que da cuenta Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1998: 24) cuando contextualiza esta ambigüedad constitutiva de Pío Cid poniéndola en relación con la época finisecular en la que es creado y lo que al respecto opinaban otros autores del momento, como Alejandro Sawa a quien cita:

> *El héroe decadente, en contacto con la sociedad burguesa, se ve amenazado por la enajenación que pone en cuestión la autenticidad de su propio ser ("Yo soy por dentro –escribirá Alejandro Sawa– un hombre radicalmente distinto a como quisiera ser, y por fuera, en mi vida de relación, en mis manifestaciones externas, la caricatura, no siempre gallarda de mí mismo").*

Resulta interesante constatar que, en plena era de desarrollismo industrial, los escritores del ámbito modernista opten por la alienación para poder manifestar que, pese a sus esfuerzos por adueñarse de su propia realidad, que incluye la corporeidad del *yo*, su expresión externa es un débil reflejo de su fuerza interior, de modo que lo que ellos son acaba convertido en una imagen o apariencia social dictaminada por los otros que lo constituyen e interpretan. A pesar de estos condicionantes externos, el escritor finisecular se resiste a dejarse confundir, por lo que mantiene en su relato el deseo de representarse tal cual él se ve a sí mismo, por lo que incluye en esta visión los rasgos idealizados de sí mismo que considera verídicos, y así se manifiesta en "muchas páginas de *Los trabajos* –por ejemplo– [que] nos ofrecen, en el personaje de Pío Cid, un trasunto de Ángel Ganivet, al menos de cómo se veía él a sí mismo" (Montero Padilla, 1998a: 25).

En la propia concepción de Ganivet, observamos que se hace explícita esta voluntad de sobreponerse al medio a través de la plena adecuación al mismo; paradójicamente, para Ganivet lo más original es aquello que mantiene su correspondencia con el entorno, pero sin perder su derecho a la diferenciación, que en el caso de los humanos tiene que ver con la creación de su propia razón de ser, como lo expresa en uno de los artículos de *Granada la bella*:

> *Así como los hombres nos esforzamos por crearnos una personalidad para no parecer todos cortados por la misma tijera, así las plazas, calles o paseos de una ciudad deben adquirir un aire propio, dentro de la unidad del espíritu local* (Ganivet, 1981b: 85).

Para poder ser consecuente consigo mismo, uno necesita previamente haber indagado en su interior y conocerse, por lo que hemos de interpretar que al constituir la figura de Pío Cid, la intención de Ganivet era acceder a una autodiagnosis de sus potencias y sus debilidades, de forma que en la pantalla de su personaje autoficticio también podríamos nosotros acceder a un conocimiento del escritor que ha volcado y proyectado su personalidad en las obras literarias en que se autorrepresentó. Al menos ésa es la opinión que sostiene Luis Álvarez Castro (1998c: 46), quien de esta manera hace coincidir los rasgos del novelista con los que ha dibujado en su máscara autoficticia:

> *Podemos recurrir a la ficción, esta vez para conocer la imagen que el propio Ganivet tenía de sí mismo, o, al menos, la que quiso transmitir a través de la estilización literaria.*

Si hemos considerado que en la auto(bio)ficción ganivetiana no sólo era válido incluir hechos reales, sino también las aspiraciones de su autor, hemos de creer con García Lorca (1997: 236) que "la aspiración de Ganivet está lograda en Pío Cid", puesto que en las obras del ciclo, y especialmente en el personaje poliédrico y escurridizo que representa Pío Cid, Ganivet ha volcado sus ilusiones y anhelos más profundos, los

sueños incumplidos y sus aspiraciones insatisfechas, sublimando e idealizando lo que siempre quiso ser y reconociendo la frustración vital a que ha desembocado su proyecto, por lo que se intuye que el final de Pío Cid atiende a un fracaso de su voluntad, según señalara Alberto Segovia: "Pío Cid fue como la ilusión de su creador. Como no pudo realizarla, abandonó este mundo" (apud. Elías de Tejada, 1939: 210).

La convicción ganivetiana de que su vida le pertenecía y él podría alterarla a voluntad era tal que expone este criterio en su tesis doctoral, rechazada por el tribunal presidido por Nicolás Salmerón, escrito en el que se prefiguran a grandes líneas las ideas que Ganivet, con su peculiar estilo ensayístico, va a defender en los años siguientes. Así, pues, en *España filosófica contemporánea*, título de ese escrito que marca el inicio de la madurez creativa y académica de nuestro autor, se puede leer la formulación de lo que opinaba sobre la adecuación entre la personalidad original de cada uno y su forma de vivir: "Según la idea que tenemos de nuestra propia naturaleza, vivimos y obramos" (Ganivet, 1943: 663).

Queda de manifiesto que para Ganivet lo importante, en consonancia con su idealismo, no es tanto la realidad como su interpretación y lo que de ella se piense, por lo que se puede colegir de esta idea primaria que expresa sobre el comportamiento humano que en la configuración de la conducta lo prioritario es la opinión que nos forjamos sobre algo: la vida está entonces guiada y dirigida por ideas, y éstas se forman a través de lo que percibimos, por lo que en todo caso habrá que penetrar más allá de las apariencias, si bien éstas nos llegan como primeras percepciones. De ahí que sea tan importante el modo en que cada uno se presenta, y para Ganivet el *yo* se modula a través de las más dispares presentaciones, puesto que su insustancialidad esencial permite que se recubra de las más diversas apariencias, que no harían más que servir de indicador sobre la mutabilidad de los seres, cuya profundidad hay que buscar más que en la apariencia en sí en la dinámica por la que se va transformando a sí mismo en busca de su identidad ideal, utópica, inalcanzable.

A causa de esta percepción caótica y vertiginosa de sí mismo, Ganivet opta por protegerse de sí, creando un personaje en el que expresar sus opiniones, pero cuya variabilidad de situaciones, aventuras y *trabajos* le permita ir modulando sus propias reacciones. Así considerado, Pío Cid se convierte, más que en portavoz, en re-presentación simbólica del autor, que al perfilar las equivalencias entre sus ideas y la puesta en práctica de las mismas por parte de su personaje está creando una relación inestable entre el mundo de las teorías, la ficcionalidad literaria y sus vivencias personales repletas de emociones y sentimientos que varían con el paso del tiempo, frente a la supuesta inmovilidad de las convicciones defendidas. De este extraño juego de esencias y apariencias se hace eco María Salgado (1997: 235) al relacionar las perplejidades ontológicas que se proponen en el ciclo novelesco con las inquietudes existenciales que se plantean:

> *El retorcimiento de ser también esta novela un autorretrato alegórico del ideario de Ganivet, contribuye a que el binomio formado por el escritor / traductor Pío Cid y Cide Hamete se convierta en un cuestionamiento inquietante de la posibilidad de fijar la identidad del autor / narrador / protagonista.*

A lo largo de la producción autoficticia de Ganivet (incluida su pieza dramática *El escultor de su alma*) hay una persecución constante de una identidad perdida, por lo que al lector se le plantea el texto como una reconstrucción de imposible resolución, puesto que son varias y contradictorias las respuestas y las posibilidades hermenéuticas, ya que en el fondo de la identidad ganivetiana, por las grietas de la máscara de sus personajes, asoma la contradicción y el vacío, bien que estas características son propias del desengaño al que la Modernidad ha accedido. Carrasco Urgoiti (2001: 90), al estudiar la soledad del héroe ganivetiano, ha comprendido que su construcción se halla en las coordenadas del pensamiento finisecular, por lo que para esta autora, Pío Cid tiene que responder a una contradicción insondable cuyo origen se encuentra en sí mismo:

"Trasunto del escritor que lo creó y de la tónica espiritual del fin de siglo europeo, el héroe ganivetiano no puede serlo más que desde la perplejidad".

Dos ejemplos coetáneos a Ganivet nos permiten hacernos cargo de esta inquietud existencial, que se hace palpable en las obras de Pío Baroja y Miguel de Unamuno, tan desalentados también en la búsqueda de un camino que los conduzca al reencuentro consigo mismos a través de personajes desorientados como sus autores. En Unamuno podemos encontrar, entre los muchos personajes en que se transmuta, el ejemplo de *Paz en la guerra*, donde nos ofrece dos personajes complementarios que pueden representar dos facetas o dos momentos en la vida de su autor, según Emilio Salcedo (1970: 86): "Acaso Ignacio sea el adolescente Unamuno exterior y Pachico Zabilde el Unamuno interior. Ignacio, muerto en la guerra, un *yo* ex-futuro". Asimismo, Baroja se fue dibujando en su infinidad de caracteres que van reflejando facetas de su personalidad, tanto real como soñad(or)a, por lo que José-Carlos Mainer (1997: 12) advierte sobre los peligros de una identificación excluyente respecto del resto de facetas, lo que empobrecería la magnitud del proyecto literario barojiano:

> *Hay que sacudirse toda idea de autobiografismo mecánico que ve en cada texto de Baroja y en cada uno de sus personajes aquello que los exegetas suelen llamar* la encarnación de las ideas del autor*: el* yo *literario de Baroja es una complicada irisación de* yoes*, un punto de referencia de las variadas dimensiones posibles de un alma compleja que a veces son contradictorias y a menudo sutilmente complementarias*.

La dispersión del *yo* en la autoficción es imprescindible, si se quiere entender adecuadamente cómo su existencia se percibe en la dinámica de su diversificación y convivencia, como sucediera con la obra ganivetiana, en la que no hay un único *alter ego* (como hemos visto) sino una pluralidad de representaciones y figuraciones que remiten a Ganivet, debiendo tener en cuenta la advertencia que a este respecto hace José Ángel Juanes (1998: 95):

> *Pío Cid es el hombre que Ganivet piensa que lleva dentro, o que desearía llevar. Pero no es el único; con él convive y lucha Pedro Mártir, el escultor de su alma, que pronto l*[o] *desplazará. Si Pío Cid carece serenamente de fe y le basta con su propio ser de hombre, Pedro Mártir ha de buscar con desesperación.*

La práctica autoficticia de Ganivet incluye la dispersión en diversos personajes que se complementan y contradicen entre sí, como venimos de ver, para mostrar la dualidad personal en que vive no sólo él sino el resto de escritores de su generación, que comienzan a expresar en sus obras los efectos de la sociedad industrial que aliena al individuo y lo somete a la condición de número productor y consumidor de mercancías. Así lo ha explicado Nil Santiáñez-Tió (1994: 295), quien ha relacionado el fenómeno tanto con el origen del psicoanálisis como con la presencia creciente en los últimos años del siglo XIX de una novelística destinada a suturar la misma desintegración que se produce en los relatos:

> *La escisión personal, los aspectos oscuros e innombrables del inconsciente, la pluralidad de máscaras serán algunos de los ejes rectores de los personajes creados desde los años 90 en adelante. Al igual que el mundo moderno, la personalidad del individuo se desintegra en pequeñas unidades no siempre estables y difíciles de explicar desde una sola perspectiva: el* yo *del hombre, como microcosmos de la modernidad, se difumina y desintegra.*

Paulatinamente, los avances científicos, técnicos, industriales e ideológicos que se consuman en la Modernidad van poniendo de manifiesto la imposibilidad de un *yo* monolítico y estable, por lo que en el tránsito de los siglos XIX a XX, que catapulta las corrientes artísticas del Modernismo, se va instalando una concepción multiperspectivista fenomenológica de la realidad, basada en última instancia en la inconsistencia y volubilidad del *yo*, el cual, en palabras de Mariano Baquero Goyanes (1972: 155),

> *sigue presente, lo está en todo momento, pero con tal despliegue de ilusionismo óptico y de perspectivismos, parece suscitarse en el lector la sensación de que ese* yo *se sustrae y se escapa, se metamorfosea, juega proteicamente a cambiar de rostro, de perspectiva.*

Aplicado a Ganivet, este planteamiento supone valorar la perspicacia con la que supo trasladar su propia vivencia de la inestabilidad psíquica y emocional al plano de la creación para cuestionar desde la raíz la existencia de un substrato con el cual identificarse; en esta desmitificación del *yo* a la que procede el fin del siglo XIX, Ganivet aportará una pieza teatral susceptible de ser analizada en clave psicoanalítica, como ha venido haciendo Matías Montes Huidobro (2001) en la que se afronta simbólicamente esta problemática como una disociación de compleja resolución, cuestión que apunta José Antonio González Alcantud (2000a: 127) del siguiente modo: "*El escultor de su alma* constituye el intento fallido, pero correctamente percibido, de conjugar la dramaticidad del *sí mismo* y el *sí*".

Habría que buscar, por tanto, en la dualidad interior del individuo el origen de esa multiplicidad de *yoes* que tienden a imponerse y anular a sus contrincantes sin conseguir un dominio absoluto; esta *contradictoriedad* implícita en la raíz íntima del *yo* es la que impide al escritor identificarse con una sola de sus facetas, desdiciéndose, negándose, contradiciéndose y fomentando la aparición constante de figuraciones que lo representen de modo fugaz y perentorio. La búsqueda de la mismidad se plantea, pues, como meta inalcanzable, pues a cada nuevo hallazgo se suma una rectificación o una negación que imposibilita la identificación absoluta, y con ella la quietud de espíritu. Tras percibir esta dificultad no es arriesgado apostar por la construcción de un ente ideal polimórfico, proteico y polifacético, que ampare en su diversidad la cambiante constitución del ser que en él quiere reflejarse, motivo por el que Pío Cid resulta un personaje novedoso en el panorama narrativo por su difícil catalogación. Asimismo, como ha sabido ver García Lorca (1997: 318), la única forma de reflejarse a sí mismo era crear un ser variable que

respondiese a esta nueva filosofía vital que en forma de fenomenología ideal iba difundiéndose por toda Europa:

> *Dado el plano ideal en que* Los trabajos *se proyectan fácil nos es concluir que lo que Ganivet no dice, aunque de muchas maneras lo implique, es: "Yo no soy el Ángel Ganivet que puedo y debo ser". Al trasponer el problema a su propio ser individual no disminuye el cúmulo de posibilidades o, mejor, no se acorta el imaginario camino que aparece ante sus ojos. Cuando Ganivet potencia su espíritu y su capacidad de creador en términos extremos no hace sino reflejar en el plano propio una concepción general del hombre y la naturaleza.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

El *yo* ganivetiano se nos muestra en proceso de construcción, como un mecanismo capaz de auto(re)generarse, por lo que Ganivet eligió con bastante acierto la figura del auto-escultor para simbolizar el magma emocional del que iba surgiendo su obra; Pío Cid se había depurado tanto a sí mismo que era un *infatigable creador* de nuevas personalidades que se van superponiendo en él mismo, aunque para ello haya de recurrir (o vampirizar) a las sensaciones y sentimientos de su autor, del que constantemente se nutre. Hay, pues, en esta figura una doble configuración (legendaria y psico-biográfica) que pone en marcha el artefacto autoficcional, en el modo en que entiende Rivkin (1983: 35) que surge Pío Cid de la imaginación del novelista, en una doble referencia axial:

> *Si de un lado Ganivet compone su propia leyenda en Pío Cid, creando un retrato simbólico, de otro, incorpora una materia histórica y psicológica que bien pudiera describir sus propias experiencias vividas.*

En esencia, lo que Pío Cid como personaje pone al descubierto, igual que más tarde hará Pedro Mártir, es el funcionamiento simulador de una máscara que deja transparentar los procesos mediante los que el *yo* varía y se multiplica: para ello, es esencial entender que en el substrato de la personalidad sólo se encuentra un magma indefinido que podrá adoptar las más diversas apariencias, que en su insustancialidad

creará las máscaras sociales y psicológicas que le convengan en cada momento, moldeándose a conveniencia en función de los agentes con los que se relaciona. Esta faceta reveladora de esencias es la que Miguel Olmedo Moreno (1965a: 212) atribuye a Pío Cid, quien

> *como un* escultor de almas*, tanto de la ajena como de la propia, se esfuerza por ordenar los rasgos del carácter, destacando los importantes, poniendo en su lugar los accesorios, en una labor de plástica espiritual que no inventa, sino que revela el modelado latente.*

En la dispersión del *yo*, hecho añicos por la Modernidad y sus consecuencias, condenado a mostrarse en máscaras desfiguradoras que nunca son idénticas a sí mismas, hay que buscar la proliferación de facetas con que se muestra el novelista autoficticio. El espacio autobiográfico, en este caso, será ocupado por un proceso (de escritura) mediante el cual se van poniendo en escena las diferentes apariencias sociales con que el autobiógrafo quiere re-presentarse; las propias máscaras reflexionarán sobre sí mismas, su esencia, su constitución, pero se encontrarán angustiadas y desasosegadas por la consciencia de su fugacidad, ya que a cada rictus la máscara es suplantada por una nueva formación. La máscara antigua se diluye de nuevo en el elemento común del que fue formada y esperará para volver a ser utilizada, en todo o en parte, pues sus átomos flotarán dispersos en el interior de ese *yo* cambiante y multiforme que entre todos los componentes de todas las hipotéticas máscaras componen. Ése es el sino trágico de la Modernidad, y ése también el origen de la capacidad de auto-destrucción reflexiva que comporta todo intento autobiográfico.

Así entendida la multiplicidad de seres que habitan a cada personaje, y con él a cada autor, habrá que achacar esta desintegración del *yo* como una consecuencia directa de la hipertrofia del procedimiento auto-analítico, que ha buscado y rebuscado en los orígenes de la individualidad hasta hacerla desaparecer; el apogeo de esta actitud, que coincide con la filosofía de la sospecha puesta en marcha en el XIX por Marx, Nietzsche

y Freud, se produce justamente en los años en que Ganivet produce sus obras creativas. Desde esta perspectiva, podemos enlazar la realidad ganivetiana con los tópicos literarios del momento, como hiciera Santiáñez-Tió (1994: 309) al señalar:

> *La multiplicidad del* yo *exhibida por Pío Cid es un motivo ampliamente tratado en algunas* novelas de artista*: ante el mundo moderno, el personaje del hombre de letras opone el cultivo obsesivo de su conciencia y de su personalidad, produciendo con esa actividad egotista la proliferación de máscaras.*

Lo que a partir de aquí hemos de plantearnos es de qué forma se enmascara Ganivet a través de sus personajes, y en este sentido habrá que remitir a cuanto apuntamos en el apartado 9.1. de este trabajo en lo referente al desdoblamiento, puesto que la técnica principal del ocultamiento proviene de esa separación de sí mismo o de una objetivación en otro, motivo por el que Molero de la Iglesia (2000: 300) ha sentenciado que "el desdoblamiento de la identidad implica siempre el enmascaramiento", con lo que podemos entender que, aunque se trate de la técnica más aplicada, no es la única, y que la única forma de desdoblarse pasa por esa ocultación de la propia personalidad bajo otros rasgos y otra identidad. Ésta, como veremos, es la razón por la que Ganivet ha utilizado un *alter ego* en el que emboscarse, a fin de reservar una parte de sí mismo, la más íntima, que a su vez es la que protege también al protagonista de su ciclo novelístico, a sabiendas de que con ello se ocultan los propios sentimientos. Así es como lo entendía Francisco García Lorca (1997: 308), para quien

> *el deseo de celar ese último reducto de la personalidad que es, al cabo, el esencial, responde en Pío Cid a una actitud en vida del propio Ganivet. Lo literario es aquí, como en otras ocasiones, un reflejo de la realidad.*

También Cerezo Galán (2000: 28), recordando oportunamente las ideas defendidas por García Lorca, ha incidido en el afán de ocultación por el que, paradójicamente, Pío Cid da a conocer a su creador:

> *Podría decirse que el impulso autocreativo encierra un egotismo egolátrico de tal magnitud que a veces, como ha mostrado sagazmente el propio F. García Lorca, Ganivet se afana en velarlo mediante ocultaciones o simulaciones, en que tan hábil era el Pío Cid de* Los Trabajos. *En esto consiste el idealismo ganivetiano, que habría que llamarlo más propiamente espiritualismo.*

Las máscaras desempeñan una doble función, contradictoria pero paradójicamente complementaria: la de ocultar, pero también la de revelar, al proporcionar algunas pistas y señales sobre la identidad secreta de quien apenas muestra sus propios rasgos, aunque en la impostura de lo prototípico nos descubre que tras esos rasgos inmóviles se esconde un secreto que debemos desvelar con una indagación insistente. La tragedia de la Modernidad es que nos ha desvelado la inanidad del rostro que juega a mantenerse en el anonimato, de forma que las máscaras se utilizan como una trampa gracias a la que el vacío oculta su terrible realidad; Virgilio Tortosa (1998: 51) ha descrito el engaño al que se somete quien se deja seducir por el misterio de las esencias ocultas señalando que

> *buscar el origen es encontrar* lo que estaba ya dado *con anterioridad (siempre existe un precedente de algo dado); y desvelar la primera identidad de las máscaras no sirve sino para demostrar lo contrario que pretende el mito del origen: detrás de toda identidad primigenia no hallamos nunca su secreto esencial.*

El inane misterio de Pío Cid consiste en que él mismo se sabe una máscara, tras la que inmediatamente puede descubrirse su vana palabrería; pero también queda el dilema de saber si las propias palabras que lo constituyen y que usamos para conocerlo, para des-cubrirlo (y para describirnos), para mantener relaciones sociales, para nombar el mundo como una estabilidad en constante tránsito, etc. no serán también máscaras que con su apariencia disfrazan un vacío radical, una ausencia definitiva, a la que parece aludir el juego de enmascaramientos ganivetiano. Como señalaba Luis Álvarez Castro (1998b: 40), refiriéndose a la pretensión de castidad que el novelista adjudica a Pío Cid,

> *tal sentimiento de raigambre cristiana es en realidad una máscara, una ilusión con la que el propio Ganivet intenta engañarse a sí mismo, ocultando tras ese velo espiritual los clamores de la carne que* l[o] *atormentan.*

En cierto modo, Ganivet es consciente de que su personaje es un antifaz que no deja entrever los auténticos sentimientos de su autor, de modo que actúa como el cristal esmerilado, que permite intuir la silueta que se mueve tras él y deja transpasar la claridad exterior, pero no deja distinguir con claridad la figura, dada su opacidad, que despista y distrae a quien cree que en la máscara va a encontrar la auténtica personalidad. A su vez, el propio Pío Cid, máscara literaria que varía de disfraz y de perspectiva según con quién hable o dónde esté, en el juego de la conquista amorosa (como veíamos más arriba en la simulación de la castidad) se oculta bajo palabras y comportamientos que resultan aún más contraproducentes y contradictorios, de manera que será tarea de cada personaje que aparezca en el ciclo la de descubrirlo y desenmascararlo (algo de lo que no fueron capaces los habitantes del reino de Maya cuando Pío Cid se disfrazó de *Arimi*). Recordemos, a este respecto, que cuando Pío Cid se disfraza de poeta (una de las pretensiones ganivetianas, por cierto), es descubierto *in fraganti* por la duquesa de Almadura, quien en el reproche que le lanza cree hacerle una alabanza:

> *Hay en estos versos intención; en todo lo que usted hace hay intención, mala, por supuesto –dijo la duquesa, doblando el papel–. Cada día me convenzo más de que usted no es lo que parece. Quiere usted parecer un hombre tosco y vulgar, y lo que usted es realmente es un hombre de mundo* (Ganivet, 1983: 446).

Si hemos de hacer caso a las descripciones de sus amigos, esta misma dualidad acarreó diversos problemas al propio Ganivet, que "con la pelambrera gigantesca que tenía y todavía conserva, con su traje de almacén, facha desgarbada, los movimientos aturdidos y la palabra escasa y poco expresiva" con que lo describe su amigo Nicolás Mª López (1920: 41), era poco apreciado por aquéllos que entraban en su trato, como refiere el mismo Nicolás Mª López (1920: 40) que sucedió cuando fue presentado "al

notable poeta y diplomático mexicano Francisco Icaza", aunque finalmente éste acabó convencido de que bajo la apariencia ("de jayán") estrambótica del granadino se ocultaba un gran talento. Al referir esta anécdota, aprovechando la desconfianza que suscitaba la presentación descuidada de Ganivet, su amigo realiza –en vida aún del escritor– una descripción (antológica) que, pese a su extensión, consideramos oportuno referir por lo exacta:

> *La verdad es que su tipo físico es extraño: largo de brazos y piernas, ancho de pecho, con el rostro feúcho, los ojos claros, una mirada que resbala, como si no viera nada por encima de los objetos, fría como la de un saurio, pero que al fijarse llega hasta el fondo, agujea como un berbiquí; la cabeza con la frente abultada y espaciosa y la nariz un tanto achatada, tiene cierta apariencia de antropoide gigantesco.*
>
> *Cuesta trabajo creer que hombre de aspecto tan esquivo tenga corazón de niño y un trato dulce y ameno como pocos. Le gusta hablar, pero no es comunicativo sino con quien tiene gran confianza; oye siempre con mucha atención cuanto se le dice; al final mira a su interlocutor, con mirada inquisitiva y desconcertadora, como si quisiera enterarse de lo que oye, más que por las palabras, por el reflejo del espíritu en los ojos, y cierra la conversación con apreciaciones de una lógica violenta, o con frases concisas y categóricas.*
>
> *Carácter franco, no conoce ninguna hipocresía social; jamás disimula sus pensamientos, ni procura agradar a nadie; casi siempre ha andado solo y con pocos amigos; no es misántropo, y, sin embargo, se ha pasado lo mejor de su juventud en un aislamiento espantoso* (López, 1920: 41-42).

A menudo, en el cortejo amoroso que repetidas veces encontramos en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, con desigual fortuna y resultado para el conquistador donjuanesco, se nos presenta la forma de embaucar mediante palabras misteriosas y veladas alusiones, que culminan con la conversión de Pío Cid en poeta (momento, por cierto, en que finaliza el sexto y último de los *trabajos* escritos y

publicados). Para García Lorca (1997: 372), en un agudísimo análisis, se trata de otra forma de ocultación y huida puesto que bajo la apariencia de un sentimiento pasional se oculta una indecisión psicológica grave; así lo expresa el hispanista granadino:

> *El intelectualismo erótico en que Pío Cid se envuelve no es sino la máscara que oculta la lucha entablada en el ánimo de Ganivet entre la libertad y el amor. O en otros términos, entre la vida y la muerte.*

En realidad, la batalla que se libra en Pío Cid (y, por extensión, probablemente en Ganivet) es la que apunta a la convivencia o a la contradicción entre ser y parecer, por lo que Mariano Baquero Goyanes (1972: 132) supuso que el novelista se había servido de la dualidad de Pío Cid como protagonista de las dos novelas que componen el incompleto o inacabado ciclo para manifestar esa contradicción que lo habita y constituye:

> *Este equívoco personaje, cuya actuación en* Los trabajos *se diría transcurre por cauces totalmente opuestos a los de* La conquista*, le sirve a Ganivet –en cuanto máscara de su* yo*– para jugar de nuevo a la doble visión, al conflicto ser-parecer.*

Tras la apariencia calma de cada máscara ganivetiana hay que preguntarse por la pasión profunda latente, que recorre la personalidad dual y contradictoria de Ganivet, quien al menos nos muestra esas máscaras suyas sin pretender hacernos creer en una monolítica y razonable personalidad; más bien, al contrario, uno de sus primeros relatos, inédito hasta que Antonio Gallego Morell (1971) lo publicara en una colección de textos ganivetianos que por una u otra razón no habían visto aún la luz ¡tres cuartos de siglo después de la muerte del escritor!, se titulaba "El mundo soy yo o el hombre de las dos caras". La sintonía de Ganivet con los escritores decimonónicos finiseculares es total, no sólo si recordamos el texto barojiano en el que señalaba que "cuando el hombre se mira mucho a sí mismo llega a no saber cuál es su cara y cuál es su careta" (apud. Abellán, 1977: 283), sino si recordamos las palabras que *Azorín* (1905: 52) pronunciase en la

velada de homenaje que a la memoria del infortunado escritor ofreció el Ateneo madrileño, donde el alicantino dijo:

> *A Pío Cid no lo conoceréis tampoco, ni lo comprenderéis –que es lo más grave–, si no estáis habituados a estas cosas hondas de la vida espiritual. Sobre su verdadera faz se ha puesto para el vulgo una careta de conveniencias corrientes. ¿Qué le importa a la multitud lo que nosotros somos y lo que en lo más íntimo de nuestro ser alimentamos? "¡Una máscara; venga otra máscara!", gritaba el filósofo Nietzsche, y diríase que Pío Cid ha elegido el más impenetrable e inaccesible de los disfraces.*

Múltiples son las vidas que Pío Cid se permite vivir y experimentar gracias a sus diversos disfraces, múltiples son también los rasgos de la personalidad ganivetiana que en cada una de ellas nos desvela, de ahí que las máscaras empleadas por el protagonista no sólo sean variadas, sino incluso contradictorias, como ha ratificado Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1998: 24) a lo ya expresado por Nil Santiáñez-Tió (1994: 338) cuando detectaba, refiriéndose a Pío Cid, que "el protagonista central hace de la escisión y la combinación de máscaras contradictorias su proyecto existencial".

Como advertíamos con anterioridad, las prácticas por las cuales se puede enmascarar el autor (y con él, a menudo, el personaje autoficticio) son variadas, de modo que referiremos que además del desdoblamiento –por el cual Ganivet se puede ocultar bajo los rasgos faciales de Pío Cid o tras la voz de Ángel, el narrador–, el escritor puede usar el distanciamiento para velar su auténtica identidad. Antes de continuar, y ya que mencionábamos al narrador que asume la composición de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, al tratarse de un personaje desdoblado del propio Ganivet (con el cual se identifica como autor), bastará recordar que él es uno de los fragmentos de los que Ganivet se vale para reconstruirse, pues como indica Loretta Frattale (2000: 86n) se trata de una forma de hacer presente a Ganivet en la obra, habiendo buscado además la analogía y el equívoco de la denominación de dicho narrador sólo con un nombre propio que, casualmente, coincide con el del autor: Ángel (Ganivet).

Volviendo, pues, a la fórmula del distanciamiento, hemos de indicar que esta técnica ha sido ampliamente estudiada por Nil Santiáñez-Tió (1994: 261-388), quien se centra en el estudio de la ironía y el humor que Ganivet aplica en la reconstrucción de sí mismo como personaje. A este respecto, Santiáñez-Tió (1994: 377) descubre las claves por las que el protagonista multiplica el enjambre de máscaras y personalidades que lo protegen de sí mismo:

> *Como ironista, Pío Cid diseña una selva de máscaras mediante las que desarrolla las distintas potencias de su personalidad* […]*; con la subversión humorística producida por esos contrastes, el protagonista logra superar las imposiciones externas que le cohíben la libertad de su inteligencia y de su proyecto existencial.*

El humor no sólo permite disponer de una vía de escape para las angustias existenciales, sino que con el agrandamiento de los rasgos o una denominación exagerada accede a la hipérbole risible y en el caso de un retrato a la caricatura, en la que lo prototípico y accesorio se convierte en secundario, mientras que lo relevante, al ser magnificado, identifica y distingue inmediatamente al personaje retratado. Pío Cid se encargó de relatar, en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, cuando no de inventar, a los personajes que en la novela aparecían sólo con un atributo (físico o moral), que coincidía con el que le asignaba su nombre de pila.

Esa simplificación ejemplifica perfectamente de qué modo Ganivet ha ido componiendo su obra a través de máscaras nominales, de caricaturas humorísticas que con un solo brochazo pueden provocar la risa o el desconcierto; pero conviene recalcar que aquel mundo de personajes de cartón-piedra había sido diseñado por entero por Pío Cid, el cual se burlará (como no podía ser de otra manera en un conquistador de la estirpe de don Juan Tenorio) y huirá constantemente de sí mismo a través de las paradojas (a las que tan aficionado era Sören Kierkegaard, por cierto, cuya reivindicación como preludio y antecedente de la Modernidad, de la metáfora, de la conquista amorosa, del

pseudónimo con máscara y de la autobiografía no podemos ignorar) y de las sucesivas máscaras con que se transforma. También Pablo Virumbrales (1996: 212) ha sabido observar el rasgo polimórfico de Pío Cid como

> *personaje contradictorio, dividido y múltiple que se esconde tras multitud de máscaras polimorfas y paradójicas que reflejan su carencia de la fe cristiana, su repugnancia hacia el mundo capitalista y el rechazo de toda ideología externa a sí mismo.*

Observándose como un objeto desdoblado, Ganivet aprendió a distanciarse de sí mismo, gracias al humor que le permitía encontrar aspectos y rasgos variables que le permitían multiplicarse, hacerse muchos. Santiáñez-Tió (1994: 308) ahondó en esa condición que hacía de Pío Cid un representante de la universalidad del individuo, por cuanto el *yo*, todo *yo*, es cambiante e inestable, y a los escritores decimonónicos finiseculares entre los que se cuenta Ganivet debemos la formulación estética de esa capacidad (proteica) de transformación constante y absoluta:

> *Como intelectual dedicado al estudio de sí mismo, o, si se prefiere, como ironista, Pío Cid se impone como proyecto la multiplicación de máscaras, el agotamiento de todas las posibilidades amagadas en la proteica personalidad del ser humano.*

Cuando Ángel, el narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, explica lo que lo atraía de Pío Cid, no tiene más remedio que aludir a su dualidad innata: la anonimia (que no es incompatible con la excentricidad y la extravagancia) externa y la profundidad interna, por lo que el propio Pío Cid, a través de su reconstructor textual, es consciente de que oculta bajo su apariencia descuidada un misterioso secreto, el que despliega e insinúa para hacerse amar. La descripción de Ángel reza literalmente: "No obstante la reserva de Pío Cid, veía en él rasgos de una personalidad oculta, muy diferente de la que a nuestros ojos se mostraba" (Ganivet, 1983: 71).

La forma más habitual de disfrazarse que tiene Ganivet es dejar que sean sus personajes los que revelen o porten sus ideas, pero en un ensayista y epistológrafo como Ganivet no es necesario que los personajes expongan sus propias teorías, conscientes, racionales, explícitas, del autor, puesto que para ello el escritor se sirve de los textos ensayísticos, sino que –como apunta Luis Álvarez Castro (1998a: 19)– algunos personajes ganivetianos lo que expresan son "sus diversas ideas acerca del matrimonio o la moral sexual", es decir, aquellos asuntos pudorosos, irracionales, vergonzosos o inconscientes que laten en la personalidad ganivetiana. En este entido, la ficcionalización literaria propicia ese enmascaramiento de la realidad (Cañedo, 2000: 563) al facilitar la *desidentificación* entre el nombre del autor y los pseudónimos con que éste se oculta.

Pero también en los textos ensayísticos (anónimos, no lo olvidemos, en tanto que aparecieron en su mayor parte sin firmar cuando los artículos periodísticos se recogieron en volumen), Ganivet se oculta y se disfraza de distintas maneras, que sucintamente mencionaremos por cuanto complementan las técnicas de ocultación empleadas en la autoficción:

> -Por una parte, la distancia adoptada permite a Ganivet adquirir una perspectiva apropiada para tratar el tema y elegir el tono que le parece más adecuado, y así es como –según Santiáñez-Tió (1998: 40)– adopta la máscara magistral de quien imparte doctrina. En complemento de esta posibilidad, Orringer (1999: 29) incide en la postura que ello supone por cuanto con esta captación de la benevolencia del público se predispone al lector para que preste mayor atención y acepte la autoridad de la voz que les habla en la distancia: "Ganivet asume una máscara disponiendo a los lectores a la recepción de novedades intelectuales".
>
> -Por otra parte, Ganivet se oculta en la autoridad ajena de las citas que utiliza, tal como ha analizado Mª Pilar Palomo (1997) la función de la

> intextualidad en los ensayos ganivetianos, algo que a veces transforma en un desdoblamiento utilizando la técnica del "artículo con voz interpuesta, en que cada [p]seudónimo o personaje es una máscara de un autor y en donde el *yo* y el *tú* responden, por tanto, a un único *yo*", como señala la propia Palomo (2000: 212).

Para Ganivet, el éxito social que ha alcanzado (en lo social y en lo profesional, no así en lo literario) encubre el rotundo fracaso (personal y sentimental) en que se encuentra: esa máscara del triunfo que Ganivet coloca sobre su héroe deja escapar (entre las muescas de fracaso que a cada aventura y *trabajo* sucede) el vacío existencial en que se mueve la angustia y el desasosiego del autor. Múltiples son las máscaras pero uno solo el secreto que ocultan, la frustración de Ganivet al no haber conseguido que triunfase su proyecto de vida, tal vez porque dicho proyecto se va construyendo a cada paso y no tiene una pre-existencia fija e inmutable.

9.4. El mito clásico como estrategia autobiográfica

La contradicción, el desgarro íntimo, la ambivalencia y la angustia se convierten en los signos distintivos del pensamiento vital de Ángel Ganivet, el escritor granadino que, adscrito a la Generación de 1898 como su precursor, anuncia el advenimiento de una prosa modernista en nuestras letras sin perder de vista ni la tradición greco-latina, de la que abundan las referencias explícitas e implícitas en su obra, ni tampoco se desliga del gusto romántico que había venido configurando el sentir estético de las generaciones anteriores a él. Así, pues, el acercamiento a las referencias mitológicas insertas en su extensa y frenética producción literaria (incluyendo en ésta la redacción compulsiva de cartas que constituyen una de las colecciones epistolográficas más ricas y desatendidas de nuestra literatura) no ha de pasar por alto este aspecto ambivalente de la utilización del mito clásico por parte del escritor finisecular, que a su vez augura una tendencia en la novelística posterior: la trivialización, casi degradante, del mito clásico para representar vivencias cotidianas y banales. Este proceso culminará, allá por los años ´20 de la pasada centuria, en las creaciones de prosa vanguardista que recogen el testigo del Modernismo literario e incluyen en sus textos figuras degradadas recogidas de la mitología clásica (baste recordar a título indicativo las obras de Pedro Salinas, *Víspera del gozo*, de Benjamín Jarnés, *El profesor inútil*, o de Max Aub, *Geografía*).

Pero no adelantemos acontecimientos: en la última década del siglo XIX, Ángel Ganivet vive inmerso en las corrientes literarias e intelectuales que conformarán en breve el Modernismo literario, con el que el granadino mantiene indudables y documentadas relaciones: así, con el entorno de Santiago Rusiñol y el *Cau Ferrat* en varias visitas a Sitges y, posteriormente, con el núcleo renovador de la intelectualidad finlandesa de la que no sólo dan cuenta los sucesivos artículos que conforman la serie periodística *Hombres del norte*, sino que ha sido indagada por Robert y Marjata Wis (1988). Para el Modernismo artístico, movimiento cosmopolita de procedencia parisina y rápida implantación por toda Europa, varios mitos van a servir de soporte iconográfico representativo, especialmente los referidos a la ambigua condición femenina, de donde la

tipificación de la mujer fatal como emblema del que se servirán los artistas e intelectuales finiseculares para referirse al ángel demoníaco que atrae irresistiblemente hacia el voluptuoso placer y obliga, con sus atractivos, a transitar por los caminos del mal. No debe extrañarnos que el joven vicecónsul de España en Amberes, tras una de sus salidas nocturnas, relate a su íntimo amigo Francisco Navarro Ledesma, el espectáculo cabaretero al que ha asistido y para cuya descripción utiliza evidentes referencias iconográficas a la mitología clásica y judeo-cristiana, en carta de 25 de mayo de 1893:

> *Consiste en envolverse la artista en una larguísima túnica, en alargarse los brazos merced a dos muletas de torero y en colocarse bajo la acción de un foco eléctrico de luz cambiante. Con esto ya no falta más que mover el cuerpo hábilmente para que bien pronto aparezca la bacante al desnudo y envuelta por una larga serpiente enroscada, que ora baja hasta los talones cubriéndola por completo, ora sube, sube hasta más arriba del ombligo, descubriendo artísticamente la forma femenina pura, helénica, sin artificio y, para el que sabe mirar, sin impudor* (Ganivet, 1944: 48).

