

NUEVOS ELEMENTOS PARA EL ESTUDIO DE LA AUTOBIOGRAFÍA

JAIME CÉSPEDES GALLEGO

*(Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines
de la Universidad de Paris 10 - Nanterre)*

Resumen: Estudiamos en este trabajo el género de la autobiografía desde varios ángulos para demostrar en qué sentido debemos considerarla como un género abierto antes que cerrado. Si tradicionalmente la autobiografía ha venido siendo considerada como un género cuyas características lo hacían “cerrado”, en el sentido de que había una correspondencia bastante estable entre su caracterización genérica y la realidad de las obras autobiográficas, demostramos que hoy día la propia evolución de las obras debe hacernos pensar en la autobiografía más bien como un género principalmente abierto. Para ello trabajamos en este artículo con los ejemplos de algunas de las autobiografías que mayor grado de apertura y desviación respecto de los modelos clásicos han mostrado. Nuestro corpus (compuesto por obras de Martínez Sarrión, Castilla del Pino, Jorge Semprún, Terenci Moix o Juan Goytisolo) muestra las tensiones que existen en una autobiografía actual que permiten abandonar la idea tradicional de la autobiografía como género cerrado. Estas tensiones se establecen a varios

Abstract: This paper focuses on the genre of autobiography from several points of view. Its aim is to demonstrate in what sense autobiography should be seen as an open genre rather than a closed one. Traditionally the autobiography has been considered as a genre whose specifications made it “closed”, which often meant that there was a quite stable link between its theoretical definition and the reality of the written works, but it is shown here that today the way autobiography has evolved should make us consider the genre as an open one. I propose to consider several cases in Spanish modern autobiography that clearly show how the traditional view is no longer applicable. My corpus contains mainly works by Martínez Sarrión, Castilla del Pino, Jorge Semprún, Terenci Moix and Juan Goytisolo and shows the tensions that have allowed the development of the genre at several levels: the tension between tradition and innovation at the generic series level, the tension between what is autobiographical and what is heterobiographical at the thematic level, the tension between what

niveles: a nivel de la serie genérica (tensión entre tradición e innovación), a nivel temático (tensión entre lo autobiográfico y lo heterobiográfico), a nivel de la recepción (tensión entre lo personal y lo universal), a nivel semántico (tensión entre la selección de hechos esenciales de la vida del autor y el hecho de que éste crea un sentido nuevo en torno a esos hechos), a nivel estilístico (tensión entre un estilo “neutro” y una manera de escribir personal o “literaria”), a nivel de la estructura narrativa de la obra (tensión entre obras que proponen un receptor interno y otras que carecen de narratario) y a nivel pragmático (tensión entre lo que se dice y lo que se significa).

is personal and what is universal at the reception level, the tension between the collection of the author's essential facts and the fact that he or she creates a new meaning through those facts at the semantic level, the tension between a “neutral” style and a personal or “literary” style at the stylistic level, the tension between the presence and the absence of an internal receiver at the structural level, and finally the tension between the telling and the showing at the pragmatic level.

Estudiamos en este trabajo el género de la autobiografía desde varios ángulos para demostrar en qué sentido debemos considerarla como un género abierto antes que cerrado. Si tradicionalmente la autobiografía ha venido siendo considerada como un género cuyas características lo hacían “cerrado”, en el sentido de que había una correspondencia bastante estable entre su caracterización genérica y la realidad de las obras autobiográficas, hoy día la propia evolución de las obras debe hacernos pensar en la autobiografía más bien como un género principalmente abierto. Para ello trabajaremos con los ejemplos de algunas de las autobiografías que mayor grado de aperturismo y desviación respecto de los modelos clásicos han mostrado en algún sentido.

La idea de que la autobiografía es un género cerrado se podía justificar mediante una simple comparación con la novela. Desde su nacimiento¹, a la autobiografía se la consideraba cerrada en su forma y en su contenido, pues debía ser autodiegética en cuanto a la perspectiva, interna en cuanto a la

1 En lo que se refiere al término “autobiografía”, se sitúa su nacimiento a finales del siglo XVIII. Según el antropólogo Georges Gusdorf («De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire», en *Revue d'histoire Littéraire de la France*, 6, 1975, 957-994, p. 957), el primer uso documentado del sustantivo se encuentra, al menos, en Friedrich Schlegel en 1798, si bien Dominique Marie (*Création littéraire et autobiographie*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1994, p. 5) afirma que la palabra “Autobiographen” (“autobiógrafos”) existía ya en alemán en 1779 y que la lengua inglesa adaptó ambas al menos desde 1809.

