ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - Nº 14, 2000-2001

SERIE MONOGRÁFICA, Nº 4

MEMORIAS Y AUTOBIOGRAFÍAS

Edición de Mª Ángeles Ayala Aracil

Mª de los Ángeles AYALA
Impresiones y recuerdos de Julio Nombela

Anna CABALLÉ
Escribir el pasado, yendo al futuro

Fernando DURÁN LÓPEZ
Las *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica

Salvador GARCÍA CASTAÑEDA
Las *reminiscencias* de Pereda

Joaquín JUAN PENALVA
Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36

Ángel G. LOUREIRO
Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible

Miguel Ángel LOZANO MARCO
Recuerdos de niñez y de mocedad. Unamuno y «el alma de la niñez»

Remedios MATAIX
Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida

Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ
Los cómicos españoles y sus memorias

José Carlos ROVIRA
José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo

Enrique RUBIO CREMADES
Visión y análisis de la prensa en *Memorias de un setentón*, de Ramón Mesoneros Romanos

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA, LINGÜÍSTICA GENERAL Y TEORÍA DE LA LITERATURA

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

Anales de Literatura Española
Universidad de Alicante

Director: Guillermo CARNERO ARBAT
Secretario: Enrique RUBIO CREMADES
Consejo de Redacción: Departamento de
Literatura Española
de la Universidad
de Alicante

I.S.S.N.: 0212-5889
Depósito Legal: A-537-1991

Preimpresión: Espagrafic www.espagrafic.com

Imprime: INGRA Impresores

ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA

UNIVERSIDAD DE ALICANTE - Nº 14, 2000-2001

NOTA DE REDACCIÓN

Anales de Literatura Española publicará exclusivamente monográficos sobre temas marginados o poco frecuentados por la Historiografía y la Crítica, o bien novedosos o polémicos en la investigación actual. En cada número se anunciará el contenido del siguiente.

El coordinador de cada monográfico encargará los estudios que estime oportunos a reconocidos especialistas; y al mismo tiempo podrá aceptar envíos espontáneos de acuerdo con las siguientes condiciones: a) que le sean enviados no más tarde del 31 de marzo del año correspondiente al monográfico de que se trate; b) que sean aceptados, por adaptarse a la línea de la revista y a los propósitos y contenido del número; c) que tengan cabida en él, en virtud de la extensión disponible y del orden de recepción; d) que la extensión de dichos originales no supere las seiscientas líneas, incluidas Bibliografía y notas; que se envíen impresos y también en diskette, procesados en Word Perfect 5.1. o programa compatible; que su redacción se adapte a las normas que se vienen publicando en las páginas finales de *Anales de Literatura Española.*

El tema del número 15 (2002) será el siguiente: «Simbolismo y Modernismo». Será coordinado por el prof. Miguel Ángel Lozano Marco, a quien debe dirigirse toda la correspondencia.

GUILLERMO CARNERO

ÍNDICE

Mª de los Ángeles AYALA
Impresiones y recuerdos de Julio Nombela 11

Anna CABALLÉ
Escribir el pasado, yendo al futuro 29

Fernando DURÁN LÓPEZ
Las *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos en el marco de la autobiografía española decimonónica 41

Salvador GARCÍA CASTAÑEDA
Las *reminiscencias* de Pereda 85

Joaquín JUAN PENALVA
Descargos, diarios y palinodias: algunos ejemplos de literatura memorialística en la generación del 36 97

Ángel G. LOUREIRO
Autobiografía: el rehén singular y la oreja invisible 135

Miguel Ángel LOZANO MARCO
Recuerdos de niñez y de mocedad. Unamuno y «el alma de la niñez» 151

Remedios MATAIX
Cualquier parecido con la realidad no es mera coincidencia: Alfredo Bryce Echenique y la reescritura de la vida 163

Juan Antonio RÍOS CARRATALÁ
Los cómicos españoles y sus memorias 177

José Carlos ROVIRA
José María Arguedas y la memoria autobiográfica del indigenismo contemporáneo 187

Enrique RUBIO CREMADES
Visión y análisis de la prensa en *Memorias de un setentón,* de Ramón Mesoneros Romanos 201

IMPRESIONES Y RECUERDOS DE JULIO NOMBELA

Mª de los Ángeles AYALA
Universidad de Alicante

Santos Justo Nombela (1836-1919), conocido en el ámbito literario por el seudónimo de Julio Nombela[1], es un escritor de escasa proyección actual; sus obras apenas merecen unas escuetas líneas en los manuales de historia de la literatura del siglo XIX. Sin embargo, Nombela es el prototipo del escritor de la segunda mitad del siglo, del escritor de oficio, del literato que luchará tenaz e incansablemente por vivir exclusivamente del producto de sus obras. Azorín (1998, pág. 1049), atento observador, subrayaba a la altura de 1914, su inconfundible carácter de trabajador infatigable, indemne al desaliento. Un escritor que, sin ocupar nunca un puesto de extrema relevancia en el mundo de las letras, se nos revela como un novelista abierto a las demandas del público e introductor de novedades en las empresas periodísticas en las que participa.

---

[1] El propio Julio Nombela nos da la información relativa a este cambio de nombre. En sus *Impresiones y Recuerdos* rememora el preciso momento en el que don Pedro José de Peña, editor del *Correo de la Moda*, elige el nombre de Julio por su carácter eufónico: «En periódicos dedicados como el mío a señoras –me dijo– es necesario que las firmas despierten por la sonoridad de los nombres la simpatía de las lectoras. El apellido de usted me agrada, recuerda los italianos, que por lo general no carecen de poesía; pero el nombre... –no se ofenda usted por lo que le digo–, el nombre resulta vulgar, prosaico [...] si entre los que seguramente le pusieron a usted en la pila no hay otro de los que desde luego se apoderan del aprecio femenil, será preciso buscar un seudónimo.

Le indiqué los dos nombres que además de Santos había recibido en la pila bautismal; oyó mal el de Justo, se le figuró que había dicho Julio, y frotándose las manos exclamó:

-¡Magnífico! Julio Nombela; eso ya es otra cosa» (Nombela 1976, pág. 486).

Cuando Julio Nombela escribe sus *Impresiones y recuerdos* (1909-1912) los libros de memorias se habían aclimatado en España después de la aparición de una copiosa producción a lo largo del siglo XIX (Caballé 1995; Durán López, 1997). Algunos de los hombres más célebres del siglo escriben relatos de claro sabor autobiográfico motivados por las más variadas razones; desde la esperanza de justificar una determinada postura política –*Memorias Críticas y Apologéticas* de Manuel Godoy– o religiosa –*The Life od the Reverend Joseph Blanco White, Written by himself*–, hasta el deseo de inmortalizar literariamente un tiempo y una sociedad que ha dejado de existir –*Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos–. Sobre estas razones se sobrepone, claro está, el inconfesable o explícito deseo de que el lector reconozca la propia valía del protagonista de esas confesiones. Este objetivo es, sin duda, el que persigue Julio Nombela, pues en el transcurso del relato mostrará con orgullo los principales hitos de su carrera profesional. Así, a lo largo de más de mil páginas el protagonista de estas memorias se proyecta como un hombre que luchando contra todo tipo de obstáculos llega a convertirse en uno de los escasísimos escritores que en el siglo XIX pudo vivir exclusivamente del producto de las letras. Nombela, consciente de que difícilmente su ortodoxa biografía –«No hay en la historia [...] de mi vida nada de sorprendente, de extraordinario ni de trágico [...]» (pág. 1061)– pueda despertar el interés de algún editor, se apresura a dejar testimonio de su vida. Nombela, que conoce muy bien el género[2], sabe que el relato autobiográfico le permite no sólo hacer reflexionar al lector sobre su propia trayectoria profesional, sino también comprender y juzgar su lucha por abrirse camino en un tiempo histórico y una sociedad pretérita que el lector de 1909 desconoce. Dos coordenadas, lo autobiográfico y lo memorialístico, que Nombela amalgama con total perfección en sus *Impresiones y Recuerdos*.

Nombela inicia su autobiografía rememorando los años de infancia y de adolescencia, etapas importantísimas en la vida del hombre y en las que, según el escritor, se marcan de manera indeleble los rasgos más personales –«No faltarán en el transcurso de mi relato ocasiones de demostrar cuánto han influido en mi modo de pensar y de ser [...] las impresiones que en mi niñez y adolescencia fueron educando mi inteligencia, despertando mis sentimientos y formando mi carácter» (pág. 66)–. Nombela, con clara conciencia de su propia individualidad, acumula en estas primeras páginas esas experiencias y anécdotas vividas que expliquen los principios que rigen su vida adulta. Así, el amor a la familia, la

[2] Julio Nombela conocía muy bien las biografías y las memorias, ya que a lo largo de su labor periodística había escrito biografías de personajes históricos y contemporáneos en diversas ocasiones –San Ignacio, Hernán Cortés, Cristóbal Colón, Barbieri, Arrieta, Fernández y González–. Asimismo había realizado la traducción de las *Memorias* de Garibaldi para la Casa Garnier.

voluntad, la laboriosidad, la modestia, la incansable búsqueda de la justicia, su independencia y sus firmes creencias religiosas serán los valores adquiridos o transmitidos por sus familiares más cercanos.

De estos primeros años Nombela destaca su carácter impresionable y su desbordada imaginación. Igualmente subraya su escasa afición al estudio, pues ni siquiera la lectura le apasiona hasta descubrir *El conde de Montecristo*. Ni la escuela ni el Instituto le ofrecen el menor atractivo. De hecho confiesa no haber alcanzado el grado de bachiller, pues «los cuatro años que cursé fueron un verdadero desierto en el que sólo me ofrecieron pequeños oasis algunas lecciones de Retórica y Poética y algunos episodios de la historia universal» (pág. 86). Esta falta de aplicación en los estudios la justifica Nombela por su temprana vocación teatral, una afición que se retrotrae a estos años infantiles y que se recrudece a partir de 1848, fecha en la que finalmente abandona el Instituto. El escritor rememora detalladamente el momento en que decide firmemente convertirse en actor, cuando su padre, como premio a su destacada interpretación de un fragmento de *El trovador* de García Gutiérrez en una celebración escolar, le lleva al teatro de la Cruz donde se representa, precisamente, dicha obra. Nombela transmite con total vivacidad, a pesar del tiempo transcurrido, las impresiones que experimentó en su primer contacto con el espectáculo teatral[3].