Esta primera característica que detectamos en la utilización del mito clásico por parte de Ganivet ha sido destacada por Javier Herrero, uno de los especialistas en su obra y cualificado exegeta de los variados aspectos que ofrece la obra literaria del granadino. En una de sus dilucidaciones sobre el pensamiento ganivetiano, Herrero (1997: 105) apunta:

> *La diosa Belleza es el modelo de la* femme fatale *que domina el arte y la literatura de fin de siglo; como ella, es una esfinge que oculta una contradictoria realidad: un ángel en cuyo seno se esconde un demonio.*

Esta interpretación está en línea con la recuperación de un Ganivet modernista, algo que la crítica tradicionalmente había venido obviando, pero que cada día es más evidente, como puede mostrar el análisis de los mitos clásicos utilizados por el novelista y cuya función deja poco lugar a dudas, si los entendemos contextualizados en la época en que se produce la reinterpretación de la Antigüedad clásica por parte de quien en 1892

había opositado para la cátedra de Griego en la Universidad de Granada, y cuyo fracaso en dicha oposición supone un alejamiento del ámbito académico, un resentimiento endémico contra el clasicismo filológico y contra todo lo que sonase a mundo universitario. Esta frustración, de la que existen abundantes evidencias en el epistolario ganivetiano, se transforma en una visión degradada del mito clásico, al que no obstante nuestro autor va a seguir refiriéndose en términos ambiguos: por una parte, su conocimiento del mundo helénico sigue presente en sus obras y parece revitalizarse por la ausencia de la necesidad de explicar en clase las traducciones de los autores greco-latinos, pero por otra parte le servirá para proceder a una revisión a fondo de la mitología occidental desde una óptica en absoluto academicista, similar a la que simultáneamente y por motivos análogos pero diferentes había sostenido el filósofo alemán Frederich Nietzsche, con el que tantas concomitancias vitales y argumentativas mantiene el novelista español. Tal vez sirva de ejemplo a este distanciamiento el comentario que Ángel Ganivet realiza a Navarro Ledesma (1919: 17), quien lo refiere en el prólogo al *Epistolario* fragmentariamente publicado por éste en 1904:

> *Memorables fueron aquellas oposiciones en que Ganivet, que había empleado unos cuantos días (a veinte no llegaron) en la preparación, tuvo que luchar con un buen hombre que se había aprendido de memoria la* Ilíada*, la* Odisea *y casi todos los poetas griegos, en Barcelona, dedicando a esta faena ocho o diez años con jornada de más de ocho horas y sin descanso dominical.*
>
> *Y Ganivet decía: –La verdad es que no sabe el favor que me ha hecho, porque ¿cómo será posible amar a Homero teniendo que analizarl*[o] *y traducirl*[o] *a diario en clase? Tanto valdría estar casado con la Venus de Milo.*

No obstante, no ha de entenderse como un proceso meramente individual el que lleva a Ganivet al tratamiento específico que realiza de los mitos clásicos, como una reacción al ya mencionado fracaso en las oposiciones a la cátedra de griego de la Universidad granadina, aunque éste ayude a la inserción de Ganivet en la esfera de la

corriente modernista en que lo ha ubicado y reivindicado Fernández Sánchez-Alarcos (1995: 16), para quien

> *el pensamiento actual, desde diversos ámbitos, concibe la* [M]*odernidad como la disolución del racionalismo occidental, del orden clásico, y de los dogmas religiosos. En este sentido se reinterpreta hoy la cultura finisecular –período paradigmático de esta corriente disolutiva– y se reivindican aquellos contenidos y formas susceptibles de ser analizados por su condición antidialéctica y antimetafísica.*

¿A dónde conduce esta disolución racional del mito, en el caso de Ganivet? Quien ha analizado con mayor detenimiento el proceso por el que Ganivet de-construye el mito clásico mediante la aplicación de una técnica satírica ha sido Natalia Milzsyn (1984: 119), quien dedica un capítulo entero de su tesis doctoral al tema; allí, la profesora estadounidense (de origen polaco) concluye:

> *El héroe clásico, con sus aventuras maravillosas, sus atributos excepcionales, sus proezas sobrehumanas, no puede existir en la época tecnológica del siglo diecinueve. Pío Cid en* Los trabajos *es el retrato gris y común de esta época. Es un hombre que trabaja para sobrevivir pero que se resiste a unirse a la masa de los hombres que son esclavos de sus intereses y de la ambición.*
>
> *También en* La conquista *Ganivet muestra que en la época moderna el mito no puede existir con las características del mito clásico antiguo. Si lo vemos aquí dentro del esquema mágico del pasado, es sólo porque existe como resultado de la treta que Pío Cid les juega a los mayas. El mito está aquí como resultado del engaño y la mentira de que hace víctimas a los mayas. Si vemos el mito en sus dimensiones originales, vemos también la tramoya que lo sostiene.*

En la línea de análisis que se va imponiendo en el ámbito de los estudios ganivetianos, empieza a ser más fértil el estudio de los mitos clásicos que con mayor frecuencia aparecen en las diversas producciones del autor granadino; porque además de

las alusiones a la mujer irresistible y fatal, a la que se representa como Venus, fundamentalmente hay un enclave mítico que transita las páginas de sus novelas y se convierte en referente obligado de su producción literaria en tanto llega a ser el modelo con el que el propio escritor se identifica en un complicado juego de espejos autobiográfico: el omnipresente Hércules, a quien rinde culto el *alter ego* del autor, el nihilista y decadente aventurero Pío Cid.

Este mito rige y estructura axialmente el pensamiento mítico de Ángel Ganivet, aunque no excluye la utilización esporádica de otros referentes mitológicos más o menos encubiertos, si bien en todos los casos van a compartir los criterios básicos de comportamiento y construcción que el héroe hercúleo representa de modo evidente en la literatura ganivetiana. Porque al identificar a Pío Cid, protagonista de la ficción autobiográfica de Ganivet, con Hércules, el mito adquiere ese carácter vital que la prosa modernista precisa en su utilización del mito clásico; y no es fortuito que el mito de Hércules sea el centro y eje de la re-construcción autobiográfica de un artista encubiertamente modernista, como es Ganivet, pues –como ha estudiado Ernesto Mejía Sánchez (1975: 185)– el mito de Hércules y Onfalia es el motivo modernista por excelencia, si bien

> *la difusión alcanzada por el motivo de Hércules y Onfalia en la literatura española de fin de siglo no procede, desde luego, de fuentes clásicas, sino, como sucede con la de otros tantos aspectos literarios, de la cultura francesa contemporánea.*

La unanimidad de la crítica con respecto a la identificación de los doce capítulos previstos para la novela *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* con los doce trabajos de Hércules no deja lugar a dudas; así lo han expresado, diversos autores, por lo que vamos a hacer un repaso a las diversas expresiones que sobre este mito se han formulado:

En la empresa pone: Trabajos de Hércules*; en el sentido significa, más bien, remedo del Quijote. Su excursión electoral a Aldama, paladinamente lo demuestra. La salida en compañía del tío Rentero, un Sancho Granadino; aquella aventura con la mujer de Juan José, desfaciendo el entuerto del penado, para quien logra indulto; y la de Rosario, arreglando su boda, con lo que se remedia la maledicencia, páginas son –todas– inspiradas en Cervantes* (Saldaña, 1930: 150).

Hasta el número de doce [trabajos], como los de Hércules (Fernández Almagro, 1943: LV).

Incluso en el título mismo de la obra que Ganivet consideraba fundamental viene a confesar, indirectamente, su filiación cínica, cerrando así al cabo de veinticinco siglos de historia el ciclo iniciado por Antístenes con su obra sobre Hércules (Olmedo Moreno, 1965a: 57)

Los Trabajos *inacabados, pues iban a ser doce como los de Hércules, terminan con la marcha a Barcelona de Pío Cid, en el Trabajo VI* (Marín de Burgos, 1982: 220).

Quería que su héroe, Pío Cid, siguiera el ejemplo de Hércules transformando España mediante doce trabajos (Laura Rivkin, 1983: 27).

La importancia de Hércules en la novela se destaca en la estructura de los episodios en trabajos (Ganivet originalmente proyectó escribir 12, de acuerdo con el modelo clásico) y en la caracterización del protagonista, quien, como el héroe de la [A]*ntigüedad, reúne las fuerzas físicas y espirituales que l*[o] *preparan para una vida de acción virtuosa. Un Hércules moralista ya se presenta en las tragedias de Sófocles y Eurípides, pero es en los dramas de Séneca donde el héroe de los forzados trabajos llega a encarnar el pensamiento estoico y, gracias a los elementos de autoservicio y autosacrificio adquiridos, a faltar poco para convertirse en un*

héroe cristiano. Tal síntesis de lo estoico y lo cristiano debió atraer mucho a Ganivet. Aquí nombra el sexto trabajo de Hércules como requisito de una transformación espiritual y nacional, y también debió de serle muy sugestivo el décimo. En dicho trabajo Hércules vence al monstruo Gerión, es decir, conquista la muerte, y logra erigir dos columnas a ambos lados del Estrecho de Gibraltar, delineando así la frontera de España (Laura Rivkin, 1983: 103-104).

En Los trabajos *el mito de Hércules determina la forma de la novela. En el encabezamiento de los capítulos en* Los trabajos *hay una alusión obvia a los trabajos de Hércules. Esta correspondencia de* Los trabajos *con el mito clásico ya fue notada por Fernández Almagro.*
El encabezamiento del segundo trabajo donde "Pío Cid pretende gobernar a unas amazonas", es una alusión inconfundible al trabajo noveno de Hércules, donde éste tiene que obtener el cinturón de Hipólita, la reina de las amazonas. En realidad el encabezamiento en Los trabajos *es un eufemismo que encubre la patética y desgarrante realidad que describe y que, desplegándose ante nosotros, subraya el contraste irónico entre el encabezamiento y los sucesos de este capítulo. Las amazonas a que se refiere son mujeres pobres que se someten más que felices a su protección para asegurar su supervivencia* (Natalia Milszyn, 1984: 117).

En Los trabajos *Ganivet toma del mito clásico (Hércules), además de la simbología de los doce trabajos proyectados, la naturaleza heroica de sus empresas* (Fernández Sánchez-Alarcos, 1995: 298).

Cuando uno de los capítulos de la obra lleva la denominación de Trabajo, pensando quizá en los del mítico Hércules (Ganivet había proyectado incluso una continuación de la novela hasta alcanzar el número de doce capítulos o trabajos, el mismo que los de Hércules) (Montero Padilla, 1998a: 46).

> *El mito/ figura/ hazañas de Hércules sirve varias funciones: hijo del dios Júpiter y de la humana Alcmena, es el héroe semidivino más renombrado de la antigüedad clásica, símbolo de la fuerza física y del valor. Al calificar las obras de Cid de* trabajos, *se parangona su esfuerzo al de Hércules* (Salgado, 1998: 232).

Este repaso a las interpretaciones críticas de la novela ganivetiana pone en la pista del carácter simbólico que ésta ostenta y cómo el texto genera una red de alusiones que tienen como punto de referencia el universo mítico conocido y frecuentado por el escritor granadino. Más adelante incidiremos en el sistema mitológico de la literatura modernista, tal como es empleado por nuestro autor, pero en este momento nos interesa dilucidar por qué ese interés por la figura de Hércules y a qué función responde su uso por parte del novelista andaluz. En primer lugar, hay que destacar cómo encuadra en el pensamiento filosófico de Ganivet la utilización del héroe cínico por excelencia; así lo ha entendido Olmedo Moreno (1965a: 32), quien cita a Brehier para testificar la conexión vital existente entre Hércules y el pensamiento estoico que sustenta Ganivet:

> *El héroe cínico por excelencia –escribe Brehier– es Hércules* […]. *La vida del cínico es una verdadera imitación de Hércules, el hijo amado de Zeus, que l*[o] *ha hecho inmortal a causa de sus virtudes.*

Asimismo, en la identificación fictiva del escritor con el héroe griego a través del infatigable creador Pío Cid y de sus inacabados trabajos, la crítica ha querido ver la recreación del esfuerzo autoconstructivo del ser humano. Por este motivo, Saldaña ha llegado a biografiar a Ángel Ganivet en clave mítica, tal vez al haber interpretado como reales y verídicas las referencias a los trabajos de Pío Cid, cuyo carácter autobiográfico parece indudable para los estudiosos de Ganivet:

> *Llegado a Madrid, al choque con el ambiente sórdido de una pobre pensión, o casa de huéspedes, en tren de lucha por la vida, despiértase su sensibilidad dolorífica; a la que una inteligencia poderosa ofrece fórmulas críticas de amplia interpretación.*

Ese esfuerzo luchador es trabajo moral, de un Hércules del espíritu (Saldaña, 1930: 148).

De lo que no cabe duda es del uso meta-literario que Ganivet (1983: 103-104) realiza con respecto a Hércules como telón de fondo sobre el que se planea su segunda novela, por este motivo, dentro del relato "El protoplasma", inserto como una pieza interna que al modo cervantino hace avanzar el argumento principal de la novela, se suscita el siguiente diálogo:

-Haría falta en España un nuevo Hércules –agregó Sierra– que volviera de arriba abajo la nación.

-Pues yo creo –añadió don Pío– que si Hércules resucitara no querría cuentas con nosotros. Porque se comprende que entre sus doce famosos trabajos acometiera el más penoso de todos, que, a mi juicio, debió ser el de limpiar los establos de Augias. Pero aquí lo que tendría que hacer sería limpiar los establos por doce veces, y aun quedaría materia para otros doce.

Esta opinión del protagonista se compadece con la que el autor del *Idearium español* va a sostener en el ensayo que mayor fama le ha deparado; el mito hercúleo sirve como canal de expresión para las teorías del propio escritor sobre la situación real de la España de su tiempo. Pero no hemos de olvidar el trasfondo pesimista que alienta toda la obra ganivetiana, por lo que la reivindicación de un salvador patrio no pasará de ser una burla, *una guasa*, como la que había motivado la redacción de su primera novela, lo que explica el fiasco en que culminan todos los trabajos iniciados por Pío Cid con la mejor intención, pero que se resuelven del modo contrario a como se propusieron. Por este motivo, Milszyn (1984: 116) incluye en su interpretación de la técnica satírica empleada por Ganivet la desmitificación de los mitos clásicos y asigna a la figura de Hércules un valor nuclear y estructurante en la disposición de los elementos que constituyen la obra narrativa:

> *En* Los trabajos *y en* La conquista *vemos la desmitificación satírica de los mitos clásicos de Hércules y de la bajada al mundo de los muertos respectivamente. El mito les da forma y dirección arquetípica a las novelas; les da la armazón para la introducción de los sucesos. Pero estos sucesos arrastran al mito al nivel chabacano en la vida diaria inconsecuente, lo vulgarizan y lo reducen a una burla del original. Este uso satírico de los mitos clásicos es un aspecto importante en las dos novelas; puesto que, además de la influencia de los libros de viajes imaginarios y verídicos, vemos también las huellas indelebles de los mitos clásicos, a los que Ganivet incorpora conscientemente en forma satírica.*

BIBLIOTECA VIRTUAL

En cuanto a la simbología del número 12, hemos de tener en cuenta el sentido regenerador que las tradiciones herméticas le atribuyen, como refiere Frances A. Yates (1974: 315) en su extensísimo estudio sobre la evolución de la memoria (como una de las cinco partes de la retórica) desde la Antigüedad hasta la interpretación renacentista de Giordano Bruno, donde indica que en el decimotercer tratado del *Corpus Hermeticum*

> *se describe la experiencia regenerativa Hermética por la que el alma se escapa del imperio de la materia, lo que se describe con doce* castigos *o vicios, y se la colma con diez potencias o virtudes. La experiencia consiste en una ascensión a través de las esferas, en las que el alma va expeliendo las influencias malas o materiales, a las que llega a partir del zodíaco (el duodenario), y asciende hasta las estrellas en su forma más pura, sin la contaminación de las influencias materiales, donde se la colma con las potencias o virtudes (el denario), y canta el himno de la regeneración.*

Esta interpretación esotérica no quedaría tan alejada del autor granadino, quien en su *testamento* –declaración enviada días antes de su muerte a Francisco Navarro y Ledesma (Ganivet, 1965: 321)– afirmaba:

> *La ley fundamental del universo no es la atracción, es la* psicofanía *o sea la manifestación gradual del espíritu; la vida es un génesis perenne.*

Quedan por estudiar las conexiones del pensamiento ganivetiano con los movimientos orientalistas que tanto influjo tuvieron en el fin de siglo, con todo el lastre de pensamiento esotérico que fueron posando en los intelectuales europeos fascinados por la barbarie y el salvajismo de otras civilizaciones y culturas; sin olvidar el ascendente clásico que se detecta en la formulación novelística de Ganivet: hasta el punto de conformar a Pío Cid como un orador fracasado, un rétor que pretende seducir y convencer a través de sus discursos, llevando a cabo en una esperpéntica tarea las recomendaciones de la retórica clásica en lo tocante a la conducción de almas mediante el arte de la psicagogía (López Eire, 1992: 43) que el reformador finisecular ficticio pretendió en sus hercúleos pseudo-trabajos.

No obstante la visión pesimista de Ganivet que afecta al mundo moderno, a los adelantos técnicos y al progreso industrial que la sociedad capitalista de su tiempo experimenta, tal como hemos analizado en Puertas Moya (1998), nuestro escritor se propone resistir a los embates de una civilización tecnológica refugiándose en el heroísmo de lo imposible; tal vez sea en el mito de Hércules, renuente en su obra y ambivalente en su uso como era de esperar en el paradójico y contradictorio Ganivet, como sucede con el mito de la feliz Arcadia en que convierte a las polis griegas con las que identifica a la idílica Granada que él mismo ve desaparecer ante el avance de las máquinas, la urbanización deshumanizada y las canalizaciones irracionales, de las que desesperanzada y poéticamente da cuenta en *Granada la bella*; tal vez en estos mitos –decíamos– encuentre el único consuelo a un mundo hostil en el que se siente desplazado. No de otro modo se interpreta la constatación, que realiza en su epistolario con Navarro Ledesma, del diferente esquema de valores existentes entre la propuesta de vida representada en general por el mundo helénico y la trivialidad de una sociedad mercantilizada que sólo ofrece relaciones humanas venales; no en balde usa, en el colmo de sus desesperaciones, la invocación a Hércules para desistir de su empeño de reforma social:

> *Todas las fuerzas de Hércules no bastarían para conseguir que, no ya un rebaño humano, sino el más débil de sus borregos se apartara de la alfalfa material que representa hoy el metal acuñado* (Ganivet, 1944: 235).

La reforma moral y política de la sociedad, objetivo primero y último que alienta en la extensa obra ganivetiana, desde *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* hasta *Idearium español*, es a todas luces un intento fallido, y el desengañado pensador lo advierte lúcidamente; de ahí que, resignado a su destino, se embosque en la mitología clásica para obtener una nueva lectura, a un tiempo moral (evemerista) y satírica, de la realidad que le ha tocado vivir y que contrasta con la educación recibida y la añoranza consiguiente de un tiempo que a su paso evoca la desaparición trepidante de un modo de vida que desde su observatorio europeo, desterrado por causa de sus tareas consulares, le toca contemplar y frente a las cuales sólo le resta una actitud personal de difícil justificación.

En el entramado mítico que realiza Ganivet en torno a su obra probablemente se exprese la profunda aversión hacia la técnica y el progreso; la huida hacia el pasado se asegura en el momento pre-racional que supone el mito, como un revulsivo contra los atisbos de una razón tecnológica que deshumaniza el entorno vital de quien había nacido en una sociedad pre-tecnológica representada por el candil, la diligencia de caballos y los aguadores granadinos, cuyo encanto estaba siendo sustituido por la luz eléctrica, el tren y las canalizaciones de agua. En esta más que probable intencionalidad del uso mítico como reclamo de lo salvaje, de lo pre-racional, habría que inscribir la utilización de nombres que tienen resonancias mitológicas, en la esfera de la epopeya homérica, para denominar a los bárbaros mayas, a cuyos nombres onomatopéyicos les adscribe Ganivet un significado cuasi-épico. El caso más significativo, aunque no el único, es el de Quiyeré, veloz en la carrera, a quien explícitamente se compara con Aquiles (Ganivet, 1988: 38), aunque tal vez sea más interesante observar cómo se pone en practica la sátira

menipea subyacente en toda la novela al referir el apodo de Nindú, "Narizotas", "como nuestro buen rey Fernando VII" (Ganivet, 1988: 31).

En el uso peculiar de los personajes míticos como fuerzas irracionales, o por mejor decir, pre-racionales, subyace la opinión que nuestro autor mantiene sobre el origen de los héroes ennoblecido por la tradición popular, pero que –en última instancia– no eran sino hombres y mujeres caracterizados por su desaforada afición por la vida:

> *Júpiter y Venus tienen una significación ideal, y acaso, si hubiera medios de comprobación, se demostrara que fueron en su origen un jefe de tribu y una prostituta primitiva* (Ganivet, 1944: 41-42).

Por el anacronismo mitológico que sugiere el enfrentamiento a las novedades, Ganivet se representa como un personaje quijotesco que, a su vez, equipara a los personajes y héroes míticos con el afán idealizador del Quijote, cuyo referente en el mundo clásico es, en palabras del propio Ganivet (1981: 147), Odiseo o Ulises, quien también es calificado como "el griego por excelencia". El héroe homérico coincide con Hércules en tanto ambos representan el interés del individuo por reconstituirse, tal como ha desvelado Miguel Olmedo (1965a: 48) en su profunda y concienzuda disección del pensamiento ganivetiano:

> *El Ulises español, que el* Ideario *anuncia, será capaz del gobierno* interior *del hombre y gobernará, sin aspiración de mando, por la doctrina, la sugestión, el ejemplo y la capacidad de entenderse con otras almas, como educador y creador de lo más alto y difícil.*

La condición del mito, puesto en manos del escritor modernista va a permitir la asimilación del propio existir en la figura simbólico-literaria prefijada por su uso durante siglos por generaciones enteras de hombres y mujeres que sintieron vivos estos personajes y conformaron sus ideas y sensaciones a la riqueza sugerente de la propuesta que cada uno de ellos significaba. En Ganivet conviven, complementándose, oponiéndose

activa y fecundamente, las dos tendencias del mito, en cuanto idealización del tiempo pasado y como compendio de significaciones artísticas variadas. Esta última concepción es la que enlaza a Ganivet con las corrientes modernistas que han vuelto a vitalizar la mitología clásica y sacarla de la esclerotización a que se había visto abocada por el Neoclasicismo y el Romanticismo. Así lo ha señalado Mejía Sánchez (1975: 185):

> *La mitología cobra nuevo vigor en el fin del siglo europeo. No es mero afán erudito u ornamental. Proporciona recursos simbólicos que intensifican la significación verbal y al mismo tiempo permite un lenguaje común que entrevera diversos intereses artísticos*.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Pero no hay que olvidar el otro aspecto en que el mito pervive en el pensamiento conservador, anacrónico y reaccionario (si despojamos al adjetivo de valores peyorativos y lo circunscribimos a su valor etimológico, en tanto que se produce una reacción ante el medio hostil en que se desarrolla) de Ganivet: la idealización de la Grecia clásica a la que va inextricablemente unido el origen de los mitos que han sido reactualizados. El idílico paisaje heleno ha sido rememorado en diversas ocasiones por el escritor granadino, si hemos de atender a lo que –devocionalmente en muchos casos– nos ha sido transmitido por sus amigos y contertulios de la Cofradía del Avellano; tal es el caso de lo referido por Nicolás María López (1932: 9), quien relata la siguiente anécdota sucedida en los momentos previos al viaje que realizó junto a Ganivet durante la última estancia de éste en Granada, venido desde Helsingfors a España a raíz de la muerte de su madre en agosto de 1895:

> *Ganivet se acordó de Grecia.*
>
> *-Muy semejantes a éstos –dijo– debieron ser los campos helénicos*.

La idealización de Grecia, con ciertos visos de similitud con la cultura española, con la tradición mediterránea, adquiere en Ganivet un carácter de motivo renuente, por lo que cuando Pío Cid se encuentra conversando con el iletrado maestro de la sierra granadina, don Cecilio, lo adoctrina con la siguiente comparación:

> *Bajo nuestro cielo puro y diáfano, como el de Grecia, gran parte de la vida requiere aire libre, y nuestro afán de reglamentarla y meterla bajo techado, lejos de fortalecerla, la va aniquilando poco a poco* (Ganivet, 1983: 317).

Probablemente, la tarea más difícil por no decir imposible, lo que humildemente y a una escala en absoluto comparable al proyecto original, acomete Ganivet, es la de recrear (o sea, crear de nuevo) el pasado, de donde es fácil observar no sólo la apropiación del mito para acceder a los aspectos de su vida anterior que no se atrevía a acometer desde un punto de vista puramente autobiográfico, sino que además Ganivet está íntimamente convencido de que la vida individual es actualizable y casi infinita de muchos modos y maneras: a través de la especie, o mediante la disolución y posterior revitalización de las partículas que nos componen; esto es, en consonancia con el pensamiento filosófico de la época, tan marcado por el exotismo orientalista y por las aportaciones de Nietzsche, lo que aproxima a Ganivet al mito zoroástrico del eterno retorno de lo idéntico, que para el granadino tiene toda la apariencia de una condena, de una maldición que asemeja a la vida con el castigo de Sísifo, si bien cuando expone esta teoría no la reviste formalmente de la denominación clásica, aunque las semejanzas en su formulación dejen poco lugar a dudas, como en esta carta de 4 de enero de 1895, última de las publicadas por Navarro Ledesma en su primera colección:

> *Puedo permitirme la satisfacción de entretenerme con mis imaginaciones para disfrazar las miserias de la vida e impedir que se acerque la idea del suicidio, que no resuelve nada tampoco, si como es de temer tenemos varias ediciones* (Ganivet, 1944: 257).

La red de sugerencias mitológicas planteadas por Ángel Ganivet es tal que, como veíamos para el caso de Hércules y la interpretación de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* por parte de la crítica, los estudiosos del escritor granadino han vinculado de forma sistemática a los personajes de sus obras con importantes mitos de la

cultura occidental[144]. Así sucede con la abstrusa personalidad de Pedro Mártir, protagonista del auto sacramental modernizado que Ganivet escribiese semanas antes de suicidarse y que con casi toda seguridad había sido concebido como uno de los capítulos (o trabajos) de su segunda novela.

Hemos registrado interpretaciones tan diversas como las que siguen porque la obra es un compendio de alusiones míticas, hasta el punto de rezumar caracteres de otros personajes, pero también porque el propio planteamiento de la obra atiende a arquetipos mitológicos que dan pie a la búsqueda de referentes externos, cuando es más que probable que Ganivet quisiese fundir varios de ellos y reunirlos en uno solo, el del escultor obsesionado con su obra, Pedro Mártir, Ganivet mismo, conmovido por circunstancias personales y existenciales que hacían de su vida un tormento. Repasemos, pues, el eco crítico en cuanto a la adscripción de personalidades mitológicas en esta pieza poco menos que póstuma, si tenemos en cuenta que debió ser escrita precipitadamente, como testamento espiritual del escritor (quien así lo había anunciado a través de Pío Cid, su otro *alter ego*) y en un estado paranoico depresivo que motivaría su suicidio en Riga el 29 de noviembre de 1898.

Para empezar, en la biografía escrita por Fernández Almagro (1952: 273) hay una exposición crítica de la obra teatral, con las siguientes incisiones míticas, amplias y dispares, pero unificadas a través de la sugerencia y la insinuación, como él mismo reconoce:

> *Mejor podría asimilarse la condición estética de* El escultor de su alma *a la naturaleza de obras poético-filosóficas, cual la alegoría inconclusa de Goethe, Pandora, sin que relación semejante pase más allá de lo puramente genérico. Al leer estas palabras que pronuncia el Prometeo goethiano: "Sea acción o pasión, sufrir es fuerza", no pude por menos de pensar: he aquí un apotegma que Pedro Mártir erigiría en norte de sus inquietudes. Mas no es posible en modo alguno la*

[144] En esta línea, Raúl Fernández Sánchez-Alarcos (1998: 25) ha indicado: "En Pío Cid subyace el gusto

> *identificación de estos dos caracteres, porque la criatura de Ganivet tanto tiene de Prometeo –el que vivía del esfuerzo vigoroso y constante– como de su hermano Epimeteo, el que vivía de la imagen y había recogido en su corazón la amargura que vierte el Tiempo. No sería menos arbitrario el paralelismo que se intentase entre Pandora y Elpora, de un lado, y Cecilia y Alma, de otro.*

Posteriormente, Saldaña (1930: 52), también al biografiar al desdichado escritor, encuentra un paralelismo con el mito de Pigmalión:

> *De este gentil desasnamiento resulta, no que el escultor se enamora de su estatua, como el de Chipre, sino que la humana estatua, espiritualizada, se enamora de este nuevo Pigmaleón –tal como, años más tarde, en el drama de Bernard Shaw–.*

El mismo biógrafo incide en esta comparación más tarde, aunque se olvida de mencionar el mito de Electra que subyace en la pieza teatral:

> *Ahora* Pedro Mártir *–nuevo Pigmalión– enamórase de su* obra*, que es Alma: su hija. Adorándola muere, en el gesto más desesperadamente pagano* (Saldaña, 1930: 179).

Esta comparación, realizada por Saldaña, es admisible como textual puesto que en el tercer acto leemos, en una acotación a los diálogos: "([Alma] Queda petrificada junto a la puerta del fondo)" (Ganivet, 1926: 118). Pero no acaban aquí las interpretaciones mitológicas a la obra dramática ganivetiana; Matías Montes Huidobro (1997: 142), al analizar el discurso escénico de *El escultor de su alma* halla en ella una "representación simbólica del mito de Narciso". Es más, en el prólogo que Francisco Seco de Lucena (1926: 36-37), destinatario y posterior editor de la obra, pusiera a la primera edición del texto, indica la relación con otro mito, el de los Titanes:

---

por la acción libre y arbitraria que caracteriza la heroicidad de mitos como Hércules y don Juan".

La figura desolada del hombre, esclavo de la propia imperfección, combatiente siempre vencido y nunca domado, titán que trata de escalar el cielo por la conquista de la luz y prisionero eterno de las sombras.

No obstante, apenas si se han mencionado tres referentes que se encuentran presentes en la obra y que aparecen sucesivamente, para dar un sentido global, desde nuestro punto de vista, a esta creación. En primer lugar, el escultor se plantea el sentido de la existencia, como si ésta se nos presentase en forma de acertijo o adivinanza, para que –traspasando los velos de la superficialidad y la apariencia– sepamos encontrar el auténtico significado de la vida. En uno de sus parlamentos, Pedro Mártir sentencia:

¡Vivir no es más que correr
eternamente al redor
de la esfinge del amor!
Esfinge de forma rara
que no deja ver la cara...
mas yo la he visto en secreto,
y es la esfinge un esqueleto
y el amor en muerte para (Ganivet, 1926: 47).

El nihilismo y el pesimismo presentes en esta confesión autobiográfica no han dejado de tener un referente mitológico, vinculado por lo demás a las referencias edípicas que constituyen el tema de otro de los relatos que se insertan en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, el de Juanico el ciego, y cuya moraleja o conclusión parece ser que el hombre no puede escaparse de su sino, del *Fatum* que le fuera decretado antes de nacer.

¿Cuál es su destino, el del propio Ganivet, que en los preliminares de esta obra alegórica plantea el enigma de la Esfinge como portón de entrada que sólo puede franquearse conociendo la respuesta? No sería demasiado aventurado sospechar que

Ángel Ganivet vivió obsesionado por la idea del fracaso amoroso con Amelia Roldán, pero también por la idea de la muerte, o mejor aún, las muertes: la de su propio padre, ocurrida cuando Ángel tenía diez años y que, aunque atribuida a un cáncer de estómago, probablemente se precipitara voluntariamente para evitarse sufrimientos, en forma de suicidio; la muerte de su madre (con la que mantenía una estrechísima relación confidencial, lo cual no impidió que le mantuviese oculto el estado de amancebamiento en que lleva viviendo desde febrero de 1892), ocurrida tres años antes de su propio suicidio; y por último, la muerte de su hija, Natalia, a los pocos meses de nacer, hecho que precipita esta creación artística con visos de obsesión literaria. Ganivet creía que su destino era repetir la muerte del padre, en tanto que se siente enamorado edípicamente de su madre, lo que lo obliga a no serle infiel con ninguna otra mujer, y a mantener una ambigua actitud de repulsión hacia el sexo como realidad física. Esto explicaría, en alguna medida, cuanto hemos venido sosteniendo sobre la presencia inicial, preliminar, de la Esfinge como símbolo en el primer acto de la obra dramática.

Posteriormente, como ha indicado Javier Herrero (1998: 112), quien hace la afirmación genérica para toda la producción literaria y el pensamiento del granadino: "Tanto Platón como Ganivet sitúan la iluminación del alma en la Caverna", donde más claramente se encuentra el mito platónico de la caverna es en los siguientes versos de *El escultor de su alma*, pronunciados por Alma, la hija de Pedro Mártir:

¿Por qué en la angosta caverna,
en que el alma esclava gime,
nace esta luz que redime
y guía a la gloria eterna? (Ganivet, 1926: 100).

Por último, dentro del ambiente ctónico en que se desarrolla el drama y que mediante la caverna denuncia la futilidad de la vida, Ganivet saca a relucir, sin citarlo expresamente, otro mito, el de Orfeo, con el que el propio Pedro Mártir parece identificarse: "¡Y por esa flor iré / a los centros de la tierra!" (Ganivet, 1926: 107).

Como hemos venido observando, además de otros ocasionales empleos del mito, Ganivet vierte en los héroes del pasado su propia tensión existencial, y se siente sucesivamente Sísifo, Hércules, Edipo, Orfeo, encerrado en todo caso en la inutilidad de la existencia, dotado sólo de armas racionales e intelectuales para arrostrar y hacer frente a los sinsentidos y la fuerza irracional de la naturaleza y de los sentimientos, comprobando por sí mismo, como sucede con el ya mencionado Nietzsche, su contemporáneo, que bajo el drama griego se oculta la sentencia del fauno Sileno, y que la vida es la mayor maldición y el no haber nacido el mayor bien. Por ello, en su temprano artículo "Arte gótico", Ganivet (1943: 932) se refiere desde un mesurado punto de vista a la estereotipación que con respecto a las pasiones humanas supone la propuesta de los mitos griegos: "Grecia ha quedado como tipo de esa divinización de los héroes y sus pasiones".

El mito va a permitir al escritor modernista dar rienda suelta, o sencillamente confesar de un modo colateral, en voz baja, y a través de persona o héroe interpuesto, sus propias pasiones, sus vivencias; de ahí que el mito clásico se haya visto degradado hasta la cotidianidad y trivialidad a que se refiere Milszyn (1984:118): "En *Los trabajos* los trabajos del protagonista se reducen a una crónica de la vida diaria, de la vida vulgar de un hombre que pertenece a la burguesía".

Justamente ése es el sentido que se les quiere dar, y el que se piensa que ha servido para su configuración en las literaturas populares de los pueblos ágrafos. En la tesis doctoral que le fuera rechazada por Nicolás Salmerón, *España filosófica contemporánea*, Ganivet se acerca en dos ocasiones a la teoría del mito, una explícitamente para poner en relación el Romanticismo con la Antigüedad clásica: "Con ese romanticismo que se aproxima a la mitología y que se da la mano con el clasicismo griego" (Ganivet, 1943: 617); y otra, implícitamente, para referirse a la manera

evemerista en que los mitos se constituyen por boca del pueblo llano para dar forma a sus sentimientos y opiniones:

> *Esos cantares y romances, síntesis en que a veces se confunden la vida subjetiva y objetiva y de la que pudiera pacientemente sacarse todo un sistema de filosofía moral* (Ganivet, 1943: 611).

Estas teorías se hallan en consonancia con la opinión formulada por Ganivet sobre el carácter popular de la sabiduría: "El verdadero y profundo saber brota de las muchedumbres inconscientes" (apud. Gallego Morell, 1971: 30).

BIBLIOTECA VIRTUAL

De esta fuente folclórica y académica a un tiempo se surten las múltiples alusiones que en su epistolario se recogen de modo más o menos incidental a los diversos mitos clásicos, pero los que nuclean de una forma más evidente su proyección literaria son los que permiten formar la máscara autobiográfica que se construye para su uso personal el propio Ganivet; su predilección por los mitos subterráneos es compartida por las pasiones profundas que representan los dioses griegos, como es el caso de Baco, a quien no sólo evoca y conjura en alguna ocasión (Ganivet, 1965: 274), sino que parece ser una divinidad cercana a su melancólica y atrabiliaria personalidad; al menos, así lo interpretaba Quintiliano Saldaña (1930: 35), quien señalaba que: "En el *Epistolario*, el tema del alcohol surte, aquí y allá, como un rojo chorro báquico". El dios Baco será, además, invocado en un brindis que es todo un proyecto de reforma anti-industrial y un manifiesto contra los avances tecnológicos. Pío Cid se convierte de este modo en portavoz y máscara de las ideas (más bien, convicciones) que al respecto sostiene su creador:

> *Brindo, pues, por el dios Baco y por su distinguida esposa la diosa Alegría, en cuyo seno se olvida uno de todas las ciencias y de todas las artes inútiles inventadas por los tontos* (Ganivet, 1983: 375).

Por encima del convencionalismo con que este brindis está formulado, está presente el alegato personal de quien no halla más refugio contra la razón industrial que la búsqueda del mito, el retorno impostado del logos al mito, en su afán de romper con las convenciones y normas sociales, en la lucha sin cuartel que Ganivet ha abierto en diversos frentes contra una sociedad prejuiciada y carente del sentido artístico que él defiende; por este mismo motivo, los héroes griegos van a servir de contrapunto a la mentalidad pequeño-burguesa de la sociedad en la que le ha tocado vivir, y su aspiración al arte pleno será también una reivindicación de la libertad creadora capaz de romper todos los moldes establecidos, al tiempo que supone una aventura heroica con la que mentalmente el autor se identifica. En una reciente aproximación a su obra, Miguel Gallego Roca (1998: 21) ha calificado la novelística de Ganivet como "epopeya del aislamiento" y ha incidido en el uso de los mitos como garante de una personalidad aventurera transferida al personaje ficticio autobiográfico: "La voluntad de aventura […] y la necesidad de intervenir en el mundo exterior requiere, en el caso de Pío Cid, la presencia de mitos".

Aunque el interés por la mitología lleve a Ganivet a presentar sus obras en clave mítica, tras un pormenorizado estudio del valor simbólico de las figuras míticas –como apunta Manuel Sánchez Ortiz de Landaluce (1998: 8)–, hay quien ha criticado ese afán ganivetiano por superponer diversas interpretaciones a una realidad personal que no concuerda plenamente con cuanto en ella se quiere expresar a través de símbolos y alegorías. Éste es el fallo que Fernández Almagro (1952: 274) detectaba en la acumulación de referencias míticas que él mismo había encontrado en *El escultor de su alma*:

> *Los personajes de* El escultor*, localizados con excesiva precisión en el tiempo y en el espacio, no estaban conformados para asumir valor de representaciones míticas. Y este desnivel entre una fantasía que pone en juego la máquina de lo maravilloso, y una realidad harto tasada y circunscrita, entre los atavíos de figuras actuales y la*

> *perennidad de nociones abstractas, no supo Ganivet salvarlo en su drama, inconsecuente y disforme, no siempre bien acordado en sus varios elementos.*

Sin embargo, ya hemos manifestado que Ganivet buscaba en Pedro Mártir la configuración de un mito que asumiese la compleja personalidad atormentada del artista moderno, y por ello las alusiones míticas –tan variadas como hemos analizado– surgen porque la obra entera ha sido concebida bajo el arquetipo del mito clásico: un hombre atormentado y pasional que se convierte en símbolo y expresión de sus contemporáneos y sus desdichas o heroicidades vitales. En el caso de Ganivet, este planteamiento coincide con la función que asigna al mito en sus obras literarias, como portador de una personalidad sublimada e imposible de lo que él aspiraba a ser. Así lo ha visto, antes que nosotros, Quintiliano Saldaña (1930: 180):

> *El* infatigable creador *espiritual, sobre la arena de la vida diaria, es un Hércules moral; en el ambiente mucilaginoso y prosaico del círculo burgués, en la vida íntima. Un Quijote moderno.*

Y con más precisión aún, Miguel Olmedo (1965a: 215):

> *Pío Cid encarna el Ulises español anunciado en las postreras páginas del* Idearium *con la misión de dar cuerpo al ideal español que Ganivet propone en sustitución de las* ilusiones nacionales.