focalización, retrospectiva en cuanto a la temporalidad y verdadera en cuanto a su materia (en el sentido de que la autobiografía debía ser la vida de una persona contada por ella misma, como sigue definiéndola el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua). Por el contrario, la novela es “abierta” por su facilidad de acoger elementos típicos de otros géneros (como una carta, un poema o la propia autobiografía, marco estructural muchas veces de la novela picaresca). Mientras que el contenido de la autobiografía debe limitarse a la experiencia vivida del autor, el juego de la novela con las capacidades de la lengua para crear ambigüedad y connotación ha pasado a ser característico de ésta, estando este juego vedado por principio a la autobiografía. Sin embargo, como decíamos, la evolución propia del género de la autobiografía (ya que como convención institucionalizada que es, como todos los géneros, está sujeta a evoluciones constantes) hace que desde finales del siglo XX no debamos considerarla ya como un género con un referente u horizonte de expectativa tan estable como se pensaba en el pasado. Veámoslo a través de la presentación de algunas tensiones que contribuyen a la inestabilidad de género y dan cuenta de su evolución actual.

Las tensiones que vamos a analizar se establecen a varios niveles y también pueden ser vistas en cierta medida como paradojas, lo que no debe sorprender en el estudio de un tema humanístico, diferente por naturaleza de la precisión y la univocidad características de las ciencias exactas. Estos fenómenos se encuentran en mayor o menor medida en un texto autobiográfico actual. Lo interesante es ver cómo el hecho de que haya ciertas tensiones que atentan contra la idea clásica de la autobiografía debe hacernos cambiar nuestra idea tradicional de ella, pues en buena lógica una teoría literaria ha de intentar dar cuenta del mayor número posible de actos literarios, creándose la teoría a partir de la observación de los hechos literarios, y no al revés.

A nivel de la serie genérica (entendida como la serie resultante de la práctica reiterada de un género²), encontramos en la autobiografía una tensión

2 Para Fernando Cabo Aseguinolaza (1992), la serie se distingue del género en que “la serie consiste en un conjunto de obras que mantiene unas características compartidas por lo que se refiere a la narración. El género, en cambio, se define en la enunciación, no puede vincularse de forma rígida a un conjunto de rasgos textuales y su carácter se halla mucho más cerca de lo institucional que de lo formal” (Cabo Aseguinolaza, Fernando, 1992, *El concepto de género y la*

entre tradición e innovación que no es en absoluto exclusiva de la autobiografía, aunque la mencionemos en primer lugar, pues se da en cualquier género como convención cambiante con el tiempo. No entendemos aquí la innovación en el sentido de novedad o de originalidad de la vida contada, sino de la forma que adopta el relato al margen de lo original que la vida haya sido. Por ejemplo, el novelista Terenci Moix destaca en este sentido por su intento continuo de contar sus experiencias con conceptos y categorías propias del arte cinematográfico. Siendo el cine una de las pasiones de su vida, Moix tomó toda una serie de referentes cinematográficos para crear comparaciones, descripciones o modos de ser a través de los que adaptar el relato de su propia vida, hecho en el que reside la originalidad de su tríptico autobiográfico *El Peso de la Paja*, cuyo primer volumen, *El cine de los sábados*, deja ya entrever en su título cuál es la perspectiva que el novelista favorece. Muchos autobiógrafos han podido manifestar su gusto por el cine o la influencia que éste ha podido ejercer en ellos, pero ello no significa que utilicen su vocabulario, personajes, conceptos o historias para contar a través de ellos o con ellos sus propias vidas, como sí hace Moix³.

A nivel temático siempre se establece en una autobiografía una fuerte tensión entre lo autobiográfico y lo heterobiográfico, tensión que el autor debe resolver en teoría favoreciendo lógicamente lo autobiográfico si quiere mantenerse en el terreno de la autobiografía. Sin embargo, resulta imposible evitar lo heterobiográfico en la medida en que es muy difícil hablar de uno mismo o de lo que uno ha hecho sin hablar también de otras personas, de quienes forman la familia del autor, de quienes lo han acompañado en sus proyectos o de quienes los han juzgado o influido en algún sentido. Una obra autobiográfica que se preocupe más por las vidas de los demás que por la del autor será vista como unas memorias antes que como una autobiografía, siendo a veces realmente difícil decidir si una obra determinada pertenece a una u otra en vista de su complejidad. Esta tensión, tratada en términos filosóficos por E. Lévinas, ha sido rescatada para la autobiografía por Ángel Loureiro, quien la estudia en los

literatura picaresca, Santiago de Compostela, Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, n.º 167, 1992, p. 150).