Nombela, que no pertenece a una familia de actores, recurre a otro de los caminos tradicionales de la época para satisfacer su aspiración de consagrarse al teatro: las representaciones caseras. Dirigirá un teatro casero durante la estancia de su familia en Morón de la Frontera (1849). En un rudimentario e improvisado teatro Nombela y sus amigos representarán algunas comedias del género andaluz, que por entonces estaban en boga –*La flor de la canela*, *El tío Caniyitas*, *El corazón de un bandido*, *Diego Corrientes*–, el indispensable *Puñal del godo* o comedias costumbristas donde se censura, por ejemplo, la venta de bienes eclesiásticos –*Las elecciones de un pueblo*–. Tras un año en Morón la familia regresa a Madrid y Nombela entra a formar parte de una asociación de aficionados que tenía alquilado el teatro del Genio. Asimismo da cumplidas noticias sobre el auge del teatro

[3] Nombela las describe de la siguiente manera: «No se ha borrado de mi mente la impresión que me causaron la sala con sus palcos, sus lunetas, sus galerías llenas de gente; la gran araña que pendía del techo; el telón que ocultaba algo que no podía adivinar [...] Después, cuando se levantó el telón, no apartaba mis ojos del escenario, oía con avidez sin comprender lo que oía, y ante aquel cuadro magnífico que no había podido ni siquiera soñar, me olvidé por completo del objeto que en primer término me había incitado a ir al teatro, y sin explicarme lo que veía, lo que oía, admiré, como mi alma podía admirar entonces, el teatro, ese grandioso cuadro donde el arte reúne y combina todos sus elementos, todos sus encantos, todas sus bellezas; y sorprendido, asombrado, supuse con mi infantil inexperiencia que nada había en el mundo superior al actor» (pág. 52)

casero en estas fechas, relatando su participación en las representaciones que a partir de 1851 se celebran en el magnífico teatro que el escultor Ponciano Ponzano construyó en su domicilio particular (págs. 1332-137). Estas actividades las compagina con la asistencia regular a las clases de declamación del Conservatorio, institución en la que se matricula cuando todavía no ha cumplido catorce años. Es allí donde conocerá a Carlos Latorre y José García Luna, los dos célebres actores encargados de impartir la docencia. El primero, centrado en la tragedia y el drama; el segundo, en la comedia y el melodrama. Nombela ofrece datos precisos sobre las obras de mayor éxito – *Sancho García*, *Los amantes de Teruel*, *El puñal del godo*, *El trovador*, entre los dramas; las tragedias *Pelayo* y *Otelo* y las comedias de Moratín, Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Moliere y Scribe–. Traza, igualmente, unos exhaustivos retratos de sus dos maestros, recrea el ambiente que reinaba en aquellas clases de declamación y habla de sus compañeros, destacando a Pepita Hinojosa, la única condiscípula que adquirió notoriedad en la escena, y a José Campo y Navas y Eduardo del Palacio que triunfaron en el ámbito periodístico. La visión del escritor se impone a la del personaje del relato, pues aunque consigue comunicar las impresiones que al joven le produce este acercamiento al mundo teatral, Nombela, desde la perspectiva que ofrecen los años, subraya la deficiente preparación que las clases de declamación ofrecían a los matriculados, pues aunque expresa su admiración por el trabajo de García Luna y Latorre sobre los escenarios, también subraya su escaso acierto a la hora de transmitir enseñanzas, ya que «los dos primeros profesores se limitaron a convertir el aula en una sucursal del escenario» (pág. 102).

Nombela, acuciado por la necesidad de contribuir con su trabajo al exiguo bienestar familiar e impaciente por hacerse un hueco en la escena, logra entrar como racionero en la compañía de Joaquín Arjona gracias a una recomendación de Bretón de los Herreros. Pese a los escrúpulos de su familia[4] el escritor logra de esta manera iniciar su camino como actor profesional. Allí conocerá a algunos de los actores y actrices más célebres de la época, de los que ofrecerá el oportuno retrato –Teodora Lamadrid, Concepción Ruiz, María Rodríguez, Manuel Ossorio, Fernando Ossorio, Fabiani, Cristina Ossorio, etc.–. Nombela, a la vez que relata sus vivencias, describe el teatro por dentro; da cuenta de cómo se efectúa el

[4] Nombela recoge en su autobiografía la generalizada opinión negativa que sobre las gentes del teatro se tiene en la época. Así, cuando en su autobiografía relata su decisión de dedicarse a la escena, señala lo siguiente: «Me guardé bien de confiar a mis padres mi propósito, porque siempre que en la intimidad de la familia o en la conversación con los amigos se tocaba ese tema, todos hablaban mal de los cómicos, calificándolos de holgazanes y viciosos y repetían que la Iglesia los rechazaba y que la buena sociedad no los admitía en su seno» (pág. 84).

reparto de papeles dentro de la compañía o de qué modo se desarrollan los ensayos de las obras que inauguran la temporada de 1851 del Teatro del Drama[5], *Escuela de maridos* de Molière y la comedia corta *La apuesta.*

Su experiencia como actor concluye a principios de 1853, después de trabajar dos temporadas en la compañía de Arjona, el contacto directo con el mundo teatral le desilusiona. Nombela tiene un alto concepto del mismo, pues como el propio autor señala «el teatro no se limitaba a ser un recreo, un esparcimiento del ánimo, una diversión, sino como algunos autores han afirmado, escuela de costumbres, espejo de la vida y además, según mi inexperta pero firme opinión, el conjunto en un solo foco de todos los resplandores de las bellas artes, y por lo tanto, educador del sentimiento, poderoso elemento de cultura, gloria de la nación» (pág. 181). Nombela convencido, no olvidemos que sólo tiene dieciséis años, de que desde su humilde posición no puede contribuir a mejorar las condiciones íntimas en que el teatro vive, se decanta hacia el estudio, proyectando la redacción de una *Historia universal del teatro* que pusiese de manifiesto las excelencias de este arte. Este alejamiento es sólo momentáneo, pues el teatro siempre aparece vinculado a su labor periodística y a su labor creativa. Lo que le permite seguir emitiendo sus personales puntos de vista sobre intérpretes, impresores y autores dramáticos que se sucedieron en los escenarios españoles.

Si interesantes son los datos que Nombela aporta sobre el mundo del teatro, no menos relevantes son sus vivencias y reflexiones en torno al periodismo de la época. Nombela, decepcionado del teatro, vuelca en el periodo que comprende desde 1854 a 1860 todos sus esfuerzos hacia el periodismo en búsqueda de un trabajo digno y satisfactorio y de una posición económica estable. Tras la aventura de fundar *El Mundo*[6] Nombela entra a formar parte de la redacción de *El*

[5] Nombela nos ofrece los siguientes datos al respecto: «A continuación hizo el reparto de papeles, confiando el de doña Rosa a Teodora Lamadrid, a quien atribuyó los mayores elogios con el asentimiento de cuantos le oíamos; el de doña Leonor, a Concepción Ruiz; el de Julina, a María Rodríguez; el de don Manuel, a su hermano; el de don Enrique, a Manuel Ossorio; el de Cosme, a Nogueras, encargándose él del de don Gregorio [Joaquín Arjona]. Los del Comisario y el Escribano quedaron a cargo de dos partes de por medio: José Alisedo, concienzudo actor y excelente persona, de quien fui muy amigo, y un tal Bermonet.

[6] *El Mundo*, fundado por Bécquer, García Luna, Javier Maíquez y el propio Nombela, tuvo una aparición fugaz, pues sólo se llegó a imprimir un número de este periódico literario. Nombela da cuenta de la suerte que corrió el periódico por la falta de experiencia de sus redactores y fundadores: «El periódico sería semanal y se titularía *El Mundo*. Bécquer fue el padrino y escribió un preciso artículo-programa [...] El primer número de *El Mundo* apareció con el artículo indicado, otro de Luna, otro mío y poesías de los cuatro únicos redactores; pero olvidamos que era necesaria una administración para hacer la indispensable propaganda, y los miles de ejemplares que se tiraron en buen papel y hasta con lujo tipográfico, no fueron admitidos en las librerías en comisión para su venta» (pág. 371).

Porvenir, cuyo propietario y director era el progresista Juan Belza[7]. El escritor se hará cargo de *la gacetilla*, una de las secciones más populares por aquel entonces de los periódicos. También como gacetillero encuentra acomodo en *Las Cortes*, periódico dirigido por su propietario, don Camilo Alonso Valdespino y secundado por José Emilio Santos, Enrique Hernández, José María Larrea y Eugenio Olavarría. Tras un peregrinaje en búsqueda de nuevas colaboraciones en periódicos tan dispares como *El Clamor Público*, *La Iberia* o *La Esperanza*, Nombela entra como redactor en 1856 en el prestigioso e influyente *Diario Español* donde permanecerá dos años y medio encargándose de las revistas de teatros, de la gacetilla y del folletín[8]. Este periodo es el más importante en lo que respecta a su formación periodística, pues cuando la dirección del mismo pasa de manos de Manuel Rancés y Villanueva a las de Mariano López Roberts, éste refuerza la redacción con el acreditado periodista y taquígrafo del Congreso don Francisco de Paula Medrano, quien se convertirá en el maestro que descubra a Nombela los entresijos de su nueva profesión. Ya con el pseudónimo de *Julio Nombela* recorre las redacciones del *Correo de la Moda*, *La España Musical* y *Salones y Teatros*, *Periódico para todos*, *El Correo de Ultramar*, colaborando esporádicamente. A finales de 1858 aparece su firma en *El Fénix* del marqués de Remisa, claro partidario de doña María Cristina. Sus colaboraciones concluyen a finales de enero de 1859, cuando el periódico desaparece por cuestiones políticas de forma repentina. Sus redactores[9] fundarán *El Conciliador* que, tras tres o cuatro meses de vida, desaparece, igualmente, dejando paso al *Horizonte*. Nombela colabora con artículos literarios en ambos periódicos hasta que, harto de las intrigas políticas que se

[7] Cuando el periódico se funda la redacción está integrada por el propio director, que escribiría los artículos de fondo; un joven poeta alicantino, Carlos Navarro y Rodrigo; Juan Antonio Viedma, poeta discípulo de Zorrilla y el trío formado por Nombela, Bécquer y García Luna. Navarro y Viedma que ayudarían a Belza a escribir los artículos doctrinales percibirán un sueldo de treinta duros mensuales, mientras que Luna –sueltos políticos–, Bécquer –artículos literarios y revistas de teatros– y Nombela –las gacetillas–, percibirán sólo veinte duros al mes.

[8] Nombela señala que «el *Diario Español* era un periódico batallador, había hecho una terrible campaña contra Espartero y sus adictos y a favor de la política de O'Donnell; era liberal-conservador y no se distinguía por lo esmerado de su confección. Lo principal en él eran los intencionados artículos de fondo de [Juan de] Lorenzana y las valientes polémicas que sostenía Rancés. Inspiraban la política del *Diario* los hermanos Concha, principalmente don José, y también influían en su actitud don Alejandro Mon, don Antonio Ríos Rosas[...]» (pág. 466). Nombela señala que cuando él entra en la redacción el *Diario Español* se había convertido en un periódico ministerial que se limitaba a aplaudir al Gobierno hiciera lo que hiciera y a defenderle de sus enemigos.