Por ello, creemos acertado suscribir las tesis de María A. Salgado referentes a Pío Cid como una mito-autobiografía, en la que el lector está implicado activamente a la hora de construir un personaje tan variopinto, voluble y contradictorio como todo ser humano. Para Salgado (1998: 232):

> *Los mitos y estereotipos que evoca Ganivet permiten que el lector desmonte el mito/ auto/ bio/ gráfico que es Pío Cid y lo vuelva a construir en términos de su significación alegórica tanto de la regeneración nacional, como del excéntrico héroe/ escritor-modernista.*

Ante todos los argumentos esgrimidos, parece evidente considerar a Ganivet como un escritor autobiográfico hasta la obsesión, que ha vertido en determinados personajes su personalidad recurriendo al esquema propio de la mitología clásica en cuanto explícita o implícitamente ha perfilado a través de las pasiones humanas las contradicciones y el dolor de su propia experiencia de la vida, con la profundidad que el dolor le aporta, y es desde esta atormentada y lúcida visión de la existencia desde donde Ganivet escribe, de la fuente o la herida de donde mana su escritura, cínicamente concebida como una denuncia, como un desvelamiento del horror trágico que se oculta en la banalidad de los sucesos cotidianos. Ya Saldaña (1930: 11) apuntaba en esta dirección cuando al emprender la tarea de biografiar a un escritor tan fingidoramente autobiográfico como Ganivet, escarbaba en sus subterfugios y en las tretas empleadas por el autor granadino, y afirmaba taxativamente:

> *A través de sucesivas reencarnaciones, en sus personajes representativos, Ganivet es* Pío Cid, el infatigable creador, *héroe de los* Trabajos *–al modo de Hércules–, cuyo esfuerzo de artista se cifra en un continuo dolor; como la vida misma, según doctrina de Schopenhauer*.

Ganivet se refugiaba, como tras una máscara, en los mitos, con preferencia por los mitos ctónicos, porque –como ha señalado Javier Herrero (1997: 113-114)– nuestro novelista se sentía vinculado a la tierra de un modo especial:

> *Múltiples elementos muestran que ese* alma solitaria arrastrándose en las sombras *y que encuentra las ideas salvadoras en* la madre tierra*, es el piadoso Hércules ganivetiano. Ganivet no se contenta con hacer de su Caverna una versión de la platónica, sino que quiere introducir también la imagen del tonel de Diógenes*.

Por esta vinculación, que se expresa de modo especial y con funciones gnoseológicas en el caso de la caverna platónica en su testamento literario, id est, *El escultor de su alma*, es por lo que Ganivet (1988: 26) había utilizado en su primera

novela el descenso a los infiernos de Igana Iguru como explicación factible para la resurrección del inquietante personaje Arimi, denominación que adopta Pío Cid entre los mayas y cuya explicación se hallará en el acróstico que, niezstcheanamente *avant la lettre*, aparece en la segunda entrega de la vida de Pío Cid, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, bajo el epígrafe "Ecce homo":

> ***A**rtis initium dolor*.
>
> ***R**atio initium erroris*.
>
> ***I**nitium sapientiae vanitas*.
>
> ***M**ortis initium amor*.
>
> ***I**nitium vitae libertas* (Ganivet, 1983: 365)

El mito del descenso a los infiernos es incluido en el análisis sobre la desmitificación de los mitos clásicos por Ganivet, realizada por Natalia Milszyn (1984: 120), quien no lo conecta con el mito paulino o cristiano del surgimiento del hombre nuevo que Ganivet, muy al estilo fin de siglo, se propone:

> *Pío Cid les cuenta a los mayas que después de ser arrojado al lago, que hace recordar la laguna Estigia de la mitología clásica por su comunicación con el mundo de los muertos, había penetrado en las mansiones de Rubando de donde volvió.*

Y es que Ganivet deseaba regenerarse, ser otro, más libre por dentro y por fuera, desatado de los convencionalismos sociales; así es como lo vio Quintiliano Saldaña (1930: 77), quien no halla mejor forma de compararlo que emparentándolo con el héroe que Ganivet mismo había elegido por modelo:

> *Vimos cómo la obsesión de su vida fue saberse y sentirse libre –en lucha titánica con la fatalidad acechadora– atesorando voluntad, en un entrenamiento asiduo, constante. Por mantenerse libre, no se casa. Prácticas hercúleas de liberación, significan sus apartamientos (instantáneos, violentos, maniáticos) del tabaco y del alcohol.*

A lo largo de diversas obras y en su correspondencia privada, Ángel Ganivet irá mencionado otros mitos y diversos héroes y figuras semidivinizadas de la literatura greco-latina, por la que se encuentra apasionado y de la que exhibe un amplio conocimiento; pero además de las referencias dispersas a las que en otro momento dispensaremos atención, hay en Ganivet una estrategia autobiográfica que precisa de las figuras míticas hasta el punto de convertir a sus dos *alter ego* por antonomasia, Pío Cid y Pedro Mártir, en enclaves mitológicos susceptibles de infinita variedad de interpretaciones míticas complementarias, porque ellos mismos aspiran a ser considerados mitos modernos como lo fuera el *Robinson Crusoe*[145] de Defoe, o como en la Edad Media, en plena formación de la lengua castellana y de la nación española, producto del conglomerado de diversos reinos que ocupaban la antigua Hispania, lo llegó a ser Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid, a cuyos orígenes familiares remonta la genealogía espiritual ficticia del protagonista de *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*. Éste, actualización modernista del mito de don Quijote, transpira por todas sus fibras compositivas el talante de una figura mítica, y así lo ha puesto de manifiesto Laura Rivkin (1983: 32) al señalar que Pío Cid

> *parece toda una figura mítica. Sus actividades abarcarán las de Hércules, tan fuerte que crea Gibraltar y tan valeroso que se hace merecedor de un culto entre los filósofos estoicos*.

De tal modo los mitos son creaciones individuales que responden a un arquetipo (por eso Ganivet desea mitificar su vida, despojándola de los rasgos menos significativos, menos ocasionales, y convirtiéndose mediante Pío Cid en un mito de la modernidad, inspirado en esquemas clásicos), que hasta los apodos y motes son, para Ganivet, un rasgo del mecanismo griego para divinizar a los héroes; a raíz del extrañamiento que le supone convivir en y con otra cultura tan diferente de la española, de la mediterránea en general, como la finlandesa, en *Cartas finlandesas* Ganivet va a

indagar en el uso del nombre propio tal como acostumbran los pueblos nórdicos a utilizarlo; pero inmediatamente llega la comparación, y a través de ella una conclusión que afecta a la manera de individualizarse que tienen los personajes valerosos, en este caso los toreros de mayor éxito en su tiempo:

> *El nombre propio es el que marca la individualidad; el apellido, las relaciones sociales.*
>
> *En España hay también nombres de expresión análoga, los únicos que acaso existen en el mundo, los de nuestros toreros: la exterioridad ofrece algo chocante; pero, vistas las cosas de cerca, Costillares, Cúchares, el Tato, Pepe-Hillo, Frascuelo y Lagartijo nombres esencialmente helénicos y expresan el fondo de individualismo que aun conserva nuestra raza* (Ganivet, 1971: 35).

Si advertimos la coletilla de *esencialmente helénicos* y la asignamos a la creación de los griegos más valorada por Ganivet, el mito, habremos avanzado un paso más en nuestra indagación de la estrategia mito-autobiográfica emprendida por el novelista granadino a través de la ficción artística: el mito es el atributo de la individualidad, el distintivo que permite asignar un nombre propio a quien no es sino uno más de la especie. En consecuencia, con este requisito, Saldaña (1930: 52) le asigna un epíteto, en consonancia con el mundo clásico del que se nutre en sus ideas: "Bien merecía que se l[o] llamase *Pisithonata* (el que aconseja la muerte), como Agesías, el filósofo cirenaico".

El mito, tal como es utilizado por Ganivet, muestra toda la dimensión de lo humano, sus debilidades y sus contradicciones, su sublimidad y su incontinencia, la pasión desaforada y el rutinario surco de la tarea encomendada para sobrevivir. Ya no nos encontramos frente a la frialdad estatuaria y modélica del mito usada por el Neo-clasicismo, ni aun ante el afán reconstituyente del Romanticismo en su añoranza del pasado. El Modernismo pretende hacer de cada ser un mito, cuando el individuo se ha hecho merecedor de la existencia. De ahí que también el río Genil sea digno de tener su

[145] Sobre la figura de Robinsón, comparada con Ulises, el Quijote y Fausto, *Idearium español* nos ofrece

propia saga mítica, tal como la codifica Pío Cid en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*:

> *Imaginaba yo las márgenes del Genil pobladas de ninfas de cabellera negra.* […] *Una de ellas se enamora del astro del día, recibe un beso de él y engendra un hijo, Genilio, que es proclamado rey de las ninfas morenas* (Ganivet, 1983: 363).

Como prueba palmaria de que Ganivet ha percibido la necesidad de incluir en un mito diversas derivaciones que se interrelacionan a lo largo de distintos personajes de sus obras, estas ninfas vuelven a aparecen en boca de Aurelio, el novio de Alma, hija de Pedro Mártir, cuando en la cueva que bajo la Alhambra sirve de habitáculo y de taller creativo en *El escultor de su alma*, aquél exclama:

> *Río en que ninfas de oro*
> *con sus amantes los genios*
> *vienen, y en noches de luna*
> *bañan sus cuerpos desnudos* (Ganivet, 1926: 70).

La sucesiva exhumación de manuscritos ganivetianos, en especial cartas y algunos poemas, que han visto la luz a lo largo del pasado siglo, han permitido completar la red de referencias textuales que apuntan en la dirección autobiográfica del mito clásico que venimos desentrañando. Así, ante el motivo recurrente de Hércules, que aparece en los más diversos escritos ganivetianos, en uno de ellos, como de manera casual, en el relato supuestamente autobiográfico "Una derrota de los greñudos", incluido en el *Libro de Granada*, y en el que Ganivet (1943: 666) relata sus escarceos infantiles que le depararon alguna que otra pedrada, nuestro escritor recuerda la incomodidad de las ropas de etiqueta que su madre le ponía, y aunque en tercera persona, se refiere a sí mismo como el niño "elegante o simplemente mono" que se revuelve "furioso en su incómoda vestimenta, como Hércules en la túnica de Deyanira".

---

una amplia divagación:

Si recurrentemente Ganivet se identifica con Hércules, entre otros motivos por la vinculación senequista que desde su juventud lo une con el pensamiento estoico (Rivkin, 1983: 32), habría que buscar a quién identifica en su vida real con Deyanira. Y así es como, en la carta de 5 de agosto de 1896, publicada por Robert y Marjata Wiss y dirigida desde Helsingfors a su enamorada Masha Diakovsky, dirigiéndose a ella como "Ma très jolie Muse", le envía un poema en que realiza una variación sobre el tema de Dafnis y Cloe, y en el que en primera persona él mismo se siente preso en la funesta túnica: "Je pense que quelquer sorcière m´a habillé avec la tunique de Déjanire" (apud. Wiss, 1988: 58).

BIBLIOTECA VIRTUAL

Se cierra así un ciclo de identificaciones que tienen como referente principal a Hércules, por la rica polisemia que su figura encierra: en tanto figura político-social que debe restituir, aunque no puede hacerlo, el orden natural de la nación, en cuanto personaje quijotesco que con su ingenio puede sobreponerse a los avances tecnológicos (abriendo paso así a su relación con Epimeteo), pero también en cuanto prisionero de las artimañas femeninas que le tiende la Venus fatal que el Modernismo utiliza como tema iconográfico con harta frecuencia:

> *Otros poetas modernistas prefierieron el motivo bíblico de Sansón y Dalila; otros aprovecharon el oriental y el occidental para expresar* la secular felinidad femenina. *Cabe agregar el de Herodías y Salomé, ya estudiado por Cansinos Assens en la literatura europea* (Mejía, 1975: 194).

Pero Ganivet prefiere el mito clásico, por cuanto le permite tejer una red de relaciones contradictorias, de oposiciones dialécticas que permitan una conexión y una interpretación más libre por parte del lector. Hércules, por su parte, representa para Ganivet el esfuerzo del hombre que se hace a sí mismo, y por ello: "*Los trabajos*, que cuenta un proceso hercúleo de autorrealización" (Rivkin, 1983: 50).

No faltarán en la producción ganivetiana otras referencias míticas, de las que brevemente daremos cuenta por no modificar sustancialmente las conclusiones a que hemos accedido sobre la conexión autobiográfica con el enfoque modernista que la práctica satírica o desmitificadora lleva a cabo; mas no podemos sino mencionar otros enclaves menores en que Ganivet va desplegando su conocimiento de la mitología clásica y sirviéndose de ella para ejemplificar los más diversos aspectos de la realidad. Obviaremos el exhaustivo catálogo que para esta tarea ha aportado el profesor Sánchez Ortiz de Landaluce (1998: 3-4; 7-11) en su excelente trabajo, al tiempo que asumimos en sus líneas generales la explicación en clave meta-ficticia que sobre Edipo personificado en Juanico el ciego el propio Sánchez Ortiz de Landaluce desarrolla (1998: 12-17), y que se corresponde con la historia inserta que bajo el subtítulo "tragedia vulgar" lee, ante la Cofradía del Avellano, Antón del Sauce en el capítulo IV de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. A este respecto, sólos nos resta añadir que Nelson R. Orringer (1998a: 13) ha aludido brevemente a esta tragedia granadina con las siguientes palabras: "Dada la formación clásica de Ganivet, la ceguedad, los harapos y la alusión a la Esfinge apuntan al rey Edipo, asesino de la Esfinge".

Las citas, en todo caso, son colaterales y casi se trata de incisos no desarrollados, menciones visuales que ilustran, a menudo de forma extemporánea, alguna idea que se está intentando explicar. Se trata en un caso de la alusión entresacada de su correspondencia con Navarro Ledesma, persona a la que por su formación intelectual se supone conocedor del referente mitológico (en este sentido, hay que apuntar a la inexistencia de alusiones mitológicas en la correspondencia familiar, dado el bajo nivel socio-cultural de la destinataria principal, doña Ángeles García de Siles, madre del autor, a quien su hijo llega a hacer correcciones ortográficas y gramaticales). Así, nos encontramos con la carta de 1 de septiembre de 1894, en que se ejemplifica una idea política mediante la referencia mitológica:

> *Sólo en un estado tan ideal como este que de vez en cuando nos complacemos en figurarnos, sería eficaz el socialismo comunista y la extirpación radical de la idea de*

> *propiedad aplicada al* yo*, o si no era posible extirparla, el abandono de la misma a los estúpidos Eucliones que siempre han existido como excepción en la sociedad y que hoy han conseguido democráticamente dejar en minoría a los espíritus generosos y despreocupados* (Ganivet, 1944: 237).

En artículos sueltos, como es el caso de "Ñañññ", recuperado por Antonio Gallego Morell (1971), un joven y fogoso Ganivet se resuelve contra la sociedad y contra el instinto de supervivencia de la especie recurriendo al archiconocido ejemplo del dios Cronos: "Una prohibición violenta no impedirá que cada cual en su choza, como un dios Cronos, se comiera a sus propios hijos" (apud. Gallego Morell, 1971: 13).

Asimismo, en otro artículo recogido por Gallego Morell (1971: 25) y que formaba inicialmente parte de la serie *Hombres del Norte*, el referido a Knut Hamsun, se menciona el bucólico regreso al pasado al que tienden los post-románticos y modernistas en ciernes, con estas palabras en que vuelve a hacerse referencia al Panteón olímpico: "Se decide a vivir en los buenos tiempos del dios Pan".

Por último, también de la correspondencia con Navarro Ledesma, Javier Herrero publicó en el apéndice a su interpretación de conjunto de la obra de Ganivet, al cumplirse el primer centenario de su nacimiento, varias cartas, en una de las cuales, concretamente en la fechada el 24 de octubre de 1891, se hace la siguiente pregunta: "¿Qué no haría entonces si se hablase de Jove, que es, por el contrario, una divagación andando?" (apud. Herrero, 1966: 302).

Júpiter, del mismo modo que la enorme nómina de dioses latinos, no frecuenta las páginas ganivetianas, aunque encontramos una excepción a esta regla en la transcripción a través de la versión de Fedro de la fábula esopiana "Las ranas pidiendo rey", de la que se sirve Pío Cid para hacer alarde de su acendrado machismo (Rivkin, 1983: 155), con un posible chiste de mal gusto basado en dobles sentidos:

> *Lo que las ranas de la fábula hicieron con el pedazo de madera que les envió Júpiter, cuando ellas lo que necesitaban era un culebrón* (Ganivet, 1983: 155).

Vuelve a asomar ese temor que Ganivet muestra hacia las irresistibles mujeres gracias a un complicado juego de referencias que toman pie en la mitología clásica pero que también se apoya en la judeo-cristiana. El sexo es, en su aspecto físico y material, odioso y repelente para Ganivet, quien arrastra el sentido de la culpa por su relación pecaminosa con Amelia Roldán (tal como la retrata bajo la figura de Martina en *Los trabajos*, donde evoca autobiográficamente la mutua seducción que ambos ejercieron el uno sobre el otro). De este modo, la mujer sigue siendo un elemento pecaminoso, una Venus que sólo en el pensamiento y la distancia es soportable, como objeto de contemplación, deseo y añoranza, inmaterial y fría: así en el poema "Venus de nieve", a cuyo trasfondo se adivina la displicente Masha Diakovsky.

La materialidad de la mujer provoca repulsión y asco en nuestro escritor, y aunque irresistible, la Venus física es detestable, como una culebra o una víbora, tan grimosa como la piel de una rana. Por este motivo, Ganivet la abstrae y desmaterializa, convirtiéndola en el símbolo cristiano de la Inmaculada, que figura en el conocido pórtico del *Idearium*. Frente a este proceso, examinado por Herrero (1997: 105): "La Venus modernista es reemplazada por la Inmaculada", Ganivet describe a las mujeres con las que Pío Cid convive y a las que infructuosamente pretende cambiar su modo de vida, que es tanto como cambiarles la naturaleza, como "amazonas", apelativo que con su referente en la Antigüedad vuelve a evocar el carácter negativo y violento de las mujeres, que Ganivet no deja de atestiguar y poner de manifiesto. De este modo se comprende el sentimiento que subyace en Ganivet cuando se dirige a Masha en la ya referida carta de 5 de agosto de 1896:

Ma très jolie Muse:

> *Dès que vous êtes partie, je n´ai pas écrit un seul vers, et aussitôt que j´ai lu votre dernière où vous me parlez de votre vie tranquille et des larges horizons, la Muse a commencé a souffler dans mon oreille* (apud. Wiss, 1988:57);

porque la musa había sido ya descrita por Ganivet (1971: 5) como la ambivalente y engañosa condición de la mujer: "La musa granadina, ingrata doncella que se hace amar a fuerza de desdenes".

El camino abierto por Ganivet al utilizar la mitología clásica para expresar no sólo sus sentimientos sino también sus experiencias vitales, autobiográficas, será largamente transitado por los escritores del siglo XX; de hecho, ya Thomas Mann utilizaba la forma *identificación mítica*, que él prefería al término *autobiografía*,

> *porque no hay duda de que el novelista ha transformado su propia historia dándole una cualidad legendaria que es el resultado de la luz de la imaginación poética del escritor al evocar los tiempos pasados* (Salgues de Cargill, 1972: 32).

A través de la utilización de los mitos (clásicos y españoles) para identificar su propia vida, Ganivet lo que está es mitificando su propia figura, al tiempo que abre una nueva vía de acceso a la ficcionalización autobiográfica a través de la experiencia estética que en la Modernidad construye el lector cuando a éste se le concede la responsabilidad de restituir la esencia del escritor, una esencia perdida en las aguas del olvido que para nuestro escritor significó su último embarque a la otra orilla del río Dwina.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

CONCLUSIONES

A lo largo de los capítulos previos hemos abordado las cuestiones referentes a la formación de un espacio (género o modalidad de escritura) autobiográfico y su uso virtual en las novelas de Ángel Ganivet mediante la formulación híbrida de la autoficción de modo que estos dos asuntos nos han permitido ir revisando el concepto de género literario aplicado al caso de la autobiografía, al tiempo que hemos tanteado la realización de un panorama de las modalidades autobiográficas practicadas por diversos autores finiseculares coetáneos de Ángel Ganivet. En este capítulo, resumiremos las conclusiones a las que hemos llegado a través de las páginas precedentes, intentando poner en orden todo lo que hasta aquí se ha expuesto y resaltando aquellos elementos que resultan novedosos en nuestra investigación.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En primer lugar, hemos considerado que la autobiografía se constituye en género literario cuando el sistema canónico de géneros, cerrado y centrado en lo ficcional, empieza a ser cuestionado por la estética moderna, que postula una participación activa del receptor como parte fundamental en la obra de arte. En este sentido, la autobiografía distorsiona el canon establecido y pasa a ocupar una posición ubicua en el sistema, pudiéndose hablar de un *hiper-género* (irreductible a normas prescriptivas) que, dada su extensión y variabilidad, puede empapar al resto de manifestaciones literarias o servirse de los recursos y discursos de otros géneros para su expresión, convirtiéndose así en un producto híbrido con peculiares potencialidades creativas.

Entre las características que hemos señalado como propias de la autobiografía se encuentran:

> -Por una parte, su condición fragmentaria (conectada con la esencia del individuo contemporáneo que busca reconstruirse ontológicamente, pues se encuentra incompleto y alienado ontológicamente).

> -Por otra, la capacidad pragmática que obliga a una respuesta del lector, al tratarse de un discurso inquisitivo que genera constantes preguntas cuya respuesta se halla oculta a la espera de la interpretación del receptor.

Por este motivo, más que de un género contractual, creemos se puede hablar de una co-autoría textual, en la que se encuentran *co-implicados* autor y lector, cumpliéndose así el requisito de la estética contemporánea que hace del espectador juez y parte de la creación artística. Por esta condición moderna se asigna el origen de la autobiografía como género al siglo XVIII, si bien previamente a su constitución se encuentran manifestaciones pre-autobiográficas que muestran la capacidad de adaptación social e histórica, pudiendo ser considerados los textos autobiográficos no sólo literarios sino también fuentes documentales que reflejan la situación y la composición histórica, social, psicológica, etc. de una comunidad en un momento determinado, en función de las emociones que sus componentes reflejan en estos escritos íntimos a través de los cuales se reconstruyen y se re-presentan ante los demás.

Mediante la escritura autobiográfica se pone de relieve el papel de intérprete y reconstructor que tiene el receptor del mensaje artístico, de modo que el autor pretende seducir al lector y hacerse digno de su confianza en un proceso empático que muestra la universalidad del ser humano, su identificación y complicidad con quien le revela un secreto y lo comparte con él. Desde nuestro punto de vista, la autobiografía no es por tanto una escritura onfálica, dedicada a mirarse a sí misma de forma narcisista y egocéntrica, sino que parte de una extrañeza o perplejidad inicial que obliga al individuo a buscar lo que de común tiene con el resto de los miembros de la especie humana, por lo que su aventura de descubrirse atañe a los demás y se produce textualmente en un campo intermedio en que autor y lector se encuentran y reconocen, alejados de sus certidumbres, extrañados y alienados para contemplarse objetivamente como otros, por esa fascinación que lo ajeno produce en el individuo contemporáneo.

En nuestro análisis del fenómeno autobiográfico hemos destacado la creación del texto como un espacio comunicativo en el que se reconocen mutuamente autor y lector, por lo que postulamos la existencia de un doble contrato que afecta a autor y lector al tiempo que vincula al autor consigo mismo ya que su objetivo es descubrir los *yoes* pasados que ha representado; en la aventura de buscarse, el autor se recordará para vivir de modo más intenso, por lo que su escritura se convertirá en un método de aprendizaje, en una propedéutica que fomenta la capacidad de la memoria, no sólo en quien escribe sino en quien lee, pues ambos agentes del acto comunicativo en que se presenta la moderna autobiografía provoca una reacción en cadena de recuerdos que una vez recuperados adquieren una significación nueva a la luz de la mirada retrospectiva que se aplica sobre los sucesos del pasado.

Otra de las constantes que se han ido mostrando a lo largo del presente trabajo es la que apunta a la dialéctica que la escritura mantiene con la vida, puesto que ésta se *metaforiza* en un texto que contiene la simiente ficcional que obligará al autobiógrafo a percatarse de la artificialidad del sujeto que pretende narrarse, dado que todo su relato es inverificable y se sustenta sobre los inestables pilares de la supuesta sinceridad del autor y la credulidad del lector, por lo que la autoficción, en su provocativa apuesta por el juego de incertidumbres a que somete al lector, devuelve al *yo* autobiográfico a su condición ficcional, originaria de su articulación como mito romántico que encubre el vacío esencial del individuo contemporáneo. A consecuencia de esta ausencia esencial, la autobiografía se plantea como un proyecto ontológico de búsqueda y de recomposición llevado a cabo por el autor (que se auto-construye enmascarándose en la artificiosa existencia de un ser que tiene conciencia de su continuidad como individuo) y por el lector (que aprovecha la fragmentariedad autobiográfica para construir a cada lectura una variante del individuo que se narra).

Más allá, sin embargo, de la interpretación restrictivamente literaria, cada individuo alberga un proyecto vital que en su forma narrativa constituye un modo de

entenderse a sí mismo como unidad pasada y como configuración de deseos y expectativas hacia las que encamina sus actuaciones. Teniendo en consideración que hay tantos proyectos autobiográficos como existencias particulares, hemos considerado no sólo la imposibilidad de describir y delimitar de modo certero las modalidades de escritura autobiográfica, puesto que la cantidad de textos existentes que componen el *corpus* autobiográfico es inabarcable y descubre que cada texto es –como cada vida– irrepetible, por lo que la delimitación de lo autobiográfico como género se antoja imposible, ya que se acumulan textos que van configurando nuevas modulaciones expresivas de la intimidad. A ello hemos de sumar que los textos autobiográficos pueden plantearse, de antemano, como textos de uso privado, por lo que su conocimiento y computación son imposibles estadísticamente.

Desde la consideración de su modernidad, hemos resaltado no sólo la variedad y evolución histórica y genérica de las manifestaciones autobiográficas, sino que hemos partido de la consideración de que nos enfrentamos a una constelación de formas cuyo núcleo es la subjetividad estética, el avance más significativo y problemático de la Edad Contemporánea, por lo que este multiperspectivismo contagia al resto de formas genéricas literarias y no literarias, partiendo del principio de transgresión como norma que postula la estética contemporánea, mezclando géneros y confundiéndolos entre sí. Desde este principio constitutivo de la Modernidad, la autobiografía afianza su valor como un género paradójico, cuya naturaleza se nos sigue mostrando escurridiza y proteica, a semejanza del objeto de su búsqueda, el *yo* que no se deja atrapar, tal vez por su inexistencia real y su mero carácter de construcción cultural de la sociedad y la ideología burguesas.

Queda constancia en la actualidad, por tanto, de la presencia en muchas formulaciones estéticas de material autobiográfico que permea la cultura occidental como una fuente de conocimiento de la realidad social, individual y colectiva, de quienes escriben con el fin de comunicarse de un modo *in-mediato*, aunque para ello hayan de

servirse de la máscara personal y sincera del nombre propio y de un *yo* errante que aspira a constituirse en un ser que pervivirá en la mente del lector cuando éste lo reconstruya en la lectura. De lo hasta aquí expresado se puede deducir que el género democrático y doméstico de la autobiografía, al que ya pueden tener acceso todos los individuos independientemente de su condición y extracción social, ideológica, étnica, sexual, económica, laboral, etc., se ha independizado de otros campos a los que estaba subordinado (como la Historia o la Sociología), para convertirse en un objeto de estudio con su propia metodología.

Es pertinente, en todo caso, resaltar que estos estudios no se han producido hasta dos siglos después de la datación del origen histórico del género literario, cuya posición aún no queda demasiado clara, puesto que más que de un nuevo género puede tratarse de un enfoque que se aplica a diversas formas o modalidades de escritura, por lo que sigue sin definirse si se trata de un sustantivo o un adjetivo, un objeto merecedor de análisis autónomo (postura que hemos defendido en el presente trabajo) o una cualidad que se suma a otras realidades literarias, como por ejemplo a la ficción narrativa, de modo que la novela autobiográfica o autoficción vendría a ejemplificar para algunos críticos esta situación subsidiaria de lo autobiográfico y su posición periférica respecto al canon genérico.

Sin embargo, hemos postulado que la autoficción ha venido a abrir nuevas perspectivas para el estudio de lo autobiográfico, gracias a la capacidad de autocrítica e ironía que ha permitido desarrollar en el acercamiento del escritor a su realidad pretérita, así como por la manipulación artística en que se manifiesta como un tratamiento estético del pasado individual y de la experiencia propia. Al encontrarse entre la realidad y la ficción, el pacto ambiguo que supone la autoficción aprovecha hasta sus últimos extremos las innovaciones técnicas propiciadas por el entrecruzamiento de géneros y el consecuente intercambio de recursos, que van descubriendo la similitud narrativa existente entre autobiografía y novela, que basadas en la disposición de los elementos

discursivos en torno a una trama conjunta y al uso de la focalización como instrumento de indagación y desvelamiento de los nuevos significados que puede alcanzar la vida. En este sentido, en nuestro estudio hemos aludido a la inclusión en las autoficciones de las posibilidades que a cada paso abre la vida en movimiento y la aceptación de los deseos y los sueños como parte de la realidad, por cuanto se trata de un juego de planos en que el lector no encuentra certidumbres verificables, pues el modo de narración ficticia y real se confunden, sin que existan rasgos pertinentes entre ellos que permitan distinguirlos.

El problema que en la actualidad plantea la autoficción es un campo abierto al estudio teórico, que sólo puede constatar cómo esta modalidad pone al descubierto la artificialidad esencial de la vida y la solidez cultural de la ficción, que se entremezcla con la realidad y permite interpretarla, dotándola de nuevos significados que la enriquecen. En todo caso, esta confusión premeditada de planos en que incurre el autor de escritos autoficticios hace preciso recurrir a fuentes extra-textuales para conceder al relato ese *estatus* de realidad ficticia a que aspira la autoficción, necesitándose acudir a la identidad nominal (con el nombre propio o bajo un pseudónimo reconocible usado por el autor) o a las autoalusiones dentro de la obra o en otros textos del escritor para cerciorarnos de la condición autonovelesca del relato.

Por nuestra parte, aunque en esta fase de la investigación nos hemos limitado a reseñar la panorámica de estudios teóricos que sobre la autoficción se disponen en nuestros días en España, nos pronunciamos por la utilización en el futuro del término *autobioficción*, que completaría semánticamente la significación de esta realidad literaria, en la que se hace referencia a la propia vida por parte del escritor bajo un formato novelesco que permite poner en duda la referencialidad del *yo* que narra y su artificiosidad estética, pues nos enfrentamos en todo caso a un sujeto que se recompone y se reconstruye para evitar su disgregación, dotando de unidad semiótica y hermenéutica a su propia existencia, revelándola con nuevos significados que aluden al

carácter mitográfico mediante el cual la escritura permite el acceso a una experiencia exterior expresada y dispuesta en modo narrativo.

Entre las conclusiones provisionales a las que hemos llegado en este acercamiento al fenómeno autoficticio, se encuentra la antigüedad que en la tradición cultural y literaria española representa la forma de narración ficcional en primera persona de hechos reales que se revisten de fórmulas novelescas, tal como sostiene la corriente de estudios ego-documentales, al remontar la susodicha tradición a la novela popular urbana caracterizada bajo la fórmula picaresca; en nuestra opinión, además, la novela lírica de principios del siglo XX supone un claro antecedente de la actual corriente autoficticia que invade el universo literario, pues en ella se pusieron en circulación prácticas como el monólogo interior y el flujo de conciencia para mostrar desde postulados fenomenológicos la fugacidad y el proteísmo del *yo*.

Asimismo, hemos considerado la posibilidad de que el actual auge de las narraciones sea la consecuencia más inmediata y tangible del triunfo experimentado por el neo-liberalismo en el último cuarto del siglo XX, coincidiendo con la segunda revolución individualista burguesa que tiene lugar tras el desplome de los sistemas ideológicos colectivistas, lo que ha permitido una revitalización de los valores individuales tanto en el plano socio-político como en lo económico, lo que se ha mostrado activo y eficaz en el ámbito de las creaciones literarias.

Toda vez que en la primera parte de este trabajo hemos intentado clarificar la posición teórica de la autoficción dentro del extenso campo de estudios autobiográficos, hemos dedicado la segunda parte de la investigación a las formas autonovelescas adoptadas en la última década del siglo XIX por Ángel Ganivet como cauces de expresión personal, y las ponemos en relación con el proceso de renovación artística que (desde la recuperación de la subjetividad expresiva como modelo estético) propugna la corriente literaria del Modernismo; para ello hemos puesto de manifiesto, en primer

lugar, la utilización que de las producciones autoficticias ganivetianas han hecho los biógrafos de este escritor, basándose en ellas como documentos testimoniales o fuentes para-históricas que permiten desvelar rasgos de su vida y de su personalidad que de otro modo no podrían ser conocidos.

No obstante, hemos advertido del peligro implícito que conlleva la falsa documentación heterobiográfica en que se ha incurrido al interpretar la vida de Ángel Ganivet en función de unas novelas que pretendían la formulación estética de su personalidad, transponiéndose y refractándose en un artificio novelesco, Pío Cid, que en su dispersa unidad como protagonista de las dos novelas domina la narración en cuanto personaje central que dota de una intención unitaria la rememoración simbólica de su vida. En este sentido, nuestra intención ha sido poner de manifiesto la ambigüedad con que Ganivet ha introducido *trampas biográficas* a la hora de interpretarse a sí mismo en la autoescritura novelesca, buscando el sentido profundo de la existencia en la recuperación de episodios autobiográficos cuya finalidad es resaltar el valor simbólico o metafórico del arte moderno: desvelar la ridiculez y la inconsustancialidad del individuo en la sociedad moderna. Al llevar a cabo esta tarea, Ángel Ganivet se presenta como un precursor de corrientes literarias que van a servirse de la creación de identidades autoficticias para expresarse y revelar la personalidad del escritor, confuso y angustiado ante las contradicciones existenciales a que lo aboca la sociedad industrial.

Aunque hemos eludido conscientemente pronunciarnos ante la compleja y problemática cuestión de la pertenencia de Ángel Ganivet a la hipotética *Generación del ´98*, hemos querido poner de manifiesto el ideal autocreativo que articula el discurso estético del Modernismo, al que ha sido vinculado nuestro autor por la más reciente promoción de estudiosos ganivetianos, que han procedido a desmitificar la figura hagiográfica que de Ganivet habían transmitido los primeros ganivetianos, cuyos estudios se hallaban circunscritos hasta hace unas décadas a un interés localista, con la realización de trabajos superficiales, acríticos y repetitivos en que se servían de

testimonios parciales e interesados para reconstruir su vida cuando no de las narraciones ganivetianas como pre-texto para argumentar ideas que incidían en los mismos asuntos que han venido siendo desmenuzados por quienes han pretendido leer la producción ensayística ganivetiana como el eje central de su obra, atribuyendo un valor periférico a sus novelas (no digamos ya su teatro, considerado demente y fuera de sí, o su poesía, que para colmo estaba escrita en gran parte en francés o permanecía inédita).

De ahí que hayamos puesto de manifiesto la tardía recuperación de una gran parte del material inédito y denunciado la inexistencia en el mercado de ediciones críticas de sus novelas hasta hace pocos años. A su vez, hemos detectado la periodicidad con que a lo largo del siglo XX se han ido produciendo los sucesivos acercamientos a la obra del granadino, coincidiendo con el traslado de sus restos mortales desde Riga a Granada, en 1925, así como con la conmemoración de los sendos centenarios de su nacimiento y su muerte, respectivamente en 1965 y 1998, que han engrosado significativamente el material de estudio disponible sobre su obra y su persona, aunque aún quedan significativos períodos de su vida que no han sido debidamente estudiados (como el breve período que media entre su nombramiento como cónsul en Riga y su suicidio en la capital letona).

En lo referente a nuestra valoración del escritor, hemos incidido en la intención significativa que para Ganivet supuso la escritura de textos autoficcionales como un mecanismo que le servía para transcender la realidad aparente y para exorcizar de paso los demonios interiores a que se abocaba su angustiosa percepción de la existencia, en consonancia con el espíritu finisecular en que se produce. Por ello, no nos hemos podido sustraer a la importancia extratextual que representa el suicidio del autor, sin perder de vista que su proyecto literario –concebido de modo unitario en el ciclo novelesco– parte de la ficcionalidad inicial que desde la primera novela se transmite a la segunda entrega y la empapa, pese a su condición de texto con apariencia autobiográfica por su falso realismo costumbrista.

En nuestra consideración de la obra autoficticia de Ganivet, hemos delimitado su ciclo novelesco en prosa como parte integrante de una trilogía que se completa con la obra dramática en verso *El escultor de su alma*, por lo que –a los objetos de nuestro estudio–nos hemos centrado en la unidad interna del ciclo, asegurada por las intra-alusiones existentes en la segunda obra (*Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*) respecto a la publicación de la primera (que aparece mencionada como las aventuras en tierra africana del protagonista), pero sobre todo nos hemos basado en la identidad nominal del protagonista, poniéndose de relieve la posición central que ocupa el elemento autobiográfico en dicha trilogía, en la que el afán de indagación introspectiva se conjuga con la reconstrucción de la personalidad que lleva a cabo el autor refractándose en el personaje Pío Cid, aunque para ello el escritor se desdoble en la figura del narrador y muestre un complejo entramado de identificaciones y transformaciones simbólicas.

Todas estas circunstancias nos permiten asegurar que nos encontramos ante un proyecto de autobiografía espiritual en la que, objetivándose, Ángel Ganivet ha ofrecido una imagen depurada de sí mismo, a través de un personaje que progresa en los sucesivos *trabajos* que afronta en forma de capítulos o episodios, purificándose en una vía purgativa que va conduciéndolo en pos de sí mismo, de su identidad ideal. Por ello, la trilogía va pasando por sucesivas fases, que del heroísmo inicial representado en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid* lleva a la pureza metafísica y mística de *El escultor de su alma*, pasando por la cotidianidad vulgar y casi exasperante de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, (auto)novela en la que el acercamiento al realismo costumbrista decimonónico hace más fácil la asimilación del texto con la autoficción.

La configuración poliédrica y contradictoria del personaje en que Ángel Ganivet se *in-scribe* y mitifica pone al descubierto, además del vacío y desasosiego interior que lo impulsa a dotarse de una máscara bajo la que desvelarse estéticamente, la virtualidad de

desahogo que ofrece la escritura como mecanismo de re-conocimiento público y privado. Por ello, en nuestro análisis hemos hecho hincapié en el proceso de rememoración del pasado que sirve a Ganivet para dotar de sentido a su vida, purificándose e idealizándose en una transfiguración que alude constantemente a un renacimiento o reencarnación (de raigambre teosófica) en la que el nombre simbólico adoptado pretende usurpar la personalidad escindida y contradictoria del escritor y dar cuenta de la unidad esencial que (por encima de las contradicciones de que se surte y lo configuran) hace de todo el ciclo novelesco una entidad metafórica en la que se reflejan las sucesivas crisis existenciales por las que atravesó el escritor granadino y que motivaron su apuesta por una escritura experimental en la que él mismo aparece como origen y como resultado final. Por este motivo, hemos hecho hincapié en un dato que ha pasado inadvertido a la crítica ganivetiana anterior: Pío Cid es el modelo que Ángel Ganivet se propone imitar, proyectándose a sí mismo en un futuro hipotético en el que es posible re-escribir la vida y anular los efectos maléficos del pasado sobre el presente padecido. Así, pues, en nuestra interpretación hemos dado cabida a la reflexión ideológica que el final del siglo XIX promueve sobre la constitución antropológica del individuo, y hemos dado importancia a cómo este desasosiego y hastío que provoca la Modernidad se pone de manifiesto en unas obras en las que se muestra el deseo de trasvalorar moralmente las convenciones sociales, en un debate que se sostiene desde Schopenhauer y Nietzsche en adelante, aportándonos una visión caótica del mundo que sólo la sátira y el ascetismo pueden transcender, como se pude constatar en la obra ganivetiana.