3 A este aspecto hemos dedicado nuestro artículo «Terenci Moix: una autobiografía de película», en *Memoria*, 1, Anna Caballé (editora), Universidad de Barcelona, Unidad de Estudios Biográficos, diciembre de 2003, p. 59-68.

autores a los que dedica su libro *The ethics of autobiography. Replacing the subject in modern Spain*: José María Blanco White, María Teresa León, Juan Goytisolo y Jorge Semprún⁴. Loureiro subraya la solidaridad de los conceptos de lo autobiográfico y lo heterobiográfico en la autobiografía y estudia la especial construcción de las autobiografías de los mencionados autores, quienes ponen de relieve la importancia de la alteridad, según la cual la búsqueda de sí no describiría un trayecto de la conciencia hacia el sujeto, sino que sujeto y yo serían comienzo y fin de un recorrido que pasa obligatoriamente por el otro. Un autobiógrafo consciente de este hecho puede preferir destacar en su autobiografía una o varias personas sobre las que presentarse como “discípulo de”, como “del grupo de” o simplemente como muy influido por alguien. Por ejemplo, el siquiatra Castilla del Pino subraya en varios pasajes de su autobiografía la importancia de la influencia de Ramón y Cajal y de un anciano maestro de su pueblo natal, Federico Ruiz, influencia que le sirve para situarse en la tradición intelectual de la antigua Institución Libre de Enseñanza que tanto peso tuvo en una parte de los científicos españoles del siglo XX. Como “trascendente para mi formación en todos los órdenes de mi existencia” califica Castilla esta influencia de su paisano⁵. Posiblemente haya alguna correspondencia entre el grado de apertura de un autor hacia influencias extranjeras y su grado de bilingüismo. Por ejemplo, el poeta Antonio Martínez Sarrión destaca a Miguel Espinosa y a Juan Benet en este sentido, mientras que escritores bilingües como Semprún o Moix no mencionan prácticamente a mentores españoles, sino a los escritores André Malraux y a Paul Celan, entre otros, en el caso de Semprún, y al cineasta Pasolini en el caso de Moix.

Otra de las aparentes paradojas a las que se somete el autobiógrafo contemporáneo y que no debe perder de vista (en este caso para que la importancia de su obra no se quede en un plano meramente privado) es la tensión entre lo personal y lo universal, pues en el mantenimiento de dicha tensión el autor debe satisfacer, a través del particular equilibrio que quiera establecer entre ambos, a la vez la imagen que quiere dar de sí y la capacidad de que su

4 Loureiro, Ángel G. (2000), *The ethics of autobiography. Replacing the subject in modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.

5 Castilla del Pino, Carlos (1997), *Preterito imperfecto*, Barcelona, Tusquets, 1997, p. 133.

obra sea reflejo de una serie de características compartidas por una generación o un grupo humano. Esta tensión es esencial para el género, pues, para confeccionar una autobiografía que trascienda, un autor debe encontrar la manera de transmitir una experiencia única que sea al mismo tiempo ejemplar para los lectores y hasta reconocible como verídica por una parte de lectores coetáneos. Así, cuanto más imbricados estén el alcance universalista, modélico, arquetípico o generacional de la obra y su dimensión autojustificativa, menos localista o aislado será el interés de la obra y normalmente más apreciada será. De esta manera se saca provecho de lo que Rousseau consideraba el gran peligro de la nueva sociedad burguesa, el peligro de que el hombre pierda su individualidad cuando su papel en la sociedad queda reducido o es acaparado por su papel profesional, papel que determina su identidad⁶. De hecho, B. Neumann (1970) defendía que la autobiografía surgió cuando la burguesía fue consciente de ese peligro en un medio social que cambiaba radicalmente con la Revolución Industrial, por lo que la ideología subyacente a la empresa autobiográfica se basó en el individualismo⁷. Como ha señalado Virgilio Tortosa en sus recientes estudios sobre esta cuestión esencial⁸, el concepto de identidad se hizo cada vez más conflictivo a medida que avanzaba el siglo XX, a medida que la sociedad industrial conocía nuevas formas de tecnificación y que se desarrollaba la filosofía existencial, hasta que se llegó a una especie de saturación de esta situación. Las causas de dicha saturación se podrían explicar desde este punto de vista teniendo en cuenta varias circunstancias: el contexto de descolonización que atravesó Europa, que puso fin a la distinción entre el *yo* (europeo) y el *otro*; el contexto de pérdida de confianza en el modelo positivista que preveía un mundo perfectamente controlable por el hombre; la eclosión de nuevos medios audiovisuales cuya estructura fragmentaba la pretendida integridad del *yo*, y, finalmente, la irrupción del freudismo, que deterioraba esa integridad desde su

6 “Cada uno de nosotros pone su propia persona y todo su esfuerzo bajo la suprema dirección de la voluntad común” (Rousseau, *El contrato social*, 1762, Libro I, capítulo 6).