[9] La dirección de *El Fénix* recaía en Juan Valero y Soto y entre sus redactores se contaba con las firmas de Baltasar Anduaga y Espinosa que procedía del *Heraldo* del conde de San Luis; un joven abogado, don Sebastián Fuente Alcázar, Joaquín Pérez Comoto, y García Luna que se encargaba de la confección del periódico y los sueltos periódicos. También colaboraban habitualmente el vizconde de San Javier y Juanito Valero de Tormos.

urden desde las páginas de la prensa, decide alejarse de la redacción de *El Horizonte* para fundar su propio periódico semanal, *Las Letras y las Artes*, donde la independencia de opinión sería premisa fundamental. Este periódico, tras alcanzar un cierto éxito, desaparecerá después de seis meses de vida.

Nombela a la hora de comentar sus primeros pasos por las redacciones de los periódicos anteriormente señalados suele seguir una misma pauta. Así se detiene en ofrecer datos sobre propiedad, dirección, integrantes de la redacción y tareas encomendadas a cada uno de ellos, remuneración, tendencia política, anécdotas significativas, sin olvidar incluir retratos pormenorizados de los principales periodistas de la época. Asimismo Nombela, en diversos momentos, realiza comentarios sobre periódicos en los que no participa directamente, pero cuya relevancia en la época es indiscutible, como sucede, por ejemplo, en las páginas dedicadas a destacar la importancia de *La Correspondencia de España*. De los datos aportados en estos primeros capítulos dedicados al periodismo destaca la información suministrada sobre las remuneraciones de los periodistas. Según Nombela los sueldos oscilan entre los treinta y los veinte duros mensuales, dependiendo de que su tarea se dirija a confeccionar los artículos de fondo o doctrinales o a configurar las revistas musicales, de teatro o las célebres *gacetillas*[10], tareas, éstas últimas, que solían desempeñar los periodistas de menor experiencia. Nombela señala que percibió veinte duros en *El Porvenir*, veinticinco en *Las Cortes* y que llegó a cobrar treinta duros mensuales cuando entró en la redacción del *Fénix*.

La proliferación de periódicos en esta época lleva aparejada la frecuente dificultad de atraer a un número elevando de lectores, de ahí que los periódicos aparezcan y desaparezca en escaso periodo de tiempo. Alcanzar la cifra de cuatro mil suscriptores se considera un auténtico éxito editorial, así que contar con «quince mil, veinte mil, treinta mil, como contó la *Correspondencia de España* a los tres o cuatro meses de su fundación, se consideró un verdadero prodigio» (pág. 466). Un éxito sólo superado, según el escritor, por *El Español*, el periódico fundado y dirigido por Andrés Borrego.

[10] Julio Nombela al comentar su tarea como cronista de salones subraya las innumerables muestras de afecto que le dirigen actores, autores, cantantes, dueños de restaurantes elegantes, comerciantes y las familias de buen tono que desean ver reproducidas en las páginas del periódico la suntuosa y espléndida fiesta celebrada en su residencia la noche anterior. Nombela desconfía de tales demostraciones de afecto interesado y relata el caso de un periodista italiano afincado en España, Pascual Cataldi, que sin ningún tipo de rubor emitía elogios o agrias censuras dependiendo de la cuantía que el artista destinaba a subvencionar su propio periódico. Nombela incluye este caso para subrayar la sinceridad y gratuidad de los elogios emitidos por los cinco o seis periodistas que en aquel tiempo compartían la redacción de las revistas de salones en distintas publicaciones.

Nombela también subraya el carácter político y partidista de los periódicos de mediados de siglo. Así, por ejemplo, afirma que *El Porvenir* se fundó con el exclusivo objetivo de combatir a un rico liberal-conservador que había entrado en el ministerio de Hacienda, don Juan Bruil. Su experiencia en *El Diario Español* –«el más batallador, y por consiguiente, el más leído y celebrado de los periódicos que entonces influían en la política» (pág. 464)– refuerza sus primeras impresiones. El *Diario Español* había contribuido al triunfo de O'Donnell y sus redactores alcanzan puestos políticos de relieve como justo premio a su campaña contra Espartero[11]. Nombela subraya la influencia que la política ejerce sobre los periódicos al comentar las frecuentes controversias y polémicas que se desatan en las publicaciones de distinto signo, unos enfrentamientos verbales que, en ocasiones, se dirimen en duelos protagonizados por periodistas de distintos medios. Para corroborar la veracidad de sus afirmaciones Nombela relata cómo poco antes de que abandonara la redacción del *Diario Español* en 1858, los redactores políticos del mismo sostenían una fuerte disputa con *La Iberia* –órgano del ala progresista-, confrontación que dio lugar a un desafío entre su compañero de redacción Maldonado Macanaz y Calvo Asensio, periodista de *La Iberia*. Estos duelos fueron tan frecuentes en la época que no era raro que los directores contratasen a un maestro de armas con el fin de adiestrar a los miembros del periódico, como sucedió mientras él permaneció en la redacción del *Diario Español* (págs. 489-492). Este marcado acento político de los propietarios, directores y periodistas en general se deja sentir, evidentemente, en el capítulo económico. Así Nombela señala que mientras los periodistas se encuentran en la oposición, el periódico vive del producto de las suscripciones de amigos y correligionarios. Cuando el partido apoyado alcanza el poder, las subvenciones del Gobierno o de los banqueros, que se aseguran de esta forma posteriores favores, contribuyen a su sostenimiento. Es, precisamente, esta clara interferencia entre política y periodismo lo que aleja a Nombela de *El Horizonte* y lo que le lleva a emprender su fructífero viaje a París[12]. La visión que sobre el periodismo de esta época transmite Nombela se completa con la galería de retratos que incluye en estas páginas:

---

[11] Julio Nombela señala que cuando O'Donnell llega al poder «los redactores del *Diario Español* obtuvieron puestos importantes: Rancés fue nombrado ministro plenipotenciario de España en el entonces imperio del Brasil; Lorenzana desempeñó un alto cargo en Gobernación; Ností, el administrador del periódico, fue empleado en el Ministerio de Hacienda, y los demás auxiliares obtuvieron también su parte alícuota en el festín del presupuesto» (pág. 466).

[12] La opinión que Nombela tiene de la política es harto elocuente: «La política no tiene entrañas: es egoísta, codiciosa, convierte por conveniencia las iniquidades en sacrificios pseudopatrióticos, todo lo supedita al logro de sus ambiciones, *Qua nominor leo* es su moral y su divisa, y anticipándose a Darwin, desde los tiempos más remotos ha hecho, hace y hará de su superioridad convencional el arma con que destruye a los enemigos inferiores que la condenan y maldicen» (pág. 448).

Emilio Santos (pág. 420), Enrique Hernández (pág. 421), José María Larrea (pág. 422), Eugenio de Olavarría (págs. 422 y 426), Alonso Valdespino (pág. 426), Francisco de Paula Madrazo (pág. 467), Zacarías Carvajal (págs. 467-468) Isidoro Autrán (pág. 468), Maldonado Macanaz (pág. 468), Florencio Moreno Godínez (pág. 492), Luis Rivera (pág. 493), etc.

Desde junio de 1860 a mediados de 1863 Nombela se instala en París buscando un ambiente cultural más propicio para dedicarse exclusivamente a tareas literarias y alcanzar, así, el aprecio del público y el sustento necesario para ayudar económicamente a su familia. No obstante, Nombela tiene buen cuidado en señalar a los lectores de su autobiografía que lo conseguido con tanto esfuerzo hasta este momento –el escritor tiene veintitrés años– no es desdeñable: «Había colaborado en periódicos importantes, publicado dos novelas, escrito un drama que rechazó Arjona sin haberle leído, convertido con Bécquer y Luna en obra dramática la novela Victor Hugo *Nuestra Señora de París*, hilvanado una zarzuela que puso en música Zabalda y juzgó Arrieta digna de la escena» (pág. 563). Nombela se siente orgulloso de lo llevado a cabo, aunque no constituyan éxitos de público o crítica. Esta autocomplacencia en su trabajo aflora en numerosos capítulos, pues Nombela, no olvidemos, persigue en todo momento que sus lectores perciban cómo el protagonista de sus *Recuerdos* luchó tenazmente, a menudo en condiciones adversas, hasta alcanzar el reconocimiento del público. París le es favorable, ya que las casas editoriales que publican una sección de libros españoles aceptan sus trabajos. La casa Garnier Hermanos publica sus novelas *Las horas de recreo* y *Una mujer muerta en vida* y varias traducciones, entre las que destaca *Las Memorias de Garibaldi*[13]. La prestigiosa editorial Hachettte le encarga a su vez la versión española del periódico semanal *Le Tour du Monde*, mientras que desde España José Bravo y Destuet lo nombra corresponsal en París de *La Correspondencia de España* y Adelardo de Carlos le encarga una revista mensual para *La Moda*, periódico que publica en Cádiz. Nombela compagina estos trabajos con otro de los motivos que han impulsado su estancia en Francia: contribuir mediante el estudio del teatro francés y de las instituciones que salvaguardan su esencia a mejorar el decaído teatro español. Objetivo que lleva a cabo gracias a don Alejandro Mon, embajador de España en estos años. Nombela con enorme interés estudiará la organización del Conservatorio de Música y Declamación de París con la esperanza, fallida, de que estos estudios le permitan alcanzar una cátedra de teatro en su proyectado regreso a España.

[13] Nombela ofrece, también en esta ocasión, datos sobre sus remuneraciones: 200 frs. por la primera novela y 300 por la segunda; 250 frs. por las *Memorias*. Asimismo al hablar de la traducción de la *Historia del consulado y del Imperio de Thiers* señala que le pagaban 25 frs. por cada pliego de dieciséis hojas.

Los años que transcurren desde principios de 1864 a 1873 constituyen para el escritor «la época más dichosa de mi vida pública» (pág. 704). Al regresar a Madrid Ríos Rosas le propone fundar y dirigir un periódico –*El Fomento de España*– que pretendía «fomentar la moral, la cultura y la riqueza de España» (pág. 745). Trabaja como redactor literario para *La Época*, *La Política* y *La Patria*. Publica sus novelas *El bello ideal del matrimonio* y *El coche del diablo*. Traduce novelas de Paul de Kock y triunfa como novelista por entregas cuando los hermanos Manini y el editor catalán Salvador Manero recurren a él para hacer frente a la creciente demanda de este género de novelas. Nombela da cuenta de los principales editores –Gaspar y Roig, Manini, Manero, Guijarro– y escritores –Fernández y González, Pérez Escrich, Ortega y Frías, Tárrega y Mateos– que en esta década convirtieron la literatura en un ventajoso negocio. Los datos son abrumadores al respecto, desde remuneraciones a novelistas hasta descripciones pormenorizadas de la forma de realización de dichas obras. A este respecto cabe destacar la determinante influencia del editor, pues en él recaía la elección del título y del asunto de la primera entrega, imponiendo su opinión sobre las preferencias del propio escritor. Comenta los leoninos contratos que autorizan al editor a suplir, ante cualquier eventualidad, al autor de la obra, encargando el reparto a otro escritor. Esta cláusula explica el conocido episodio en el que Nombela sustituye a Fernández y González cuando de forma repentina abandona Madrid en septiembre de 1867 tras haberse publicado dieciséis entregas de su novela *La Virgen de la Paloma*. Julio Nombela confiesa que esta práctica era bastante habitual y que él contó con la colaboración de otros escritores para poder cumplir sus compromisos. García Cuevas escribió algunos capítulos de las novelas tituladas *Mendigos y ladrones*, *Pepe-Hillo*, su obra histórica *Los ministros en España* y la continuación de la novela de Espronceda *Sancho Saldaña*. Para su novela *San Ignacio de Loyola* se auxilió de Martín Melgar y para las obras *La bandera española* y *Dios, patria y rey* contó con la inestimable ayuda de su amigo Juan Cancio Mena.