De ahí que se pueda detectar en la novelística de Ganivet un decadentismo nihilista que adopta la forma de misticismo negativo mediante el cual el autor da muestras de su arrepentimiento, a la vez que vicariamente, mediante su personaje protagonista, purga textualmente el sentimiento de culpabilidad que confiesa subliminalmente en la reconstrucción ficticia de su vida. Para ello, nuestro autor ha procedido a criticar el positivismo y el progreso científico-tecnológico, reivindicando no

sólo la condición de *hombre natural* que desea para sí mismo sino también la identificación con la otredad exótica, que le hace extrañarse, salir de sí mismo para analizarse del modo más objetivo y crítico posible. En esta tarea se percibe el tono autobiográfico en que está redactada toda su obra y que transciende su significación individual para mostrar los pesares y las angustias del individuo contemporáneo, dialécticamente constituido en una máscara social exterior que lo defiende del vértigo que produce la contemplación del vacío interior.

En todo caso, hemos resaltado el *pío-centrismo* que aplica Ganivet a su ciclo autoficticio para cuestionar el valor social del individuo, a consecuencia del proceso purgativo y ascético que experimenta en el transcurso de su objetivación textual, en la que la unidad de acción del personaje no se sustrae a diversas técnicas experimentales que muestran el polifacetismo de un personaje que se autoconstituye a través de sus contradicciones, como muestra bien a las claras la aplicación de técnicas *hiperficticias* de identificación, como la que lleva a cabo cuando se rebautiza a sí mismo con el apellido recibido de su madre, para proceder a rechazarlo en el transcurso de la obra, del mismo modo que simboliza metafóricamente sus ansias y aspiraciones de notoriedad social enfrentadas al enclaustramiento social a que lo abocaba la posición económica de su familia en Granada. Por ello, hemos pretendido desvelar las claves de las técnicas narrativas empleadas por Ganivet para poner en orden su crisis existencial, basándonos en el conocimiento literario (aunque también en datos antropológicos, históricos, sociológicos) de su vida, que él mismo depuró en forma artística mediante prácticas de confesión estética que reflejaban un inconformismo y desasosiego personal que permitirán revisar su producción ensayística desde otros enfoques ideológicos que no encasillen a nuestro autor en un conservadurismo retrógrado y montaraz.

A través de la escritura, Ángel Ganivet se *reposesiona* y adueña retrospectivamente de su vida, por lo que la mayoría de los críticos y estudiosos ganivetianos han hecho hincapié en el renacimiento interior que tiene lugar en el texto,

puesto que ella le sirve para desahogar sus pesares íntimos. Así, pues, la escritura compulsiva que experimenta el autor lo mantiene en contacto con un mundo que siente hostil; mediante el ejercicio de sublimación estética que le proporciona la literatura, el autor puede diferir su decisión de suicidio, al transferir a la escritura el afán de muerte, convirtiéndose su recuperación de la vida pasada (en forma de palabras) en un lento desvanecerse que recompone las experiencias vividas para simbolizar por su intermediación la tragedia del ser humano contemporáneo.

El origen de la escritura autoficticia ganivetiana lo hemos cifrado en la crisis que al autor le supuso la muerte de su hija, de la que se siente culpable, por lo que la plasmación estética supone una terapia liberadora. En el inicio de su proyecto autobiográfico se perfila el desenlace que el narrador (Ángel en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*) ya conoce desde el principio de la historia, haciéndose coincidir por parte de la mayoría de los críticos con el suicidio real que protagonizó Ángel Ganivet, aunque dicho suicidio sea también un grito romántico y casi novelesco que abre infinidad de dudas sobre sus motivaciones. En todo caso, es imposible sustraerse de esta realidad extra-textual cuando pretendemos analizar e interpretar el significado de la autoficción ganivetiana, que sin duda queda abierta por voluntad propia del autor para mostrar con mayor plenitud la carencia ontológica que afecta al individuo y a la obra de arte contemporáneos.

Nuestra investigación sobre el ciclo autonovelesco ganivetiano viene a mostrar la necesidad de continuar, con una metodología de estudio coherente y una terminología apropiada, la tarea de recomposición de las técnicas empleadas para su auto-diseccionamiento por los escritores decimonónicos finiseculares en sus creaciones literarias, al tiempo que es deseable se avance en el conocimiento del complejo mundo de sugerencias que supone la innovación estética efectuada por el Modernismo, proyecto de renovación que afecta y alienta a los escritores que se mueven en su estela cronológica durante las últimas décadas del siglo XIX. Es obvio que el estudio de la teoría autoficticia

necesitará evolucionar en el futuro para poder comprender mejor este fenómeno autobiográfico en auge, pero también es evidente que sólo podremos avanzar en el análisis teórico profundizando en los textos existentes, máxime cuando éstos se presentan como precursores y antecedentes de la modernidad literaria, como fue el caso del ciclo novelesco que nos ha ocupado en este trabajo y que había permanecido tan desatendido hasta hace escasas fechas, con múltiples lagunas y zonas oscuras no esclarecidas sobre las que esperamos haber aportado alguna luz. En las siguientes páginas hemos extractado, de forma sumaria, las conclusiones más relevantes a que se ha llegado a través de los diversas temas tratados en cada uno de los capítulos, divididos según los apartados y epígrafes en que el asunto es tomado en consideración.

1.1.1.

En cuanto a la significación etimológica de la palabra *autobiografía*, en este trabajo llegamos a la conclusión de que el neologismo culto que aparece alrededor de 1800 compuesto por los tres semas que vienen a significar "escritura de la propia vida", señala las relaciones dinámicas existentes entre dichos semas, puesto que el *yo* se descubre mediante la escritura. Asimismo, destacamos cómo el modelo y antecedente se encuentra en la biografía, al adoptar a la vida como referente, pese a las dificultades para definirla.

La complejidad de la relación entre vida y escritura es otro elemento a destacar, puesto que el dinamismo de la vida obliga a recurrir a periodizaciones, utilizándose la memoria como agente organizador de la narración. El afán de veracidad y el testimonio de sí mismo actúan como motivos autobiográficos que surgen de la creación más novedosa de la ideología burguesa y con ella de la Modernidad, el *yo* al que se pretende acceder y afianzar mediante la práctica autobiográfica.

1.1.2.

A la hora de definir el género autobiográfico, convinimos en la posibilidad de describirlo, pero en la imposibilidad de la prescripción, dado que la variedad de vidas de las que procede la narración hace que los textos sean múltiples e inclasificables, por lo que sólo se pueden aportar los rasgos generales. A ello se suma que la autobiografía reutiliza técnicas dispersas, por lo que se identifica con la condición post-moderna al aglutinar diversas disciplinas y materias que son integradas dinámicamente en el relato de la vida.

Se comprueba que , además de la interacción con otros géneros literarios, en los que el *yo* se filtra y contagia de la perspectiva autobiográfica, todavía se está confeccionando el *corpus* de producciones autobiográficas. Como fenómeno semiótico, la escritura autoexpresiva y reflexiva que es la autobiografía, permite diversos niveles de análisis, puesto que en ella se mezcla lo objetivo y lo sociológico, lo íntimo y lo público, lo histórico y lo psicológico, lo personal y lo sociológico.

1.2.

Cuatro son los caracteres estructurales o morfo-sintácticos que estudiamos como rasgos que se articulan para significar el hecho autobiográfico: la retrospección, la memoria, el contrato autobiográfico y el lector.

1.2.1.

La retrospección permite reconstruir textualmente la vida, de modo que el *yo* se escinde entre el pasado inconsciente de la actuación y el presente reflexivo de la narración. Mediante la contemplación del pasado, se dota de unidad y de sentido a éste y se organiza, dentro del proyecto autobiográfico, el futuro. A su vez, el pasado se deforma y transforma al ser contado, lo que nos permite reconocer que sin la existencia

del tiempo como fenómeno físico y psíquico no existiría la autobiografía, que a su vez refleja un proceso de búsqueda y de recuperación del pasado.

1.2.2.

La memoria es un agente activo que introduce modificaciones, por lo que mezcla y olvida; resulta imprescindible estudiar la memoria como mecanismo imprescindible para una narración autobiográfica, habiéndose detectado en los últimos decenios un enfoque bioquímico en el conocimiento de su forma de funcionar, que incluye un aspecto social, gracias al cual el individuo se arraiga culturalmente en su comunidad. Además, la memoria no es un sistema unitario, sino un conjunto de funciones complementarias que pueden ayudarse del uso de documentos; el recuerdo no se produce de forma aislada, de modo que existe una selección pre-narrativa que permite su plasmación en forma de relato.

Existen diversos tipos de memoria, entre ellos por su alcance las de corto, medio y largo plazo, ésta última ubicada en el hipocampo cerebral, donde se almacena la información episódica. Como seres autobiográficos que somos, los seres humanos estamos volcados hacia nuestro pasado, de manera que la escritura es un acto rememorativo voluntario. Como actividad material, la memoria consiste en la conservación de una información durante un período de tiempo; al ser selectiva, la memoria tiende a olvidar cierto tipo de recuerdos, sobre todo tristes, y en función de las emociones reflejadas en un texto autobiográfico se puede indagar en el estado de ánimo del escritor.

1.2.3.

Lector y escritor se comprometen y obligan mutuamente a través de la palabra, siendo el del escritor un compromiso para no defraudar las expectativas puestas en el texto. El pacto novelesco, al mezclarse con el pacto autobiográfico, da lugar a la autoficción. La autobiografía implica un modo de lectura en clave verídica, recordando por la época de su surgimiento la contractualidad jurídica sobre cuyas bases se sustenta la sociedad burguesa. El primer pacto lo suscribe el autor consigo mismo; en todo caso, el *yo* se postula como avalista de un pacto que hace referencia al carácter social y racional de los seres humanos, ya que la razón y la legalidad se plasman en palabras.

Por su parte, el lector se compromete a iniciar una búsqueda en sí mismo, similar a la contemplada en la intimidad ajena. La Modernidad supone un nuevo marco legal y jurídico, pero también una puesta en duda del *yo* como sujeto, al sospechar de su superchería y desconfiarse institucional, social e ideológicamente de él. El contrato autobiográfico se resuelve en la lectura, que ejerce el papel absolutorio que exige la confesión autobiográfica, con la que se pretende expiar simbólicamente el delito de estar vivo y haber nacido.

1.2.4.

El lector es un elemento activo en la interpretación, que se enfrenta al texto como si éste hablase de sí mismo, por las similitudes e identidades que lo unen al autor. Sin el lector, que impone un límite subjetivo al texto, éste quedaría incompleto, por lo que paradójicamente el autobiógrafo no es el dueño de su vida ni de su narración, al ser ambas juzgadas por una instancia ajena, que finalmente debe decidir sobre la veracidad de lo leído. Para realizar una lectura autobiográfica, es preciso ponerse en el lugar del narrador, empatizar con él, dado que todo semejante es otro *yo* y su vida refleja y representa la nuestra.

1.3.

Los caracteres sustanciales o semánticos que definen a la autobiografía y que se estudian aquí son trece en total, girando todos ellos en torno al concepto nuclear del *yo* y su identidad.

1.3.1.

BIBLIOTECA VIRTUAL

El primero de ellos es la referencialidad, puesto que transformando su subjetividad en objetividad, el sujeto se toma como referencia, buscando en el texto la identidad, que no la semejanza, motivo por el que convencionalmente suele emplearse la primera persona del singular en los textos autobiográficos. La realidad del *yo* es una esencia ficticia, constituida al re-flexionar sobre sí mismo, encubierto de una máscara que disfraza el vacío existencial de un ser proteico y voluble como es el *yo*, escindido a su vez por la doble instancia temporal en que se encuentra: narrándose en el presente e identificándose con el pasado objeto de su análisis.

El autor se mitifica, especialmente a partir de la ficcionalización autobiográfica que se produce en la novela del siglo XIX, cuando comienzan a contraponerse las formas y géneros ficticios a los documentales. Como arte referencial, la autobiografía adquiere un valor gnoseológico, al propiciar la comprensión de la vida y al facilitar que los demás la entiendan. La imposibilidad de la escritura autobiográfica se produce porque el tiempo marca una fractura entre el *yo* referente del pasado que no puede coincidir nunca con el *yo* presente de la narración.

1.3.2.

El *yo* es un concepto cultural y social, inventado por la capacidad lingüística humana y por la conciencia de mortalidad y el afán de salvar la existencia individual perpetuándose a través de la escritura. La personalidad individual, conformada como un átomo social, constituye un *discontinuum* que se distingue del resto de la comunidad y se reserva, en esa oposición, un espacio de intimidad y subjetividad que fingen su condición de únicas e irrepetibles.

La autobiografía se ha convertido en un género transversal o en el hiper-género de la Modernidad, dado que el *yo* ha empapado todas las manifestaciones artísticas, pese a que aún hoy en ciertos ámbitos públicos existe pudor en el uso de la primera persona de singular. Con la Modernidad, no sólo se afianzó el triunfo de la subjetividad, sino que ésta se consideró el motivo de la originalidad y la genialidad creativas; el *yo* como problema surge del racionalismo cartesiano y fue exaltado por la ideología individualista burguesa.

El *yo* racional se confronta al *yo* sentimental y en su existencia temporal está en perpetuo cambio, aunque la represión autoritaria de la conciencia resuelve la diversidad esencial del *yo* en unidad. Simultáneamente, el *yo* evoluciona y gracias a la reflexión mantiene los rasgos de unidad, imposibles de medir, pues el acceso a esta entidad muestra su vacío, por lo que el método de acercamiento ha de ser metafórico para desvelar el caos interior que se esconde tras la máscara social que cada quien transmite de sí mismo.

En una primera contraposición, el *yo* íntimo se considera auténtico frente a las falsas apariencias del *yo* público, reproduciéndose así la contraposición cuerpo/alma con que había actuado el cristianismo. El *yo* es un sistema dinámico que se ha mitificado gracias a la presencia cultural de rasgos exhibicionistas y narcisistas en la sociedad moderna. Pese a todo, el *yo* provoca desconfianza por suponer una amenaza social, de modo que la autobiografia es tachada como una práctica social pecaminosa, por más que

el *yo* autobiográfico pretenda adecuarse a los modelos sociales existentes. El *yo* es una auto-invención puesto que surge de una ilusión autobiográfica, cuyas metáforas se expresan en la fugacidad y en la nada.

1.3.3.

Al no existir autobiografías anónimas, el nombre propio se considera representante del *yo* autorial responsable de un texto autobiográfico. La identidad nominal puede conceder continuidad a una vida y a una obra, aunque también se puede transformar el nombre en un pseudónimo, por puro placer o para presentar la identidad como una ficción, provocando así una inquietud ontológica. El nombre es un signo polisémico de carácter social que se recibe cultural y familiarmente como una convención, y su función es mediar entre el individuo y su mundo social, entre el *yo* y lo textual.

1.3.4.

Como práctica narcisista, en la autobiografía el individuo se idealiza y cultiva su vanidad, quedando atrapado en su propia ficción, como sucedió a Ganivet, que refleja sus obsesiones en su obra, y muestra la predilección por aquello que se le asemeja. Como instrumento de liberación, la escritura aminora las tendencias antisociales del individuo, además de permitirle exhibir su realidad para que los demás lo admiren y/o compadezcan. En una sociedad hedonista y narcisista como la actual se muestra el morbo por la exhibición de intimidades, cuyo fin es seducir al público, dentro de un ritual de culto al *ego* que transgrede la norma social del pudor y la modestia.

1.3.5.

El origen de la autobiografía puede cifrarse en la culpa de existir, por lo que estamos ante un género confesional que pretende expiar el pecado mediante otro vicio que es la escritura, sirviéndose para ello del método analítico, que en este caso interioriza la visión y exterioriza la intimidad. El examen de conciencia es un método de evaluación personal utilizado en la práctica religiosa y también por el psicoanálisis, buscando en ambos casos los comportamientos irracionales y los deseos ocultos y sirviéndose de la palabra para meditar, por lo que la estructura adoptada es dialógica: la conciencia, a su vez, supone la interiorización de las normas sociales y un instrumento de autorrepresión.

1.3.6.

El proyecto autobiográfico organiza la vida y su plasmación escrita, puesto que el pasado y el futuro confluyen en la concreción de un proyecto que planifica y revisa constantemente el curso de la vida, entendida como una globalidad que da sentido a cada acción particular. La memoria asegura una continuidad narrativa que viene confirmada por la existencia de aspiraciones que confirman al individuo, de modo que todo proyecto autobiográfico se reelabora constantemente, a medida que recupera el pasado y se regenera en el día a día el plan futuro. Gracias a la libertad de elección, las renuncias también forman parte de la vida, pues también los deseos incumplidos crean al sujeto, que aparece como responsable de su vida, ya que cada elección se convierte en irreversible. El relato ayuda a evaluar el proyecto al tiempo que le da forma.

1.3.7.

Una de las condiciones del pacto es la sinceridad, que incluye la autocrítica y la capacidad de reconocer los errores, desde una espontaneidad que además de ser fiel a los hechos debe ser convincente, de modo que se puede hablar de verdad subjetiva. La sinceridad es un efecto retórico que transcribe un discurso íntimo al plano público y consigue la credibilidad por parte del receptor, puesto que la sinceridad depende de la

situación y del contexto, por ser una cuestión de creencias, que refiere sentimientos y afectos, más allá de los hechos.

La intencionalidad del discurso autobiográfico exige de una postura ética por parte del narrador. Al estilo de una confidencia, también el silencio puede indicar sinceridad, e incluso se permite el recurso a la ficción para poder ser más sincero. La sinceridad se considera un elemento confesional, que precisa de veracidad, claridad y sencillez expresiva.

1.3.8.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Con la intimidad como ámbito de no relación, se fomenta la diferencia y también el aislamiento, la negación de toda actividad social. Lo íntimo es incomunicable, y por tanto tampoco es comprobable, aunque se valora muy positivamente como algo natural y original frente a la artificialidad de lo superficial. En la conciencia íntima se realizan las apreciaciones morales, por lo que se trata de un espacio sacrosanto e inviolable, por más que esté afectado por las normas culturales de conducta. A la intimidad se acerca el escritor paulatina y constantemente.

Aun cuando se hable de la intimidad se mencionan siempre otras vidas, ya que la vida privada es una co-propiedad compartida. La literatura íntima es una forma de control social que se produce en la Modernidad, pues ésta ha inventado el ámbito íntimo dentro del proceso de desgajamiento del individuo respecto de la sociedad.

1.3.9.

La escritura propicia que la vida sea re-creada; en la fase actual de los estudios autobiográficos, interesa conocer cómo se construye lingüística y retóricamente el *yo* textual, que se reviste bajo una forma literaria y mediante las palabras imita los modelos

de la ficción. La autobiografía cumple una función catártica y terapéutica que sirve para explicar un fenómeno para-narrativo, la vida, que se reescribe como en un palimpsesto, puesto que revisar el pasado supone redescubrirlo.

Al escribir el pasado, éste se dota de un esquema lógico y un orden que no tuvo, al haber sucedido arbitrariamente, al azar; de este modo, la vida adquiere nuevos significados cuando se narra. La memoria procesa sus informaciones de forma narrativa. La escritura difiere metafóricamente la muerte y sirve como cenotafio para las esperanzas perdidas, resucitando el pasado ya desaparecido, que se revisa desde el presente. La narración autobiográfica transforma al narrador y el *yo* va fluyendo conforme se escribe. La escisión del *yo* angustia al escritor, que recurre a la composición estética para calmarla. El lenguaje reproduce la aventura de buscarse y encontrarse a sí mismo. La escritura eterniza al sujeto ya desaparecido, por el afán de supervivencia del escritor, que lega así su testamento y se niega a la desaparición de su personalidad anterior.

1.3.10.

La escritura autobiográfica es testimonial, por cuanto produce documentos objetivos, aunque surgidos de la subjetividad, como los ego-documentos, formas afines a la escritura autobiográfica que dejan constancia de la existencia de personajes desconocidos, a través de cuyas narraciones se puede conocer la vida cotidiana y las costumbres de un grupo social. Se pretende dejar testimonio de la vida cuando se está a punto de morir, por el afán de pervivencia. Estos documentos aportan datos que pueden tener utilidad testimonial entre otros motivos porque con ellos se avala la veracidad de un recuerdo. El autor pretende influir en sus lectores a través del texto, convertido en *exemplum*, además de reclamar para sí mismo la condición de testigo.

1.3.11.

Al desdoblarse, el escritor es otro y él mismo, que se reconoce en el espejo de la escritura, como el niño se reconoce en la imagen externa, y así es como la conciencia personal se desarrolla gracias a otras personas. Ya que la identidad consigo mismo es inalcanzable, el autobiógrafo se siente varias personas, pues el ser es plural y experimenta el vértigo de existir. Los demás nos devuelven una imagen extraña de nosotros mismo, y en el tiempo se ve diferente, pues en cada individuo conviven personalidades cambiantes. Convirtiéndose en otro, el *yo* puede estudiarse y analizarse con objetividad, de forma que la autobiografía pretende constatar la transformación operada, en tanto que el texto parece fijar una identidad imposible.

La autocrítica muestra que el *yo* pasado realizó acciones inconscientemente; irresponsabilizándose del pasado, el escritor se desapropia de su vida y se la reapropia en el texto. Tratándose como un ser diferente se muestra mejor la conflictividad interna que provoca esta alteridad; a su vez, el autobiógrafo se lee a sí mismo y se reinterpreta, reflexionando sobre su vida. La estrategia de la duplicación y la enajenación tiene por finalidad el alcance de una identidad propia y la recuperación de la vida. La dualidad existe social y culturalmente, al establecerse un ser humano dividido en cuerpo y alma.

1.3.12.

El autor se transubstancia en los otros que ha sido, ya que su propio *yo*, un desconocido al que se pretende reflejar y al que se estudia con objetividad por la distancia con que se observa, parece extrañarse y alejarse de sí mismo conforme su interna en sí. La autobiografía es un género dialógico que necesita la capacidad de sorprenderse. Un ausente da forma al texto autobiográfico. Los grupos marginales muestran la conciencia de división interna del *yo* y afianzan el modelo social aceptado al incidir en la diferencia. El Modernismo se sintió fascinado por los mundos extraños y exóticos.

1.3.13.

La identidad es un conjunto polisémico; la identidad es imposible porque el paso del tiempo modifica al ser, aunque se propone como un ideal para la búsqueda por el individuo. El nombre propio asegura la identidad autor-personaje. En el plano sociológico, la identidad supone una pertenencia a la comunidad al tiempo que un control político de las diferencias individuales. Al romperse los paradigmas sociales de la sociedad estamental, la Modernidad muestra su desamparo por la ausencia de señas de identidad. La identidad grupal se realiza por la memoria colectiva y por ciertos rasgos, externos, pues el individuo se define en sus relaciones sociales.

1.4.

No existen caracteres formales que distingan nítidamente la ficción de la autobiografía, por lo que la credibilidad del texto la aporta el lector, que se pronuncia ante la veracidad del texto. Aquí se estudian ocho rasgos formales.

1.4.1.

La primera persona gramatical es indiferente para un texto autobiográfico, aunque la forma más usada ha sido la primera persona del singular, por ser la forma natural para hablar de sí mismo. Otras personas inciden en el carácter dialógico o en la impersonalidad y distancia, que a su vez puede denotar extremos tan contradictorios como orgullo o humildad. La utilización del plural está muy codificada en textos de concienciación colectiva. La forma gramatical es una máscara, que en el caso de la primera persona confiere sinceridad y espontaneidad. Importancia de la valoración subjetiva, pues se impone el punto de vista del lector.

1.4.2.

Aunque suele usarse la prosa para el relato autobiográfico, éste no es un rasgo pertinente: sólo implica la narratividad del género. El verso está más ligado, como forma anacrónica, a las culturas orales, ágrafas, por su función mnemotécnica. A la prosa, por su comodidad, en cambio, acceden todos los escritores.

1.4.3.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La extensión no es determinante, aunque es preciso que se abarque un período de tiempo entre lo vivido y lo escrito, pero lo más significativo es la intensidad alcanzada.

1.4.4.

El orden lineal denota una visión androcéntrica, en la que la secuencialidad temporal se divide cronológicamente como principio que organiza la narración. La vida humana está conformada por la temporalidad, que aporta coherencia a la existencia, además de ser contada en su desarrollo. El sentido final permite organizar el relato, ya que la vida se encuentra desestructurada y carece de argumento, por lo que ha de ser manipulada con efectos estéticos y artificios que imiten el orden de la vida, que acaba ficcionalizándose al tener un orden cerrado, que se opone a ese *continuum* abierto en que se desarrolla la vida. El orden lineal, sin embargo, no representa la desintegración en que se encuentra el sujeto en la Modernidad.

1.4.5.

Los olvidos adquieren un papel estructurador porque a través de los silencios se puede cambiar de tema o sugerir diversas interpretaciones. El olvido se produce de forma involuntaria o se usa premeditadamente para deformar la realidad, sirviendo también para

avivar la atención del lector. La memoria, selectivamente olvida informaciones para poder recuperar la información más significativa. No obstante, el olvido es una forma de muerte provisional, que se configura resucitando el pasado con la reconstrucción textual. El olvido muestra que se ha perdido el vínculo emocional con el suceso al tiempo que permite organizar el mundo en categorías.

1.4.6.

Las motivaciones autobiográficas pueden ser de muy diversa índole: interiores o íntimas para la confesión pero también externas, en forma de estímulo, que pueden plasmarse en la necesidad de una búsqueda que descubra la propia identidad o que justifique la actuación, haga una apología de las ideas profesadas o sea testimonio de un período histórico. Además de dar sentido a la existencia, también puede actuar la necesidad de olvidar el presente o experimentar la alegría que reporta el hecho de revivir el pasado.

1.4.7.

La vida escrita se convierte en una metáfora que explica al autor, por lo que la unidad del relato confiere significado a la vida fragmentaria; en este sentido, la vida adquirió forma artística en el fin del siglo XIX al universalizar una experiencia particular y convertir la angustia vital en motivo estético y literario, interpretando la vida como un combate interior repleto de significados, como una realidad polisémica. El texto transforma la diferencia, codificando simbólicamente la esencia multiforme de la realidad. En la vida de un individuo está sintetizada la existencia de la humanidad (filogénesis). El arte crea vida y el proyecto estético modernista transforma la vida en arte destruyendo las fronteras entre vida y literatura. Como metáfora autocreada por el *yo*, alegoriza las emociones y sentimientos que se expresan en el arte.

1.4.8.

La firma es una metáfora del nombre, donde se resume el contrato del autor con el lector, y el símbolo que garantiza la verdad del texto, además de expresar el principio de autoridad y autoría, individualizando la obra gracias a la singularidad del nombre propio. El individuo se identifica en el símbolo social de la firma, pues éste es un signo que codifica la existencia. Se trata del colofón donde se sella el compromiso y el carácter documental de la autobiografía.

2.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La historia del género autobiográfico pasa por sus fundamentos ideológicos (cristianismo e individualismo burgués) y los científicos (psicoanálisis y visión antropológica no etnocéntrica). Recientemente, ha sido usada por grupos marginales y su utilización tiene por fin conocer la historia individual y colectiva, de modo que la autobiografía también permite conocer la historia del *yo*, fenómeno occidental que se remonta a los orígenes del cristianismo pero que se consolida durante la Revolución francesa, con el triunfo ideológico y social de la burguesía, aunque antes se habían desarrollado modalidades como la epistolar y la confesional.

El género está ligado estética e ideológicamente con la Modernidad, y ante las amenazas totalitarias del siglo XX, se ha asistido al auge de testimonos personales hasta el punto de que la primera persona se ha convertido en el reducto de la sinceridad y la solidaridad. La autobiografía ha coincidido en sus manifestaciones novedosas con los grandes hitos de la historia cultural en Occidente.

2.1.

La antropología cristiana supuso un cambio radical en el planteamiento ideológico de la historia y el individuo. Entre otras cuestiones, con las prácticas de meditación surgieron diversidad de modalidades pre-autobiográficas, entre ellas el modelo confesional inaugurado por Agustín de Hipona. Asimismo, al afianzar la dicotomía entre cuerpo y alma, el cristianismo configuró la vida interior como un ámbito específico así como permitió la búsqueda de la similitud con Dios, indagando en los sedimentos divinos presentes en él. Para asegurar la veracidad de la evaluación autobiográfica, hay que destacar tres elementos ligados al pensamiento y la práctica del cristianismo: el examen de conciencia previo al sacramento de la confesión, la omnisciencia divina y la preparación al juicio a que todo cristiano cree va a ser sometido tras su muerte.

Asimismo, la hagiografía supone una base tradicional que antecede la tradición biográfica, como lectura didáctica moralizante, y también las epístolas supusieron una ayuda para establecer esta modalidad. En el área protestante, la producción de textos autobiográficos sustituyó el rito de la confesión, siendo habitual la creencia de que en los países de tradición protestante la autobiografía está más enraizada.

2.2.

Durante el Renacimiento se produce un cambio radical, la disolución de la sociedad estamental, con la introducción del dinero, que revoluciona los comportamientos y las relaciones humanas, plasmados en la novela picaresca. Convertida la individualidad en el eje de las relaciones y habiendo aumentado el sentido de la privacidad, el individuo se constituye en un problema que busca su propia expresión en el movimiento cultural renacentista, auspiciado por la invención de la imprenta y por el redescubrimiento de los autores clásicos, incorporando nuevas prácticas retóricas, entre ellas la de la prosopopeya, que caracteriza a cada personaje con una máscara discursiva.

La sinceridad, que sirve para aumentar el interés en la lectura, es una de las características del orador, de modo que la Retórica configura el surgimiento de la autobiografía moderna al ordenar narrativamente el relato de una vida, ayudado por las teorías neoplatónicas que inciden en la búsqueda de la divinidad del alma a través de los recuerdos, por lo que la mnemotecnia alcanzará un puesto primordial en la tarea de reconstruir narrativamente la propia vida. La novela picaresca y la epistolar ratifican el interés antropocéntrico del Renacimiento que permite focalizar la narración desde la voz del individuo, que queda así convertido en objeto del discurso.

2.3.

Con el acceso al poder económico y político de la burguesía se implanta una nueva ideología (liberal, individualista) que se acompaña de una profunda transformación en las condiciones de vida, que se produce en el siglo XVIII. La nueva sociedad se basa en el concepto legal del pacto, por lo que no extraña que recuperando la tradición cultural de la confesión agustiniana y la autojustificación socrática, Rousseau fundara la moderna autobiografía, surgida como un síntoma del individualismo que ella misma propicia al acompañarse de la práctica del libre examen luterano, las libertades burguesas y la confección de un ámbito de propiedad privada inalienable que incluye la intimidad. Las fases históricas, con sus consiguientes nociones de individuo pueden estudiarse gracias a la evolución de las manifestaciones pre-autobiográficas.

El *yo* se convierte en un espacio simbólico de la Modernidad, pero también en un instrumento ideológico puesto al servicio de las teorías económicas, políticas y éticas del liberalismo, que secularizan la privacidad al tiempo que postulan al individuo como beneficiario último del ordenamiento jurídico. El pensamiento burgués se rompe con las revueltas románticas, que fracturan la unidad del *yo* y reclaman el derecho a la disidencia social, postulando el refugio en la interioridad como oposición activa al progreso tecnológico.

El individualismo, por su parte, fue constituyéndose gracias a la implantación del sufragio en el orden político y al análisis de las percepciones realizado por el Empirismo en el campo filosófico. La propia intimidad se convirtió en una mercancía y ciertas prácticas autobiográficas (el diario, el testamento) se asimilaron a prácticas mercantiles. La democratización de la autobiografía se ha producido en el siglo XX cuando todo el mundo tiene derecho a contar su vida, incluso los ágrafos o analfabetos, a través de los testimonios orales, lo que ha convertido a la autobiografía en un fenómeno de masas y en un derecho igualitario. En la autobiografía se aúnan el liberalismo político y económico, el protestantismo, la historia y la psicología (ciencias positivistas), de modo que una vez secularizado el género autobiográfico mantiene un germen revolucionario, motivo por el que sigue siendo utilizado por otras clases sociales.

2.4.

El psicoanálisis puso de manifiesto la existencia de componentes irracionales en la conducta; como teoría científica, ha de ponerse en relación con las reacciones frente al positivismo que supusieron en la segunda mitad del siglo XIX el socialismo científico, el evolucionismo y el racio-vitalismo nietzscheano. La teoría freudiana, que tanta influencia tuvo en los narradores de principios del siglo XX, señalaba el efecto curativo que las palabras tienen al recuperar sentimientos y recuerdos perdidos, recogiendo además la función de la confesión cristiana. El objetivo del psicoanálisis, coincidente con la rememoración autobiográfica, es desvelar el secreto del subconsciente recuperando fragmentos de la vida ya olvidados. La narración es fundamental porque permite sacar a la luz traumas y obsesiones que se revelan simbólicamente a veces bajo la máscara ficcional de los sueños, de modo que internándose en el subconsciente el narrador recupera el auténtico *yo*, el reprimido por instancias censoras y represoras que filtran la presión social en el individuo.

2.5.

La ciencia antropológica postuló una explicación del ser humano libre de los prejuicios etnocéntricos, por lo que en pleno proceso de descolonización y de auge de los movimientos de liberación sexual y del feminismo, se ofrece una imagen intercultural de la sociedad, plenamente igualitaria, donde a través de un proceso empático se puede comprender el sufrimiento de cualquier ser humano. Situado éste como medida central de todos los valores, se opera un sano relativismo que permite a la escritura autobiográfica luchar contra la intolerancia y contra cualquier tipo de totalitarismo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

2.6.

Se detecta un creciente interés por el estudio del fenómeno autobiográfico, sobre todo desde la II Guerra Mundial, con la aportación crucial del existencialismo, pues las catástrofes provocadas por los autoritarismos en el siglo XX fomentaron la interrogación y la reflexión angustiada sobre el absurdo de la existencia, auspiciándose un neo-individualismo tras el derrumbe de las ideologías colectivistas. El interés por lo autobiográfico se muestra no sólo por la cantidad y variedad de textos (que se encuentran incluso en editoriales y colecciones exclusivamente dedicadas a este género) sino también en el interés académico, la difusión en revistas especializadas, la convocatoria de concursos y la creación de bibliotecas para este tipo de textos.

Como hecho sociológico, el auge de lo autobiográfico muestra la carencia de valores éticos y estéticos cuando lo que se democratiza es la banalidad, la chabacanería y el cotilleo morboso, aunque esto muestra también el interés real de los lectores por un género tan cercano a la vida. Asimismo, se comprueba que aún faltan por publicar muchos textos autobiográficos y que el propio género fomenta un tipo de literatura cuyo uso íntimo lo mantiene fuera de la circulación y la publicación.

2.7.

La crisis suele considerarse un motivo autobiográfico esencial, por lo que la autobiografía podría definirse como literatura de crisis que se produce en respuesta a una situación personal de búsqueda, sea por motivos personales o colectivos. Entre las crisis históricas, hay que destacar que la autobiografía suele aparecer en los tránsitos de una época a otra, por lo que en España los tres momentos claves de producción autobiográfica han sido la crisis finisecular decimonónica, el exilio tras la guerra civil y el inicio del período democrático (transición), teniendo en cuenta que existe un valor documental en este tipo de textos y que la producción autobiográfica constata testimonialmente una pérdida o una carencia, por lo que se propone desahogarse de una tensión existencial. En cuanto a las crisis personales, destacan los cambios fisiológicos y los conflictos exteriores, que aportan una inestabilidad psicológica frente a la que se desatan múltiples interrogantes sobre el sentido de la existencia. El refugio en la literatura autobiográfica puede deberse al carácter terapéutico de la palabra, al placer de recordar o a la huida de una situación de crisis cuya evolución conflictiva suele relatarse presentando al narrador como un héroe sufriente. Pero sobre todo, la Modernidad muestra cómo el acto creativo es resultado de una experiencia turbadora y que al ser conscientes de la muerte, los humanos pretendemos alargar la vida mediante la escritura.

3.

Varias son las denominaciones para referirse al género autobiográfico (literatura íntima, confesional, memorial o del *yo*), pese a que con la Post-modernidad se constata la disolución del canon de géneros, que estaba cerrado y en vías de desaparición cuando surgió la autobiografía. La permeabilidad de la autobiografía ha permitido que se infiltre en multitud de manifestaciones socio-culturales, al tiempo que ha recogido diversas tendencias y modalidades de otros géneros.

3.1.

Al constituirse como género, la autobiografía, que antes del siglo XVIII tenía un carácter marginal, se convierte en un campo de pruebas para experimentos literarios por su condición de género híbrido, el más moderno de los géneros, aunque antes existieron modalidades pre-autobiográficas con denominaciones antiguas. La autobiografía surge en unas condiciones socio-culturales y con una concepción concreta del individuo, por lo que no se ha practicado siempre ni en todos los pueblos. El género literario se fundó en el siglo XVIII, con las *Confesiones* de Rousseau, aunque cada autor virtualmente inventa la autobiografía, que es una mezcla de innovación e imitación, como sucede con todos los géneros literarios.

Su desarrollo como género está ligado al surgimiento de la clase burguesa, cuyo ámbito es la esfera pública, pero su estudio teórico se ha iniciado con dos siglos de retraso. La cultura se ha ido individualizando progresivamente; el individuo se convierte en héroe y protagonista, invadiendo el territorio del personaje. La autobiografía, al ocupar un lugar central en la estética moderna, replantea las condiciones del canon y la relación de los géneros entre sí, alterada ya en el Romanticismo. Al surtirse de diversas ciencias, la autobiografía resultó un género híbrido, al que se le negó el reconocimiento de estatuto literario, pese a ser un género de géneros, donde se mezclaron formas y expresiones estéticas diferentes.

3.2.

No existen límites precisos para el género autobiográfico, pues es una sustancia y un accidente que afecta a otras formas de expresión como las técnicas novelísticas. El proyecto autobiográfico es patrimonio de todos los seres humanos. La autobiografía incluye no sólo la realidad, sino también los sueños, los deseos y las frustraciones. La

ausencia de límites conlleva su indefinición, así como sus paradojas y contradicciones, cuyo origen se encuentra en la rebeldía romántica.

El rasgo diferenciador es la referencialidad, por lo que al llegar a otros códigos de lectura o géneros, la autobiografía socavó los fundamentos literarios de la ficción. La autobiografía sólo existe como convención social, por lo que es imprescindible la alteración del ser y la subjetividad testimonial. Como expresión de las mentalidades, la literatura se relaciona con la historia y la sociología. Cada lector marca los límites de la obra autobiográfica; no existen definiciones de la autobiografía pues cada obra es una excepción a la norma. Se trata de un universo en expansión que se autogenera y crea su propio espacio.

3.3.

La modernidad y novedad de la autobiografía provienen de la alteración que se produce en el estatuto de la lectura y en la función del lector, que aparece como elemento imprescindible para la configuración del texto. A través de la palabra, el autor se encarna en el texto y el lector se identifica con el autor. El texto autobiográfico se realiza cuando la interioridad del lector sale al encuentro de la intimidad del autor, alienada en la escritura, y cuyo espacio de encuentro lo forma la literatura. La confidencia autobiográfica exige comprensión y complicidad de ambas partes.

El proceso autobiográfico se consuma en la lectura, pues el lector es el juez que decodifica el mensaje críptico del texto. La escritura autobiográfica funciona como propedéutica para el recuerdo, por lo que no es posible realizar una lectura pasiva, ya que como obra moderna tiene la virtud de inquietar y estimular al lector a ser él mismo, pues engulle a quien penetra en su territorio de incertidumbre, tomando conciencia de su propia vida al entrar en comunicación con la vida del autor en un espacio transparente. En la sociedad rural, filiar a un individuo era conocerlo; en la sociedad urbana, se relata la

vida para presentarse y ser juzgado. La fragmentariedad autobiográfica permite al lector recomponer la identidad del autor, que no se recluye en sí mismo, sino que se abre al diálogo.

4.