7 Neumann, Bernd (1970), *La identidad personal: autonomía y sumisión*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1973, traducción de *Identität und Rollenzwang*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1970, realizada por Hernando Carvajalino.

8 Tortosa, Virgilio (2001), *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*, San Vicente del Raspeig, Universidad de Alicante, 2001, p. 9-19.

división de la estructura de la personalidad en tres sistemas (el inconsciente, el preconscious y el consciente).

En este nuevo contexto la autobiografía no desaparece, sino que se transforma como la propia sociedad. La novela atraviesa transformaciones similares, pues ambas se hacen más psicológicas, más reflexivas, hasta que se van adentrando en mundos donde el *yo* es representado como fragmentación, como un *fluir* sin puntos de referencia estables, demasiado individualista y, por lo tanto, falto de esa conexión común que antes daba sentido al género. Virgilio Tortosa, en la detallada revisión de estas cuestiones que lleva a cabo al principio de su libro de 2001, afirma que, pese a todo ello, la autobiografía no se ha convertido enteramente en un producto socialmente inútil, pues la manera de contar la vida en muchas autobiografías da cuenta de los pormenores del poder burgués y hasta llega en ocasiones a desenmascarar sus mecanismos de dominación implícitos. Así, tras su fructífera relación con la burguesía, la autobiografía como medio de expresión de la identidad se ha podido convertir en un proceso básicamente caracterizado por la exclusión narcisista de los otros, pues a menudo el autobiógrafo se ha tomado por alguien sobresaliente en algún terreno social, alguien en algún sentido especial para los demás, lo que pretendía justificar la voluntad de construcción de un *yo* autónomo y exclusivo mediante el género que lleva implícito ese mecanismo de dominación. Sin embargo, como explica Virgilio Tortosa, el desafío sigue abierto en el sentido de que la autobiografía es lo suficientemente maleable como para poder seguir colaborando con la sociedad, ayudándola a revelar sus mecanismos de exclusión y de represión culturales. Como ejemplo casi literal, los autobiógrafos literariamente más apreciados son muchas veces aquéllos que no pierden de vista esta dimensión social de la autobiografía, como Juan Goytisolo, Terenci Moix o Antonio Martínez Sarrión, quienes recogen en sus autobiografías episodios de exclusión social contra homosexuales en los que a veces están implicados como opresores los propios autobiógrafos⁹.

A nivel semántico hay una tensión no menos importante entre el hecho de que el autobiógrafo recopila una serie de hechos esenciales de su vida y el hecho

⁹ Podemos ver como ejemplo el caso que cuenta Juan Goytisolo en las páginas 163-166 de *Coto vedado* (Barcelona, Seix Barral, 1985).

de que crea un sentido “nuevo” en torno a esos hechos, pues dependen de una selección y de la manera de ser contados, del ser transformados en hecho lingüístico. El reconocimiento o no de esta tensión dividió desde mediados del siglo XX a los teorizadores historicistas y a los psicólogos, pues estos últimos trajeron la idea de que la intención de veracidad no podía evitar que la autobiografía construyera un sentido a la vida contada que no podía ser exactamente el que tenía cuando fue vivida. El simple hecho de tener que elegir de entre todo lo vivido unos hechos que pasarán a la autobiografía y el tener que renunciar a otros obliga al autobiógrafo a construir un relato en el que salta de unos a otros y a crear una estructura que, además de ser lingüística y de depender de los medios de categorización de la lengua, es forzosamente diferente de la relación de causas y efectos que determinaron los hechos en toda su complejidad cuando se produjeron. El propio Rousseau no era inconsciente de esta dimensión de la autobiografía, como asegura el teórico Philippe Lejeune (1971: 44-45) cuando la señala como una de las cinco características que para él hacen del ciudadano de Ginebra el primer autobiógrafo moderno: “Rousseau concibe la escritura de su vida como aventura: espera que la empresa autobiográfica le proporcione un conocimiento de sí que sólo mediante el proceso de la escritura podrá alcanzar”¹⁰.