Nombela señala que a partir de la revolución del 68 la novela por entrega decae como consecuencia de los agitados acontecimientos políticos que vive la sociedad española. Desde 1865 a 1872, fecha en la que abandona definitivamente el género, Nombela dicta *Los 300.000 duros* y *Un odio a muerte*, para el editor Salvador Manero; *Cristóbal Colón*, *Hernán Cortés*, *El país del oro*, *Mendigos y ladrones*, *La fiebre de riquezas* e *Ignacio de Loyola*, para Urbano Manini; *Pepe-Hillo*, *Los ministros en España* y la ampliación del *Sancho Saldaña* de Espronceda, para Castro y Cerbó; para Labajos, *La bandera española* y para Gregorio Estrada el libro *Dios, patria y rey*. «Treinta tomos en 4.1 de 700 a 800 páginas cada uno, o sea, de 240 a 250.000 páginas, labor que me habría sido

imposible realizar sin el auxilio de la taquigrafía» (pág. 709). Nombela subraya enfáticamente que él fue el primer escritor que en aras de obtener mayores beneficios económicos abandonó la práctica habitual de dictar las entregas a escribientes, utilizando para este fin los servicios del taquígrafo José Gutiérrez, innovación que le da un excelente resultado, ya que «[... pude aceptar mayor cantidad de trabajo, y en una hora, a lo sumo hora y media, dictaba tres entregas, o sea, veinticuatro páginas, lo que me proporcionaba de quince a dieciocho duros diarios y además me permitía atender a mis tareas periodísticas» (pág. 709).

En este periodo tan ponderado en *Impresiones y Recuerdos* Nombela pondrá en práctica algunas enseñanzas adquiridas durante su estancia en Francia. Así, por ejemplo, señala que al hacerse cargo de las crónicas mundanas de *La Época* tendrá en cuenta el estilo de las *Croniques* que publicaban los periódicos franceses. Aunque Nombela reconoce que Larra y Mesonero contribuyeron decisivamente al desarrollo del género, señala que escritores como Henri de Pene, Pierre Veron, Jules Noriac y Aurelien Scholl se convirtieron en los modelos que tanto él como otros periodistas que cubrían esta misma sección en diferentes periódicos –Pedro Antonio de Alarcón, Eusebio Blasco, Agustín Bonnat, Francisco de Acuña, Salvador López Guijarro– tuvieron presente para agradar a sus lectores en un género de difícil ejecución, pues debían hermanar el ingenio, la sinceridad, la malicia y la ligereza para hacer atractivos asuntos de efímera existencia. Bajo el rótulo de *Misterios de Madrid* Julio Nombela comenta en *La Época* «cuanto de novelesco, curioso, sensacional y divertido acontecía en la Villa y Corte» (pág. 749). Para este mismo periódico escribió una novedosa serie de biografías novelescas de personajes contemporáneos –Ayala, Barbieri, Arrieta, Fernández y González– y que aparecieron en una sección denominada *Retratos a pluma*. En esta ocasión el autor imitado es Eugenio de Mirecourt, periodista que se había hecho célebre en París precisamente por la publicación de estas biografías. Nombela tiene, sin embargo, buen cuidado a marcar las distancias entre ellos, pues mientras que él prefiere resaltar lo bueno y lo bello de los personajes, Mirecourt, además de señalar los méritos, revelaba las debilidades de sus biografiados, acercándose peligrosamente, en ocasiones, al libelo.

A principios de 1868 Nombela se propone, a semejanza de la conocida *Gens de Lettres* de París, una Sociedad de Autores. El proyecto era difícil, porque eran muy escasos los que vivían exclusivamente de las letras y «más escasos los bien avenidos» (pág. 772). Su iniciativa, sin embargo, tuvo éxito y el 16 de febrero de este año se celebró en el salón de actos del Ateneo su primera sesión[14]. La

[14] Nombela revela algunos datos que subrayan su satisfacción ante el éxito de la convocatoria. Señala que se distribuyeron doscientas invitaciones y que acudieron al acto ciento diecisiete escrito-

Comisión encargada –Patricio de la Escosura, Luis María Pastor, Cayetano Rosell, Juan Eugenio Hartzenbusch, Ventura Ruiz Aguilera, Laureano Figueroa y el propio Nombela– llevó a cabo la elaboración de los estatutos y tras su aprobación se decidió elegir la indispensable junta de gobierno. Nombela señala que a partir de este instante la política injirió en el seno de aquella asociación exclusivamente literaria y la hizo inoperante.

Nombela, como muchos de sus contemporáneos, se ilusiona con el triunfo de La Gloriosa, pues entre los revolucionarios triunfantes había hombres inteligentes, enérgicos, honrados y competentes capaces de impulsarla, destacando en este sentido a Prim, Pi Margall, Ruiz Zorrilla, Salmerón y Topete. Nombela se asocia con Carlos Frontaura para fundar *La Cosa Publica* y el 26 de noviembre de 1868 aparece su primer número. La revista partía de la base de la total aceptación de la revolución triunfante en lo que respecta a los ideales de justicia, progreso, cultura, libertad. Unos principios que eran objeto de escenas, diálogos o monólogos en los que de un modo práctico se explicaba su significado. El éxito de *La Cosa Publica* se debió a «la sinceridad con que elogiábamos lo bueno y censurábamos lo malo, y sobre todo la independencia que reflejaban nuestros escritos» (pág. 778). La revista se publicó desde el 26 de noviembre de 1868 hasta finales de junio de 1870, siendo la causa de desaparición las diferencias entre Frontaura y Nombela a la hora de juzgar las candidaturas de los aspirantes a monarca. Vendieron el periódico a Antonio Mantilla, director de *La Política*, por la cantidad de treinta mil reales.

Defraudadas sus expectativas políticas por el rumbo de los acontecimientos Nombela decide, una vez más, dedicarse exclusivamente a las tareas literarias participando en un nuevo proyecto: *La Ilustración Española y Americana.* El gaditano Adelardo de Carlos que había transformado su microscópico periódico *La Moda* en la acreditada *Moda Elegante* quiso fundar en Madrid una *Ilustración* mejor que la que algunos años antes había publicado Fernández de los Ríos. Para llevar a cabo la empresa encargó a Nombela comprar la propiedad del *Museo Universal*, la revista ilustrada de Gaspar y Roig, que se convirtió, a partir de este momento, en *La Ilustración Española y Americana*. En Nombela recayó también

res y ochenta enviaron su adhesión. Entre los asistentes destaca nombres como Cayetano Rosell, Antonio Hurtado, José Castro y Serrano, Eduardo Gasset, Ruiz Aguilera, Bécquer, Eduardo Bustillo, González Bravo, Labra, Figueroa, Patricio de la Escosura, García Nieto, Ignacio Escobar, Ros de Olano, Frontaura, Francisco de Paula Madrazo, Campoamor, Sánchez Pérez, Segismundo Moret, Chico de Guzmán, Luis Rivera, entre otros. Asimismo enumera algunos de los autores de mayor notoriedad que se adhirieron al proyecto: el conde de San Luis, Cánvas del Castillo, Manuel Silvela, el marqués de Molins, el de Miraflores, el de Morante, Valera, Ayala, Hartzenbusch, Amador de los Ríos, Núñez de Arce, Bretón de los Herreros, Eusebio Blasco y Giner de los Ríos (págs. 771-774).

la organización de la redacción del periódico y la obligación de escribir, a cambio de treinta duros mensuales, un artículo que saldría en la primera página. La desavenencia entre el propietario y el escritor se produjo a raíz de la participación del escritor Castro y Serrano en la revista, pues «con su habilidad para tirar la piedra y esconder la mano, siempre afectuoso conmigo, celebrando cuanto yo hacía, fue minándome el terreno para quedarse dueño del campo» (pág. 781). Castro y Serrano, según Nombela, convenció al editor de que a *La Ilustración* no le favorecía que ningún colaborador escribiese novelas por entregas. Nombela no accederá ni a dejar de escribirlas ni a utilizar un pseudónimo para firmar sus trabajos.

Entre 1870 y 1874 Nombela funda sucesivamente cinco revistas semanales y un periódico diario. En enero de 1870 Juan Cancio Mena y Nombela emprenden la publicación del semanario ilustrado consagrado a la propagación y defensa del régimen foral, *El País Vasco-Navarro*. A éste le sucederá en abril de 1871 *La Nueva España*, que adoptará una línea editorial más combativa ante la situación política. Esta última publicación sólo duró tres meses escasos, la misma duración que permaneció en circulación *La Carta Blanca*. Esta nueva revista se publicaba de forma anónima, pues Nombela temía la intervención de los seguidores de Ducazal, los temidos miembros de la *partida de la porra*. El 7 de marzo de 1873 Nombela en colaboración con Manuel Fraga y otros individuos que provenían del comercio madrileño edita *La Gaceta_Popular*. Nombela en el prospecto que se repartió antes de que apareciese el periódico proclama el propósito del mismo: «Queremos fundar un periódico que sirva de punto de reposo, de campo neutral a los que luchan; un periódico que sea eco de todos los sentimientos nobles y honrados y defensor de todos los intereses legítimos; que no lo vea todo obscuro por ser de la oposición, ni todo claro y risueño por ser ministerial; que acepte lo *bueno*, lo *bello*, lo *patriótico*, lo *útil* donde quiera que lo halle; que diga la verdad sin pasión, sin soberbia, con modestia, con educación, pero con dignidad y entereza» (pág. 809). Igualmente señala que la empresa que publica *La Gaceta Popular* «carece de compromisos políticos: los individuos que la constituyen no han vivido ni vivirán jamás del presupuesto ni de la política» (pág. 809). *La Gaceta Popular* aportó al periodismo de la época algunas novedades. Así, por ejemplo, las noticias se organizaron temáticamente por grupos especiales –religión, política, ciencia, literatura, bellas artes, industria, comercio, finanzas, agricultura, etc.– y como la guerra civil estaba en un periodo álgido la redacción incluyó dos secciones especiales: *Noticias de origen liberal* y *Noticias de origen carlista*, demostrando de esta forma la esencial imparcialidad del diario. También subraya como otra aportación novedosa del periódico la inclusión de reseñas financieras, sección que recaía en Fernando Santoyo. Nombela incluye en esta ocasión más datos de los habituales al hablar

del precio del periódico[15], colaboradores y secciones del mismo[16], pues sin duda se trata del proyecto periodístico del que se siente más orgulloso de su dilatada trayectoria profesional. *La Gaceta Popular* desaparece a consecuencia de la suspensión de la libertad de prensa decretada por el presidente de la República, Emilio Castelar, pues los lectores renunciaron a comprar unos diarios que no les ofrecían las noticias que esperaban. Las tiradas que hasta aquel momento fluctuaban entre 24.000 y 26.000 ejemplares se redujeron a 4000 o 5000. Nombela siempre medroso ante los problemas financieros no se arriesga a endeudarse y mantener el periódico en circulación.