Se analizan y describen en este trabajo las diferentes modalidades de la autobiografía, cada una con su intencionalidad, incluyendo los ego-documentos, considerándola un género común con varias modalidades, a veces denominadas de distinta forma según los estudiosos.

4.1.

Como modalidad, la autobiografía se distingue de las memorias por su carácter íntimo, donde los acontecimientos son tratados en función del desarrollo de la personalidad, por lo que se precisa una madurez para acceder a lo esencial y profundizar en el sentido de la experiencia, interpretando la vida como una evolución unitaria, porque se preocupa por saber cómo se ha llegado a ser quien es en un espacio de reflexión antropológica que indaga en los propios orígenes.

4.2.

Las memorias tienen un carácter testimonial que presta mayor importancia a los sucesos externos, cuyo origen se encuentra en los registros de familia. Vinculadas a la historia, suelen ser textos fragmentarios, urdidos a base de retazos sueltos que aportan una versión particular de una realidad social, convirtiéndose así en crónicas nostálgicas de una época pasada.

4.3.

Los diarios son apuntes fragmentarios escritos con regularidad y referidos a sucesos de un pasado reciente, reflejando diferentes estados de ánimo pues cambia el punto de vista, consignándose las impresiones con gran libertad temática. Es la modalidad preferida por los adolescentes, pues permite indagar en las incertidumbres y no precisa de experiencia vital. Se trata de una práctica cultural sobre la que existen muchos tópicos, al no haberse estudiado demasiado por pertenecer a una tradición popular no pensada para la publicación. Los diarios son similares a las cartas, por su fragmentariedad y su condición no literaria. Son obras abiertas donde se adquiere la práctica de la escritura y se salvan del olvido hechos triviales que sólo tienen valor personal por su inmediatez emocional.

4.3.1.

Los dietarios son una forma de diario, reflexiones culturales centradas en lo público, como los cuadernos de contabilidad, pensados para la publicación aunque reflejan la subjetividad y son fragmentos que agrupados cronológicamente mezclan anécdotas, reflexiones, sucesos, pensamientos, etc.

4.4.

Los epistolarios son colecciones de cartas, escritas sin periodicidad, con una finalidad comunicativa. Son obras inmediatas, que reflejan sentimientos espontáneos, por lo que se trata de obras subsidiarias, sin ninguna censura, y con forma de diálogo al sugerir la existencia de un interlocutor. Su origen es didáctico y su problema estriba en su fragilidad y en las dificultades para ser conservadas. Con las nuevas tecnologías se ha transformado en correo electrónico, aún más fugaz. Al ser textos misceláneos, presentan

problemas técnicos para su edición, tanto por la transcripción como por la ordenación y la dificultad para encontrar las respuestas de los interlocutores. Como técnica, ha sido utilizada en géneros como la novela y el ensayo.

4.5.

La confesión incluye varias modalidades, que provienen de las manifestaciones pre-autobiográficas de carácter religioso con las que se expresaba públicamente una culpa.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

4.5.1.

La característica común de la confesión es la sinceridad y la asunción de responsabilidad ante la falta que supone existir, produciéndose un desvelamiento de una visión terrible, que se produce tras el examen de conciencia. Necesitada de un interlocutor, la introspección se proyecta en un otro.

4.5.2.

Las modalidades confesionales parten de la circunstancia temporal, pero no suelen estudiarse como manifestaciones autobiográficas, sino como ego-documentos: testamentos, entrevistas, historias de vida, *curricula* profesionales. Se destaca también la escasez de textos publicados.

4.5.2.1.

El autorretrato, de origen pictórico, es una metáfora estática en la que el autor se autoanaliza y se autodescribe, generalmente con rasgos poéticos, predominando el comentario y cierto distanciamiento, para acentuar los rasgos estéticos desde el presente.

4.5.2.2.

Los libros de viajes representan el descubrimiento del otro (pueblos y culturas diferentes) y se trazan desde un doble desarrollo, de orden cronológico pero también espacial que simbolizan al tiempo y al *yo* que se desplaza en busca de sí mismo.

4.5.2.3.

La necrológica es una negación de lo autobiográfico y la apología una autojustificación; en ambas el autor se desdobla para juzgarse a sí mismo, a veces como un ser muerto, pasado; se conectan con los testamentos y con el carácter jurídico de lo autobiográfico.

4.5.2.4.

Las conferencias, artículos periodísticos y discursos públicos son textos menores, redactados al hilo de la actualidad y en espacios públicos aparentemente poco propicios a la intimidad.

5.1.

La autobiografía se ha expandido hasta invadir los límites de la ficción. Aunque la autoficción se ha practicado desde antiguo, el término es reciente y muestra la reciprocidad de las innovaciones técnicas efectuadas en novela y autobiografía.

5.2.

La invención del *yo* se efectuó en la ficción, en la novela popular urbana, que se aprovechó del carácter retórico de la primera persona de singular, uso que posteriormente recuperó la autobiografía. La novela picaresca y la epistolar dan cuenta de una nueva cosmovisión que se acerca a la realidad a través del arte.

5.3.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Como género híbrido, la autoficción es el resultado del intercambio de técnicas entre novela y autobiografía así como de la interacción entre vida y literatura. Al ocupar un terreno fronterizo, se produce un contrato de lectura ambiguo, simultáneamente ficticio y verdadero. El auge de la autoficción tiene que ver con el derrumbe de los grandes sistemas ideológicos. no hay marcas formales que permitan diferenciar la autobiografía de la novela, géneros que se emparentan por su narratividad. Existe la voluntad de jugar con los planos de la personalidad por lo que se despierta el interés del lector que ha de decidir sobre la veracidad o ficcionalidad del texto, al surgir de un replanteamiento de las relaciones de referencialidad.

Irónica y autocríticamente, el autor se trata como un personaje, reflexionando sobre la inestabilidad del *yo* y la falacia de la realidad, por lo que no supone una identificación sino una provocación de dudas en el lector. Además de incluir datos de la vida del autor en las novelas, algunos escritores se han mitografiado y a veces atribuyen a sus personajes libros que han escrito ellos mismos. Como intersección entre la realidad y la ficción, la autonovela utiliza la referencialidad con fines estéticos, en un género idóneo para épocas de crisis e incertidumbres.

5.4.

El *yo*, como construcción ficticia, desvela su inexistencia gracias a la máscara autobiográfica; para reproducir los mecanismos de montaje y desmontaje del *yo*, la autoficción se muestra esencial, pues señala la divergencia existente en el mismo individuo, por lo que la novela lírica indagó en los artificios del *yo* para dar a conocer la intimidad del autor a través de la novela, al tiempo que éste se re-conocía a sí mismo. El punto de vista autobiográfico es tenaz; con la novela lírica se abrió una nueva dimensión introspectiva para acceder al secreto de sí mismo, mezclando imaginación y memoria. El *yo* se puede indagar en las vidas posibles del futuro y del pasado. Cediendo la voz a un narrador, no se pone en duda el estatuto de autoría, pero se propone al lector que también realice un movimiento confesional.

5.5.

Se han usado e imitado diversas modalidades autobiográficas en las novelas, especialmente las cartas y los diarios, incorporando textos documentales de expresión personal desde el momento en que comenzó a forjarse la subjetividad. Con las cartas, se permite el perspectivismo y se transmiten los sentimientos del mundo interior desde una óptica fragmentaria y con la necesidad de una comunicación interpersonal. La escritura ficticia ha sido imitada por los lectores, que se convierten en héroes literarios transcribiendo sus vivencias.

5.6.

En la actualidad, la autoficción ha experimentado un auge, unido al tópico de que el diario es propio de adolescentes y mujeres, porque los sentimientos parecen su patrimonio exclusivo. Se repasa, en este trabajo, el origen de la autoficción moderna en el carácter autocreador que Unamuno concedió a sus novelas, y en la actualidad la novela de la memoria ha recuperado el simbolismo que representa el desasosiego ante la identidad

perdida, aunque el listado panorámico de autoficciones está aún por hacer, si bien todas ellas deben provocar dudas sobre su inclusión en la literatura autobiográfica.

5.7.

Al mezclar realidad e invención por su diversidad ontológica, en la autoficción se produce un contrato de lectura variable, en el que se puede acudir a fuentes paratextuales para contrastar la veracidad de lo relatado, pues el sujeto narrativo se autoconstruye gracias al papel activo del lector, en la perspectiva moderna de un arte lúdica, donde verdad y mentira no son importantes, pues lo significativo es la fragmentación del personaje que se reinterpreta, tras la ruptura del canon estético de referencialidad en las vanguardias estéticas.

La novela permite que el autor se irresponsabilice de su texto, como creación artística, además de establecer un nuevo marco de relaciones del sujeto consigo mismo. También la autobiografía es una forma de ficción, de carácter retórico. Realidad e imaginación interactúan entre sí, de modo que la ficción se convierte en instrumento y vía de conocimiento, enriqueciendo al sujeto narrativo. El ser que se narra también es ficticio, porque su nombre es una máscara social, cuyo desagarro y alienación se solucionan en la reficcionalización del sujeto.

6.1.

Sobre la vida de Ángel Ganivet se inicia la segunda parte de este trabajo analizando las obras y estudios biográficos que existen sobre él y en los que se basa gran parte de los enlaces entre la realidad extratextual y los fragmentos novelísticos de supuesta inspiración real, si bien hay que prevenir contra la consideración ingenua de su similitud. Pío Cid es precursor de figuras literarias de autores de la Generación del ´98 que representan identidades auto-ficticias.

6.1.1.

Se vincula la aparición de monografías ganivetianas a acontecimientos relacionados con el traslado de sus restos a España o la conmemoración de los centenarios de su nacimiento y muerte, valorándose las aportaciones de los diversos biógrafos y su utilización incluso como personaje novelesco, agrupando las biografías en estudios genéticos (vida y obra), biografías cronológicas, diagnósticos clínicos y lecturas socio-antropológicas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

6.1.2.

Sobre los artículos biográficos particulares, éstos se distinguen entre los que se centran en los cinco lugares donde vivió y los que tratan sus ocupaciones (consulares, etapas de estudiante, opositor y bibliotecario, su trabajo periodístico y su pensamiento jurídico). Respecto a los lugares de residencia, se incide en el valor romántico y modernista de las ciudades, el descubrimiento de la explotación colonial en Bélgica, la influencia del exotismo y de las diferencias culturales en su obras y las lagunas existentes sobre los motivos de su suicidio.

6.1.3.

Se repasan las aportaciones realizadas por personas que conocieron al escritor, refieren anécdotas suyas y que publicaron sus respectivos epistolarios, buscando en todo caso idealizar su imagen. Entre las personas de su entorno, se encuentran Unamuno y las dos mujeres con las que se relacionó afectivamente, Amelia Roldán y Masha Diakovsky.

6.2.

Pío Cid, el héroe autoficticio que protagoniza el ciclo de novelas al que da nombre, ha ocupado el interés de varios estudiosos. Se analiza cronológicamente el devenir de las novelas, su fortuna crítica, y las diversas interpretaciones (psicoanalítica, regeneracionista, realista, modernista, autoficticia) a que se ha sometido su creación, de la que el aspecto ensayístico ha sido el más atendido.

6.3.

El carácter autobiográfico de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* ha sido destacado por la crítica, equiparando la vida de Ganivet con determinados pasajes de sus novelas y dando por ciertos los datos que se proporcionan en sus novelas, como el encuentro de Pío Cid y Martina, que tiene una caracterización novelesca, por lo que existe una confusión entre la vida real del autor y su ficción autonovelesca, en tanto que las novelas son la formulación estética de unas vivencias, que es una nueva vía inaugurada en la literatura finisecular.

El héroe ganivetiano expresa el ridículo del hombre moderno, pues al autoficcionalizarse, Ganivet exorciza sus demonios. La figura de Ganivet se ha desmitificado al editarse críticamente su obra y sus materiales inéditos, al tiempo que se ha destacado la intención unitaria de Pío Cid en las dos novelas.

7.1.

Las novelas que integran el ciclo de Pío Cid mantienen relaciones con otros personajes de relatos breves, obras teatrales y bocetos ganivetianos. Concebido el ciclo como una trilogía, la tercera obra sería la síntesis, en tanto que la parte más autobiográfica ocupa el núcleo central. El personaje, polifacético y con varias vidas,

muestra el lado oscuro de la personalidad humana, y en su aventura filogenética explica la historia de la humanidad, al presentar la otredad de Occidente en su primera obra.

Existe un posible referente real del primer Pío Cid en las expediciones de Manuel Iradier. Las fases sucesivas del ser humano se representan en los dos Pío Cid, que son materialistas y antipositivistas como Ganivet, y en ambos el principio se encuentra en la ridiculización del convencionalismo social, que vierte el pensamiento decadente finisecular, coincidente con las utopías anarquistas contemporáneas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

7.2.

Las novelas finiseculares muestran su preferencia por ciclos vitales completos, en los que la identidad nominal se completa con reduplicaciones cervantinas internas. La unidad del ciclo se muestra al ejemplificar al hombre natural e interior, entregado a los demás pero egocéntrico. El personaje se transforma por la experiencia de la muerte que representa el abandono del entorno familiar o una tentativa de suicidio, por lo que Maya simbolizaría a Granada, criticando así el provincianismo. El viaje iniciático de regreso a España permite el cambio de temas y ambientes entre las novelas, en las que Pío Cid es un héroe mitológico moderno que muestra sus preocupaciones existenciales. El fin catártico de la obra es anular los efectos del pasado que se ficcionaliza.

7.3.

Las diferencias y similitudes entre las novelas del ciclo muestran que las técnicas narrativas empleadas se hallan al servicio de un héroe megalómano y narcisista, cuya imagen exterior se interioriza en el segundo Pío Cid, narrado por un admirador. En *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, éste se retrata con más experiencia y edad que

sus compañeros. El héroe solitario y bondadoso parece creado en la adolescencia, con sus impulsos violentos e instintivos de juventud, que se purgan gracias a una depuración ascética propia del nihilismo o misticismo negativo.

Ganivet muestra temor a la expansión autobiográfica y refleja su dualidad en la figura contradictoria de Pío Cid, que evoluciona paralelamente al autor, quien había chocado con la realidad colonial belga que denuncia en *La conquista del reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*. África representa el atraso cultural español y presenta una realidad desconcertante para el lector, que se identifica con los padecimientos del héroe cotidiano, salvado del caos gracias al humor satírico y al ascetismo caritativo.

MIGUEL DE CERVANTES

7.4.

La ambientación exótica sirve a Ganivet para expresar virulentamente sus creencias y convicciones, pues en el personaje se vierten los anhelos y frustraciones de Ganivet, que se duplica en Pío Cid y éste a su vez en Ángel, el narrador. En sus novelas, Ganivet expresa el desasosiego de la Modernidad y pretende transubstanciarse en el personaje prestándole su mundo ideológico y afectivo.

7.5.

El personaje ficticio referencial proyecta los deseos del autor y rebusca en los archivos de la memoria, reflejando su desasosiego interior y su vacío. El fracaso transforma a Pío Cid, que pretende superar la moral burguesa y reclama admiración al

superar las trabas familiares y socio-económicas. Idealizándose, Ganivet reclamaba el derecho al ideal utópico.

7.6.

El nombre simbólico de Pío Cid fue largamente pensado, mezcla el apellido hispano que representa la tradición cultural del pueblo español y simboliza una cruzada estética, definiéndose por su ambigüedad (bondad y valentía) que representa la dualidad existencial del personaje y del propio autor.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

7.7.

El plan de Ganivet incluía doce trabajos con un sentido progresivo, no lineal, propio de la novela de formación, entendido como un proceso abierto que refleja una transformación espiritual, la que humaniza progresivamente a Pío Cid en cada fracaso. Las empresas lo purifican ascéticamente, por lo que Ganivet depura la percepción de sí mismo desdoblándose. La estructura de la obra es circular, pues el héroe renace al regresar a España, en un viaje iniciático que lo lleva a descubrirse a sí mismo.

7.8.

El personaje es unitario pues tiende a la introspección como característica. En Pío Cid se expresan los deseos ganivetianos, sus excentricidades, su anticonvencionalismo, su rebeldía, su relación con las mujeres, sus ideas artísticas, así como refleja el gusto finisecular por el tema del suicidio, que condiciona la lectura del ciclo por el conocimiento de los datos extratextuales que se tienen del final de la vida de Ganivet.

8.1.

Hay tres fases en el ciclo ganivetiano que reflejan los períodos de su vida: el heroísmo, la cotidianidad sin horizonte y la pureza, pero la obra está incompleta, por lo que el final parece abierto. De hecho, el azar guía los pasos de Pío Cid y su final es incierto. Pedro Mártir representa un estado de ánimo diferente a Pío Cid, si bien puede ser la continuación de éste, ya que en *El escultor de su alma* también refleja la crisis personal y la angustia vital, pese a ser un texto autónomo, ligado a Pío Cid por marcas textuales que lo unen al acróstico (Arimi), confeccionado en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, pero usado ya como sobrenombre en la primera novela. El ansia de inmortalidad obligaba a dejar abierta la obra, que parece cerrarse con la muerte, que transciende los límites literarios.

8.2.

El desenlace de Pío Cid es trágico, pues él prevé su final voluntario y el narrador, Ángel, parece saber su trágico destino. Ganivet figura como materia prima y resultado final de su autocreación, en la que se obsesiona por la muerte. En la obra se exorcizan los errores cometidos en la vida, y se purifican los impulsos y pasiones sufridos. En el acróstico, la muerte parece el principio de interpretación de la vida. Ganivet albergó un pensamiento teosófico. La escritura autobiográfica supuso un suicidio diferido, pues Pío Cid estaba destinado a una muerte heroica, al fracaso absoluto, que sólo el dominio sobre sí mismo podría paliar, a través de un autoconocimiento que suponía también mandar en la propia muerte. La culpabilidad por la muerte de su hija Natalia puede estar en el origen de un drama íntimo inconfesable que sólo en la literatura puede desahogarse, como una terapia liberadora. En la escritura autobiográfica, Ganivet se enmascara para salvarse de su propio abismo.

8.3.

Ganivet se presenta como mártir, al testificar con su vida, de forma que la autoficción es una terapia y un experimento. El megalómano Pío Cid es un Quijote moderno, cuyo idealismo está frustrado. La escritura, así, se convierte en una tabla de salvación, pues le permite mantenerse en contacto con la realidad. La reescritura de la vida permite renacer de sucesivas muertes, pues la vida se diluye constantemente. La muerte es el motivo principal de la novelística de Ganivet, que hace patente el desaliento vital del fin de siglo. Ganivet se analiza y experimenta consigo mismo, yendo detrás del personaje, pues Pío Cid se representa mayor en edad y con más experiencia, por lo que en la obra se mezcla el pasado con un futuro imaginado, y la memoria de este modo recrea realidades constantemente.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

9.1.

El escritor se relaciona con sus personajes dotándolos de alguna faceta de su personalidad, desdoblándose en un *alter ego* que recupera zonas olvidadas del pasado con la palabra. Los personajes se desdoblan a su vez en otros personajes ficticios, en los que el escritor descubre nuevas facetas. Objetivándose, el escritor se conoce mejor, dando autonomía al personaje. Ganivet delega en Pío Cid la capacidad auto-generadora de nuevas relaciones de alteridad. La identificación es física y psicológica, por lo que Ganivet y Pío Cid interactúan y se complementan. La obra ganivetiana se va concentrando, porque los personajes se depuran e interiorizan. La autoficción reconstruye la identidad perdida, porque geográfica y culturalmente Pío Cid y Ganivet aparecen extrañados, fuera de sí. Ganivet sólo puede representarse a través de otro, viviendo vicariamente lo que no pudo realizar. Ganivet pretende asemejarse a Pío Cid a través de la escritura y en su *alter ego* se da a conocer a los demás. Pío Cid muestra las facetas que Ganivet no puede perdonarse a sí mismo.

A través del diálogo, Ganivet se desdobla. Pío Cid es desvelado a través de las voces que se articulan a su alrededor. El parecido es físico, biográfico e ideológico, pero

no hay un único personaje con el que identificarse. La personalidad ganivetiana es una regeneración de sí mismo. En las narraciones cortas figura sin nombre para facilitar la identificación. El *yo* se construye de forma conflictiva, presentándose por oposición a través del diálogo de personajes que suponen jirones de la personalidad ganivetiana. Pío Cid es un héroe hipersensible e inadaptado, construido en diversos niveles y perspectivas que recomponen la verdad extra-textual de la vida de Ganivet. En la escritura hay una finalidad testamental que lega la personalidad a generaciones posteriores. Ganivet encuentra en Pío Cid a quien hubiera querido ser, por lo que se reencarna enajenándose de la realidad. El personaje autoficticio amplía los márgenes de la realidad. Al esculpir su alma, Ganivet asume un trabajo heroico y herético, que es revivir nuevamente por la palabra. El personaje no reproduce miméticamente a su creador, sino que indaga en lo que era y quería ser.

9.2.

La escritura autobiográfica descubre múltiples *yoes* que se transforman en progresión continua. El autor se disfraza de sus personajes en los que proyecta sus sueños. La muerte de la hija de Ganivet está alegorizada en su obra. Pedro Mártir representa la circularidad del ciclo de vida y muerte, al utilizar el nombre de la calle de su nacimiento. Ganivet se desdobla en sus personajes para manifestar su escisión, contradictoria y dual. Como un escultor, Ganivet se crea a sí mismo, buscándose trágicamente, volviendo a sus orígenes. La creación literaria ofrece la capacidad de metamorfosis. La literatura concedió a Ganivet la oportunidad de convertirse en otro y expiar la culpa de su vida. Por su capacidad creativa, Ganivet transfiere a su personaje la esencia de su ser, abriendo así las perspectivas de su mundo interior, pues Ganivet enseña a investigar en la intimidad personal. El erotismo ganivetiano se consuma en frustración y represión. Al autor se atribuyen cualidades de su personaje, como su encanto irresistible y su capacidad de transformar a quienes entran en contacto con él. El acróstico de Arimi, donse se cumple el sueño poligámico de Ganivet, es autobiográfico

pues en él se resume la filosofía vital de Ganivet, su misterio iniciático, convertido en testamento, pues la muerte explica la vida y encierra un secreto que es la muerte silenciosa, así como la faceta íntima y personal de Ganivet, que desea volver a Granada para reencontrarse.

9.3.

Bajo las máscaras, Ganivet desea cambiar su forma de vida y da rienda suelta a sus imaginaciones. La máscara encubre el sino trágico y aumenta el deseo de conocer lo oculto. El lector reconstruye las identidades del autor, pues Ganivet se encuentra en el centro de su obra literaria, convertida en un laberinto. La máscara protege y concede unidad ilusoria, disimulando la sensibilidad con una apariencia ruda, pero también desvela el deseo de transformarse y ser otro, bien que sintetiza las tendencias a la dispersión del *yo*.

El narrador de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* se presenta como reflejo de la obra que él construye, concebida como unidad intencional pues refleja cómo quiere mostrarse. Como autodiagnosis, se puede conocer al escritor por su máscara. En Pío Cid se pone al descubierto el funcionamiento de una máscara en la que se transparentan los procesos de multiplicación del *yo*. Según convenga, la máscara social adoptada es diferente. Pío Cid se sabe una máscara, tras la que subyacen múltiples vidas, un enjambre de personalidades que protegen a Pío Cid de sí mismo. El *yo* puede transformarse proteicamente gracias a la existencia de las máscaras con que se disimula.

9.4.

El mito clásico se trivializa para presentar vivencias cotidianas y banales. La vinculación de Ganivet al Modernismo se muestra en su uso del héroe cínico por excelencia, Hércules, que señala el rechazo a los adelantos técnicos, pues el mito se usa

como reclamo de lo pre-racional. Los mitos clásicos modernistas son Sísifo, Hércules, Edipo y Orfeo, que permiten confesar las pasiones ocultas, a través de un héroe interpuesto. Los mitos subterráneos desvelan la obsesión ganivetiana por la muerte. Pío Cid es una mito-autobiografía, pues el lector construye a un personaje contradictorio.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA. VV. (1983). "La question de l´autre: débat". En Claudette Delhez-Sarlet y Maurizio Catani (eds.), *Individualisme et autobiographie en Occident*, 27-49. Bruxelles: Institut de Sociologie / Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle / Editions de l´Université de Bruxelles.

---- (1998). *Ángel Ganivet (1865-1898)*. Granada: Fundación Caja de Granada, Ministerio de Educación y Cultura.

ABAD NEBOT, F (1993). "Para el análisis de las *Memorias* de Baroja". En J. Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 61-67 . Madrid: Visor.

ABELLÁN, J. L. (ed.) (1977). *Visión de España en la Generación del ´98*. Madrid: Magisterio Español.

---- (1982). *El erasmismo español*. Madrid: Espasa-Calpe.

---- (1992) *Historia crítica del pensamiento español: La Edad de Oro (Siglo XVI). Volumen* 2. Barcelona: Círculo de Lectores.

---- (1993). "Ángel Ganivet como precursor". En *Historia crítica del pensamiento español. La crisis contemporánea II (1875-1939)*, 242-269. Barcelona: Círculo de Lectores.

ACUÑA, J. G. (1908). "Larra y Ganivet". *Nuestro Tiempo*, 4, 207-236.

AGAZZI, E. (1992). "Introduzione". En Elena Agazzi y Angelo Canavesi (eds.), *Il segno dell´io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*, 9-12. Udine: Campanotto Editore / Università degli Studi di Pavia.

AGUADO, L. (1965). "Ganivet, el gran malogrado". *Gaceta Ilustrada*, nº 527, 41-46.

AGUDIEZ, J. V. (1960). "Ganivet romancier". París: Université de Paris.

---- (1962). "Ganivet y el viaje por Andalucía de Pío Cid". *Romance Notes*, 3, 25-28.

---- (1963). "Introducción a las novelas de Ángel Ganivet". *Duquesne Hispanic Review*, 1, 33-47.

---- (1964). "Ganivet en las huellas de Galdós y Alarcón". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1, 89-95.

---- (1972). *Las novelas de Ángel Ganivet*. Nueva York: Anaya Book Company.

---- (1980). "Ganivet, novelista". En F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, 126-134. Barcelona: Crítica.

AGUILAR PIÑAL, F. (1998). "Biografías de escritores españoles del siglo XVIII". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997). Actas del VII Seminario Internacional de Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, 109-125. Madrid: Visor.

AGUIRRE PRADOS, L. (1965). *Ganivet*. Madrid: Publicaciones Españolas.

AGUSTÍN DE HIPONA (1983). *Confesiones*. Madrid: Sarpe.

ALARCÓN SIERRA, R. (1998). "Entre modernistas y modernos (Del fin de siglo a Ramón). Ensayo de bibliografía biográfica". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997). Actas del VII Seminario Internacional de Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, 145-225. Madrid: Visor.

ALBALADEJO MAYORDOMO, T. (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus.

ALBERCA SERRANO, M. (1993a). "El rechazo de las máscaras: la autobiografía de Juan Goytisolo". En Manuel Alberca Serrano, Alberto M. Ruiz Campos, Manuel Ruiz Lagos, *Cuestiones literarias sobre Juan Goytisolo*, 7-27. Sevilla: Cuadernos del Mediodía.

---- (1993b). "La autobiografía de un triunfador". *Cauce*, 157-176.

---- (1996a). "El pacto ambiguo". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, 9-19.

---- (1996b). "¿Es literario el género autobiográfico? Tres ejemplos actuales". En *Mundos de ficción (Actas del VI Congreso Internacional de A.E.S.)*, José María Pozuelo Yvancos y Francisco Vicente Gómez (eds.), 175-183. Murcia: Universidad de Murcia.

---- (1997a). "El diario íntimo, hoy (encuesta)". *Boletín de Estudios Biográficos*, 2, 11-25.

---- (1997b). "Autobiografías del 27, memorias de exilio". En Cristóbal Cuevas (ed.), *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, 289-306. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea.

---- (1999). "En las fronteras de la autobiografía". En Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, 53-75. Jaén: Universidad de Jaén.

----- (2000). *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*. Oiartzun: Sendoa.

ALBURQUERQUE GARCÍA, L.(1995). *El arte de hablar en público: seis retóricas famosas*. Madrid: Visor.

ALCALÁ GALÁN, M. (2000). "Las trampas de la memoria y la poesía autobiográfica de mujeres (1980-99)". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 133-142. Madrid: Visor.

ALEGRÍA, F. (1991). "Memoria creadora y autobiografía en Latinoamérica: Darío y Neruda". En Antonio Laza Pozuelo (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, 11-25. Lausanne: Hispánica Helvética.

ALFARO AMIEIRO, M. (1993). "Búsqueda de una identidad autobiográfica". En J. Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 69-75 . Madrid: Visor.

ALFONSO, Mª A. (1951). "Larra y Ganivet ante España". *Atenea*, 309, 262-271.

ALGAZEL (1989). *Confesiones: El salvado del error*. Madrid: Alianza Editorial.

ALLEGRA, G. (1980). *La viña y los surcos. Las ideas literarias en España del XVIII al XIX*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

ALMAGRO SAN MARTÍN, M. (1945). *Bajo los tres últimos Borbones. Retratos, cuadros, intimidades*. Madrid: Afrodisio Aguado.

ALONSO, E. (1989). *Helsinki*. Barcelona: Destino.

ALONSO QUECUTY, Mª L. (1992). "Emoción, motivación y memoria". En Juan Mayor y Manuel de Vega (eds.), *Memoria y representación*, 197-220. Madrid: Alhambra.

ALVAR, M. (1981). "Introducción". En José Mor de Fuentes, *Bosquejillo de la vida y escritos*, 9-39. Zaragoza: Guara Editorial.

ÁLVAREZ CALLEJA, Mª. A. (1993). "Reinventando el pasado: técnicas narrativas de la novela autobiográfica *Stop-Time*, de Frank Conroy". En J. Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 77-86. Madrid: Visor.

---- (2001). "Introducción". En Benjamín Franklin, *Autobiografía*, 7-23. León: Universidad de León, Taller de Estudios Norteamericanos.

ÁLVAREZ CASTRO, L. (1998a). *Los personajes femeninos en las obras de ficción de Ángel Ganivet*. Memoria de licenciatura. Universidad de Valladolid. Tomo I.

---- (1998b). *La mujer en su dimensión moral y afectiva: Ganivet y el amor*. Memoria de licenciatura. Universidad de Valladolid. Tomo II.

---- (1998c). *La mujer en la obra de Ángel Ganivet*. Memoria de licenciatura. Universidad de Valladolid. Tomo III.

---- (2000a). "Ángel Ganivet y sus *Cartas finlandesas*: ideas sobre la mujer en el fin de siglo". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 15-26. Madrid: Castalia.

---- (2000b). "El sentimiento del amor en *Dolor* y *La Roja*. Dos proyectos dramáticos desconocidos de Ángel Ganivet". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 211-220. Granada: Universidad de Granada.

---- (2000c). *El universo femenino de Ángel Ganivet*. Granada: Fundación Caja de Granada / Diputación Provincial de Granada.

---- (2000d). "Ángel Ganivet y la historiografía literaria del Modernismo español". En Javier Serrano Alonso, Ana Chocuiño Fernández, Luis Miguel Fernández, Amparo de Juan Bolufer, Cristina Patiño Eirín, Claudio Rodríguez Fer (eds.), *Literatura*

modernista y tiempo del 98, 197-213. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

AMELANG, J. S. (1993). "La autobiografía en la España moderna". *Historia 16*, 209, 96-105.

ANÓNIMO (1910). "Noticia críticobriográfica". En Alumnos del Instituto Nacional de 2ª Enseñanza, *Ángel Ganivet*, 2-3, Granada: sin editorial.

---- (1982). *Danzas de la Muerte*, Víctor Infantes (ed.). Madrid: Visor.

---- (1991a). "Editorial". *Anthropos* 125, 2-16.

---- (1991b). "La autobiografía como fascinación de la otredad". *Anthropos* 125, 63-64.

---- (1996). "Ángel Ganivet". En www.fr.enciclopedya.yahoo.com /articles/g/g0000467_p0.html.

---- (1999a). "La trayectoria de Ganivet llega a la Biblioteca Nacional". *El Mundo*, 3 de febrero, 48.

---- (1999b). "Ángel Ganivet". *Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado*. En www.abelmartin.com/doc/colab/Alarcón.alarcon1.htm.

---- (1999c). "Ángel Ganivet". En www.Britannica.com

---- (2000). "Ángel Ganivet". En www.kirjasto.sci.fi/ganivet.htm.

ARA TORRALBA, J. C. (1980). "El regeneracionismo: Costa, Ganivet, Maeztu". En F. Rico (ed.), *Historia y crítica de la literatura española. Modernismo y 98*, 97-98. Barcelona: Crítica.

ARBÓ, S. (1953). "La lección de Pío Cid". *Ateneo* 35, 12-13.

ARDILA, J. G., y GANIVET, V. (1999). "Diagnóstico de los españoles y tratamiento para España: Ganivet, la historia y el siglo XX". *Revista Hispánica Moderna*, LII, 245-260.

ARELLANO, I. (2001). "Aspectos satíricos en las novelas de Ganivet". *Bulletin Hispanique* 1, 155-167.

ARENAS CRUZ, Mª. E. (1998). "La biografía como clase de textos del género argumentativo". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997). Actas del VII Seminario Internacional de Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, 313-321. Madrid: Visor.

ARMANNI, C. (1934). *Angelo Ganivet e la Rinascenza spagnola del ´98*. Nápoles: Francesco Perrella Editore.

ARONNA, M. (1999). *Pueblos enfermos. The discourse of illness in the turn-of-the-century Spanish and Latin American essay*. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.

ARRIAGA FLÓREZ, M. (2001). *Mi amor, mi juez. Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos.

ARROYO, M. (2001). "Crean un banco de memorias en la Red". *El Mundo*, 3 de agosto, 41.

ARTAZA, E. (ed.) (1997). *Antología de textos retóricos españoles del siglo XVI*. Bilbao: Universidad de Deusto.

ASIAÍN ANSORENA, A. (1993). "La ilusión de referencialidad en la confesión autobiográfica: Juan Gil-Albert". En J. Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 93-98. Madrid: Visor.

ÁVILA, J. (2000). "Instancia narrativa y modernismo en *Pío Cid* y *San Manuel Bueno, mártir*". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 27-38. Madrid: Castalia.

AZORÍN (JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ) (1905). "La psicología de Pío Cid". En *Ángel Ganivet*, 45-57. Valencia: Librería Serred.

---- (1972). "Epílogo en dos tiempos". En Miguel Pérez Ferrero, *Vida de Pío Baroja*, 337-343. Madrid: Magisterio Español.

---- (1983). *Antonio Azorín*. Barcelona: Bruguera.

BADANELLI, P. (1962). "Prólogo". En *Cartas inéditas de Miguel de Unamuno a Alberto Nin Frías*, 7-11. Buenos Aires: La Mandrágora.

BALCELLS, J. Mª (1997). "Ángel Ganivet y Cataluña". *RILCE*, 13-2, 7-22.

---- (2000). "Ángel Ganivet y Antonio Machado frente al resurgir nacionalista: la cuestión de Cataluña". En J. Ordiz Vázquez y Mª J. Álvarez Maurín (eds.), *Literatura de las Américas (1898-1998)*, J. C. González Boixo, 917-923. León: Universidad de León.

BANDERA, J. y MARINAS, J. M. (1996). *Palabra de pastor. Historia oral de la trashumancia*. León: Instituto Leonés de Cultura / Diputación Provincial de León.

BAQUERO GOYANES, M. (1970). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.

---- (1972). "Perspectivismo y ensayo en Ganivet". En *Temas, formas y tonos literarios*, 103-155. Madrid: Prensa Española.

BARCHINO PÉREZ, M. (1993). "La autobiografía como problema literario en los siglos XVI y XVII". En J. Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 99- 106. Madrid: Visor.

BARJA, C. (1964). *Libros y autores contemporáneos. Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Antonio Machado, Pérez de Ayala*. New York: Las Américas Publishing Company.

BAROJA, P. (1970). *Aviraneta o la vida de un conspirador*. Barcelona: Planeta.

---- (1983). *La sensualidad pervertida*. Barcelona: Bruguera.

---- (1997). *Ayer y hoy. Memorias*. Madrid: Caro Raggio.

BAROJA, R. (1989). *Gente del 98 / Arte, cine y ametralladora*. Madrid: Cátedra.

BAROJA Y NESSI, C. (1998). *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*. Barcelona: Tusquets.

BARRAL, C. (1978). *Los años sin excusa. Memorias II*. Barcelona: Barral.

---- (1994a). *Años de penitencia. Memorias I*. Barcelona: Plaza & Janés.

----- (1994b). *Penúltimos castigos*. Barcelona: Plaza & Janés.

BATAILLON, M. (1966). *Erasmo y España*. México: Fondo de Cultura Económica.

BÉJAR, H. (1989). "Individualismo, privacidad e intimidad: precisiones y andaduras". En Carlos Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*, 33-57. Barcelona: Crítica.

BELTRÁN, A. (1995). *Revolución científica. Renacimiento e historia de la ciencia*. Madrid: Siglo XXI.

BENSON, K. (1994). "El postmodernismo y la narrativa española actual". En José M. Paz Gago (ed.), *Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 55-72. A Coruña: Universidade da Coruña.

---- (1998). "La particular sensibilidad finisecular del modernismo hispánico". En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. II: Siglos XVIII, XIX, XX*, 103-113. Madrid: Castalia / Fundación Duques de Soria.

BERENGUER, Á. (2000). "Cartas de Ganivet a José de Cubas (1892-1898)". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 45-59. Granada: Universidad de Granada.

BERENGUER, Á. y GALLEGO MORELL, A. (1988). "Introducción". En Ángel Ganivet, *La conquista del reino de Maya / Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, IX-XXVII. Barcelona: Planeta.

BERNAL RODRÍGUEZ, M. (1985). *La Andalucía de los libros de viajes del siglo XIX (Antología)*. Sevilla: Biblioteca de Cultura Andaluza.

BERNÁRDEZ, A. (2000). "La duplicidad enunciativa del *yo* o por qué es imposible la literatura autobiográfica". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 161-173. Madrid: Visor.

BLANCHOT, M. (1996). "El diario íntimo y el relato". *Revista de Occidente*, 182-183, 47-54.

BLANCO, A. (1997). "Los afluentes del recuerdo: la memoria colectiva". En José María Ruiz-Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, 83-105. Madrid: Trotta.

BLANCO, M. (1994). *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno*. Madrid: Franciscanos (OFM) / ABL editor.

BLANCO AGUINAGA, C. (1998). *Juventud del 98*. Madrid: Taurus.

BOERO, M. (1987). "La espiritualidad teológica del *Diario íntimo*". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, 231-235.

BOLLON, P. (1982). *Rebeldía de la máscara. Románticos, dandis, punks…* Madrid: Espasa-Calpe.

BONET, J. y CABALLÉ, A. (2000). *Mi vida es mía. 2363 mujeres descubren su intimidad a partir de sus diarios personales*. Barcelona: Plaza & Janés.

BORGES, J. L. (1986). "Biblioteca personal" en Joseph Conrad, *El corazón de las tinieblas/ La soga al cuello*, 3. Barcelona: Hyspamérica-Orbis.

BOU, E. (1996). "El diario: periferia y literatura". *Revista de Occidente*, 182-183, 121-135.

BRAVO CASTILLO, J. (1988). "Vida de *Stendhal* y *Vida de Henry Brulard*". En *Stendhal, Vida de Henry Brulard*, 425-433.

---- (1993). "Autobiografía y modernidad en Stendhal". En J. Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 107-117 . Madrid: Visor.

---- (1998). "El personaje y su creador". En Marta Giné y J. M. Sala-Valldaura (eds.), *L´escriptura i la vida,* 51-74. Lleida: Pagès editors / Universitat de Lleida.

BRAVO VILLASANTE, C. (1978). "Prólogo". En Emilia Pardo Bazán, *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*. 5-13. Madrid: Ediciones Turner.

BRÉE, G. (1994). "Autoginografía". En Á. G. Loureiro (ed.), *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*, 101-112. Madrid: Megazul-Endymion.

BRETZ, M. L. (1979). *La evolución novelística de Pío Baroja*. Madrid: Porrúa.