En un estadio más avanzado de tal problemática se halla la diferente interpretación del hecho autobiográfico que tienen, por un lado, los teóricos estructuralistas, y, por otro, los teóricos deconstruccionistas como resultado de la severa aplicación durante los años setenta del siglo XX del pensamiento de Derrida a la autobiografía, especialmente por parte de Paul de Man y sus seguidores. La diferencia estriba en la consideración del valor referencial de una autobiografía. Si para los estructuralistas, como hemos dicho, la autobiografía es una nueva lectura de la experiencia, la deconstrucción interpreta esa “nueva lectura” como algo que en cualquier caso es diferente de lo realmente vivido, por lo que la autobiografía no puede ser sino una ficción o un tipo de novela. Para la deconstrucción la autobiografía no es un género más o menos abierto, sino que no es un género diferenciado, es un tipo de novela formalmente

10 Lejeune, Philippe (1971), *L'Autobiographie en France*, París, Armand Colin, 1971 (traducción nuestra).

cerrada en el sentido de que tiene que venir claramente definida por la correspondencia entre el autor, el narrador y el personaje principal, pero, en cuanto a su contenido, el debate sobre la veracidad de lo contado no se plantea porque es imposible que lo contado sea la realidad del pasado. La deconstrucción niega que el referente de la autobiografía sea estable o verificable, mientras que las teorías estructuralistas admiten cierto grado de referencialidad, aunque esté basada en el crédito (que se atribuye en la esfera pragmática) que los lectores otorgan a la recepción de una obra. La única referencialidad que reconocen los deconstruccionistas es de carácter ficcional: el mundo que comunica una autobiografía es forzosamente imaginario porque no tiene la capacidad de remitir a un estado de cosas real en el pasado.

A nivel estilístico, especialmente en el vocabulario y la sintaxis sobre todo, la autobiografía refleja la tensión latente entre un estilo “neutro” y una manera de escribir personal. Ponemos entre comillas “neutro” porque se nos podrá reprochar fácilmente que cualquier manera de escribir es siempre personal, incluso si el estilo es sencillo. Lo que queremos resaltar aquí es el hecho de que en una autobiografía, por la propia naturaleza de la empresa autobiográfica, por el hecho de que el autor quiere ser entendido de la manera más clara, éste se debate entre ser fiel a “su estilo” literario (si ya tiene uno como escritor) o adoptar un modo de expresión directo y sencillo para que su mensaje sea lo menos ambiguo y connotativo posible. En otras palabras, ha de evitar escribir teniendo como meta el estilo “noble” que Aristóteles relacionaba con la expresión literaria por oposición al estilo que ha de reservarse para la historia (*Poética*, 1458)¹¹. Este debate puede manifestarse claramente en una autobiografía cuando contiene pasajes en varios estilos, unas veces más simples y directos, otras más personales y originales, como vemos en la alternancia que muestra Juan Goytisolo en los capítulos pares e impares de *Coto vedado*. Carlos Castilla del Pino es un buen ejemplo de autobiógrafo preocupado por decir las cosas con un lenguaje cotidiano, directamente comprensible para cualquier lector y exento de metáforas o figuras retóricas que desvirtuarían el principio de claridad y

11 “La expresión noble y que huye de la banalidad es aquélla que recurre a términos extraños. Por «término extraño» entiendo un nombre raro, una metáfora, un alargamiento y todo lo que se aleja del uso común” (Aristóteles, *Poética*: 1458).

univocidad. En el otro extremo, el estilo de Antonio Martínez Sarrión se caracteriza por la presencia de ese ideal aristotélico que marca y singulariza la expresión sin que la obra pierda carácter autobiográfico. En este sentido se podría hablar para Martínez Sarrión de “autobiografía literaria”, al menos en los niveles sintáctico y léxico, por oposición a aquellas autobiografías (la mayoría) cuyo estilo quiere reflejar una intención histórica más que literaria.

La evolución de la tensión anterior llevó al desarrollo de un género reconocido como nuevo solamente a finales de los años setenta del siglo XX: la autoficción, género distinto, pues, de la autobiografía y de autobiografías como la de Martínez Sarrión en las que el cuidado del estilo o el cultivo de un estilo particular pueden hacernos pensar en llamarlas autobiografías literarias. El lector que es consciente de que lo que se cuenta no pretende referirse a un pasado real realiza con una autoficción una lectura ficcional en general, con la salvedad tal vez de las partes que puede identificar como más o menos autobiográficas según su conocimiento previo de la vida real del autor, conocimiento cuyo grado varía de un lector a otro. Entre esas obras que se presentan como un juego, a menudo en torno precisamente a la identidad del narrador, se ha convertido en un punto de referencia casi obligado *Todas la almas* de Javier Marías (1989)¹², aunque Manuel Alberca (1996: 11) recuerda que obras de este tipo existen en literatura española al menos desde principios del siglo XX, como demuestran la trilogía de José Martínez Ruiz sobre Antonio Azorín o *Niebla* de Unamuno¹³. Uno de los primeros especialistas franceses en autobiografía española, Guy Mercadier, va más lejos en la localización del origen de ese nuevo género al que la crítica literaria no da nombre hasta 1977¹⁴, llegando a afirmar