El escritor subraya que la imparcialidad que asumió al hacerse cargo de *La Gaceta Popular* no le impidió identificarse paulatinamente con la causa carlista hasta tomar parte activa en la misma[17], experiencia política de la que más tarde se arrepentirá y que describe pormenorizadamente en el Libro VI de sus *Impresiones y Recuerdos* y en el titulado *Detrás de las trincheras* (1876). Nombela contribuyó a la difusión del partido tradicionalista a través del semanario *La Margarita*, los libros *La bandera española* y *Dios, patria y el rey* que escribe en colaboración con Juan Cancio Mena y los *Romanceros* de don Carlos.

En 1876, tras su periodo de actividad política, Nombela lleva a cabo nuevos proyectos editoriales que por distintas circunstancias no alcanzarán el éxito espe-

[15] El precio de la suscripción era de cuatro reales al mes en Madrid, cinco en provincias, y el de los números sueltos dos cuartos cada uno.

[16] Nombela ofrece los siguientes datos: «Para redactar el primer artículo, que debía de aparecer con el título de *Actualidades*, alternaríamos José Fernández Bremón y yo. Francisco Muñoz, hábil e irónico periodista, se encargaría de la *Comedia política* [...] y en calidad de confeccionador o redactor jefe, como se diría ahora, figuraría Manuel Ossorio y Bernard [...] El folletón de la primera página publicaría: los lunes, *Madrid humorístico*, por el inolvidable Manuel Matoses (*Corzuelo*); los martes, *Ecos de Europa*; los miércoles, Revistas bibliográficas o de vulgarización científica; los jueves, *Cuadros y tipos*, por Miguel Ramos Carrión; los viernes, *Revistas de tribunales* [...] los sábados, *Murmuraciones*, artículos de sabrosa y discreta crítica por Ricardo Sepúlveda [...] y los domingos, *Revistas de toros*, por Martín Melgar, o de *Bellas Artes*, por Viñas y Deza, seudónimo que acreditó como literato a quien después como jurisconsulto ha convertido su verdadero nombre, don Luis Díaz Cobeña, en una gloria del foro español» (pág. 811). Asimismo señala que también colaboraron en la *Gaceta Popular* Conrado Solsona, Castillo y Soriano, el doctor Bora, el ingeniero agrícola Álvarez Alvistur y Fernando Santoyo.

[17] Nombela reconoce en estás páginas que la forma ideal de gobierno de los pueblos activos, vigorosos, ilustrados, justos y liberales es la República. Sin embargo las circunstancias de nuestro atrasado país impide que la República se consolide. Dadas las circunstancias de España la Monarquía se impone y Nombela señala que «El carlismo era la única incógnita que quedaba por despejar; invocaba la tradición, y no la de las monarquías de las casas de Austria y de Borbón, sino la antigua genuinamente española, que en punto de libertades y franquicias no había sido superada, ni siquiera igualada por la Revolución francesa» (pág. 792)

rado. Nombela publica una revista semanal de carácter enciclopédico similar al *Courrier du Dimanche* que en París gozaba de gran éxito. Una revista destinada a ofrecer a sus lectores el resumen semanal de lo acontecido en las esferas política, económica y social. Durante el mes de enero de 1876 preparó la propaganda y el día 6 de febrero de este año apareció el primer número de *La Semana* que «fue considerado por los del oficio como un modelo de confección» (pág. 977). Constaba de cuatro páginas y en ellas, bajo el título de semanas *religiosa*, *política*, *científica*, *literaria*, *teatral*, *artística*, *agrícola*, *industrial*, *comercial*, *financiera*, etc. los escritores especialistas en estos temas informaban a los lectores de cuanto podía interesarles. A pesar de su novedad y de que la suscripción tenía un coste de dos pesetas al trimestre Nombela reconoce que tuvo que poner término a la misma después de publicar el tercer número por falta de suscripciones. Menor fortuna si cabe tuvo con el *Diario de las Familias*[18], *El Cascabel*[19], *La Gaceta Universal*[20], *La Gaceta Agrícola*[21], *Biblioteca Pública*[22] y *El Teatro*[23].

El fracaso se torna éxito cuando Nombela, aprovechando la agencia telegráfica que acaba de fundar Nilo Fabra, se adelanta a sus competidores y crea la

[18] Nombela llevó a cabo el proyecto de incluir en la edición de la mañana de *La Correspondencia* un pequeño diario de amenidad denominado *Diario de las Familias*. El 23 de enero de 1876 salió el primer ejemplar y su éxito fue superior a lo que su propietario, Manuel María Santana, y el propio Nombela pudieron imaginar, pues a finales de febrero ya contaban con más de seis mil suscriptores. En este caso son cuestiones de tipo económico lo que alejan a Nombela de su proyecto.

[19] En febrero de 1876 Nombela adquiere la popular revista de Carlos Frontaura, *El Cascabel*. Sin embargo el cambio de propiedad afectó al contenido de la revista y los suscriptores disminuyeron. En abril de 1877 resuelve poner término a la publicación.

[20] Nombela entusiasmado con los deseos del Alfonso XII de transformar España en una nación moderna, vuelve al periodismo político con *La Gaceta Universal*. Sin embargo, pronto Nombela se alejaría de este nuevo proyecto por desavenencias ideológicas con el resto de propietarios.

[21] Nombela comenta en estas páginas cómo a mediados de 1877 participa en un concurso público para convertirse en editor de la *Gaceta Agrícola*, una publicación cuyo fin era divulgar entre los agricultores españoles los progresos realizados en la explotación de la tierra. Nombela denuncia que el concurso patrocinado por el ministerio de Fomento estaba amañado y el candidato apoyado por el conde de Toreno, ministro de Fomento, y por el director de Instrucción Pública, de José Cárdenas, obtuvo, finalmente, la explotación de *La Gaceta Agrícola* (1004-1006).

[22] Con la publicación de la *Biblioteca Popular* Nombela se proponía vulgarizar los conocimientos útiles de forma amena e interesante. Sin embargo el proyecto no se materializó por falta de suscriptores.

[23] Nombela no ofrece datos sobre esta nueva publicación. Sólo señala que se trataba de una revista mensual que informaba a los actores y espectadores de todo cuanto se relacionaba con las representaciones escénicas. Cada número constaba de un cuaderno de sesenta y cuatro páginas en las que se incluía ilustraciones y cuyo precio era de una peseta.

Agencia literaria internacional. Su novedad radicaba en ofrecer a los periódicos de provincia, a cambio de un módico precio, la posibilidad de insertar artículos que, con el nombre de *Ecos de Madrid*, ofrecían noticias de «cuanto de interesante y pintoresco ocurría en la Villa y Corte» (pág. 1010). A estos *Ecos de* Madrid se le unirían más tarde los rotulados *Conocimientos útiles* y *Modas*. Negocio editorial que, según Nombela, «llegó a producir de 1.200 a 1.500 pesetas al mes» (1011).

La última y próspera empresa periodística que emprende al comenzar 1888 Julio Nombela es la publicación de una revista dedicada a las mujeres: *La Última Moda*. La empresa alcanza tanto éxito que el protagonista de estas memorias no duda en calificarla de premio al esfuerzo realizado a lo largo de su vida. *La Última Moda* produce unos beneficios que no sólo consolidan su publicación a lo largo de más de veinte años, sino que también genera los recursos suficientes para que Nombela monte una imprenta, adquiera máquinas alemanas que imprimen con gran nitidez los grabados y «reunir en un solo edificio de nueva planta los talleres y mi domicilio particular» (pág. 1053). Así, tras cuarenta años de incesante trabajo, de agitada lucha, Nombela logra ese deshago económico y esa vida tranquila que con tanto ahínco ha perseguido.

Nombela, al llegar a la vejez, se siente orgulloso de su trayectoria vital y ofrece la imagen del hombre que desde «la pobreza vergonzante de la clase media a que he pertenecido y pertenezco, he llegado a conseguir el apacible bienestar que ofrece una modesta fortuna, honrada y laboriosamente adquirida» (pág. 12), de ahí que se haya afirmado que *Impresiones y Recuerdos* encierran la historia de un triunfador (Alberca Serrano, 1993; Gutiérrez Carbajo, 1993). El texto es inequívoco si tenemos en cuenta las manifestaciones explícitas del autor del mismo. Sin embargo no es menos cierto que al lector atento de estas memorias no se le escapa una sensación contraria. Nombela alardea de los esfuerzos realizados y de los logros materiales conseguidos, pero no menciona su satisfacción personal por los frutos de su creación. Enumera títulos de obras escritas o publicadas, pero no muestra orgullo por las figuras que dan vida a las mismas. Así, por ejemplo, se muestra contradictorio a la hora de juzgar lo que sin duda es su mejor obra de creación, las novelas de folletín, pues si por un lado califica su escritura de «labor de pacotilla» (págs. 781), por otro, se niega a dejarlas de escribir cuando se lo exige el director de la *Ilustración*. La clave naturalmente de esta aparente contradicción estriba en que para Nombela lo económico priva sobre cualquier otra aspiración: «Desde que pude formarme una idea de las dificultades materiales que en la vida nos salen al encuentro, mi afán, mi codicia si se quiere, fue vencerlas [...] experimentaba como una obsesión el deseo de llegar a lo que califica-

ba mi tierra de promisión; es decir, a tener un hogar en el que no faltase lo indispensable para vivir» (pág. 1034). Significativa es, en este sentido, la comparación que a lo largo de distintos capítulos va estableciendo entre la trayectoria literaria de su buen amigo Gustavo Adolfo Bécquer y la suya propia. La imagen que proyecta de Bécquer corresponde a la de un escritor que no se doblega ante las necesidades económicas, «-No se debe escribir, ni pintar, ni esculpir, ni componer música más que cuando el espíritu siente la necesidad de dar a luz lo que ha creado en sus entrañas –solía decir [Bécquer]» (pág. 341), y fiel a este principio rechazará someterse a la tiranía que impone el periodismo. Nombela, como buen aspirante a la burguesía, lo que le incita a seguir luchando es el deseo de consolidar su posición económica, aunque para ello tenga que escribir unas novelas que sólo serán recordadas por el papel que cumplen en este momento: acrecentar el número de lectores.