BROCHIER, H. (1983). "Psychanalyse et désir d´autobiographie". En Claudette Delhez-Sarlet y Maurizio Catani (eds.), *Individualisme et autobiographie en Occident,* 177-185. Bruxelles: Institut de Sociologie / Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle / Editions de l´Université de Bruxelles.

BRUSS, E. (1991). "Actos literarios". *Suplementos Anthropos* 29, 62-78.

BUENDÍA LÓPEZ, J. L. (1989). "Una visión europea del siglo XIX. Las *Cartas finlandesas,* de Ángel Ganivet". En *Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez,* 495-504. Granada: Universidad de Granada.

BUENO GARCÍA, A. "Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo". En J. Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 119-125 . Madrid: Visor.

BURGOS, A. (1999). "Homenaje al dietario". En www.antonioburgos.com/ mundo/1999/12/re122699.htm.

BURGUERA NADAL, Mª L. (1993). "En torno a una pequeña autobiografía de Edgar Neville: la búsqueda de la identidad a través del humor irónico". En J. Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 127-132 . Madrid: Visor.

BURKE, P. (1993). *El Renacimiento*. Barcelona: Crítica.

CABALLÉ, A. (1986). "Aspectos de la literatura autobiográfica en España". *Scriptura*, 2, 39-50. Universitat de Lleida.

---- (1988). "Desde entonces". *Anthropos*, 85, 58-62.

---- (1991a). "Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)". *Suplementos Anthropos* 29, 143-169.

---- (1991b). "Nostalgia de un personaje (El ciclo memorialístico de Carlos Barral)". *Revista de Occidente* 100, 83-97.

---- (1991c). "Formas de la autobiografía en Rubén Darío". *Scriptura*, 6/7, 115-122, Universitat de Lleida.

---- (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellano (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul.

---- (1996a). "¿Una escritura intransitiva?". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, 5-7. Universidad de Barcelona.

---- (1996b). "Ego tristis (El diario íntimo en España". *Revista de Occidente,* 182-183, 99-120.

---- (1996c). "Entrevista a Miguel Sánchez-Ostiz". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, 77-81. Universidad de Barcelona.

---- (1997a). "I així estem". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 567, 7-15.

---- (1997b). "La autobiografía como *performance*. Reseña a *Pretérito imperfecto* de Carlos Castilla del Pino". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2, 123-125. Universidad de Barcelona.

---- (1997c). "Un año después". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, 7-9. Universidad de Barcelona.

---- (1998). "Cosecha del 98". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 3, 5-8. Universidad de Barcelona.

---- (1999a). "La ilusión biográfica". En Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, 21-33. Jaén: Universidad de Jaén.

---- (1999b). "El diario de Rosa Chacel: tercera entrega". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 585, 148-152.

---- (1999c). "Reseña a *Diario político y sentimental* de Francisco Umbral". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4, 191-193. Universidad de Barcelona.

CABALLERO BONALD, J. M. (1999). "Autobiografía y ficción". En Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, 123-131. Jaén: Universidad de Jaén.

CABANILLES, A. (2000). "Poéticas de la autobiografía". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 187-200. Madrid: Visor.

CABO ASEGUINOLAZA, F. (1991). "Géneros y Literatura: Anotaciones primeras sobre dos conceptos y su relación". *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, 7, 5-17.

---- (1993). "Autor y autobiografía". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 133-138. Madrid: Visor.

CALATAYUD, E. (1988). "Prólogo". En Gustave Flaubert, *Correspondencia íntima*, 5-10. Barcelona: Ediciones B.

CALOMARDE, J. J. (1912). "Ángel Ganivet (Bosquejo crítico)". *El Defensor de Granada*, 7 y 18 de julio, 9.

---- (1913). "Ángel Ganivet. *Los trabajos de Pío Cid*". *El Defensor de Granada*, 11 y 24 de enero, 18 de febrero, 6.

CALVO CARILLA, J. L. (1998). *La cara oculta del 98. Místicos e intelectuales en la España del fin de siglo (1895-1902)*. Madrid: Cátedra.

CALVO SERRALLER, F. (1990). *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850*. Madrid: Mondadori.

CAMACHO EVANGELISTA, F. (1998). "Granada la ciudad bella de Ganivet". *Ideal* 1 de febrero, 5.

CAMARERO, M (1997). "Notas a cartas de Valera con escritores hispanoamericanos (1892-1899)". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXIII, 59-82. Santander.

CAMÓN AZNAR, J. (1972). *Ramón Gómez de la Serna en sus obras*. Madrid: Espasa-Calpe.

CAMPOS, J. (1981). *Introducción a Pío Baroja*. Madrid: Alianza Editorial.

---- (1987). "Extracto biográfico". En Pío Caro Baroja (ed.), *Guía de Pío Baroja. El mundo barojiano*, 13-29. Madrid: Caro Raggio / Cátedra.

CAMUS, A. (1973). *El mito de Sísifo*. Buenos Aires: Losada.

CAMPS, V. (1989). "La reconstrucción de lo público y lo íntimo". En Carlos Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*, 59-75. Barcelona: Crítica.

CANAVESI, A. (1992). "Introduzione". En Elena Agazzi y Angelo Canavesi (eds.), *Il segno dell´io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*, 13-14. Udine: Campanotto Editore / Università degli Studi di Pavia.

CANDELA ORTELLS, V. (1925). "Ángel Ganivet". *El Mercantil Valenciano*, 26 de marzo, 9.

CANO, J. L. (1965). "Una nueva biografía de Ganivet". *Ínsula*, 228-229, 16-17.

CANO-BALLESTA, J. (1977). "Antonio Machado y la crisis del hombre moderno". En José Ángeles (ed.), *Estudios sobre Antonio Machado*, 73-96. Barcelona: Ariel.

CÁNOVAS CACEO, F. (1998). *Como el Roble*. Madrid: Gráficas Cristal (edición del atuor).

CANSINOS-ASSENS, R. (1917). "Ganivet, según Cansinos-Assens". *La Alhambra*, 20, 391-394.

CAÑEDO, A. (2000). "Reseña a *La autoficción en España*, de Alicia Molero". *EPOS*, XVI, 561-564. UNED.

CARANDELL, L. (1998). *Las habas contadas*. Madrid: Espasa.

CARDONE, D. (1972). "Pío Cid en la novelística de Ganivet". Tesis de maestría, Roosevelt University.

CARDWELL, R. A. (1998). "Ganivet y el *Cau Ferrat*". *Ínsula,* 615, 7-9.

---- (2000). "*El más humano Jesús*: Ganivet, Renan y la autocreación en literatura". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998),* 61-79. Granada: Universidad de Granada.

CARO BAROJA, P. (ed.) (1987). *Guía de Pío Baroja. El mundo barojiano*. Madrid: Caro Raggio / Cátedra.

---- (1988). *Historia de la fisiognómica: el rostro y el carácter*. Madrid: Istmo.

---- (1995). *La cara, espejo del alma: historia de la fisiognómica*. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores.

CARO VALVERDE, Mª. T. (1993). "*Yo* de papel: el ejemplo de Luis Cernuda". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 139-145 . Madrid: Visor.

CARPI, E. (2000). "Sobre el estilo de la biografía hagiográfica frayluisiana de la *Vida, muerte, virtudes y milagros de la Santa Madre Teresa de Jesús*". *EPOS,* XVI, 105-132. UNED.

CARRASCO, N. (1971). *Ganivet.* Madrid: Ediciones y Publicaciones Españolas S. A.

CARRASCO URGOITI, Mª S. (2001). "El regreso del héroe a su tierra (Notas sobre el trabajo IV de Pío Cid". En *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, 83-90. Madrid: Gredos.

CARREÑO, A. (1987). "*Et verbum Unamuno factum est* (La escritura como inscritura en la lírica de don Miguel)". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, 313-319.

CASACUBERTA, M. (1997). *Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite*. Barcelona: Curval Edicions Catalanes, Publicacions de l´Abadia de Montserrat.

CASALDUERO, J. (1962a). "Descripción del problema de la muerte en Ángel Ganivet". En *Estudios de literatura española (Arcipreste de Hita, "Poema de Mío Cid", Cervantes, Bécquer, Galdós, Ganivet, Valle-Inclán, Gabriel Miró)*, 147-185. Madrid: Gredos.

---- (1962b). "Ganivet en el camino". En *Estudios de literatura española (Arcipreste de Hita, "Poema de Mío Cid", Cervantes, Bécquer, Galdós, Ganivet, Valle-Inclán, Gabriel Miró)*, 186-198. Madrid: Gredos.

CASTANEDO ARRIANDIAGA, F. (1993). "La focalización en el relato autobiográfico". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 147-152. Madrid: Visor.

CASTELLANOS, G. N. (1998). *Modernismo y modernidad en José María Rivas Groot*. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

CASTELLANOS, S. (1999). *Hagiografía y sociedad en la Hispania visigoda. La* Vita Aemiliani *y el actual territorio riojano (siglo VI)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

CASTILLA DEL PINO, C. (1965). "Para una patografía de Á. Ganivet". *Ínsula*, 228-229, 5.

---- (1989a). "Prefacio". En Carlos Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*, 7-8. Barcelona: Crítica.

---- (1989b). "Introducción". En Carlos Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*, 9-16. Barcelona: Crítica.

---- (1989c). "Público, privado, íntimo". En Carlos Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*, 25-31. Barcelona: Crítica.

---- (1989d). "Confidencialidad". En Carlos Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*, 97-118. Barcelona: Crítica.

---- (1996a). *Pretérito imperfecto*. Barcelona: Tusquets.

---- (1996b). "Teoría de la intimidad". *Revista de Occidente*, 182-183, 15-30.

CASTILLO-MARTÍN, M. (2000). "Contracorriente: memorias de escritoras de los años veinte". En www.ucm.es/info/especulo/numero17/memor_20.htm.

CASTROVIDO, R. (1925). "Un gran español. Esperando los restos de Ángel Ganivet". *La Voz*, 21 de marzo, 3.

CATELLI, N. (1986). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

---- (1996). "El diario íntimo: una posición femenina". *Revista de Occidente*, 182-183, 87-98.

---- (1998). "Zombies o: ¿puede existir una teoría de la autobiografía?". En Marta Giné y J. M. Sala-Valldaura (eds.), *L´escriptura i la vida*, 41-50. Lleida: Pagès editors / Universitat de Lleida.

CAVALLÉ, M. (2002). *La sabiduría recobrada. Filosofía como terapia*. Madrid: Oberon.

CEJADOR Y FRAUCA, J. (1978). *Historia de la lengua y literatura castellana, comprendidos los autores hispanoamericanos (Época regional y modernista: 1888-1907)*. Madrid: Gredos.

CEPEDA Y AHUMADA, T. (1969). *Camino de perfección*. 2 volúmenes. Madrid: Espasa-Calpe.

CEREZO GALÁN, P. (1993). "El pensamiento filosófico". En José María Jover (dir.), *Historia de España Ramón Menéndez Pidal. La Edad de Plata de la cultura española*. Tomo XXXIX, 233-315. Madrid: Espasa-Calpe.

---- (2000). "Ángel Ganivet, el excéntrico nihilista de la modernidad". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 11-43. Granada: Universidad de Granada.

CERVANTES, M. (1980). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Planeta.

CERVERA, F. (1925). "Ganivet, Cónsul". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 46, 166-179.

CHACEL, R. (1981a). *Desde el amanecer*. Barcelona: Bruguera.

---- (1981b). *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona: Bruguera.

---- (1982a). *Alcancía. Ida*. Barcelona: Seix Barral.

---- (1982b). *Alcancía. Vuelta*. Barcelona: Seix Barral.

---- (1989a). *La confesión*. Valladolid: Centro de Creación y Estudios "Jorge Guillén".

---- (1989b). *Estación. Ida y vuelta*. Madrid: Cátedra.

CHALON, L. (1992). "Juan Valera y Ángel Ganivet, diplomáticos en Bélgica". En Antonio Vilanova (ed.), *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. 2, 1229-1236. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

---- (1993). "Deux écrivains-diplomates espagnols en Bélgigue: Juan Valera et Ángel Ganivet". *Confronto letterario. Quaderni del dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell´Università di Pavia*, 20, 253-269.

CHEVALIER, A. (1998). "A un enfant vêtu de noir: le discours autobiographique dans les récits d´enfance contemporains". En Alain Goulet (dir.), *L´écriture de soi comme dialogue*, 163-179. Caen: Centre de recherche "Texte/Histoire/Langages".

CHIAPPINI, G. (2000). "Identidad, distancia y misticismo en la obra de Ángel Ganivet". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 81-98. Granada: Universidad de Granada.

CHICHARRO CHAMORRO, D. (2000). "Introducción". En Juan López-Morillas, *El vuelo de las palabras. Cartas a Manuel Ruiz Amezcua, 1983-1997*, 5-107. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

CHICHARRO DE LEÓN, J. (1957). "Ganivet visto por Unamuno". *Solidaridad Obrera*, 637, París, 6 de junio, 5.

CHILLÓN, A. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Bellaterra, Castelló de la Plana, València: Universitat Autònoma de Barceloan, Universitat Jaume I, Universitat de València.

CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1994). *La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración contemporánea*. Barcelona: Anthropos, Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre.

---- (1997). "Introducción". En Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I*, 71-88. Barcelona: Círculo de Lectores.

CIRLOT, J.-E. (1994). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.

CLARK, S. J. (1999). "Poesía, política y autobiografía: *La mala memoria* de Heberto Padilla". En *Hispanófila*, 126, 85-99.

CLAVERÍA, C. (1970). *Temas de Unamuno*. Madrid: Gredos.

COBO NAVAJAS, Mª L. (1996). *Antonio Muñoz Molina. De* Beatus ille a El jinete polaco. Úbeda: UNED, Centro Asociado "Andrés de Vandelvira".

COLINAS, A. (2000). "Biografía y autobiografía: un testimonio". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 81-86. Madrid: Visor.

COLODRÓN, A. (1964). "Desesperar esperanzadamente. Para una psicopatología del conflicto". En Miguel de Unamuno, *El otro, misterio en tres jornadas y un epílogo*, 7-13. Barcelona: Aymá.

COMPÁN, S. (1999). *Un trozo de jardín*. Sevilla: Algaida.

CONCEJO ÁLVAREZ, P. (1998). "La crisis del 98 en Ganivet y Unamuno". En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación*

Internacional de Hispanistas. II: Siglos XVIII, XIX, XX, 129-136. Madrid: Castalia / Fundación Duques de Soria.

CONDESA DE CAMPO ALANGE (1977). "La condesa de Mina: una línea bien trazada". En Condesa de Espoz y Mina, *Memorias*, 7-13. Madrid: Tebas.

CONDESA DE ESPOZ Y MINA (JUANA VEGA) (1977). *Memorias*. Madrid: Tebas.

CONRADI, G. A. (1950). *Das Problem der* autocreación *bei Ángel Ganivet*. Mainz: Universität Mainz.

CONTE, R. (1994). "Introducción". En Benjamín Jarnés, *Viviana y Merlín*, 9-97. Madrid: Cátedra.

CONTRERAS, A. de (1988). *Discurso de mi vida*. Madrid: Espasa-Calpe.

CORDÓN, J. A. (1997). "La información biográfica: sobre la memoria y sus representaciones". *Boletín de ANABAD (Asociación Española de Archiveros, Bibliotecarios, Museólogos y Documentalistas)*, 1, 107-126.

CORPUS BARGA (Andrés García de Barga) (1985). *Los pasos contados*. Tres tomos (I. *Mi familia. El mundo de mi* infancia. II. *Puerilidades* burguesas. III. *Las delicias*). Barcelona: Bruguera.

CORREA, M. (1998). "El *Idearium español*, de Ángel Ganivet, precursor de la generación del 98". En Rafael Corbalán, Gerardo Piña y Nicolás Toscano (eds.), *1898 entre el desencanto y la esperanza*, 121-130. Monografías de ALDEEU.

CORREA RAMÓN, A. (1998). "La revista granadina *Idearium* (1900-1901): Una suerte de obra póstuma de la voluntad ganivetiana". *Ínsula*, 615, 13-17.

---- (2002). *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VIII-XX). Diccionario-antología*. Granada: Universidad de Granada.

CORTÉS IBÁÑEZ, E. (1993). "La autodiégesis en Pilar de Valderrama, Josefina Manresa y Felicidad Blanc". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral.,* 159-167. Madrid: Visor.

COSTE, D. (1983). "Autobiographie et auto-analyse, matrices du texte littéraire". En Claudette Delhez-Sarlet y Maurizio Catani (eds.), *Individualisme et autobiographie en Occident*, 249-263. Bruxelles: Institut de Sociologie / Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle / Editions de l´Université de Bruxelles.

CRESPO, Á. (1984). *Estudios sobre Pessoa*. Barcelona: Bruguera.

CRIADO MIGUEL, I. (1986). *Las novelas de Miguel de Unamuno. Estudio formal y crítico*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

CRUZ CASADO, A. (2000). "El escultor de su alma y el simbolismo finisecular europeo". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 231-241. Granada: Universidad de Granada.

DE AGUIRRE, R. (1925). *Ganivet, bibliotecario. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 46, 323-333.

DE AMO SÁNCHEZ-FORTÚN, J. M. (1998). "Revisión de una teoría estético-literaria ganivetiana en la configuración de su creación poética". *Ínsula*, 615, 17-19.

---- (2000). "El ideario estético ganivetiano y el estatuto artístico de autonomía". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 49-56. Madrid: Castalia.

DE BIRAN, M. (1981). *Autobiografía y otros escritos*. Buenos Aires: Aguilar.

DE CASTRO, C. (1919). "Semblanza literaria. Ángel Ganivet". En Ángel Ganivet, *Pío Cid. La novela corta* nº 151, 2.

DE CASTRO, I. (1993). "Novela actual y ficción autobiográfica". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 153-158. Madrid: Visor.

DE ENTRAMBASAGUAS, J. y PALOMO, Mª del P. (1962). "Estudio introductorio". En *Las mejores novelas contemporáneas (1895-1899)*, vol. I, 1137-1213. Barcelona: Planeta.

DE FOXÁ, A. (1942). "Huellas de Ganivet". *ABC*, 7 de febrero, 3.

DE ILLESCAS, A. (1995). "El difunto hablador: Uriel da Costa". *Volubilis*, 3, 92-111.

DE GAVALDÁ, A. C. (1958). "Prólogo". En *Pensamientos de Ganivet*, 8-10. Barcelona: Sintes.

DE LA FUENTE BALLESTEROS, R. (1996). "Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos". *Anales de literatura española*, 12, 89-100.

DE LA FUENTE BALLESTEROS, R., y ÁLVAREZ DE CASTRO, L. (1997). "Tres artículos desconocidos de Ángel Ganivet". *La nueva literatura hispánica*, Valladolid, 1, 7-20.

---- (1998). "Una colección de manuscritos ganivetianos". *Ínsula*, 615, 25-28.

---- (2001). "Introducción". En Ángel Ganivet, *El escultor de su alma y otros textos dramáticos*, 7-70. Valladolid: Ediciones Críticas "Siglo Diecinueve" / Universitas Castellae.

DE LA MAZA, J. (1969). *Vida de mi madre Concha Espina*. Madrid: Magisterio Español.

DEL ARCO, Á. (1916). "Tres ingenios granadinos: Baltasar Martínez Durán, Manuel Paso y Cano, Ángel Ganivet". *La Alhambra*, 444, 420-422.

---- (1917a). "Tres ingenios granadinos: Baltasar Martínez Durán, Manuel Paso y Cano, Ángel Ganivet". *La Alhambra*, 462, 276-279.

---- (1917b). "Tres ingenios granadinos: Baltasar Martínez Durán, Manuel Paso y Cano, Ángel Ganivet". *La Alhambra*, 463, 301-304.

DEL CASTILLO, J. (1966). "Ganivet, europeo con acento propio". *El Noticiero Universal*, 25 de enero, 7.

DELEUZE, F. (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.

DELHEZ-SARLET , C. y CATANI, M. (1983). "Point de mire d´une réflexion sur le geste autobiographique". En Claudette Delhez-Sarlet y Maurizio Catani (eds.),

Individualisme et autobiographie en Occident, 13-14. Bruxelles: Institut de Sociologie / Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle / Editions de l´Université de Bruxelles.

DEL MASTRO, M. P. (1992a). España filosófica contemporánea *and* Idearium español*: Ángel Ganivet´s Ideal Plan for Social Reform as Attempted by Pío Cid*. Ann Arbor: University Microfilms International.

---- (1992b). "Failed reform and lost utopia in *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*". *Hispanófila*, 127, 19-26. Chapel Hill, N. C.

DEL MORAL RUIZ, C. (1974). *La sociedad madrileña fin de siglo y Baroja*. Madrid: Turner.

DEL PRADO, J. (1998). "El *yo* como problema: apostillas a *Autobiografía y modernidad literaria*". En Marta Giné y J. M. Sala-Valldaura (eds.), *L´escriptura i la vida*, 13-40. Lleida: Pagès editors / Universitat de Lleida.

DEL PRADO BIEZMA, J., BRAVO CASTILLO, J., PICAZO, Mª D. (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

DEL RÍO, Á. (1996). *Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*. Tomo II. Barcelona: Ediciones B.

DE MAEZTU, M. (1959). "Ramiro de Maeztu". En Ramiro de Maeztu, *España y Europa*, 11-19. Madrid: Espasa-Calpe.

DE MAN, P. (1991). "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos* 29, 113-118.

DEMETRIO, D. (1999). *Escribirse. La autobiografía como curación de uno mismo*. Barcelona: Paidós.

DE MIGUEL, A. (1979). *Los narcisos (El radicalismo cultural de los jóvenes)*. Barcelona: Kairós.

DE MONTEZUMA DE CARVALHO, J. (1994). "Salazar nâo foi chefe de família". *Jornal Correio da Manhâ*, 4 de diciembre. En www.terravista.pt/Bilene/1330/ip2.html.

DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

DESCHAMPS, J.-C, DEVOS, Th. (1996). "Relaciones entre identidad social e identidad personal". En J. F. Morales, D. Páez, J. C. Deschamps, S. Worchel (eds.), *Identidad social. Aproximaciones psicosociales a los grupos y a las relaciones entre grupos*, 39-55. Valencia: Promolibro.

DE TORRE, G. (1966). "Ganivet, el adelantado del 98". *La Nación*, Buenos Aires, 16 de enero, 21.

DE ZULUETA, C. (1968). *Navarro Ledesma, el hombre y su tiempo*. Madrid: Alfaguara.

DÍAZ DE ALDA HEIKKILÄ, Mª C. (1997a). "Ángel Ganivet, en su centro". *RILCE*, 13-2, 1-5.

---- (1997b). "Masha Diakovsky: un retrato". *RILCE*, 13-2, 25-54.

---- (1998). "El Atelier Nyblin". En *Galería de retratos. Ganivet en el atelier Nyblin*, 6 páginas sin numerar. Granada: Diputación Provincial de Granada, Centro de Investigaciones etnológicas "Ángel Ganivet".

---- (1999). "Estudio preliminar". En Ángel Ganivet, *El escultor de su Alma*, VII-LV. Granada: Universidad de Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet.

---- (2000a). "Prólogo". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 11-14. Madrid: Castalia.

---- (2000b). "Amelia Roldán: Luces y sombras. Poesía inédita". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 57-76. Madrid: Castalia.

---- (2000c). "Ecos del Norte: Escritores, viajeros y diletantes. (Visión ganivetiana del mundo septentrional)". *Sincronie III. Rivista semestrale di letterature, teatro e sistemi di pensiero,* 6, 127-136.

---- (2000d). "De cosmopolitismo e interculturalidad en la Europa de fin de siglo: Ángel Ganivet y Marie Sphie Diakovsky". En *Tamperen Yliopiston Kielikeskus. 25 vuotta*, 143-168. Tampere: University of Tampere.

---- (2000e). "Ángel Ganivet, el escritor y su época". En José Antonio González Alcantud y Antonio Robles Egea (eds.), *Intelectuales y ciencias sociales en la crisis de fin de siglo*, 59-76. Barcelona: Anthropos / Diputación Provincial de Granada.

DÍAZ MARTÍN DE CABRERA, J. (1911). "Ganivet". *El Defensor de Granada*, 29 de noviembre, 15.

---- (1995). *Libro de Ganivet.* Edición facsímil de Armando Jiménez Correa. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

DÍAZ-PLAJA, G. (1966). "Ganivet, el contradictorio". *La Nación*, 13 de noviembre, 1-2.

---- (1975). "El autorretrato en los Machado". *Boletín de la Real Academia Española*, CCV, 219-266.

DIDIER, B. (1996). "El diario ¿forma abierta? ". *Revista de Occidente*, 182-183, 39-46.

DÍEZ-ECHARRI, E., y ROCA FRANQUESA, J. Mª. (1968). *Historia de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid: Aguilar.

D´INTINO, F. (1997). "I paradossi dell´autobiografia". En Rinio Caputo y Matteo Monaco (eds.), *Scrivere la propria vita. L´autobiografia come problema critico e teorico*, 275-313. Roma: Bulzoni Editore.

DOISE, W. (1996). "Representaciones sociales en la identidad personal". En J. F. Morales, D. Páez, J. C. Deschamps, S. Worchel (eds.), *Identidad social. Aproximaciones psicosociales a los grupos y a las relaciones entre grupos*, 17-37. Valencia: Promolibro.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). "Algunas ideas de Bajtín sobre la autobiografía". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 177-186. Madrid: Visor.

DOMÍNGUEZ REY, A. (1993). "El yo oblicuo en la lírica medieval". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 187-195. Madrid: Visor.

DOMÍNGUEZ RODIÑO, E. (1921a). "En los umbrales de Rusia. Por los Balkanes del Báltico. La tragedia de Ganivet". *El Imparcial*, 14 de enero, 9.

---- (1921b). "En los umbrales de Rusia. Por los Balkanes del Báltico. Cómo murió Ganivet". *El Imparcial*, 21 de enero, 4.

---- (1921c). "En los umbrales de Rusia. Por los Balkanes del Báltico. La tumba de Ganivet". *El Imparcial*, 23 de enero, 1.

DORTA, A. (1963). "Breve biografía del diario íntimo". En Manuel Granell y Antonio Dorta (eds.), *Antología de diarios íntimos*, XXXI-XLII. Barcelona: Labor.

DORTA, A., GRANELL, M. (eds.) (1963). *Antología de diarios íntimos*. Barcelona: Labor.

DUJOVNE ORTIZ, A. (2000). "El árbol de la gitana". En www.literatura/org/Dujovne/dorepo.html.

DURÁN, M. (1965). "Ganivet y el senequismo hispánico". *Ínsula*, 228-229, 3, 19.

DURÁN JIMÉNEZ-RICO, I. (1999). "El género autobiográfico en la literatura inglesa: Gran Bretaña y Estados Unidos". En Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, 99-118. Jaén: Universidad de Jaén.

DURÁN LÓPEZ, F. (1997). *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*. Madrid: Ollero & Ramos.

---- (1999). "Adiciones al catálogo de la autobiografía española en los siglos XVIII y XIX". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4, 73-98. Universidad de Barcelona.

DURKHEIM, E. (1992). *El suicidio*. Madrid: Akal.

EAKIN, P. J. (1991). "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje". *Suplementos Anthropos* 29, 79-92.

---- (1994a). *En contacto con el mundo (Autobiografía y realidad)*. Madrid: Megazul-Endymion.

---- (1994b). "Introducción". En Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico*, 9-46. Madrid: Megazul-Endymion.

EBERENZ, R. (1991). "Enunciación y estructuras metanarrativas en la autografía". En Antonio Laza Pozuelo (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, 37-51. Lausanne: Hispánica Helvética.

ECHEVARRÍA, I. (2002). "Una relación promiscua". *El País*, 12 de enero, 36.

ECHEVERRÍA, J. (1987). *Análisis de la identidad*. Barcelona: Granica.

ECO, U. (1989). "Sobre la dificultad de construir un Ars Oblivionalis". *Revista de Occidente* 100, 9-28.

---- (1979). *Obra abierta*. Barcelona: Ariel.

---- (1987). "El extraño caso de la *intentio lectoris*". *Revista de Occidente* 69, 5-28.

ELÍAS DE T[EJADA Y] SPÍNOLA, F. (1939). *Ideas políticas de Ángel Ganivet.* Madrid: Gráfica Universal.

ENA BORDANADA, Á. (1992). "Las crónicas del primer tercio del siglo XX: entre el *yo* testimonial y el *yo* subjetivo". *Compás de letras*, 1, 228-243.

ESCRIBANO PUEO, Mª L. (1989). "La tertulia granadina del carmen de las Tres Estrellas". En *Homenaje al profesor Alfonso Sancho Sáez*, 579-585. Granada: Universidad de Granada.

---- (1996). *Nicolás Mª López,* Antón del Sauce. *Vida y obra*. Granada: Publicaciones de la Universidad.

---- (1998a). "Estudio preliminar. Nicolás María López, montañero". En Nicolás María López, *Sierra Nevada, La Alpujarra y la Alfaguara*, 7-35. Granada: Fundación Caja de Granada.

---- (1998b). "Un país llamado Finlandia". *Ideal* 1 de febrero, 51.

ESPINA, A. (1925). "Ganivet". *Revista de Occidente*, 23, 228-250.

---- (1955). "Dos escritores malogrados: Larra y Ganivet". *Solidaridad obrera*, 545.

---- (1972). *Ganivet. El hombre y la obra*. Madrid: Espasa-Calpe.

ESPINET I BURUNAT, F. (1991). "Cataluña 1888-1936 a través de las autobiografías". *Anthropos* 125, 65-70.

ESTESO MARTÍNEZ, S. (2000). "La voz y el rostro de los muertos: epitafios en la poesía de Severo Sarduy y Reinaldo Arenas". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 269-279. Madrid: Visor.

EZQUERRO, M. (1992). "Yo soy el alfa y el omega". *Compás de letras*, 1, 277-286.

FABBRI, P. (1990). "De Foucault a Leites". *Revista de Occidente*, 113, 21-26.

FANCONI VILLAR, P. (2000). "Un acercamiento a la poesía de Ángel Ganivet. El poema del amor divino". En Mª Carmen Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 77-84. Madrid: Castalia.

FARIÑA BUSTO, Mª. J. y SUÁREZ BRIONES, B. (1993). "El discurso egocéntrico de Gertrude Stein en la *Autobiografía de Alice B. Toklas*". En José Romera

(ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 197-203. Madrid: Visor.

FERNÁNDEZ, D. (1993). *L´arbre jusqu´aux racines. Psychanalyse et création*. Paris: Bernard Grasset.

FERNÁNDEZ, J. D. (1991). "La novela familiar del autobiógrafo: Juan Goytisolo". *Anthropos* 125, 54-60.

---- (1999). "El legado de Lázaro. La primera persona narrativa en España". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4, 67-72. Universidad de Barcelona.

FERNÁNDEZ, P. H. (1966). *El problema de la personalidad en Unamuno y en San Manuel Bueno*. Madrid: Mayfe.

FERNÁNDEZ ALMAGRO (1921a). "Ángel Ganivet". *La Época*, 18 de febrero, 21.

---- (1921b). "Hechos e ideas, Ángel Ganivet". *Noticiero Granadino*, 5 de marzo, 16.

---- (1943). "Prólogo", en *Obras completas*, Á. Ganivet, VII-LXIV. Madrid: Aguilar.

---- (1952). *Vida y obra de Ángel Ganivet.* Madrid: Revista de Occidente.

---- (1965a). "La poesía de Ganivet". *Ínsula*, 228-229, 1, 24-25.

---- (1965b). "Ángel Ganivet". *ABC*, 12 de diciembre, 3.

FERNÁNDEZ DOLS, J. M. Y DE RIVERA, J. (1997). "El síndrome de falso recuerdo: los venenos de la memoria". En José María Ruiz-Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, 107-119. Madrid: Trotta.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1997). "Figuraciones de la memoria en la autobiografía". En José María Ruiz-Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, 67-82. Madrid: Trotta.

---- (1999). "Amargura y silencio en los recuerdos de Carmen Baroja". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4, 153-155. Universidad de Barcelona.

FERNÁNDEZ ROMERO, R. (1996). "Las visitas de Andrés Trapiello. Reseña a *El tejado de vidrio*". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, 111-113. Universidad de Barcelona.

---- (1997). "El diario íntimo: los contornos de un secreto. Reseña a *Revista de Occidente. El diario íntimo*". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2, 135-139. Universidad de Barcelona.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, R. (1992). *Las novelas de Ángel Ganivet*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.

---- (1995a). *La novela modernista de Ángel Ganivet*. Granada: Diputación Provincial de Granada / Fundación Caja de Granada.

---- (1995b). "Un paseo modernista por el Madrid de fin de siglo". *Les langues néo-latines*, 294, 121-130.

---- (1998). "Pío Cid o la heroica superación del héroe decadente". *Ínsula*, 615, 22-25.

---- (2000). "En el África tenebrosa...". En Ángel Ganivet, *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, 13-54. Granada: Diputación Provincial de Granada / Fundación Caja de Granada.

FERNÁNDEZ URBINA, J. M. (1998). *Los vascos del 98: Unamuno, Baroja y Maeztu (Juicios, actitudes e ideas ante la modernidad)*. San Sebastián: Bermingham.

FERRATER MORA, J. (1986). *El ser y la muerte: bosquejo de filosofía integracionista*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

FLAUBERT, G. (1988). *Correspondencia íntima*. Barcelona: Ediciones B.

FLÓREZ, R. (1987). "Sistema de pensamiento y razón educativa en Unamuno". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, 187-204.

FOUCAULT, M. (1988). *Nietzsche, la genealogía, la historia*. Valencia: Pretextos.

FOX, E. I. (1970). "Introducción". En J. Martínez Ruiz, *Antonio Azorín*, 7-28. Barcelona: Labor.

---- (1990). "Introducción". En *Idearium, El porvenir de España*, Á. Ganivet, 9-42. Madrid: Espasa-Calpe.

FRANCO, J. (1965). "Ganivet and the Technique of Satire in *La conquista del reino de Maya*". *Bulletin of Hispanic Studies*, 42, 34-44.

FRANZINA, E. (1992). "Autobiografías y diarios en la emigración. Experiencia y memoria en los escritos autobiográficos de emigrantes e inmigrados en América entre los siglos XIX y XX". *Historia social*, 14, 121-142.

FRATTALE, L. (2000). "Crisis y proceso creador en la poesía de Ángel Ganivet". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 85-93. Madrid: Castalia.

FREEDMAN, R. (1972). *La novela lírica. (Hermann Hesse, André Gide, Virginia Woolf)*. Barcelona: Barral.

FREIXAS, L. (1996). "Auge del diario ¿íntimo? en España". *Revista de Occidente*, 182-183, 5-14.

FRÍAS, I. (2000). "Cultura: Salvador Compán. Una forma de concebir la novela". En www.diariojaen.es/jienense/jien_cul.htm.

FUENTES MOLLÁ, R. (1989). "Ortega y Gasset en la novela de vanguardia española", *Revista de Occidente* 96, 27-44.

GAGO PALOMO, R. (1897). "La conquista de Pío Cid". *El Defensor de Granada*, 20 de junio, 12.

GALLEGO BURÍN, A. (1921). *Ganivet*. Granada: Tip. Lit. Paulino Ventura Traveset.

---- (1998). "Ganivet y la Cofradía del Avellano". En AA.VV., *Ángel Ganivet (1865-1898)*, 13-21. Granada: Fundación Caja de Granada, Ministerio de Educación y Cultura.

GALLEGO MORELL, A. (1965a). "Ensayo de una cronología ganivetiana". *Ínsula*, 228-229, 10.

---- (1965b). *Ángel Ganivet, el excéntrico del 98*. Granada: Editorial Albaicín.

---- (1965c). "Biografía ilustrada". *ABC*, 12 de diciembre, 3.

---- (1970). *Sesentas escritores granadinos con sus partidas de bautismo*. Granada: Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.

---- (1971). *Estudios y textos ganivetianos*. Anejos de *Revista de Literatura*. Madrid: C.S.I.C.

---- (1975). *Ganivet y Granada*. Granada: Obra cultural de la Caja de Ahorros de Granada.

---- (1979). "Ganivet en Sitges y en el *Cau Ferrat*". *La Vanguardia*, 26 de septiembre, 7.

---- (1982). *Tres artículos de Ángel Ganivet desde Gante y Amberes*. Granada: Universidad de Granada.

---- (1991). "El Ganivet de Riga". *ABC*, 11 de diciembre, 56.

---- (1997a). *Ángel Ganivet, el excéntrico del 98*. Granada: Comares.

---- (1997b). *Sobre Ganivet*. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

---- (1998a). "El Ganivet de Riga y la Riga de Ganivet". En AA.VV., *Ángel Ganivet (1865-1898)*, 73-76. Granada: Fundación Caja de Granada, Ministerio de Educación y Cultura.

---- (1998b). "Ganivet, personaje novelesco". *Ideal* 1 de febrero, 48-50.

---- (1998c). "Ganivet y *Granada la bella*". *Veintiuno*, 38, 19-26.

---- (1998d). "Ganivet y los fotógrafos". En *Galería de retratos*. *Ganivet en el atelier Nyblin*, 8 páginas sin numerar. Granada: Diputación Provincial de Granada, Centro de Investigaciones etnológicas "Ángel Ganivet".

---- (1998e). "Introducción". En *Cartas finlandesas*. *Hombres del Norte*, Ángel Ganivet, 11-31. Madrid: Espasa-Calpe.

GALLEGO MORELL, A., y SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2000). "Presentación". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 7-8. Granada: Universidad de Granada.

GALLEGO ROCA, M. (1998). "El sueño de la personalidad: la novelística de Ángel Ganivet como epopeya del aislamiento". *Ínsula*, 615, 20-21.

GAN GIMÉNEZ, P. (ed.) (1979). *Las cartas de Ángel Ganivet*. Granada: Diputación Provincial de Granada.

GANDHI, M. (1981). *Mis experiencias con la verdad*. Madrid: Eyras.

GANIVET, Á. (1926). *El escultor de su alma. Drama místico,* F. Seco de Lucena (ed.) Madrid: Francisco Beltrán; Victoriano Suárez.

---- (1943). *Obras completas*, M. Fernández Almagro (ed.). Madrid: Aguilar.

---- (1944). *Epistolario,* F. Navarro Ledesma (ed.). Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

---- (1965). "Epistolario". *Revista de Occidente*, vol. 11, 273-323.

---- (1967). *Correspondencia familiar de Ángel Ganivet (Cartas inéditas, 188-1897)*, Javier Herrero (ed.). Granada: Anel.

---- (1971). *Cartas finlandesas / Hombres del norte*. Madrid: Espasa-Calpe.

---- (1981a). *Idearium español / El porvenir de España*. Madrid: Espasa-Calpe.

---- (1981b). *Granada la bella*. Granada: Editorial Don Quijote.

---- (1983). *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, L Rivkin (ed.) Madrid: Cátedra.

---- (1988). *La conquista del reino de Maya / Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Á. Berenguer y A. Gallego Morell (eds.). Barcelona: Planeta.

--- (1996). *Manuscritos de Ángel Ganivet en la biblioteca de la Diputación de Granada con una bibliografía anotada de Nil Santiáñez-Tió*. CD-Rom. Granada: Diputación Provincial de Granada.

---- (1998). *Suomalaiskirjeitä*. Traducción de Kaarle Hirvonen. Porvoo (Suomi-Finlandia): Werner Söderström Osakeyhtiö (WSOY).

GARCÍA, C. J. (1994). *Metanovela: Luis Goytisolo, Azorín y Unamuno*. Madrid: Júcar.

GARCÍA ACUÑA, J. (1908). *Almas gemelas*. "Larra y Ganivet", 207-236.

GARCÍA BERRIO, A. (1989). "La ambigüedad como máscara de la memoria". *Revista de Occidente* 100, 123-141.

GARCÍA BLANCO, M. (1966). "Introducción". En Miguel de Unamuno, *Obras Completas*. *Nuevos ensayos*. Tomo VII, 5-81. Madrid: Escelicer.

---- (1989). "Nota preliminar". En Ricardo Baroja, *Gente del 98 / Arte, cine y ametralladora*, 41-47. Madrid: Cátedra.

GARCÍA-BORÉS ESPÍ, J. Mª (1995). "*Captar lo que se vive*: Dos ejemplares de acercamiento. Técnicas de Historia de Vida y de Refrendación de Texto". *Revista de Psicología Social Aplicada*, vol. 5, 1/2, 57-74.