12 En el artículo cuya referencia aparece en la nota siguiente, Manuel Alberca toma esta obra como ejemplo de autoficción pura.

13 Alberca, Manuel (1996), «El pacto ambiguo», en *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, 1996, 9-20.

14 En su artículo «Autobiographie / Vérité / Psychanalyse» (1980), el escritor francés Serge Doubrovsky definía la autoficción como todo relato que propone un pacto de lectura novelesco o ficcional que muestre a la vez identidad nominal entre el autor, el narrador y el personaje principal, siendo publicado por primera vez el término en la solapa de su libro *Fils* (1977). También en el dominio francés se ha criticado que Doubrovsky, Lejeune y otros teorizadores de la autoficción no vayan más allá de *Fils* para señalar la primera producción del género, olvidando obras coetáneas como *Monsieur Jadis ou l'école du soir* de Antoine Blondin (1970) o *Le*

que la primera autoficción española y europea de pleno derecho es *Correo del otro mundo* (1725) de Torres Villarroel (Mercadier, 2004: 87)¹⁵. Es importante entender la diferencia conceptual entre autobiografía, autoficción y un tercer género con el que pueden confundirse, la novela (especialmente la que se ha podido llamar novela autobiográfica, en la que no hay identidad entre autor, narrador y personaje, pero sabemos que narrador y/o personaje se nutren de la propia experiencia del autor), ya que a veces el uso de la terminología puede variar incluso de un crítico a otro. Por ejemplo, Virgilio Tortosa dedica el libro al que nos hemos referido anteriormente, *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*, no a obras que presenten o supongan un pacto de lectura autobiográfica, sino a autoficciones, centrándose en algunos autores que se han convertido en referentes de la autoficción española, como Javier Marías, Luis Goytisolo o Antonio Muñoz Molina. Por otro lado, hemos de recordar que la última palabra en cuanto a la adscripción de una obra a un género o a otro la tiene la recepción de la obra, la manera de ser efectivamente recibida y de funcionar como objeto literario en el seno de una sociedad. Por ejemplo, una obra como la primera de Jorge Semprún (que el autor exiliado escribió originalmente en francés), *El largo viaje* (1963), fue recibida y premiada en un principio como novela autobiográfica, pero cuando el autor desveló, con la llegada de la democracia a España, que su personaje principal era uno de sus propios seudónimos como miembro de la resistencia en Francia y que la obra se refería casi enteramente a ciertas experiencias que vivió como tal, la obra fue inmediatamente leída como una autoficción. Quizá sea más famoso el caso de *Crónica del alba* de Ramón J. Sender, quien hasta la tercera edición de la serie no desveló (en la información proporcionada en la solapa del libro) que el nombre de su narrador, José Garcés, era, de hecho, parte del suyo propio: su segundo nombre

Tétard de Jacques Lanzmann (1976), por no hablar de otras más antiguas, como sucede en el caso español, como *Le bon apôtre* de Philippe Soupault (1923) o *Bleu comme la nuit* de François Nourissier (1958).

15 Mercadier, Guy (2004), «Singularidades de la autobiografía española en la época moderna», en *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández Prieto y María Ángeles Hermsilla (editoras), actas del congreso internacional del mismo nombre organizado por la Diputación de Córdoba y celebrado en la Universidad de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001, Madrid, Visor libros, 2004, 83-94.

y su apellido materno. Tales datos pueden llevar a opiniones como la de Marshall J. Schneider, quien considera *Crónica del alba* como autobiografía, sobre todo si se la enmarca en una estética modernista, calificándola incluso como “una de las obras maestras autobiográficas de España”, si bien reconoce que también puede ser vista como “simulacro de autobiografía” (Schneider, 2001: 69)¹⁶.