En la autobiografía escrita por Nombela tan importantes son los hechos ponderados por el escritor como esas alusiones veladas y los silencios significativos. Así, si tenemos en cuenta estos últimos elementos, más que la autobiografía de un triunfador las *Impresiones y recuerdos* son la autobiografía de un escritor que renunció en aras del interés material a una carrera literaria de mayor calidad. A Nombela se le escapan en ocasiones velados reproches ante lo que él considera falta de estimación hacia su persona y hacia su trabajo. De hecho confiesa que sólo en dos ocasiones se siente arropado por el calor de periodistas y literatos; la primera, cuando publica en *La Época* sus *Retratos a pluma*; la segunda, cuando el *Correo de Ultramar*, de París, le encarga que busque la colaboración de los escritores españoles de mayor prestigio. Nombela, no obstante, no se engaña por esas muestras de atención que recibe, pues es consciente de que nacen del interés, de ahí que señale que aunque favoreció a muchos escritores –Eusebio Blasco, Javier Ugarte, Fernández Bremón, Castillo y Soriano, Antonio Cortón, Antonio Sánchez Pérez, Fernando Soldevilla, Conrado Solsona, Enrique Sepúlveda-, «de aquel tiempo me quedaron unos cuantos amigos, pocos en verdad» (pág. 1089). Nombela en 1909 se siente solo, olvidado, sin amigos verdaderos, sin haber alcanzado el reconocimiento esperado. De ahí que no dude en utilizar su propio establecimiento editorial –«La Última Moda»– para publicar sus *Impresiones y Recuerdos*, libro en el que se resaltan, con la clara intencionalidad de que el lector admire su tenacidad y perseverancia, los esfuerzos realizados para salir de la situación económica precaria de la que parte. Nombela pretende confundir al lector, desea proyectar la imagen de un triunfador, pero el lector, como el propio escritor, sabe que el triunfo de un literato no radica en el esfuerzo realizado, sino en el logro alcanzado: «[...] un solo libro, un solo cuadro, una sola sinfonía, más aún, si se quiere, una rima, un boceto, una romanza, bas-

tan para dar a conocer a un escritor de raza, a un poeta o a un artista de verdadera inspiración» (pág. 341). Un logro artístico que quizás, Nombela, aspira, finalmente, a alcanzar en estas *Impresiones y recuerdos*.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALBERCA SERRANO, Manuel, 1993. «Autobiografía de un triunfador», *Cauce*, 6, págs. 157-176

AZORÍN. 1998. «Una casa de Madrid», en *Obras Escogidas*, Madrid, Espasa-Calpe, II, págs. 1046-149.

CABALLÉ, Anna. 1995. *Narcisos de tinta*, Málaga, Megazul.

DURÁN LÓPEZ, Fernando. 1997. *Catálogo comentado de la autobiografía española (Siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Ollero & Ramos, Editores.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. 1993. «La escritura autobiográfica de Julio Nombela», en *Escritura autobiográfica,* Madrid, Visor Libros, págs. 233-240.

NOMBELA, Julio, *Impresiones y recuerdos*, Madrid, Casa editorial «La Última Moda», 1909-1912. [Las citas del texto corresponden a la edición de Jorge Campos, *Julio Nombela. Impresiones y Recuerdos*, Madrid, Tebas, 1976].

ESCRIBIR EL PASADO, YENDO AL FUTURO

Anna CABALLÉ
Universidad de Barcelona

A Ernest Lluch
In memoriam

Es un hecho evidente que en el último cuarto de siglo el memorialismo español ha experimentado un auge espectacular. La muerte de Franco, el 20 de noviembre de 1975, selló definitivamente una larga etapa de nuestra historia más reciente. Una etapa que se había iniciado en 1936 y que culminó con la derrota republicana y la implantación de un régimen autoritario, represor y dogmático que arrasó con la vida intelectual y moral que, a trompicones, se había empezado a desarrollar en las primeras décadas del siglo. Desde entonces, desde la muerte de Franco (que no del franquismo porque su desaparición no debió ser tan automática como para esfumarse ideológicamente de un día para otro) los españoles tenemos una enorme necesidad de que otros digan, recuerden, lo que nuestra cultura y nuestra sociedad han sido bajo las grandilocuentes y estúpidas proclamas que sirvieron para deformar durante tantos años la vida cotidiana.

Es probable que sea una necesidad nunca satisfecha del todo, insaciable, voraz a la hora de reescribir una y otra vez la historia inmediata de España. Los historiadores se han entregado a fondo a dicha labor, es cierto, y han estudiado tanto las circunstancias políticas, los hechos de la guerra y la represión posterior, como los acontecimientos que condujeron a la contienda. Lo han hecho, aunque no de una forma libre de prejuicios ideológicos y políticos. Pero, en cualquier caso, la memoria personal es otra cosa y su espacio de expresión también es otro y distinto del espacio que ocupa la memoria histórica. Tiene que ver con la rees-

critura del pasado inmediato en tanto que enraizado en la propia biografía y cuya comprensión es, por tanto, necesaria para dotar de sentido a la vida individual. El régimen de Franco fue, sobre todo, un *colosal enmascaramiento de la realidad,* dicho en palabras del siempre ecuánime Julián Marías y la necesidad de desenmascarar dicha realidad para hacerla vivible y civilizada no puede posponerse una vez desaparece la figura del dictador, y desde entonces. (A ese enmascaramiento de la realidad y a sus consecuencias expresivas se refiere también Gonzalo Torrente Ballester en sus *Cuadernos de la Romana,* por citar a un escritor que conoció bien y por dentro los entresijos del franquismo).

En palabras, éstas más contundentes, del memorialista Felip Cid y que traduzco del catalán:

> El impacto que todo esto provocó, el escenario de la derrota, las formas de vida cotidiana dominadas por una irracionalidad con tufo de cuartel y complicidades eclesiásticas, estos hechos fueron íntimamente devastadores. Capaces de aniquilar, de triturar en mil pedazos indignos a cualquier persona mínimamente civilizada. *(Memòries inútils).*

La siguiente es de un libro memorable: *El hombre indigno,* de Antonio Rabinad:

> Si intento recordar la España de los años cuarenta –o más exactamente la que va desde el Año de la Victoria hasta la huelga de tranvías en Barcelona– lo primero que noto es un silencio sepulcral. En esa España todo suena como a través de un acolchado profundo, de un espeso cortinaje (...) La impresión general era la de estar muerto.

Otra cita del republicano Nemeso Reposo, repatriado a principios de 1942. Después de pasar unos meses en la Modelo se le deja en libertad. En sus memorias escribe sus primeras impresiones al llegar a la capital catalana:

> Barcelona parece una ciudad quieta, no hay bullicio, el movimiento es escaso comparado con sus mejores épocas de gloria. Dicen que hay hambre en los hogares, yo noto tristeza en los rostros.

Otra más de Carlos Castilla del Pino, autor de una valiosísima autobiografía, *Pretérito imperfecto.* Se refiere también a los años 40 en Madrid, cuando el autor estudiaba medicina en una más que precaria universidad:

> No se hablaba de política en la facultad (...) La reserva sobre las situaciones familiares o el mutismo sobre posiciones políticas anteriores se mantenía incluso con los amigos, como lo prueba el que yo ignorase todo sobre dos

> compañeros de facultad con los que entablé una estrecha relación y con los que mantuve durante la carrera contacto al principio casi diario, luego diario.

Y una última cita de *Años de penitencia,* el primer volumen de memorias de Carlos Barral, un libro de prosa deslumbrante y de grandísima influencia en el desarrollo posterior del género. Reparemos en que el franquismo aparece ya cristalizado –me refiero sólo a la literatura memorialística– como una enorme, inmensa cucaracha de resonancias kafkianas (las memorias de Barral se publican en 1975):

> Lo que me empujaba a escribir –anotará en el prólogo el poeta – era el deseo de representar, con frialdad y con distancia, si hubiera sido posible, mi memoria ya depositada de aquel mundo sórdido, de aquella interminable década como inscrita, toda ella, en el lomo de una repugnante cucaracha, grande como el mundo mismo.

Reconstruir lúcidamente las repercusiones de ese *impacto* (Felip Cid), de esa *muerte* (Antonio Rabinad), de esa *tristeza en los rostros* (Raposo), de esa *reserva* (Castilla del Pino), del *enmascaramiento* pertinaz (Marías, Torrente), de esa *enorme, inmensa cucaracha* (Barral), se ha convertido en una asignatura todavía pendiente (no es la única), sobre todo, y en el momento actual, para la generación nacida en torno a 1930. Y es por ello que los libros de memorias proliferan haciendo uso de un espacio de libertad y de una relativa independencia moral como es el desarrollado en la escritura autobiográfica de los últimos años, al margen de los códigos de silencio impuestos en la transición democrática y sobre cuya incomprensible pervivencia se viene discutiendo ampliamente en los últimos tiempos.

La memoria biográfica tejida en los últimos 25 años no ha alcanzado todavía, en líneas generales, a volcarse en escritura: cuando eso ocurra tendremos ocasión de reparar los vacíos ahora existentes. A tenor de la dinámica imperante entre nosotros, a la escritura de la transición, vivida como experiencia personal antes que colectiva, le faltan todavía unos años para ir tejiendo las múltiples hebras que puedan explicarla con claridad. Otra cosa es que la recepción crítica (que no lectora) de la autobiografía sea tan precaria en nuestro país que buena parte de ese corpus memorialístico generado a partir de la transición y ubicado en un tiempo anterior no tenga por el momento la valoración interpretativa que merece[1].

---

[1] Me limitaré a señalar un ejemplo: el artículo de Angel Basanta y Angel G. Loureiro en *Ínsula:* «La autobiografía desde 1975» donde se repasa descuidadamente la producción autobiográfica en español desde esa fecha. Al comienzo del artículo sus autores dicen prescindir de cualquier premisa científica (¿por qué?) y parten de una observación desconcertante y paradójica: dado el carácter *ilu-*

Pero vayamos al pasado. Entre 1936 y 1939, muchos poetas, escritores, científicos y artistas no tuvieron opción a la hora de tomar el camino del exilio dado su compromiso político con el régimen legítimamente constituido de la II República. Cuando Pedro Salinas, uno de los primeros en salir del país (estuvo al frente de la UIMP en Santander hasta el 29 de agosto de 1936), visita México en 1939 escribe a su gran amigo y corresponsal Jorge Guillén, le habla con gran frialdad y distanciamiento, casi desprecio, de ese exilio que ha podido comprobar por sí mismo:

> Y por fin llegué a la capital (de México). Y allí se acabó el turismo y no vi más ruinas que las numerosas de los españoles en el destierro. Emigrados por todas partes, y de toda condición, desde el científico de la Junta, al poeta moderno. Pequeña lista: Canedo, Lafora, Enzina, Salazar, Bal y Rosita, Recaséns, Gaos, Moreno Villa, Bergamín, Ugartye, Prados, Gaya, Gil-Albert, Petere, Jarnés, Ontañón, Madinaveitia, Giral, Joaquín Xirau, Carner, y ... *Domenchina con su pareja. Casi toda la lira. Además de los políticos*, y ex embajadores, que pululan[2].