GARCÍA CALVO, A. (1989). "De las relaciones entre memoria y razón". *Revista de Occidente* 100, 29-50.

GARCÍA GUAL, C. (1989). "Mnemósine y sus hijas". *Revista de Occidente*, 100, 107-122.

GARCÍA LARA, F. (2000a). "Historia del texto". En Ángel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, 47-51. Granada: Diputación Provincial de Granada / Fundación Caja de Granada.

---- (2000b). Notas a *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*. Granada: Diputación Provincial de Granada / Fundación Caja de Granada.

---- (2000c). "Nota del editor". En Ángel Ganivet, *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, 11-12. Granada: Diputación Provincial de Granada / Fundación Caja de Granada.

---- (2000d). "Historia del texto". En Ángel Ganivet, *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*, 55-62. Granada: Diputación Provincial de Granada / Fundación Caja de Granada.

---- (2000e). Notas a *La conquista del Reino de Maya por el último conquistador español Pío Cid*. Granada: Diputación Provincial de Granada / Fundación Caja de Granada.

GARCÍA LÓPEZ, J. (1995). *Historia de la literatura española*. Barcelona: Vicens-Vives.

GARCÍA LORCA, F. (1997). *Ángel Ganivet. Su idea del hombre*. Granada: Diputación provincial de Granada, Fundación Caja de Granada.

GARCÍA MONTERO, L. (2000). "El oficio como ética". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 87-103. Madrid: Visor.

GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, M. (1993). "Marcas lingüísticas de un texto presuntamente autobiográfico". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 205-212. Madrid: Visor.

GARCÍA POSADA, M. (1998). "Introducción". En Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, 11-19. Madrid: Alfaguara.

GARCÍA RUIZ, V. (2000). "El puesto de Ángel Ganivet en el teatro modernista. Los aledaños estéticos de *El escultor de su alma*". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 95-106. Madrid: Castalia.

GARCÍA-SABELL, D. (1986). "La palabra, secreto último de Valle-Inclán". En Dianella Gambini (ed.),*Homenaje a Don Ramón del Valle-Inclán*, 67-75. Santiago de Compostela: Università degli Studi di Perugia / Universidad Nacional de Educación a Distancia.

GARCÍA SARRIÁ, F. (1987). "*Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* como antinovela y prenivola". En *Estudios de novela española moderna: texto y subtexto de Galdós a Guelbenzu*, 45-52. Madrid: Playor.

GARCÍA TEMPLADO, J. (2000). "Cartas entre la vida y la muerte". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.),*Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 107-117. Madrid: Castalia.

GARFIAS, F. (1977). "Introducción" en Juan Ramón Jiménez, *Cartas literarias*, 7-11. Barcelona: Bruguera.

GARIN, E. (!981). *La revolución cultural del Renacimiento*. Barcelona: Crítica.

GIL GONZÁLEZ, A. J. (2000). "Autobiografía y metapoesía: el autor que vive en el poema". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 289-301. Madrid: Visor.

GILA, M. (1995). *Y entonces nací yo. Memorias para desmemoriados*. Madrid: Temas de Hoy.

GIMFERRER, P. (1977). *Max Ernst o la disolución de la identidad*. Barcelona: Polígrafa.

GINÉ, M. y SALA-VALLDAURA, J. M. (1998). "Nota preliminar". En Marta Giné y J. M. Sala-Valldaura (eds.), *L´escriptura i la vida*, 9-10. Lleida: Pagès editors / Universitat de Lleida.

GINSBERG, J. (1985). *Ángel Ganivet*. London: Tamesis Books Limited.

GIRARD, A. (1986). *Le journal intime*. Paris: Presses universitaires de France.

---- (1996). "El diario como género literario". *Revista de Occidente*, 182-183, 31-38.

GITAROFF, G., GURAIEB, A. (1999). "Lou Andreas Salomé: una discípula independiente". *AAP, Dinámica 12*, 3, 3-8.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1921). "Variaciones. Ganivet". *La Tribuna*, 31 de enero y 2 de febrero, 13 y 4.

---- (1930). "Ganivet, el excéntrico del grupo". En *Azorín*, 176-186. Madrid: Ediciones La Nave.

---- (1974). *Automoribundia*. Madrid: Guadarrama

GÓMEZ MORENO, M. (1965). "Recuerdos de un condiscípulo". *Revista de Occidente*, 11, 324-330.

GÓMEZ TABANERA (1998). "Joaquín Costa y los idearios de la llamada Generación del 98". En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. II: Siglos XVIII, XIX, XX*, 219-226. Madrid: Castalia / Fundación Duques de Soria.

GÓMEZ TOVAR, L. (1991). "Las curvas del pensamiento". En Luis Gómez Tovar y Javier Paniagua (eds.), *Utopías Libertarias Españolas II. Siglos XIX-XX*, 3-40. Madrid: Tuero / Fundación Salvador Seguí.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (1997). "Ángel Ganivet ante el debate sobre los modos de colonización. A propósito de *La conquista del reino de Maya por Pío Cid*". *RILCE*, 13-2, 75-96.

---- (1998a). "El retrato de Ángel Ganivet en el Atelier Nyblin: Consideraciones fisiognómicas al hilo de la amistosa idealización del escritor". En *Galería de retratos. Ganivet en el atelier Nyblin*, 5 páginas sin numerar. Granada: Diputación Provincial de Granada, Centro de Investigaciones etnológicas "Ángel Ganivet".

---- (1998b). "Nudo biográfico y escritura compulsiva. Para una lectura antropológica de Ángel Ganivet". *Revista de Antropología Social*, 7, Madrid, 93-119.

---- (1998c). "La antropología ganivetiana". *Ideal*, 1 de febrero, 76.

---- (1999). "El sinsentido en el fin de siglo. El suicidio como clave sociológica". En Ángel Ganivet, *El escultor de su Alma*, LIX-LXXV. Granada: Universidad de Granada, Centro de Investigaciones Etnológicas Ángel Ganivet.

---- (2000a). "Ganivet, o los trayectos de la identidad". En *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, Mª C. Díaz de Alda (ed.), 119-129. Madrid: Castalia.

---- (2000b). "El espacio del sentido en el fin de siglo. Ciencia, prensa, literatura". En José Antonio González Alcantud y Antonio Robles Egea (eds.), *Intelectuales y ciencias sociales en la crisis de fin de siglo*, 31-42. Barcelona: Anthropos / Diputación Provincial de Granada.

GONZÁLEZ EGIDO, L. (1997). *Miguel de Unamuno*. Valladolid: Junta de Castilla y León.

GONZÁLEZ IGLESIAS, J. A. (1993). "Semiótica autobiográfica en *Amores* y *Arte de amar*, de Ovidio". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 225-231. Madrid: Visor.

---- (2002). "Los enemigos íntimos del diario íntimo". En www.wysiwyg://inferior113/http//www.abc.es/cultural/.

GONZÁLEZ-RUANO, C. (1979). *Memorias. Mi medio siglo se confiesa a medias*. Madrid: Tebas.

---- (1992). *Madrid, entrevisto*. Madrid: América Ibérica.

GONZÁLEZ VICEN, F. (1989). "Introducción". En Friedrich Nietzsche, *Correspondencia*, 19-78. Madrid: Aguilar.

GORDON, M. (1998). "Ángel Ganivet o la significación intelectual del 98". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 4, 15-24. Universidad Complutense de Madrid.

GOULD, S. J. (1992). *La flecha del tiempo*. Madrid: Alianza Universidad.

GOYTISOLO, J. (1996). *Señas de identidad*. Madrid: Mondadori.

GRACIA, J. (1997). "El paisaje interior. Ensayo sobre el dietarismo contemporáneo". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2, 39-50. Universidad de Barcelona.

---- (1998). "Reseña a *El escritor de diarios. Historia de un desplazamiento* de Andrés Trapiello". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 3, 171-173. Universidad de Barcelona.

GRANADA, M. Á. (1988). *Cosmología, religión y política en el Renacimiento. Ficino, Savonarola, Pomponazzi, Maquiavelo*. Barcelona: Anthropos.

GRANELL, M. (1963). "El diario íntimo". En Manuel Granell y Antonio Dorta (eds.), *Antología de diarios íntimos*, XI-XXX. Barcelona: Labor.

GUERRA, F. (1998). *Para leer debajo de un sicomoro. Entrevistas con José Lezama Lima*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

GUILLAMET TUÉBOLS, J. (1966). "Ángel Ganivet, eslabón de la Angustia". *El Noticiero Universal*, 25 de enero, 6.

GUILLÉN, j. (1977). "El apócrifo Antonio Machado". En José Ángeles (ed.), *Estudios sobre Antonio Machado*, 217-230. Barcelona: Ariel.

GULLÓN, G. (1989). "La modernidad de Ganivet: Nueva lectura de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*". *La Torre*, 10, 243-257.

---- (1992). "La literalización de lo real en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*". En *La novela moderna en España*, 113-127. Madrid: Taurus.

---- (2000a). "Pío Cid y el desencanto del hombre moderno". En Ángel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, 11-46. Granada: Diputación Provincial de Granada / Fundación Caja de Granada.

---- (2000b). "El 98 por fuera y el Modernismo por dentro". En Javier Serrano Alonso, Ana Chocuiño Fernández, Luis Miguel Fernández, Amparo de Juan Bolufer, Cristina Patiño Eirín, Claudio Rodríguez Fer (eds.), *Literatura modernista y tiempo del 98*, 45-66. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

GULLÓN, R. (1964). *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos.

---- (1984). *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.

---- (1987). "Teoría y práctica de la novela". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, 323-333.

GUSDORF, G. (1991). "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29, 9-17.

GUTIÉRREZ CALVO, M. (1992). "Comprensión y memoria de textos". En Juan Mayor y Manuel de Vega (eds.), *Memoria y representación*, 147-196. Madrid: Alhambra.

GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (1993). "La escritura autobiográfica de Julio Nombela". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 233-239. Madrid: Visor.

HAGELSTAM, W. (1899). "Ángel Ganivet. *In memoriam*". *Ateneum*, 15 de diciembre, 300-306.

HEIKKILÄ, E. (2000). "Ganivet a la luz de la Grafología". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 131-145. Madrid: Castalia.

HENARES CUÉLLAR, I. (1998). "Ángel Ganivet y las corrientes artísticas de finales del siglo XIX". *Ideal* 1 de febrero, 64-65.

HERNÁNDEZ, F. (1993). "Stendhal: la autobiografía perpetua". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 47-57. Madrid: Visor.

HERNÁNDEZ, F. J. (1999). "La autobiografía en la literatura francesa, un género de nuestro tiempo". En Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, 77-84. Jaén: Universidad de Jaén.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, V. (1993). "Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral.*, 241-245. Madrid: Visor.

HERNANDO, A. (2002). *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal.

HERPOEL, S. (1999). *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografías por mandato*. Amsterdam: Editions Rodopi B. V.

HERRERO, J. (1964). "Ganivet y su canciller en Amberes". *Revista Hispánica Moderna*, 30, 271-278.

---- (1966a). *Ángel Ganivet: un iluminado*. Madrid: Gredos.

---- (1966b). "El elemento biográfico en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*". *Hispanic Review* XXXIV, 95-110.

---- (1967). "Introducción" (y notas en) *Correspondencia familiar de Ángel Ganivet (Cartas inéditas, 1888-1897*), 7-34. Granada: Anel.

---- (1982). "Spain as Virgin: Radical Traditionalism in Ángel Ganivet". En J. Amor Vázquez y A. David Kossof (eds.), *Homenaje a Juan López-Morillas. De Cadalso a Aleixandre: Estudios sobre literatura e historia intelectual españolas*, 247-256. Madrid: Castalia.

---- (1997). "Ganivet "precursor del 98". La virgen contra la hetaira". *RILCE*, 13-2, 99-119.

HERRERO CECILIA, J. (1993). "La escritura autobiográfica y el autorretrato líricos: aspectos autobiográficos del poema *Retrato*, de Antonio Machado". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 247-257. Madrid: Visor.

HILL, C. (1980). *Los orígenes intelectuales de la Revolución inglesa*. Barcelona: Crítica.

HILLMAN, A. (1907). "En spansk kännare af Norden. Ángel Ganivet y García". *Nordisk tidskrift*, 379-393.

HIRVONEN, K. (1998). "Johdanto". En Ángel Ganivet, *Suomalaiskirjeitä*, 9-32. Porvoo: Werner Söderström Osakeythiö (WSOY).

HOBSBAWM, E. J. (1978). *Las revoluciones burguesas*. Madrid: Guadarrama.

---- (1994). "Identidad". *Revista Internacional de Filosofía Política*, 3, 5-17. Universidad Autónoma Metropolitana / UNED.

HOLGUERA FANEGA, Mª Á. (1993). "Christine de Pisan: la autobiografía femenina en la Edad Media". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 259-265. Madrid: Visor.

HOCHSCHILD, A. (2002). *El fantasma del rey Leopoldo. Codicia, terror y heroísmo en el África colonial*. Barcelona: Península.

HUICI URMENETA, V. (1999). "Diarios y dietarios: una formalización del imaginario cotidiano". En www.uned.es/ca-bergara/ppropias/Sociol

HURTADO, A. (1997). "Mirando con lentes aquel certificado que prueba que nació...". *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 3, 97-103. Universidad Autónoma de Barcelona.

---- (1998). "Prólogo". En Carmen Baroja y Nessi, *Recuerdos de una mujer de la generación del 98*, 9-38. Barcelona: Tusquets.

HUTMAN, (1967). "Ganivet como innovador". *Hispanófila* 30, 33-46.

IGLESIAS DE USELL, J. (1998). "Ángel Ganivet y las Ciencias Sociales". *Ideal* 1 de febrero, 62-63.

IGLESIAS FEIJOO, L. (2000). "Modernismo y modernidad". En Javier Serrano Alonso, Ana Chocuiño Fernández, Luis Miguel Fernández, Amparo de Juan Bolufer, Cristina Patiño Eirín, Claudio Rodríguez Fer (eds.), *Literatura modernista y tiempo del 98*, 27-43. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

IRADIER BULFY, M. (1878). *África. Fragmentos de un diario de viajes de esploración* [sic] *en la zona de Coristo*. Madrid: Imprenta de Fortanet.

---- (1901). *África: viajes y trabajos de la Asociación Euskara La Exploradora. Reconocimiento de la zona Ecuatorial de África en las Costas de Occidente*. Bilbao: Biblioteca Bascongada de Fermín Herrán.

IRIARTE, M. (2000). "El autorretrato: ¿límite de la autobiografía?". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 339-348. Madrid: Visor.

ISAC, Á. (1996). "Ganivet y la crítica de la ciudad moderna". En *Granada la bella*, Á. Ganivet, 11-52. Granada: Diputación provincial de Granada, Fundación Caja de Granada.

JANÉS, C. (1993). "Tanteos, II". En Miguel Ángel Muro (ed.), *Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica Actual*, 128-147. Logroño: Gobierno de La Rioja.

JARAUTA, F. (1988). "Fragmento y totalidad. Sobre los límites del clasicismo". En AA. VV., *Los confines de la modernidad*, 55-78. Barcelona: Granica.

JARNÉS, B. (1994). *Viviana y Merlín*. Edición de Rafael Conte. Madrid: Cátedra.

JESCHKE, H. (1954). *La generación de 1898 (Ensayo de una determinación de su esencia)*. Madrid: Editora Nacional.

JIMÉNEZ, J. R. (1977). *Cartas literarias*. Edición de Francisco Garfias. Barcelona: Bruguera.

JIMÉNEZ CORREA, A. (1995). "Estudio preliminar". En *Libro de Ganivet*, J. Díaz Martín de Cabrera, IX-LXVI. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

JIMÉNEZ MARTÍN, C. (2000). *Lorca y Ganivet: historia de dos retratos*.. Granada: Bodonia.

JITRIK, N. (1998). "Autobiografías, memorias, diarios". En http://www.literatura.org/Jitrik/njT2.html.

JUANES, J. Á. (1998). *Perfil de Ángel Ganivet*. Salamanca: Librería Cervantes.

---- (2000a). "Guía básica del epistolario ganivetiano". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 161-178. Madrid: Castalia.

---- (2000b). "Ganivet: los años madrileños (1888-1892)". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 187-193. Granada: Universidad de Granada.

JUARISTI, J. (1999). "Antes de la intrahistoria". En J. C. Rabaté (coord.), *Crise intellectuelle et politique en Espagne à la fin du XIXe siècle.* En torno al casticismo, *Miguel de Unamuno*. Idearium español, *Ángel Ganivet*, 89-101. París: Editions du Temps.

JURADO MORALES, J. (2001). *Del testimonio al intimismo. Los cuentos de Carmen Martín Gaite*. Cádiz: Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz.

KIERKEGAARD, S. (1987). *Temor y temblor*. Barcelona: Hyspamérica-Orbis.

KIRK, G. S., RAVEN, J. E. Y SCHOFIEL, M. (1987). *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Madrid: Gredos.

KLEIN, N. (2001). *No logo*. Barcelona: Piados.

KOHAN, S. A. (2000). *De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela*. Barcelona: Grafein Ediciones.

KUPERTY-TSUR, N. (2000a). "Introduction". En Nadine Kuperty-Tsur (ed.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèle de l´autoreprésentation*, 7-19. Caen: Université de Caen Basse-Normandie, Centre de recherche "Textes/Histoire/Langages", Université de Tel-Aviv.

---- (2000b). "Justice historique et écriture mémorialiste". En Nadine Kuperty-Tsur (ed.), *Écriture de soi et argumentation. Rhétorique et modèle de l´autoreprésentation*, 47-64. Caen: Université de Caen Basse-Normandie, Centre de recherche "Textes/Histoire/Langages", Université de Tel-Aviv.

LABAJO, A, URDIALES, C. y GONZÁLEZ, T. (1969). *Ganivet y Maeztu*. Madrid: Coculsa.

LABORDETA, J. A. (1993). *Un país en la mochila*. Madrid: Aguilar.

LAFFRANQUE, M. (1965). "Ángel Ganivet y el ocaso de la filosofía greco-romana". *Ínsula*, 228-229, 6-7.

---- (1980). "Ángel Ganivet: genres et strates autobiographiques". En *L´Autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-les-Baix*, 217-236. Aix-en-Provence: Publicaciones Université de Provence.

LAÍN ENTRALGO, P. (1989). *Descargo de conciencia (1930-1960)*. Madrid: Alianza Editorial.

LAMARCA MARGALEF, J. (1999). "La autobiografía como documento histórico. Una experiencia docente". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4, 99-106. Universidad de Barcelona.

LA RUBIA PRADO, F. (1999). *Unamuno y la vida como ficción*. Madrid: Gredos.

LA ROCHEFOUCAULD (1919). *Memorias*. Madrid: Calpe.

LÁZARO CARRETER, F. (1979). "Sobre el género literario". En *Estudios de poética (La obra en sí)*, 113-120. Madrid: Taurus.

LÁZARO TINAUT, A. (1998). "The presence of Baltic Literatures in Spain". En www.geocities.com/tinaut.baltic.htm.

LECARME, J., LECARME-TABONE, É. (1999). *L´autobiographie*. Paris: Armand Collin.

LEDESMA PEDRAZ, M. (1999). "Cuestiones preliminares sobre el género autobiográfico y presentación". En Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, 9-20. Jaén: Universidad de Jaén.

LEFERE, R. (1993). "Naturaleza y sentidos de la autobiografía: la escritura de Claude Simon". En J. Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 267-273. Madrid: Visor.

LEIRIS, M. (1984). *Poemas*. Madrid: Visor.

LEITES, E. (1990). "Las epístolas de Séneca a Lucilio". *Revista de Occidente*, 113, 15-19.

LEJEUNE, Ph. (1975). *Lire Leiris, autobiographie et langage*. París: Klincksieck.

---- (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

---- (1996). "La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996) ". *Revista de Occidente*, 182-183, 55-75.

---- (1997a). "El guardamemoria". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2, 49-55. Universidad de Barcelona.

---- (1997b). "Los inventarios de textos autobiográficos". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 2, 51-68. Universidad de Barcelona. Incluye un apéndice para textos españoles a cargo de Amparo Hurtado.

---- (1998). *Pour l´autobiographie. Chroniques*. París: Seuil.

---- (2000). "Prólogo". En Manuel Alberca, *La escritura invisible. Testimonios sobre el diario íntimo*, 11-12. Oiartzun: Sendoa.

LEÓN, Mª. T. (1977a). *La Historia tiene la palabra*. Madrid: Hispamerca.

---- (1977b). *Memoria de la melancolía*. Barcelona: Laia.

LEÓN SÁNCHEZ, M. (1927). *Ángel Ganivet. Su vida y su obra*. Méjico D. F.: Imp. Manuel León Sánchez.

LIPOVETSKY, G. (1984). *L´ère du vide. Essais sur l´individualisme contemporain*. Paris: Gallimard.

LITVAK, L. (ed.) (1984). *Geografías mágicas. Viajeros españoles del siglo XIX por países exóticos (1800-1913)*. Barcelona: Laertes.

LIVINGSTONE, L. (1982). "Autobiografía y autofantasía en la Generación del 98 (Teoría y práctica del querer ser)". En J. Amor y Vázquez y A. D. Kosoff (eds.), *Homenaje a Juan López-Morillas. De Cadalso a Aleixandre: Estudios sobre literatura e historia intelectual españolas*, 293-302. Madrid: Castalia.

LLAMAZARES, J. (1989). *El río del olvido*. Barcelona: Seix Barral.

LLEDÓ, E. (1994). *El surco del tiempo (Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria)*. Barcelona: Círculo de Lectores.

LLONA INCHAURTIETA, Mª A. (1990). *Humanismo, sociedad y literatura en la obra de Ángel Ganivet*. Barcelona: E.T.D.

LONDERO, R. (1998). "La novela-ensayo de *Azorín* (1928-1944): vanguardia y tradición". En *Azorín, Obras Escogidas. I Novela Completa*, 117-165. Madrid: Espasa-Calpe / Caja de Ahorros del Mediterráneo.

LÓPEZ, N. Mª (1898a). "Ganivet y sus obras". En Ángel Ganivet, *Cartas finlandesas de Ángel Ganivet, cónsul e España en Helsingfors*, V-LIV. Granada: Tip. Lit. Viuda e Hijos de Sabatel.

---- (1898b). "In memoriam". *El Defensor de Granada*, 4 de diciembre, 1-4.

---- (1905). *La cofradía del Avellano. Cartas íntimas de Ángel Ganivet*. Granada: Tipografía Luis F. Piñar Rocha.

---- (1920). "Introducción". En Ángel Ganivet, *Cartas finlandesas*, 5-59. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

---- (1932). *Viajes románticos de Antón del Sauce: elegías de Antón del Sauce*. Granada: Tip. Luis F. Piñar Rocha.

---- (1971). *El veneno de la Alhambra*. Madrid: Imprenta Gómez.

---- (1995). "Ganivet, íntimo". En *Libro de Ganivet*, J. Díaz Martín de Cabrera (ed.), 21-42. Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

LÓPEZ ALONSO, C. (1992a). "En torno al *yo*". *Compás de letras*, 1, 9-10.

---- (1992b). "La autobiografía como modo de escritura". *Compás de letras*, 1, 31-48.

LÓPEZ ARANGUREN, J. L. (1989). "El ámbito de la intimidad". En *De la intimidad*, Carlos Castilla del Pino (ed.), 17-24. Barcelona: Crítica.

LÓPEZ-BURGOS, Mª A. (2000). "Literatura de viajes: las *Cartas finlandeas*. La imagen del *otro* y la imagen propia". En Mª Carmen Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 179-186. Madrid: Castalia.

LÓPEZ CASTRO, A. (2001). "Cernuda y el discurso autobiográfico". En Fidel López Criado (ed.), *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, 209-227. Coruña: Universidade da Coruña.

LÓPEZ DÍAZ DE LA GUARDIA, N. Mª (1968). "El pensamiento político de Ángel Ganivet". Resumen de tesis doctoral. Granada: Universidad de Granada.

LÓPEZ EIRE, A. (1995). *Actualidad de la Retórica*. Salamanca: Hespérides.

LÓPEZ ESTRADA, F. (1961). "Introducción general". En *Antología de epístolas. Cartas selectas de los más famosos autores de la historia universal*, 3-161. Barcelona: Labor.

LÓPEZ GRIGERA, L. (1994). *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

LORENZO ALQUEZAR, R. (1993). "Ortega y Gasset y los inicios de la vanguardia artística española". *Éndoxa* 1, 309-338

LOUREIRO, Á. G. (1991a). "La autobiografía española: actualidad y futuro". *Anthropos* 125, 17-19.

---- (1991b). "Introducción". *Suplementos Anthropos* 29, 2-8.

---- (1993). "Direcciones en la teoría de la autobiografía". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 33-46. Madrid: Visor.

---- (1994). "Diferencias feministas" En Á. G. Loureiro (ed.), *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*, 9-32. Madrid: Megazul-Endymion.

LOZANO MARCO, M. Á. (1998). "Novelas (1901-1904). En *Novela Completa I, Azorín*, 89-105. Madrid: Espasa-Calpe / Caja de Ahorros del Mediterráneo.

LUKÁCS, G. (1976). *El asalto a la razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Barcelona: Grijalbo.

LUONGO MORALES, G. (2000). "Rosario Castellanos: del rostro al espejo / de la voz a la letra / del cuerpo a la escritura. Cartas a Ricardo: el amor hecho palabra". En http://www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicacion.

LUPINACCI, J. R. (1968). "Unity of Intention in the Fiction of Ganivet". Tesis de maestría. Brown University.

MACHADO, A. (1989). *Poesía y prosa* (4 tomos). Edición crítica de Oreste Macrì. Madrid: Espasa-Calpe/Fundación Antonio Machado.

MADELÉNAT, D. (1998). "La biographie littéraire aujourd´hui". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997). Actas del VII Seminario Internacional de Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED,* 39-53. Madrid: Visor.

MADRID, F. (1925). "Entrevista". *La Noche*, 25 de febrero.

MADRIGAL, L. Í. (1991). "Nota sobre textos autobiográficos modernos (Darío, Blanco Fombona y Chocano)". En Antonio Laza Pozuelo (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, 53-65. Lausanne: Hispánica Helvética.

MAESTRO, J. G. (2000). "La semantización del objeto en la lírica de la vivencia (M. De Unamuno, F. Pessoa, J. L. Borges, Th. Hardy)". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 381-397. Madrid: Visor.

MAINER, J.-C. (1979). "Prólogo". En Benjamín Jarnés, *El convidado de papel*, 9-14. Zaragoza: Guara.

---- (1997). "Prólogo general". En Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino I*, 11-62. Barcelona: Círculo de Lectores.

MAILLARD GARCÍA, Mª L. (1993). "El tiempo de la confesión en María Zambrano". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 281-287. Madrid: Visor.

MAÍZ, C. (1998). "El diario modernista en Hispanoamérica: Quiroga, Blanco Fombona, Vargas Vila". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 3, 49-61. Universidad de Barcelona.

MANGINI, Sh. (1989). "Introducción" en Rosa Chacel, *Estación. Ida y vuelta*, 11-69. Madrid: Cátedra.

MANRIQUE SABOGAL, W. (2002). "En busca de otras vidas. Álvaro Pombo". *Babelia*, 24 de agosto, 18.

MARAVALL, J. A. (1986). *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus.

MARCHÁN FIZ, S. (1987). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Forma.

MARCO, J. (1989). "Las máscaras en Antonio Machado". En AA.VV., *Antonio Machado: El poeta y su doble*, 9-35. Barcelona: Universitat de Barcelona / Fundació Caixa de Catalunya.

MARCO, J. Mª (1997). "La constitución ideal de España. Ángel Ganivet (1865-1898)". En *La libertad traicionada. Siete ensayos españoles (Costa, Ganivet, Prat de la Riba, Unamuno, Maeztu, Azaña, Ortega y Gasset)*, 57-82. Barcelona: Planeta.

MARCUSE, H. (1972). *El hombre unidimensional: ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Biblioteca breve.

MARICHAL, J. (1996). *El secreto de España. Ensayos de historia intelectual y política*. Madrid: Taurus.

MARÍAS, J. (1992). *Todas las almas*. Barcelona: Círculo de Lectores.

MARÍN DE BURGOS, J. (1980). *Dos suicidas: Larra y Ganivet. Estudio psicológico*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

---- (1982). *Patografía de Ganivet. Aspectos psicológicos de su muerte*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

MARINA, J. A. (1997). "La memoria creadora". En José María Ruiz-Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, 33-55. Madrid: Trotta.

MARTÍ, J. (1993). *Epistolario*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

MARTÍN ALFÁS, J. (1997). *Atardecer en Brunsparken*. Granada: Alhulia.

MARTÍN BUEZAS, F. (1978). *El krausismo español desde dentro. Sanz del Río, autobiografía de intimidad*. Madrid: Tecnos.

MARTÍN GONZÁLEZ, S. (1993). "Hacia una tipología de las estructuras de la instancia enunciativa en la escritura autobiográfica". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 289-294. Madrid: Visor.

MARTÍNEZ CACHERO, J. Mª. (1984). "Prólogo". En *Azorín, Las confesiones de un pequeño filósofo*, 9-33. Madrid: Espasa-Calpe.

MARTÍNEZ DÍAZ DE GUEREÑU, E. (1996). "El *yo* proteico barojiano en *Las inquietudes de Shanti Andía*. Técnica y temática narrativa". En Félix Maraña (ed.), *Reelección de Pío Baroja (1872-1956)*, 125-134. San Sebastián: Bermingham.

MARTÍNEZ GARRIDO, E. (1986). "Algunos aspectos de la especularidad narrativa: la identificación en la identificación, la literatura en la literatura". *Revista de Filología Románica*, IV, 271-277.

MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1994). *Cargar la suerte*. Madrid: Alfaguara.

---- (2000). *Esquirlas*. Madrid: Alfaguara.

MARTINS, S. (1994). "Autobiografia e ficçao em Obras de Aquilino Ribeiro". *Românica. Revista de Literatura*, 3, 163-177. Universidad de Lisboa.

MASANET, L. (1998). *La autobiografía femenina española contemporánea*. Madrid: Fundamentos.

MATA, R. W. (1947). *La Generación del 98. Estudios bio-críticos de: Ganivet, Unamuno, Benavente, Valle-Inclán,* Azorín, *A. Machado y J. R. Jiménez*. Montevideo: Liceo.

MATAS LLORENTE, M. (1997). "Introducción". En Harriet Ann Jacobs, *Incidentes en la vida de una esclava*, 7-42. León: Universidad de León, Taller de Estudios Norteamericanos.

MATEOS MONTERO, A. (1996). "Características del discurso en las memorias españolas del siglo XIX (1875-1914)". *SIGNA* 4, 139-168.

MAY, G. (1982). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.

MAZZUCCO, C. (1992). "*Dead* or *Disguised*: Autorship in Ángel Ganivet´s *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*". *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17, 365-380.

MEAD, G. H. (1989). "La naturaleza del pasado". *Revista de Occidente* 100, 51-62.

MEDEL NAVARRO, E. (2000). "Un trozo de jardín, de Salvador Compán". En www.ally/libros/trozosdejardin.htm.

MEJÍA SÁNCHEZ, E. (1975). "Hércules y Onfalia, modernista motivo". En Lily Litvak (ed.), *El modernismo*. 185-199. Madrid: Taurus.

MELLADO DE HUNTER, E. (1972). *El estoicismo de Ángel Ganivet.* Barcelona: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico.

MÉNDEZ VELLIDO, M. (1897). "La Conquista de Maya". *El Defensor de Granada*, 26, 27 y 28 de agosto, 3.

---- (1898a). "Ganivet". *El Defensor de Granada*, 30 de Diciembre, 1-3.

---- (1898b). "Ganivet". *El Defensor de Granada*, 31 de Diciembre, 1-3.

---- (1899). "Ganivet". *El Defensor de Granada*, 1 de Enero, 2.

MERCADIER, G. (1991). "Los albores de la autobiografía moderna: el Correo del otro mundo (1725) de Diego Torres Villarroel". *Anthropos* 125, 32-35.

MERINO, J. A. (1994). "Prólogo". En Manuel Blanco, *La voluntad de vivir y sobrevivir en Miguel de Unamuno*, 7-12. Madrid: Franciscanos (OFM) / ABL editor.

MERINO, J. Mª. (1996). *Las visiones de Lucrecia*. Madrid: Alfaguara.

MILSZYN, N. (1984). *La perspectiva filosófica y su proyección satírica en las novelas de Ángel Ganivet.* New Jersey: University Microfilms International, Rutgers University.

MOIX, A. Mª (1998). "¿En qué persona mentimos?". En Marta Giné y J. M. Sala-Valldaura (eds.), *L´escriptura i la vida*, 149-156. Lleida: Pagès editors / Universitat de Lleida.

MOLERO DE LA IGLESIA, A. (2000). *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Berna: Peter Lang.

MOLINA, A. F. (1973). *La generación del 98*. Barcelona: Labor.

MOLINO, J. (1991). "Interpretar la autobiografía". En Antonio Laza Pozuelo (ed.), *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*, 107-137. Lausanne: Hispánica Helvética.

MONTERO PADILLA, J. (1998a). "Introducción biográfica y crítica". En *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Á. Ganivet, 9-57. Madrid: Castalia.

---- (1998b). "La realidad del 98: algunas observaciones". En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. II: Siglos XVIII, XIX, XX*, Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), 309-314. Madrid: Castalia / Fundación Duques de Soria.

MONTES HUIDOBRO, M. (1972). "Fuerzas deformantes de la realidad en *La conquista del reino de Maya*". En *Pacific Northwest Conference on Foreign Languages (Proceedings)*, 281-287. Corvallis: Oregon State University.

---- (1976). "*Cartas finlandesas*. Ganivet, agonista de la percepción y del lenguaje". *Revista de Estudios Hispánicos*, 1, 3-30.

---- (1989). "Monogamia y poligamia: Contrapunto de Pío Cid". *España Contemporánea*, 4, 61-79.

---- (1990). "Espacio lírico y espacio narrativo en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*". *Letras Peninsulares*, 2-3, 179-200.

---- (1997). "*El escultor de su alma*: el discurso escénico de Ángel Ganivet". *RILCE*, 13-2, 131-151.

---- (2000). "El vuelo del *psícope*". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 187-195. Madrid: Castalia.

---- (2001). *La distorsión sexo-lingüística en Ángel Ganivet*. Granada: Universidad de Granada / Diputación Provincial de Granada.

MORAGAS, R. (1921). "La estela de Ganivet. De cómo vivió y escribió el autor de *Pío Cid* en Cataluña". *El Defensor de Granada*, 25 de junio, 14.

MORALES SÁNCHEZ, I. (2000). *La novela como género. Tradición y renovación en la teoría literaria española del s. XIX*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

MORDENTI, R. (1997). "Introduzione". En Rinio Caputo y Matteo Monaco (eds.), *Scrivere la propria vita. L´autobiografia come problema critico e teorico*, 9-24. Roma: Bulzoni Editore.

MOREIRAS, A. (1991). "Autobiografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)". *Suplementos Anthropos* 29, 129-136.

MOREIRAS-MENOR, C. (1991). "Ficción y autobiografía en Juan Goytisolo: algunos aspectos". *Anthropos* 125, 73-76.

MUÑOZ, J. C. (1991). "Multiánimes almas que hay en mí". En Gloria Castresana Waid (ed.), *Impacto y futuro de la civilización española en el Nuevo Mundo. Actas del Encuentro Internacional Quinto Centenario / ALDEEU*, 333-342.

MUÑOZ, P. M. (1996). "Relación entre testimonio retórico y testimonio narrativo en *The Life* de José María Blanco White)". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXII, 69-86. Santander.

MUÑOZ MILLANES, J. (1996). "Los placeres de los diarios: el caso de Marià Manent". *Revista de Occidente*, 182-183, 136-146.

MUÑOZ MOLINA, A. (1988). *Las otras vidas*. Madrid: Mondadori.

---- (1989). "Jaén, tierra fronteriza". *Alsur* 12, 6-8.

---- (1991). *El jinete polaco*. Barcelona: Planeta.

---- (1992a). *La realidad de la ficción*. Sevilla: Renacimiento.

---- (1992b). *Pregón de la XI Feria Provincial del Libro*. Granada: Consejería de Cultura y Medio Ambiente.

---- (1995). *Ardor guerrero*. Madrid: Alfaguara.

---- (1997a). "Memoria y ficción". En José María Ruiz-Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, 57-66. Madrid: Trotta.

---- (1997b). "La plaga " *El País* (edición de Andalucía), 6 de septiembre, 3.

---- (2000). "A Bajo Precio". En AA. VV., *En defensa del lector, precio fijo del libro ¿por qué?*, 89-91. Madrid: Asociación Colegial de Escritores, Asociación de Editoriales Universitarias Españolas.

MURUZÁBAL, A. (2000). "Proyecto final de la Asignatura Escritura No Lineal 2000/01. Facultad de Comunicación. Universidad de Navarra. Elección de la esposa de Abd-el-Malik". En www.unav.es/digilab/proyectosenl/001/final.

NAVAJAS, G. (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Edicions del Mall.

---- (1994). "Posmodernidad-posmodernismo. Crítica de un paradigma". *Ínsula*, 570-571, 22-26.

NAVARRO, J. (1994). "En la encrucijada", en Kenzaburo Oé, *Una cuestión personal*, 7-12. Barcelona: Círculo de Lectores.

NAVARRO LEDESMA, F. (1897). "Un libro raro". *El Globo*, 5 de abril, 3.

---- (1919). "Prólogo". En Ángel Ganivet, *Epistolario*, 7-31. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

NAVAS OCAÑA, J. L. y PIÑAR SAMOS, J. (coords.) (1998). *Ángel Ganivet. Una propuesta didáctica*. Granada: Fundación Caja de Granada, Consejería de Educación y Ciencia (Junta de Andalucía).

NICCOLI, O. (ed.) (1993). *La mujer del Renacimiento*. Madrid: Alianza.

NIESS, R. J. (1945). "Federico Gamboa: the novelist as autobiographer". *Hispanic Review*, XIII, 346-351.

NIETZSCHE, F. (1973). *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie.*. Madrid: Alianza Editorial.

---- (1980a). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial.

---- (1980b). *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza Editorial.

---- (1981). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.

---- (1996). *Ecce homo*. Madrid: Alianza Editorial.

NOELI, J. Mª (1949). "Ángel Ganivet en Finlandia". *Domingo* 635, 24 de abril, Madrid, 12.

OGUIZA, T. (1965). "Larra-Ganivet". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 192, 440-455.

OLMEDO MORENO, M. (1965a). *El pensamiento de Ganivet*. Madrid: Revista de Occidente.

---- (1965b). "Actualidad de Ganivet". *Revista de Occidente*, 11, 331-341.

OLNEY, J. (1991). "Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29, 33-46.

OROZCO DÍAZ, M. (1999). *Biografía abreviada. Ángel de Ganivet y García de Lara. 1865-1898*. Granada: Ayuntamiento de Granada.

---- (2000). "Los últimos días de Ganivet. Patografía". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 159-163. Granada: Universidad de Granada.

ORRINGER, N. (1998a). *La inteligencia escindida*. Madrid: Ediciones del Orto.

---- (1998b). "El diálogo de Ganivet en torno a Granada". *Ínsula*, 615, 10-13.

---- (1999). "Introducción". En Ángel Ganivet, *Idearium español y El porvenir de España*, 9-93. Salamanca: Ediciones Almar.

---- (2000). "La visión dialogística de Finlandia en *Cartas finlandesas*". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 197-203. Madrid: Castalia.

ORTEGA Y GASSET, J. (1971). "Prólogo". En *Cartas finlandesas / Hombres del norte*, Á. Ganivet, VII-XV. Madrid: Espasa-Calpe.

---- (1985). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

---- (1988). *Ensayos sobre la* Generación del 98 *y otros escritores españoles contemporáneos*. Madrid: Revista de Occidente / Alianza Editorial.

ORTEGA SPOTTORNO, S. (1987). "Introducción". En Laureano Robles (ed.), *Epistolario completo Ortega-Unamuno*, 9-26. Madrid: El Arquero.