A nivel de la estructura narrativa de la obra también podemos hablar de cerrazón o apertura, pues hay que distinguir entre las autobiografías que proponen un marco cerrado (es decir, un emisor-narrador, un mensaje y un receptor interno-narratario) y otras que carecen de narratario. El aspecto que más parece afectar a la estructura de la autobiografía es el del narratario, la instancia a la que se dirige la narración, es decir, el destinatario interno, diferente de la persona que lee la obra y del lector modelo, la instancia ideal que sería capaz de comprender todas las significaciones del texto. En *La escritura o la vida* Semprún sitúa esta problemática en el planteamiento mismo de una obra que gira en torno al tema de la búsqueda de alguien a quien contar la experiencia traumática de los campos de concentración de la Segunda Guerra Mundial con el objetivo de poder asimilarla e integrarla. La vacilación en un mismo autobiógrafo entre dar entrada a un narratario o prescindir de él es particularmente apreciable en Terenci Moix. Cada volumen de su serie configura un marco narrativo diferente, intentando encontrar nuevas vías de comunicación literaria en un proyecto en el que el autor se mostró dubitativo. La intención de construir un narratario es explícita en el segundo volumen de *El Peso de la Paja. El beso de Peter Pan*. Sin embargo, Castilla y Martínez Sarrión no ofrecen destinatario interno ni sus exposiciones problematizan esta cuestión. Como no cuestionan su pacto de sinceridad, no necesitan un narratario que dé su asentimiento en lugar del lector. Recordemos que San Agustín escribió sus *Confesiones* para sus contemporáneos (Libro II, 5), mientras que su narratario era la figura de Dios, lo que inscribía su discurso en un código de lectura determinado, el de la oración, que utilizaría luego Santa Teresa para evitar, inútilmente, la acción de la Inquisición con el pretexto implícito de que en su conversación con Dios (aunque sea asimétrica)

16 Schneider, Marshall J. (2001), «Estrategias autobiográficas. *Crónica del alba* a través de un prisma (¿pos?)modernista», en *Tribede*, 47-48, febrero de 2001, 68-71.

nadie tendría derecho a entrometerse. Rousseau tomaba ya a sus propios conciudadanos como destinatarios internos de la propia obra, lo que marcó el inicio de la autobiografía moderna: “Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature. [...] et puis qu’un seul te dise, s’il l’ose: ‘Je fus meilleur que cet homme-là’”¹⁷.

El autobiógrafo debe resolver la cuestión de la recepción interna porque ésta le permite situarse en un tipo de expectativa que determinará su verosimilitud y el mantenimiento del pacto autobiográfico a pesar de la inevitable elaboración del material y de la distancia psicológica entre narrador y personaje. Si renuncia a explicitarlo o si no utiliza ninguno, como en los casos de Castilla del Pino y Martínez Sarrión, su poder de convicción descansará de manera determinante sobre los propios hechos y el aspecto historicista se destacará. Una autobiografía que no sea consciente de este efecto puede ser perfectamente una obra literariamente fallida, pues los lectores no sabrán qué tipo de lectura realizar o no estarán seguros de la capacidad de discurso del narrador, de su sinceridad. Por ejemplo, cuando Semprún quiere darse a conocer abiertamente en España tras su etapa de militante comunista en la clandestinidad, decide recurrir en *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) a un desdoblamiento narrativo que le permite establecer un diálogo consigo mismo que transmite en su conjunto como mensaje a la sociedad de la Transición para que ésta lo acepte y le atribuya un papel acorde con sus cualidades y/o un reconocimiento acorde con sus méritos. Sin embargo, a los autobiógrafos que no ofrecen un marco explícito de comunicación interna les cuesta trabajo seguir representando la experiencia después de un recorrido de aprendizaje clásico al que hayan dedicado el primer o los primeros volúmenes de una serie. Castilla del Pino (2002: 97) admitió durante los años que precedieron a la publicación del segundo volumen de su autobiografía tener dificultades para decidir la estructura narrativa de la continuación de su obra, tras la notable adaptación de su vida al modelo de aprendizaje por el que es valorado el primer volumen, *Préterito imperfecto*, entre otras cosas. El segundo volumen, *Casa del olivo*¹⁸, que carece también de narratorio,

17 “Quiero mostrar a mis semejantes a un hombre en toda la verdad de la naturaleza, y después que diga quien se atreva: ‘Yo fui mejor que ese hombre’” (Rousseau, Jean-Jacques, 1782 y 1789, *Confessions*, París, Pocket, 1996, p. 33, traducción nuestra).