En el exilio se escanciarán los recuerdos forzosamente amputados pero llenos de pasión por la España republicana de tantos emigrados: Juan Ramón Jiménez, Constancia de la Mora, Federica Montseny, Manuel Azaña, Rafael Alberti, Mª Teresa León, María Lejárraga, Luis Cernuda, Ramón J. Sender, Luis Buñuel, Corpus Barga, Concha Méndez, Max Aub, Corpus Barga, Ramón Gómez de la Serna... No disponemos todavía de un estudio, sí de inventario, que evalúe el desarrollo de la prosa memorialística escrita en el exilio y en qué medida el progresivo alejamiento de su ideal –un regreso inminente– queda reflejado en su escritura autobiográfica. Pero, en cualquier caso, su memoria de la España real, no la recordada con nostalgia, quedó interrumpida con el exilio, de modo que sin minusvalorar en absoluto su importancia textual, hay que decir que su alejamien-

---

sorio de la autobiografía «toda definición de lo autobiográfico va a lindar con lo arbitrario». Efectivamente el corpus que sigue es un *totum revolutum* carente de rigor para concluir, de cualquier modo, que «desgraciadamente, y a pesar de las brillantes excepciones, continúa en vigor el vaticinio de Ortega, y hay que concluir que en España no existe todavía una tradición autobiográfica verdaderamente importante» . Es un juicio que a estas alturas resulta incomprensible. El primero en reparar en su desatino fue Manuel Alberca en un trabajo excelente sobre las autobiografías de Caballero Bonald, Carlos Castilla del Pino, Jesús Pardo y Terenci Moix: «Los desafíos autobiográficos» , en *La literatura de la memoria entre dos fines de siglo: de Baroja a Francisco Umbral, 1898-1998*, ed. de Miguel García Posada, Anna Caballé y J.P. Castellani, Comunidad de Madrid, 1999.

[2] En *Correspondencia (1923-1951)*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Tusquets, 1992, págs. 204-205.

to geográfico (y moral) les ha impedido a muchos de ellos contribuir a la reflexión biográfica sobre el alcance de la postguerra[3].

Entre los que se quedaron, el grado de connivencia o disidencia con el franquismo fue amplísimo y de una complejidad que no acepta el resumen, pero, en cualquier caso, la libertad de expresarse tanto en un sentido político como moral quedó prohibida formalmente el 11 de abril de 1939. Es un hecho importantísimo como veremos, pues sólo en una atmósfera de libertad y respeto por el individuo puede aflorar fluidamente la escritura de la memoria, esto es, sin coacciones que la estrangulen[4].

Es por ello que la mayor parte de memorias y autobiografías publicadas en la Península entre 1939 y 1975 tiene un alcance voluntariamente reducido y alicorto. Serán libros que se centrarán en evocar etapas remotas, cronológicamente hablando, como la infancia y la juventud vividas a principios de siglo, evitando la menor referencia a la conflictiva postguerra. O bien tenderán a una estilización biográfica que permita justificar la ausencia de una cronología comprometedora. Será el caso de las memorias de Camilo José Cela, la *Autobiografía* de Miguel Villalonga, los *Recuerdos y olvidos* de Jacinto Benavente, la *Novela de un literato* de Cansinos-Asséns, las pulcras evocaciones de Azorín, las memorias de César González-Ruano, la *Crónica General* de Juan Gil Albert ... todas ellas, en fin, centradas, como el memorialismo escrito en el exilio, en la vida española anterior a 1936[5]. 1936: año cero para el memorialismo peninsular. En el umbral del siglo

---

[3] Sin embargo, en la importancia traumática del exilio y la ruptura que supuso para la cultura española no todos están de acuerdo. Para Francisco Umbral, con su actitud (juanramoniana) de criticar a los contemporáneos, en su libro memorialístico, *Madrid, tribu urbana*, pone en solfa una vez más y sin contemplaciones el tópico de la pérdida irreparable. El tópico que se construyó (y sigue) sobre esa pérdida, no la pérdida en sí. Por ejemplo, cuando dice:

«España se había partido en dos porque la mayoría de los literatos y poetas eran o se creían de izquierdas, y tuvieron que irse. En total suman unas docenas cortas, pero esto se consideró el hundimiento intelectual de España. Yo creo que la aparición de Cela, Buero, Bardem, Fernán Gómez y otros compensaba un poco la ausencia de Alejandro Casona, pero incluso los tres hombres/revelación (sic) que acabo de citar mantenían el mito de la España ausente.

Centrar en Casona el volumen y la importancia de los intelectuales exiliados es a todas luces excesivo, pero no me lo parece el hecho de abordar libremente (sin estereotipos ni clichés) la vida cultural española de aquellos años y enfrentarse al mito.»

[4] A ello se refiere, por ejemplo, Arcadi Espada cuando analiza la aportación estrictamente autobiográfica de Josep Pla. Pese al anclaje permanente en el yo, a Josep Pla le falta firmeza para encararse con la indagación de sí mismo: véase «Lagunas en la memoria planiana» , *La literatura de la memoria entre dos fines de siglo: de Baroja a Francisco Umbral, 1898-1998,* ed. de Miguel García Posada, Anna Caballé y J.P. Castellani, Comunidad de Madrid, 1999.

[5] Me remito a *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX),* Megazul, 1995.

XXI su estudio plantea todavía problemas historiográficos de consideración. Y pondré un ejemplo.

En 1944 aparecen las memorias de Pío Baroja, *Desde la última vuelta del camino*, expurgadas de cualquier referencia política o vital posterior al estallido de la guerra. La impresión (que reflejé en *Narcisos de tinta*) es la de un vacío total sobre la vida y pensamiento del escritor vasco a partir del estallido de la guerra. Pero no es así porque en Santiago de Chile aparecieron de forma independiente sus notas sobre la guerra de España, escritas durante su refugio en Francia y tituladas *Ayer y Hoy* (Ercilla, 1939). En ellas Pío Baroja se muestra como un hombre agobiado por la destrucción y el odio que exhiben en uno y otro bando sus compatriotas, de modo que Baroja intenta, pese a todas las dificultades reinantes, defender su independencia y su albedrío, siempre escéptico:

> En esta gran aventura revolucionaria en que se ha metido de lleno España, yo me siento incapaz de tener confianza en algo político. Es difícil que un español actual, que no sea fanático o iluso, pueda ser en estos momentos optimista.

Indispensable complemento a las notas de *Ayer y Hoy* son las publicadas con el título de *Aquí Paris*. Fueron escritas, como las anteriores, durante su exilio francés (en éstas el escritor está ya tristemente instalado en la Casa de España de París) y tratan de España y de la guerra de forma obsesiva. Pero también tratan de la soledad y del aislamiento de un hombre. En el prólogo a la edición que se hizo en 1955 de *Aquí Paris*, Baroja rezuma pesimismo, como siempre:

> Pasan por la pantalla gris del hombre desafortunado y melancólico los recuerdos sin ilación, las imágenes puramente sensuales de la tierra y del mar, las impresiones de una noche magnífica en el Mediodía o en el Norte, con una luna o con estrellas, el monte nevado o el salón de una mujer elegante y fina.
>
> Ya, para mí, todo ello es pura nostalgia que empieza y acaba en ella misma, y que no arrastra, ni ambición, ni ilusión, ni pretende realidades auténticas.

Ambos libros, inencontrables, los reeditó Caro Raggio en 1998 y resultan piezas insustituibles a la hora de analizar la escritura memorialística en la obra de Pío Baroja. Imposible valorar el significado de *Desde la última vuelta del camino* sin tener en cuenta esos dos cuadernos de notas que, probablemente, por motivos de censura no pudieron incluirse en la edición de sus apolíticas y zigzagueantes memorias.

¿Será el único caso? No es probable y una tarea pendiente es la de retribuir a los textos memorialísticos publicados entre 1939 y 1975, y que estén incom-

pletos o amputados, los pasajes que faltan, así como recuperar los textos autobiográficos referidos a una etapa posterior a 1939 y que por razones de censura no pudieron publicarse en su momento. ¿Es que Cansinos Asséns, magnífico cronista de la bohemia madrileña de principios de siglo, no escribió nada sobre la vida, su vida, derivada de la guerra civil? Murió el 6 de julio de 1964 en la clínica Rúber de Madrid (www.cansinos.com). ¿Qué hay de sus diarios de postguerra?

En ese contexto desleído y timorato en cuanto a una trascendente expresión del yo, y que es el imperante durante el franquismo, transcurre también, en lo que se me alcanza, buena parte del memorialismo republicano. Su rasgo dominante será el carácter marcadamente político, reivindicativo y preservador, no sólo de unas opciones políticas malogradas sino también de un modo de sentir, de pensar y de actuar. Las *Memorias políticas y de guerra* de Manuel Azaña constituyen tal vez el epicentro de la memoria republicana. Una memoria cada vez más nostálgica e idealizada, de configuración mítica, que alcanza la publicación de libros como *La quencia* de Miguel García Posada donde la nostalgia republicana se proyecta más allá de lo que permite y se explica por la propia cronología vital. Véanse también obras como *El niño republicano*, de Eduardo Haro Tecglen, o *Adiós, luz de veranos* de Jorge Semprún[6].

Sin embargo, la memoria de dentro y la de fuera son lógicamente dos memorias progresivamente divergentes que apenas comparten inquietudes comunes. La queja de Max Aub en su diario *La gallina ciega* no puede ser más elocuente de esta quiebra: Max Aub no acierta a comprender, en su fugaz regreso a España en agosto de 1969, el olvido en que se vive respecto de la guerra civil y sus consecuencias. Habían transcurrido exactamente treinta años, los españoles (a un lado la represión socio-política en la que se vivía) que se quedaron no podían mantener eternamente la tensión emocional derivada de aquel trauma que supuso un enfrentamiento fraticida. Pero Max Aub no puede admitir que la sociedad española haya abdicado de los principios revolucionarios que habían hecho de España un punto de mira internacional. Nada más llegar al aeropuerto de Barcelona se sorprende de que nadie le dé importancia al cambio de su visado, nadie le pregunta nada, nadie le registra las maletas, ni siquiera escrutan su rostro buscando algo. Nada. El aeropuerto, por otra parte, se parece a cualquier aeropuerto europeo...