ORTÍ, P. (1999). "Uso y abuso de los géneros del *yo*". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4, 173-179. Universidad de Barcelona.

ORTIZ MUÑOZ, A. (1952). *Bajo el sol de medianoche (Un sevillano en el Polo)*. Barcelona: sin editorial.

OSBORNE, R. E. (1966). "Observation´s on Ganivet´s *La conquista del reino de Maya*". En *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, vol. 2, 39-45. Madrid: Castalia.

OVIDIO (1982). *Metamorfosis*. Tomo I. Traducción de Antonio Ruiz de Elvira. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

PADILLA, H. (1989). *La mala memoria*. Barcelona: Plaza & Janés.

PALOMO VÁZQUEZ, Mª P. (1997). "La cita literaria y su función en la obra de Ganivet". *RILCE*, 13-2, 153-171.

---- (2000). "Las *Cartas finlandesas* en el contexto del artículo epistolar del siglo XIX". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 205-219. Madrid: Castalia.

PANYELLA, V. (2000). "El penúltimo verano de Ángel Ganivet. (Ángel Ganivet y Santiago Rusiñol: el encuentro entre dos personalidades finiseculares)". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 317-338. Granada: Universidad de Granada.

PARDO, Á. (1998). *El cónsul español*. Película de vídeo. Junta de Andalucía.

PARKER, A. A. (1982). "The Novels of Ganivet". En J. Amor y Vázquez y A. David Kossoff (eds.), *Homenaje a Juan López Morillas. De Cadalso a Aleixandre: Estudios sobre literatura e historia intelectual españolas*, 369-381. Madrid: Castalia.

PAU PEDRÓN, A. (1994). *Clarín, Ganivet, Azaña. Pensamiento y vivencia del Derecho*. Madrid: Tecnos.

PAULINO AYUSO, J. (1992). "La historia y la pena. La escritura confesional en un comentario". *Compás de letras*, 1, 141-150.

---- (1997). "Literatura y autocreación: Ganivet y Unamuno en sus dramas". *RILCE*, 13-2, 173-199.

PAVESE, C. (1979). *El oficio de vivir. El oficio de poeta*. Barcelona: Bruguera-Alfaguara.

PAVLOVSKIS, O. R. (1998). "Una página indeleble en la historia de Riga". *Ideal* 1 de febrero, 7.

PAZ, O. (1985). *Los hijos del limo*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

PEDRAZA, F. B, y RODRÍGUEZ, M. (1987a). *Manual de literatura española. VIII. Generación de fin de siglo: Introducción, líricos y dramaturgos*. Tafalla (Navarra): Cénlit.

---- (1987b). *Manual de literatura española. IX. Generación de fin de siglo: prosistas*. Tafalla (Navarra): Cénlit.

PEERS, E. A. (1946). "Ángel Ganivet". En *St. John of the Cross and Other Lectures and Addresses, 1920-1945*, 158-168. Lndres: Faber and Fabert Ltd.

PEÑAFIEL, J. (1965). "En Granada todavía vive una hermana de Ángel Ganivet". *Pueblo*, 10 de octubre, 24.

PEÑA-MARÍN, C. (1989). "El discurso de la intimidad". En Carlos Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*, 77-96. Barcelona: Crítica.

PÉREZ, M. (ed.) (1918). *Ángel Ganivet, poeta y periodista. Bellos trabajos del gran escritor, recopilados por primera vez y comentados*. Madrid: Librería de los sucesores de Hernando.

---- (ed.) (1920). *Ángel Ganivet, universitario y cónsul: páginas inéditas*. Madrid: Hernando.

PÉREZ DE LA DEHESA, R. (1966). *Política y sociedad en el primer Unamuno. 1894-1904*. Madrid: Ciencia Nueva.

PÉREZ ESCOHOTADO, J. (2001). "Introducción". En *Vida trágica de D. Santiago González Mateo, Job del siglo XVIII y XIX*, 9-39. Logroño: Gobierno de La Rioja, Instituto de Estudios Riojanos.

PÉREZ GALDÓS, B. ((1975). *Recuerdos y Memorias*. Madrid: Tebas.

PÉREZ LÓPEZ, Mª G. (1970). *Matías Méndez Vellido (1853-1923)*. Memoria de licenciatura. Universidad de Granada.

PÉREZ-LUCAS, Mª D. (1986). *Un agónico español. Unamuno: su vida, su obra, su tiempo*. Salamanca: Almar.

PÉREZ PÉREZ, D. (1992). "Neurobiología de la memoria". En Juan Mayor y Manuel de Vega (eds.), *Memoria y representación*, 1-39. Madrid: Alhambra.

PETIT, M. (2001). *Lecturas: del espacio íntimo al espacio público*. México: Fondo de Cultura Económica.

PHILIPS, A. W. (1974). *Temas del Modernismo hispánico y otros estudios*. Madrid: Gredos.

PIEDRA, A. (1990). "Introducción". En Rubén Darío, *Autobiografía. Oro de Mallorca*, VII-XXV. Madrid: Mondadori.

---- (1998). "Prólogo". En Rosa Chacel, *Alcancía. Estación Termini*, 7-36. Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura.

PINO SABIO, J. (2000). "Ángel Ganivet en la opinión de Andrés Manjón". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 339-348 Granada: Universidad de Granada.

PITTARELLO, E. (1992). "Introducción". En Javier Marías, *Todas las almas*, 7-15. Barcelona: Círculo de Lectores.

---- (1993). "Juan Larrea fuera de sí". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 325-331. Madrid: Visor.

PIZÁN, M. (1970). *El joven Unamuno. Influencia hegeliana y marxista*. Madrid: Ayuso.

PLA, J. (1981). *El cuaderno gris*. Barcelona: Ediciones Destino.

PLA BARBERO (1997). "Josep Pla: biografía, autobiografía, autoficción". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 567, 21-29.

PLANAS, R. (1952). *Llibre de Sitges*. Barcelona: Selecta.

POIRIER, R. (1975). *El yo en actuación*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

POLO, M. (1998). "Pío Cid trabajó en el pensar trágico. España fin de siglo, 1898". *RILCE*, 14-1, 59-72.

POPPER, K. R. (1984). *El universo abierto. Un argumento a favor del indeterminismo*. Madrid: Tecnos.

PORLAN, A. (1984). *La sinrazón de Rosa Chacel*. Madrid: Anjana.

PRAGA-CHANTRAINE, J. v. (1967). "Ángel Ganivet, un espagnol en Finlande". *Revue genérale belge*, enero, 1-14.

PRENDES GUARDIOLA, M. (2000). "Méndez Vellido y Ganivet: permanencia y renovación del costumbrismo en *el 98 granadino*". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 349-361. Granada: Universidad de Granada.

---- (2001). *Direcciones de la novela naturalista hispanoamericana*. Tesis doctoral. Universidad de La Rioja, Departamento de Filologías Hispánica y Clásicas.

PUERTAS MOYA, F. E. (1998). "Ganivet y la reacción anti-científica de fin de siglo", *100cias.UNED*, 2, 74-79.

---- (2000). "La máscara autobiográfica de Pío Cid". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 362-370. Granada: Universidad de Granada.

---- (2001). "Reseña a *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, de Alicia Molero de la Iglesia". *SIGNA*, 10, 491-495.

PUÉRTOLAS, S. (1989). "Literatura de la intimidad". En Carlos Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*, 119-149. Barcelona: Crítica.

---- (1993). *La vida oculta*. Barcelona: Círculo de Lectores.

PULIDO TIRADO, G. (2001). "La escritura epistolar en la actual encrucijada genérica". *SIGNA*, 10, 435-447.

QUINTANA PAREJA, E. (1993). "José Mor de Fuentes (1762-1848) y la escritura autobiográfica de su tiempo". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 333-341. Madrid: Visor.

RAMOND, M. (1992). "El inconsciente, el texto y *yo*". *Compás de letras*, 1, 153-166.

REBOUL, A. M. (1993). "Autobiografía y crítica de arte". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 343-349. Madrid: Visor.

RECARTE GOLDARECENA, M. A. (1992). "Memoria semántica". En Juan Mayor y Manuel de Vega (eds.), *Memoria y representación*, 85-145. Madrid: Alhambra.

REGALADO GARCÍA, A. (1968). *El siervo y el señor. La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno*. Madrid: Gredos.

REICH, W. (1980). *La plaga emocional en el trabajo*. Barcelona: Síntesis.

REIS, C. (1994). "El discurso del tiempo: narrativa, viaje, peregrinación". En José M. Paz Gago, José Ángel Fernández Roca y Carlos J. Gómez Blanco (eds.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, volumen I, 59-67. Coruña: Universidade da Coruña.

RIBAS, P. (1987). "Unamuno y Nietzsche". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, 251-281.

RICHARD, R. (1958). "Deux romanciers: Ganivet et Galdós. Affinités et oppositions". *Bulletin Hispanique*, 60, 484-499.

RICO, F. (1993). *El sueño del Humanismo*. Madrid: Alianza.

RIVAS HERNÁNDEZ, A. (1998). *Pío Baroja. Aspectos de la técnica narrativa*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

RIVERO ASTENGO, A. (1952). *Tres grandes infortunados. Ganivet, Novalis, Rilke*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft Ltda.

RIVKIN, L. (1983). "Introducción" y notas. En Ángel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, 11-62. Madrid: Cátedra.

---- (1986). "*Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*: hacia una estética simbolista". En M. Á. Garrido Gallardo (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, 335-342. Madrid: C.S.I.C.

ROBLES, L. (1987). *Epistolario completo Ortega-Unamuno*. Madrid: El Arquero.

---- (1991). "Prólogo". En Miguel de Unamuno, *Epistolario inédito I (1894-191)*, 17-38. Madrid: Espasa-Calpe.

ROBLES EGEA, A., y JIMÉNEZ DÍAZ, J. F. (2000). "Reflexiones de Ángel Ganivet sobre la política y la democracia". En José Antonio González Alcantud y Antonio Robles Egea (eds.), *Intelectuales y ciencias sociales en la crisis de fin de siglo*, 120-150. Barcelona: Anthropos / Diputación Provincial de Granada.

ROCAMORA, P. (1980). "Ganivet y su *Idearium* desde otro siglo". En *Hombres e ideas del 98 y otros ensayos*, 15-30. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

RODRIGO, A. (1983). *Aleluyas de Mariana Pineda, Ángel Ganivet, García Lorca*. Granada: Editorial Don Quijote.

---- (1984). *García Lorca, el amigo de Cataluña*. Barcelona: Edhasa.

RODRÍGUEZ, M. (1998). *El intimismo en Antonio Machado*. Madrid: Visor.

RODRÍGUEZ MONROY, A. (1997). *La poética del nombre en el registro de la autobiografía (Robert Lowell y la poesía moderna)*. Barcelona: Anthropos / Universidad de Puerto Rico.

RODRÍGUEZ RIVAS, G. (1993). "La autobiografía como `exemplum´: *La arboleda de los enfermos*, de Teresa de Cartagena". En José Romera (ed.),*Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 367-370. Madrid: Visor.

ROJAS BALLESTEROS, L. (1985). *El atardecer de Ángel Ganivet*. Granada: Caja Provincial de Ahorros de Granada.

ROJO, V. (1998). "Contando la novela de su vida: las autobiografías de escritores en Venezuela". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 3, 63-73. Universidad de Barcelona.

ROLÓN-COLLAZO, L. (1998). "Espejo sobre espejo o la importancia de llamar(se)... Ganivet en España y Pedreira en Puerto Rico". En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. II: Siglos XVIII, XIX, XX*, 379-385. Madrid: Castalia / Fundación Duques de Soria.

ROMÁN SALAMERO, C. (1917). "Ganivet en Finlandia". *El Imparcial*, 15 de octubre, 7.

ROMERA CASTILLO, J. (1981). "La literatura, signo autobiográfico (El escritor signo referencial de su escritura)", en José Romera (ed.), *La literatura como signo*, 13-46. Madrid: Playor.

---- (1991). "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)". *Suplementos Anthropos* 29, 170-184.

---- (1993a). "Presentación". En José Romera (ed.),*Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 9-11. Madrid: Visor.

---- (1993b). "Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 423-505. Madrid: Visor.

---- (1994). "El descubrimiento del *yo*: pensadores y científicos se investigan a sí mismos". En José M. Paz Gago, José Ángel Fernández Roca y Carlos J. Gómez Blanco (eds.), *Semiótica y modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la*

Asociación Española de Semiótica, volumen I, 233-241. Coruña: Universidade da Coruña.

---- (1998). "Ante las biografías literarias". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Biografías literarias (1975-1997). Actas del VII Seminario Internacional de Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, 11-25. Madrid: Visor.

---- (1999). "Estudio de la escritura autobiográfica española (hacia un sintético panorama bibliográfico)". En Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, 35-52. Jaén: Universidad de Jaén.

---- (2000a). "Prólogo". En Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, 9-10 Berna: Peter Lang.

---- (2000b). "Se hace camino al vivir. Diarios de algunos poetas españoles actuales (1975-1993)". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 105-117. Madrid: Visor.

---- (2001). "Tres tipos de discurso autobiográfico sobre la guerra (in)civil española (Portela Valladares, Azaña e Indalecio Prieto)". En Fidel López Criado (ed.), *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, 10-27. A Coruña: Universidade da Coruña.

ROMERO, M. G. (1998). "Presentación". En *Epistolario de Ezequiel Uricoechea con Juan María Gutiérrez, varios colombianos y August Friedrich Pott*, 9-11. Santafé de Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo.

ROMERO LÓPEZ, Mª D. (1993). "La figura emblemática del yo lírico modernista: de los recuerdos individuales a la tópica literaria". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 371-375. Madrid: Visor.

---- (1994). "La autenticidad de lo tradicional como seña de identidad en el modernismo poético español". En José M. Paz Gago (ed.), *Semiótica y Modernidad. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, 269-178. A Coruña: Universidade da Coruña.

---- (1998). *Una relectura del* fin de siglo *en el marco de la literatura comparada: teoría y praxis*. Berna: Peter Lang.

---- (2000). "Conflicto entre identidades o ¿cómo se regeneran los modelos líricos?". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 545-553. Madrid: Visor.

ROMERO TOBAR, L. (1977). "La novela regeneracionista en la última década del siglo". En M. Etreros, Mª I. Montesinos y L. Romero (eds.), *Estudios sobre la novela española del siglo XIX*, 133-209. Madrid: C. S. I. C., Anejos de *Revista de Literatura*.

---- (1998). "Veinte años después: biografías literarias del siglo XIX". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.),*Biografías literarias (1975-1997). Actas del VII Seminario Internacional de Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, 127-143. Madrid: Visor.

ROSAL, J. del (1940). *Ángel Ganivet*. Barcelona: Yunque.

ROSSI, R. (1973). *Scrivere a Madrid. Studi sul linguaggio politico di due intellettuali suicidi dell´800 spagnolo*. Bari: Donato Editore.

ROYANO GUTIÉRREZ, Mª L. (1993). "La autobiografía de Miguel Ángel Asturias: *Viernes de dolores*". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 377-386. Madrid: Visor.

ROUSSEAU, J. J. (1978). *Confesiones*. Madrid: Tebas

RUBIO CREMADES, E. (1993). "Ganivet, Ángel". En Ricardo Gullón (dir.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, 591-593. Madrid: Alianza Editorial.

RUIZ-VARGAS, J. Mª. (1997a). "La complejidad de la memoria". En José María Ruiz-Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, 9-13. Madrid: Trotta.

---- (1997b). "¿Cómo funciona la memoria? El recuerdo, el olvido y otras claves psicológicas". En José María Ruiz-Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, 121-152. Madrid: Trotta.

SACKETT, T. A. (2001). "*Galdosismo* and modernism in Ganivet´s novel, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*". *Anales Galdosianos*, XXXVI, 243-252. Queen´s University Kingston, Ontario, Canadá, Casa-Museo Pérez Galdós.

SAINZ DE ROBLES, F. C. (1973). "Ganivet, Ángel". En *Ensayo de un diccionario de literatura*, vol. 2, 445-446. Madrid: Aguilar.

---- (1986). "Introducción". En Ángel Ganivet, *Selección de obras (Idearium español, El porvenir de España, Granada la bella*), 5-14. Madrid: S:A.P.E., Club Internacional del Libro.

SAIZ-PARDO RUBIO, M. (1965). "Ganivet visto por su hermana". *Patria*, 8 de septiembre, 8.

SALCEDO, E. (1970). *Vida de don Miguel*. Salamanca: Anaya.

SALDAÑA, Q. (1921). "Ángel Ganivet". *La Esfera*, 393, 7.

---- (1930). *Ángel Ganivet*. Madrid: Editorial Hernando.

SALGADO, Mª (1997). "Pío Cid soy yo: Mito/ auto/ bio/ grafía de Ángel Ganivet". *RILCE*, 13-2, 223-242.

---- (2000). "Sobre retratos, modelos y autores: Ángel Ganivet en la órbita de Darío y Unamuno". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 233-243. Madrid: Castalia.

SALGUERO, M. (1996). "Ganivet y Machado". *Ideal*, Granada, 29 de octubre, 19.

---- (1998). "Ángel Ganivet y la cuestión femenina. Un esbozo de antropología jurídia". *Gazeta de Antropología*, 14. En http://www.ugr.es/~pwl.ac/G14_13Manuel_Salguero.html

SALGUES DE CARGILL, M. (1972). *Los mitos clásicos y modernos en la novela de Pérez de Ayala*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

SALINAS, P. (1991). *El defensor*. Barcelona: Círculo de Lectores.

SAMBLANCAT MIRANDA, N. (1997). "Navegando contra Leteo. La memoria transterrada: Constancia de la Mora y Clara Campoamor". *Lectora. Revista de dones i textualitat*, 3, 177-187. Universidad Autónoma de Barcelona.

SÁNCHEZ ARNOSI, M. (2000). "Ángel Ganivet: La literatura como consuelo al dolor". En Mª. C. Díaz de Alda (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet. A propósito de* Cartas finlandesas, 245-252. Madrid: Castalia.

SÁNCHEZ-BLANCO, F. (1983). "La concepción del *Yo* en las autobiografías españolas del siglo XIX: De las *Vidas* a las *Memorias* y *Recuerdos*". *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, 29, 39-46. Madrid.

SÁNCHEZ MOREIRAS, M. (2000). "Yo lírico *versus* yo autobiográfico: otra vuelta de tuerca". En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, 571-581. Madrid: Visor.

SÁNCHEZ ORTIZ DE LANDALUCE, M. (1998). "La utilización del mito clásico por Ángel Ganivet y José Martínez Ruiz, *Azorín*". X Simposium de Filología Griega, fotocopias sin paginar. Madrid: UNED.

SÁNCHEZ-OSTIZ, M. (1994). *La negra provincia de Flaubert*. Pamplona: Pamiela.

---- (2000). *Derrotero de Pío Baroja*. Zarautz: Alga.

SÁNCHEZ RODRIGO, L. (2000). "Ganivet en el *Cau Ferrat* de Sitges". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 403-414. Granada: Universidad de Granada.

SANCHIS SINISTERRA, J. (1964). "Unamuno y *El Otro*". En Miguel de Unamuno, *El otro, misterio en tres jornadas y un epílogo*, 29-36. Barcelona: Aymá.

SANDI, C. (1997). "Bases neurobiológicas de la memoria". En José María Ruiz-Vargas (ed.), *Claves de la memoria*, 15-32. Madrid: Trotta.

SAN JUAN, G. (1981). "Una rareza bibliográfica". En Miguel de Unamuno, *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*, páginas sin numerar. Bilbao: Ediciones El Sitio.

SAN MARTÍN, J. (1986). *La estructura del método fenomenológico*. Madrid: UNED.

---- (1995). *Antropología y filosofía (Ensayos programáticos)*. Estella: Verbo Divino.

SANTA CECILIA, C. G. (1992). "Reivindicación del *viejo periodismo*". En César González-Ruano, *Madrid, entrevisto,* 11-20. Madrid: Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura / Editorial América Ibérica.

SANTIÁÑEZ-TIÓ, N. (1992). *Ángel Ganivet en el contexto de la modernidad española: Teoría estética y quehacer novelesco*. Ann Arbor: University Microfilms International.

---- (1993). "El espacio de un coloquio: Entre *Charles Demailly* y *Los trabajos de Pío Cid"*. *Romance Quarterly*, 40, 235-248.

---- (1994). *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*. Madrid: Gredos.

---- (1996). *Ángel Ganivet: una bibliografía anotada. 1892-1995*. Granada: Diputación Provincial de Granada, Fundación Caja Granada.

---- (1998). "Estudio preliminar". En Ángel Ganivet, *Cartas finlandesas. Hombres del Norte*, Á. Ganivet, 13-76. Granada: Diputación provincial de Granada, Fundación Caja de Granada.

---- (2001). Reseña a *El porvenir de España, Ángel Ganivet. Su idea del hombre, El pensamiento de Ganivet* y *Ganivet (1865-1898). La inteligencia escindida*. *Hispanic Review*, 68, 110-114.

SANZ HERNÁNDEZ, Mª A. (1998). "El multiforme prisma de la memoria. Apuntes teóricos y metodológicos para su estudio". *Studium. Revista de Humanidades de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de Teruel*, 5, 239-254.

SARAMAGO, J. (1995). *Viaje a Portugal*. Madrid: Alfaguara.

---- (1999). "De cómo el personaje fue maestro y el autor su aprendiz". *Casa de las Américas*, 24, 13-20.

SARTRE, J. P. (1981). *Les mots*. París: Gallimard.

SATUÉ, F. J. (1987). "Confesiones del desesperado heroico". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, 31-42.

SAUSSURE, F. (1972). *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada.

SAVATER, F. (1989). "Presentación". En Friedrich Nietzsche, *Correspondencia*, 11-17. Madrid: Aguilar.

---- (1996). "Pleamar de la memoria". En *Instrucciones para olvidar el Quijote*, 107-110. Madrid: Taurus.

SCARANO, L. (1998). "El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura". En Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congrso de la Asociación Internacional de Hispanistas. III: Hispanoamericana, Lingüística, Teoría Literaria*, 692-697. Madrid: Castalia / Fundación Duques de Soria.

SCHOPENHAUER, A. (1986). *El mundo como voluntad y representación. (Libros primero y segundo)*. Barcelona: Orbis.

SCHULMAN, I. A. Y GONZÁLEZ, M. P. (1974). *Martí, Darío y el Modernismo*. Madrid: Gredos.

SCRIVANO, R. (1997). "Teoria e critica dell´autobiografia". En Rinio Caputo y Matteo Monaco (eds.), *Scrivere la propria vita. L´autobiografia come problema critico e teorico*, 25-35. Roma: Bulzoni Editore.

SECO DE LUCENA, L. (1941). *Mis memorias de Granada (1857-1933)*. Granada: Imp. Luis F. Piñar.

SECO DE LUCENA, F. (1926). "Algo acerca de Ganivet". En Ángel Ganivet, *El escultor de su alma*, 3-35. Madrid: Francisco Beltrán, Victoriano Suárez.

SECO DE LUCENA PAREDES, L. (ed.) (1962). *Juicio de Ángel Ganivet sobre su obra literaria (Cartas inéditas)*. Granada: Universidad de Granada.

SELLA, B. (1946). "Sitges: Su hechizo. Ángel Ganivet, Emilia Pardo Bazán, G. K. Chesterton, César González Ruano y Eugenio Montes, bajo el cielo de la blanca Subur". *La Estafeta Literaria*, 40, 66.

SELLÉS, M. y SOLÍS, C. (1991). *Revolución científica*. Madrid: Síntesis.

SERINO, C. (1996). "Identidad social y comparación yo/otros: puntos de vista integradores sobre el continuo personal-social". En J. F. Morales, D. Páez, J. C. Deschamps, S. Worchel (eds.), *Identidad social. Aproximaciones psicosociales a los grupos y a las relaciones entre grupos*, 167-198. Valencia: Promolibro.

SERRANO, J. (1995). "Discurso narrativo y construcción autobiográfica". *Revista de Psicología Social Aplicada*, vol. 5, 1/1, 41-46.

SERRANO PONCELA, J. (1958). "Ganivet en sus cartas". *Revista Hispánica Moderna*, vol. 24, 4, 310-311.

SESÉ, B. (1990). *Claves de Antonio Machado*. Madrid: Espasa-Calpe.

SHAW, K. E. (1968). "Ángel Ganivet: a sociological interpretation". *Revista de Estudios Hispánicos*, 2, 1-17.

SHAW, D. L. (1978). *La Generación del 98*. Madrid: Cátedra.

---- (1986). *Historia de la literatura española. El siglo XIX*. Barcelona: Ariel.

SMITH, S. (1994a). "El sujeto [femenino] en la escena crítica: la poética, la política y las prácticas autobiográficas". En Á. G. Loureiro (ed.), *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*. 35-67. Madrid: Megazul-Endymion.

---- (1994b). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". En Á. G. Loureiro (ed.), *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*. 113-149. Madrid: Megazul-Endymion.

SOBEJANO, G. (1967). *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos.

---- (1974). "Solaces del *yo* distinto (Estimación de *Juventud, egolatría*)". En Javier Martínez Palacio (ed.), *Pío Baroja. El escritor y la crítica*, 517-529. Madrid: Taurus.

---- (1997). "Ángel Ganivet a través de Francisco García Lorca". En Francisco García Lorca, *Ángel Ganivet. Su idea del hombre*, 11-19. Granada: Diputación provincial de Granada, Fundación Caja de Granada.

SOCÍAS COLOMER, M. M. (2001). "La generación del 98 y la mujer. Análisis de una ausencia. (Presentación social y representaciones literarias en prosa)". En Fidel López Criado (ed.), *Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, 229-245. A Coruña: Universidade da Coruña.

SOLDEVILLA PÉREZ, L. C. (1993). "La virtualidad de la autobiografía para la psicología social". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 387-390. Madrid: Visor.

SORIA, A. (1965). "Ganivet, el escritor". *Ínsula*, 228-229, 11.

SORIA OLMEDO, A. (1998). "El Ganivet de Miguel Olmedo". En Miguel Olmedo, *El pensamiento de Ganivet y Actualidad de Ganivet*, 9-25. Granada: Diputación provincial de Granada, Fundación Caja de Granada.

SORIA ORTEGA, A. (1998). "Ganivet y Granada". *Ideal*, 1 de febrero, 68.

SOTELO VÁZQUEZ, A. (1992). "Viajeros en Barcelona: Ángel Ganivet". *El Observador*, 4 de junio, 6.

SOUBEYROUX, J. (2000). "Présentation". En Jacques Soubeyroux (dir.), *La Biographie dans le monde hispanique (XVI^{e}-XX^{e} siècles)*, 7-9. Saint-Étienne: Cahiers du G.R.I.A.S., Publications de l´Université de Saint-Étienne.

SOUBEYROUX, M.-H. (2000). "Histoire et mémoire au XIX^{e} siècle. Étude de quelques biographies du général Espartero". En Jacques Soubeyroux (dir.), *La Biographie dans le monde hispanique (XVI^{e}-XX^{e} siècles)*, 143-156. Saint-Étienne: Cahiers du G.R.I.A.S., Publications de l´Université de Saint-Étienne.

SPANG, K. (2001). "Modos y métodos en literatura". En Kurt Spang (ed.), *Actas del Coloquio Internacional "Los Géneros en las Artes"*, 165-176. Pamplona: Universidad de Navarra.

SPRINKER, M. (1991). "Ficciones del *yo*: el final de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29, 118-128.

STANTON, D. M. (1994). "Autoginografía: ¿un tema diferente, otro sujeto?". En Á. G. Loureiro (ed.), *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*. 71-99. Madrid: Megazul-Endymion.

STINTZING, I. (1976). *Landschaft und Heimatboden. Ideologische Aspekte eines literarischen Themas bei Maurice Barrès, Ángel Ganivet und Miguel de Unamuno*. Frankfurt: Peter Lang.

SUÁREZ LEÓN, C. (1997). *José Martí y Víctor Hugo en el fiel de las modernidades*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana "Juan Marinello", Editorial José Martí.

SUBIRATS, E. (1988). *La cultura como espectáculo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

SUENGAS GOENECHEA, A. (1992). "La amnesia". En Juan Mayor y Manuel de Vega (eds.), *Memoria y representación*, 221-261. Madrid: Alhambra.

TABERNER GUASP, J. (1991). "El diario de clase: complemento de las sesiones orales de *Philosophy for children* y referente para la nota de evaluación académica". *Aprender a pensar. Revista Internacional de Filosofía para Niños y Crianças*, 4, 39-43.

TALAVERA Y SECO, E. (1969). "En torno a Ganivet. Helsinki, una ciudad relativamente moderna. Pequeño bosquejo de la historia de Brunnsparken. Palacetes con torres y adornos". *Levante*, Valencia, 22 de febrero, 15.

TIJERAS, E. (1980). "Tres suicidas: Larra, Ganivet y Trigo. (Historia y causas en el suicidio de tres escritores españoles)". *Historia 16*, 47, 107-114.

TORRECILLA, J. (1994). "Historia y ansiedad de influencia colectiva en Ganivet". *Hispanic Review*, 62, 363-377.

---- (1998). "La modernidad de Ganivet". *Ínsula*, 615, 3-6.

TORRES LARA, A. (1993). "La correspondencia epistolar en España (1975-1992)". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 391-397. Madrid: Visor.

TORTOSA, V. (1993). "Un caso especial de autobiografía: La autobiografía de ficción. *Luis Álvarez Petreña*, de Max Aub". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 399-406. Madrid: Visor.

---- (1998). *La construcción del* individualismo *en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía*. Tesis doctoral, Universidad de Valencia. (En www.cervantesvirtual.com).

---- (2001). *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante: Universidad de Alicante.

TRAPIELLO, A. (1998). *El escritor de diarios. Historia de un desplazamiento*. Barcelona: Península.

TRUEBA MIRA, V. (1999). "La escritura de la intimidad (una novela de Nuria Amat). *Notas y Estudios Filológicos*, 14, 267-279.

TUÑÓN DE LARA, M. (1986). *España: la quiebra de 1898 (Costa y Unamuno, en la crisis de fin de siglo)*. Madrid: Sarpe.

TUSELL, J. (1990). "Historia, política, biografía". *Claves de razón práctica*, 7, 54-58.

UMBRAL, F. (1992). *Memorias eróticas*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

UNAMUNO, M. de (1905). "Ganivet, filósofo". En *Ángel Ganivet*, 33-44. Valencia: Librería Serred.

---- (1953). *Recuerdos de niñez y de mocedad*. Madrid: Espasa-Calpe.

---- (1966a). "Ganivet y yo". En *Obras completas. VIII. Autobiografía y Recuerdos personales*, 251-255. Madrid: Escelicer.

---- (1966b). "Ángel Ganivet". En *Obras completas. VIII. Autobiografía y Recuerdos personales*, 638-639. Madrid: Escelicer.

---- (1966c). *La agonía del cristianismo*. Tomo VII de *Obras Completas*, 30-364. Madrid: Escelicer.

---- (1966d). "Nicodemo el fariseo (1899)". En *Obras Completas*. Tomo VII, 365-385. Madrid: Escelicer.

---- (1968). "Ángel Ganivet". En *Obras completas. Nuevos ensayos*. Tomo III. 1070-1072. Madrid: Escelicer.

---- (1979). *Diario íntimo*. Madrid: Alianza Editorial.

---- (1981). *De Fuerteventura a París. Diario íntimo de confinamiento y destierro vertido en sonetos*. Bilbao: Ediciones El Sitio.

---- (1984). *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid: Cátedra.

---- (1989). *De Fuerteventura a París*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.

---- (1991a). *Epistolario inédito I (1894-1914)*. Edición de Laureano Robles. Madrid: Espasa-Calpe.

---- (1991b). *Epistolario inédito II (1915-1936)*. Edición de Laureano Robles. Madrid: Espasa-Calpe.

USCATESCU, J. (1987). "Unamuno y Kierkegaard". *Cuadernos Hispanoamericanos*, 440-441, 283-293.

UTRILLO, M. (1944). "Una generación que empezó a pedradas. Ganivet y el *Greco*". *La Estafeta Literaria*, 4, 25.

---- (1954). "Carta al Conde de Foxá (Siguiendo la huellas de Ángel Ganivet)" *El Español*, 315, 23-26.

---- (1966). "De nuevo en la ruta de Ángel Ganivet. Muerte del ilustre escritor en Riga". *La Vanguardia Española*, 17 de marzo, 55.

---- (1989). *Història anecdòtica del* Cau Ferrat. Sitges: Grup d´Estudis Sitgetans.

UTRILLO, M. (ALDEBARÁN) (1898). "Sin título". *Luz*, 1, 9.

VALDÉS, M. J. (1984). "Introducción". En Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir*, 13-91. Madrid: Cátedra.

---- (1990). "Introducción". En Miguel de Unamuno, *Niebla*, 11-69. Madrid: Cátedra.

VALIS, N. M. (1991). "La autobiografía como insulto" *Anthropos* 125, 36-40.

VALLADARES FERNÁNDEZ, S. (2000). "El desencanto de la modernidad en Ganivet". En José Antonio González Alcantud y Antonio Robles Egea (eds.), *Intelectuales y ciencias sociales en la crisis de fin de siglo*, 93-119. Barcelona: Anthropos / Diputación Provincial de Granada.

VALLE ARROYO, F. (1992). "Estructuras y procesos en la memoria". En Juan Mayor y Manuel de Vega (eds.), *Memoria y representación*, 41-83. Madrid: Alhambra.

VALLECILLO LÓPEZ, J. (1993). "Tres formas de autobiografía en la narrativa de Manuel Halcón". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 407-412. Madrid: Visor.

VALLE-INCLÁN, R. Mª del (1974). *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*. Madrid: Espasa-Calpe.

VALVERDE, J. Mª. (1971). *Azorín*. Barcelona: Planeta.

---- (1974). "Introducción crítica". En *Azorín, Los pueblos. La Andalucía trágica y otros artículos (1904-1905)*, 7-19. Madrid: Castalia.

VARGAS LLOSA, M. (1993). "Una pasión no correspondida". En Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, 7-19. Madrid: Alianza Editorial.

---- (2002). "En el corazón de las tinieblas". En Adam Hochschild, *El fantasma del rey Leopoldo. Codicia, terror y heroísmo en el África colonial*, 7-12. Barcelona: Península.

VARO ZAFRA, J. (2000). "El Reino de Maya y las naturalezas muertas". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 429-436. Granada: Universidad de Granada.

VATTIMO, G. y ROVATTI, P. A. (eds.) (1990). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1993). *Autobiografía del general Franco*. Barcelona: Círculo de Lectores.

VEGA RODRÍGUEZ, M. (1992). "Representaciones mentales: paradojas, debates y soluciones". En Juan Mayor y Manuel de Vega (eds.), *Memoria y representación*, 263-305. Madrid: Alhambra.

VELÁZQUEZ CUETO, G. (1980). *Ganivet, Unamuno, Azorín, Maeztu*. Madrid: Cincel.

VENTURA, J. (1999). "Una revisión necesaria". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 4, 187-189. Universidad de Barcelona.

VERDÚ, V. (1989). "El vacío íntimo". En Carlos Castilla del Pino (ed.), *De la intimidad*, 173-179. Barcelona: Crítica.

VIDAL, F. (1925). "Ganivet". *El Mercantil Valenciano*, 23 de marzo, 15.

VILA-MATAS, E. (2001). "Al amparo de los días comunes". *Babelia* 517, 20 de octubre, 24.

VILLANUEVA, D. (1983). "Prólogo". En Darío Villanueva (ed.), *La novela lírica I*, 9-23. Madrid: Taurus

---- (1991). "Para una pragmática de la autobiografía", en *El polen de las ideas*, 95-114. Barcelona: PPU.

---- (1993). "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* 15-31 . Madrid: Visor.

VIÑES MILLET, C. (1995). "Ángel Ganivet García (1865-1898)". En *Figuras Granadinas*, 358-361. Granada: Granada ´95, El Legado Andalusí.

---- (2000). "La Granada de Ganivet". En A. Gallego Morell y A. Sánchez Trigueros (eds.), *Ganivet y el 98. Actas del Congreso Internacional (Granada, 27-31 de Octubre de 1998)*, 175-185. Granada: Universidad de Granada.

VIOLI, P. (1991). *El infinito singular*. Madrid: Ediciones Cátedra, Universitad de València, Instituto de la Mujer.

VIRUMBRALES, P. (1996). "Reseña de *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*". *Anales de Literatura Española Contemporánea*, 21, 210-214.

VIVERO GARCÍA, Mª D. (1993). "Enunciación y discurso autobiográfico: El ejemplo de Gide". En José Romera (ed.), *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 413-419. Madrid: Visor.

VITIELLO, V. (1988). "Historia, naturaleza, redención". En AA.VV., *Los confines de la modernidad*, 13-54. Barcelona: Granica.

VOVELLE, M. (1979). *Ideología y mentalidades*. Barcelona: Ariel.

W., A. (1998). "Katsotaanpa peilikuvaa: Suomalainen nainen vieraan silmin". En http://lib.kokkola.fi/wiirilinna/suomalainen%20ainen.htm.

WEINBERGER, E. (1997). "Testimonios a la moda". *Lateral. Revista de Cultura*, 31-32, 1-6.

WEINRICH, H. (1968). *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.

WEINTRAUB, K. J. (1991). "Autobiografía y conciencia histórica". *Suplementos Anthropos* 29, 18-33.

WIS, R. (1948) "Ángel Ganivet Suomessa", *Helsingin Sanomat*, 28 de noviembre, 31.

---- (1984). "Quando Ganivet arrivò a Helsinki". *Neuphilologische Mitteilungen*, 85, 187-191.

---- (1987). "I tormenti di Ganivet, poeta spagnolo dell´800. La farfalla fissata ad una carretta". *Il Giornale*, Milano, 17 de abril, 15-16.

WIS, R. y M. (1988). *Ángel Ganivet in Finlandia. Studio biografico e testi*. Helsinki: Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki.

YATES, F. (1969). *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus.

ZAMBRANO, M. (1988a). *La confesión, género literario*. Madrid: Mondadori.

---- (1988b). *La agonía de Europa*. Madrid: Mondadori.

---- (1989). *Delirio y destino (Los veinte años de una española*). Madrid: Mondadori.

ZAMORA VICENTE, A. (1969). "Prólogo". En *Sonata de primavera*, Ramón María del Valle-Inclán, 11-21. Barcelona: Salvat.

ZARDOYA, C. (1977). "Los autorretratos de Antonio Machado". En José Ángeles (ed.), *Estudios sobre Antonio Machado*, 58-73. Barcelona: Ariel.

ZAVALA, I. M. (1991). "La autobiografía como suplemento: Unamuno". *Anthropos* 125, 41-44.

ZUBIAURRE (1977). "Introducción". En Ramón María del Valle-Inclán, *Femeninas / Epitalamio*, 9-39. Madrid: Espasa-Calpe.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Resumen

Título: La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet

Con esta tesis doctoral nos propusimos exponer las características de la ficción narrativa autobiográfica en España, a finales del siglo XIX, estudiando para ello el concepto general de autobiografía y su constitución como hipotético género literario en los albores de la Modernidad. En esta búsqueda, hemos utilizado la figura de Ángel Ganivet y la de su *alter ego* literario, Pío Cid, como hilo conductor y motivo de ejemplificación en una modalidad narrativa, la autoficción, que caracteriza las producciones novelísticas de los autores que protagonizan el paso del siglo XIX al XX y que se encuadran en el movimiento literario del Modernismo, dentro de la variante española que supuso la así denominada Generación del 98.

Autobiographical writing at the end of 19th century: Pío Cid novelistic cycle as Ángel Ganivet's autofiction.

With our doctoral thesis, we aimed to expose the characteristics of autobiographical narrative fiction in Spain at the end of 19th century. For that purpose, we studied the general idea of autobiography and its makeup as a hypothetical literary gender in the dawn of Modernity. In our research we have used Ángel Ganivet's works and his literary *alter ego*, Pío Cid, as a thread in a narrative form, the autofiction, which characterizes the narrative work of writers who represent the period from the end of 19th century to the beginning of 20th century, which falls within the Spanish Modernism and, specifically, within the movement known as "Generación del 98".