18 Castilla del Pino, Carlos (2004), *Casa del olivo*, Barcelona, Tusquets, 2004.

renuncia a la estructura de aprendizaje y se presenta como una sucesión de hechos y anécdotas, nada faltos de interés sociohistórico, por otra parte, ya que este punto y el alto compromiso del autor con el pacto autobiográfico de veracidad hacen que la obra sea de todas maneras muy valiosa. Podemos decir que lo mismo le sucede a Martínez Sarrión, quien se acoge en *Una juventud* a la estructura semántica del *Bildungsroman*, pero renuncia de entrada a este modelo en su tercera y última obra autobiográfica, dedicada al largo periodo en que la vida del poeta, como funcionario de la administración del Estado en Madrid, es más estable y menos problemática: puede que se piense que *Jazz y días de lluvia* pierde así “calidad literaria”, al menos en el sentido de que su composición no está ya tan elaborada como en los dos primeros volúmenes, aunque su contenido siga siendo, como en el caso de Castilla del Pino, sumamente interesante.

A nivel pragmático, a pesar del pacto de veracidad que tácitamente asumimos cuando decidimos leer una autobiografía como tal, existe una tensión “subterránea” o “invisible” entre lo que se dice y lo que se significa en una autobiografía, entre el *telling* y el *showing*, como formuló W. C. Booth. En otras palabras, en una autobiografía a menudo se quiere expresar o significar más de lo que se dice textualmente, admitiéndose por lo tanto, y a pesar del principio de claridad, una segunda lectura “entre líneas”, lectura que queda abierta a la cultura y la ideología del receptor. Es en esta visión del hecho autobiográfico como acto ilocutivo donde se encuentra la principal objeción de la deconstrucción a la consideración de la autobiografía como género fiable para registrar el pasado, ya que esa intención con que se escribe una autobiografía está abierta al presente, se proyecta hacia el futuro y es nueva en el sentido de que no tiene que ver con la intención con que se hicieron en el pasado las cosas que se cuentan. Es por ello por lo que la cuestión de la verdad y la de la sinceridad se hallan en diferentes niveles, es decir, en una autobiografía podemos preguntarnos si las aserciones que leemos son verdaderas o falsas según nuestro conocimiento del mundo del que se nos habla, pero no ponemos en duda, según el principio ilocutivo de la pretensión de veracidad, que el autor pretende que lo tomemos todo por verdadero, que pretende que lo tomemos por sincero, y él ha de respetar continuamente ese pacto para que no pongamos en duda lo que nos cuenta. Si lo tomáramos por falso, total o parcialmente, decidiríamos que estamos leyendo otra cosa, normalmente una autoficción o una novela. A ello se

suma una intención, que, aunque no suele explicitarse, determina la selección de hechos y la manera de contarlos desde el convencimiento de que la manera de contar las cosas tiene unos determinados efectos en la recepción.

En algunos de los autores que hemos venido mencionando podemos encontrar la presencia de esos dos niveles de lectura. Por ejemplo, Semprún critica abiertamente en sus autobiografías los abusos del poder político; Castilla del Pino critica sin rodeos el sistema universitario durante la dictadura franquista; Moix da cuenta de los problemas de integración en la sociedad que plantea la homosexualidad, y Martínez Sarrión intenta rescatar varias figuras intelectuales que la dictadura condenaba a permanecer en la sombra. Estas críticas sociales son solidarias a los intereses personales que ponen de relieve el valor de la personalidad del autor: por ejemplo, entre otras cosas, Semprún pretende participar en la vida política de la nueva España democrática, lo que consigue en buena medida gracias al talante expresado en sus autobiografías; Castilla del Pino quiere demostrar la injusticia de no ocupar él mismo una plaza de profesor universitario, a la que sólo puede acceder con la llegada de la democracia; Moix quiere ser querido porque, como en Scheler, para él la esencia del hombre es el amor, el hombre es un *ens amans* y el conocimiento sólo se basa en la capacidad de participación en el ser, y Martínez Sarrión busca el reconocimiento intelectual, dado que quizá no haya alcanzado el nivel de reconocimiento de que disfruta el resto de los antiguos *novísimos*.

Esperamos haber expuesto en estas páginas suficientes razones de peso para que el género de la autobiografía no sea concebido con la rigidez que le era reservada tradicionalmente en la mayoría de las clasificaciones críticas de que ha sido objeto y que la circunscribían, por lo general, al terreno de los géneros didáctico-ensayísticos resaltando su estabilidad como género de modo casi ejemplar. Desde hace tiempo se hace necesario hablar de gradación y de hibridismo, y no podemos asignar una de las etiquetas de la familia de las escrituras autobiográficas a una determinada obra sin haber considerado primero en qué medida el grado de apertura que necesariamente va a mostrar en los diferentes aspectos que hemos recorrido en este trabajo justifican una denominación u otra.