> Única diferencia con Roma, Londres y París: aquí las puertas son electrónicamente corredizas. Ninguna emoción. Y, sin embargo, en estos llanos (se

[6] Hay que esperar a que Blanca Bravo Cela (Unidad de Estudios Biográficos) acabe su tesis sobre la configuración del mito de la República en el memorialismo español contemporáneo.

> refiere a los campos de El Prat de Llobregat) filmamos muchas escenas de *Sierra de Teruel.*

María Zambrano describió muy bien el doble drama del exiliado, condenado desde fuera a amar a su país desesperadamente, para comprobar, cuando puede regresar a él, que no le han dejado sitio alguno[7]. Sin embargo, es una experiencia de desarraigo de la que también se quejan muchos españoles ahora mismo a los que el estado democrático mantiene en un olvido absoluto, pese al heroísmo con el que combatieron en contra de la dictadura. Por poner un ejemplo: Lidia Falcón en sus sobrecogedoras memorias *Los hijos de los vencidos.* No hay justificación, escribe la feminista, para la marginación brutal en que se tiene a quienes de modo más firme lucharon en la oposición al franquismo.

El punto de inflexión en el desarrollo de la prosa memorialística española, radicalmente escindida entre la que se escribe en el interior y la que se escribe en el exilio, es, decíamos, el año 1975. El año tiene, lógicamente, un altísimo valor simbólico y significa mucho. Así lo ve Julián Marías en el tercer volumen de *Una vida presente*:

> En la vida nacional se ha producido desde fines de 1975 una evidente aceleración; hasta entonces parecía que «no pasaba nada» , lo cual era evidentemente falso: pasaba el tiempo, el tiempo de nuestras vidas; desde esa fecha han pasado y siguen pasando muchas cosas, la vida pública ha adquirido un argumento que antes también existía –he tratado de mostrarlo– pero no era aparente.

Marías habla de una vida política que ya existía pero que «no era aparente». Diría que es un juicio razonable pero insuficiente, puesto que la represión cultural y política ejercida sobre generaciones de españoles causó un daño irreparable. Que latía una vida, incluso pública, por debajo de la oficial no significa que esa forma farisaica de vivir fuera la deseable. No lo era. Y tampoco significa que una vez desaparecido el dictador, y los flecos que le colgaban, gracias a una especie de *performance* colectiva aflorara todo lo oculto sin más. El perjuicio fue irreparable en muchos sentidos y ésa es precisamente una notable preocupación de muchos memorialistas actuales a la hora de escribir las memorias de aquellos años. Es una clara preocupación de Terenci Moix, por ejemplo, en el primer volumen, y soberbio, de su autobiografía, *El peso de la paja,* titulado *El cine de los sábados* (1990). Terenci Moix, treinta y tantos años después, no perdona a sus mayores ni olvida el abismo que de forma tan irresponsable abrieron en su infancia. Una educación suspicaz, falsaria y tartufesca le arrojó al único espacio posi-

[7] Véase *Delirio y destino (Los veinte años de una española)*, Mondadori, 1989.

ble de rebeldía: la literatura. Sin embargo, la nostalgia del aprendizaje, la falta de un modelo educativo en el camino vital es para el narrador de *El cine de los sábados* un vacío irreparable. Pasajes conmovedores de esa falta de sintonía entre las necesidades de un niño despierto y la estupidez reinante abundan en el libro. Me quedo con uno: Terenci Moix tiene 12 años y es un apasionado del Antiguo Egipto, aunque nadie se lo toma en serio. En una clase un profesor le descubre en el pupitre y entre los libros de texto una novela que al joven Ramón había deslumbrado: *Sinuhé, el egipcio,* de Milka Waltari. Empiezan los interrogatorios típicos sobre los actos impuros, primero en un despacho, después en el confesonario donde el sacerdote que le interroga no cede en su propia lascivia acosándole para que diga lo que espera que le diga:

> Así aprendí a desconfiar de otro sacramento, como ya había aprendido a prescindir de las glorias anunciadas en la comunión. Y todo por un cura tonto, incapaz de comprender que a un niño de doce años pudiera interesarle mucho más la historia de Tebas durante la XVIII dinastía que las porquerías de una puta babilónica llamada Nefernefernefer.

La autobiografía de Terenci Moix (lleva publicados tres volúmenes hasta la fecha) ha sido, dicho sea de paso, una de las más transgresoras de todas las publicadas en el ámbito hispánico (sin que ello signifique olvidarse de *Coto vedado* de Juan Goytisolo). Entre otras cosas, por la libertad que manifiesta el escritor en la expresión de una subjetividad disidente y homosexual. Pero los tabúes que rodean dicha expresión son de tales dimensiones que la escritura autobiográfica de Moix no puede sustraerse a la parodia y a la autoironía para aliviar la tensión de su voluntad transgresora y la «obscenidad» con que para muchos fue recibida la extrema sinceridad del escritor consigo mismo. «Nos creemos sofisticados y jugamos a reírnos de nosotros mismos, pero en el fondo lo que nos gustaría es estar más seguros» , escribió Jaime Gil de Biedma en *El pie de la letra*, de 1980. Pues bien, esta seguridad que el poeta admitió echar de menos, demuestra tenerla Terenci Moix forzando sus límites hasta el extremo de convertir la escritura autobiográfica en acto, es decir, en compromiso. Me remito al magnífico trabajo sobre Moix (y otros) de Manuel Alberca «Los desafíos autobiográficos» , ya citado.

Lo cierto es que en un sentido puramente bibliográfico, en los aledaños de 1975 se produce ya el cambio de estilo, el desarrollo de lo que podríamos denominar una *genuina actividad autobiográfica.* Que en un primer momento muchos orientaron a la exposición de las «leyes interiores» , digámoslo así, que habían dominado su vida anterior (es decir, en vida de Franco). Aquí está el tempranísimo alivio de Laín Entralgo que abrió el fuego con su libro *Descargo de conciencia (1930-1960).* Un libro de estilo ampuloso y complaciente que se propone, sin

embargo, como un «leal ejercicio de la palinodia», es decir de autocrítica, dada la estrecha colaboración de Laín con el franquismo y la falta de sostén intelectual y moral que caracterizó la dictadura franquista en sus últimos años. Ridruejo, Laín Entralgo, Rosales, Vivanco, Tovar, Gonzalo Torrente, Rodrigo Uría, ... formaron el núcleo germinal de la *intelligentzia* nacional que había actuado de forma decidida en Burgos a través del Servicio Nacional de Propaganda del incipiente Nuevo Estado. Su posición, se ha dicho, quedó pronto orillada frente a otros planteamientos más integristas y menos intelectuales. Laín insiste en su libro en la guetización que sufrió el falangismo más puro y el uso interesado que se hizo de él desde el principio (véase la réplica en la *Leyenda del César visionario*, de Francisco Umbral, o con una intención muy distinta en *Pretérito imperfecto,* de Carlos Castilla del Pino). El libro de Laín a nadie pudo convencer de que el conocido humanista buscaba otra cosa que la justificación moral del propio compromiso con un Régimen en vías de desmoronamiento.

Las memorias de Dionisio Ridruejo se habían empezado a escribir mucho antes –de hecho Laín se propone seguir la estela autoexculpatoria iniciada precozmente por el que fuera responsable de la propaganda del Nuevo Estado–, como artículos sueltos y sin sujeción a ningún orden cronológico. Ridruejo consideraba esta labor de recopilación como preparatoria («una avanzadilla» , dirá) de su intención de escribir más adelante unas memorias que nunca llegaron a ser:

> Aquí y ahora, sólo puede contarse una pequeña parte de lo vivido, y por añadidura resultaría impertinente la exposición de la urdimbre intimista y más personal sobre la que la trama de los sucedidos ha de pasar para componer el tapiz de un libro con unidad biográfica de sentido (pág. 21)[8].

(La subordinación o elipsis de la vida personal en beneficio del relato históricamente relevante expuesto por Ridruejo no es nuevo, como sabemos. De hecho, forma parte de nuestra particular «poética» autobiográfica, siempre dispuesta al *understatement*, al «decir de menos» como precepto intelectual. Los orígenes de ese código verbal basado en el decoro y la corrección en la expresión personal son tan lejanos como inciertos por la pluralidad de razones que permiten explicarlo. Y que siguen funcionando: no hay más que ver las burlas y suspicacias que despiertan quienes intentan ser sinceros consigo mismos y con los demás. Por eso es tan importante, en mi opinión, el desarrollo de los géneros de

[8] La actividad autobiográfica de Ridruejo ha sido bien estudiada por Danielle Corrado. Sus trabajos más recientes: «Los diarios de Dionisio Ridruejo» , en *La literatura de la memoria entre dos fines de siglo: de Baroja a Francisco Umbral,* ya citado, págs. 91-112 y *Le journal intime en Espagne,* Publications de l'Université de Provence, 2000.

la memoria entre nosotros, tal como se viene produciendo en los últimos años. El espacio que genera su escritura va mucho más allá del acopio de datos sobre el sujeto que escribe y su época, es un espacio estético y moral útil para elaborar, reproducir y transformar una identidad colectiva.[9])

Sea como fuere, la salud quebradiza de Dionisio Ridruejo impidió que ese proyecto biográfico viera la luz más allá de los materiales publicados de forma póstuma en 1976, poco después de su muerte (ocurrida en Madrid, el 29 de junio de 1975 de un infarto de miocardio).

Barral, Laín, Ridruejo... son las primeras manifestaciones de una escritura memorialística que se atreve a expresar públicamente la disidencia, en mayor o menor grado, con el inmediato pasado. En esta línea estarán las interesantes *Memorias y esperanzas españolas* de José Luis L. Aranguren, los confusos *Cabos sueltos* de Tierno Galván o las memorias de Julián Marías, *Una vida presente,* ajustadas a una preocupación ética que impide a Marías la menor frivolidad.

2. YENDO AL FUTURO

Hasta aquí hemos descrito la necesidad de confrontar personalmente el recuerdo de una época, necesidad insobornable en el espacio memorialístico actual aunque no siempre resulte ser un ejercicio bien comprendido[10]. Y es que

[9] Interesante, en este sentido, el artículo de Susana Reisz «Hablar de sí» sobre el desfase, la tensión, el forcejeo, que se da entre el hecho, que puede ser trivial, de asumir una escritura del «yo» y hablar de sí verdaderamente. Lo primero es una convención literaria mientras que lo segundo constituye una experiencia radical que puede resultar angustiosa. De un pasaje de su artículo extraigo la idea de la autobiografía como motor de transformación de la identidad colectiva, que Reisz aplica al discurso femenino fundamentalmente. *Escrituras del yo. España e Hispanoamérica*, Rosalba Campra y Norbert von Prellwitz (coords.), Roma, Bagatto Libri, 1999.

[10] Un dossier reciente titulaba los artículos recogidos en su publicación en torno a biografías y memorias: «La memoria como arma arrojadiza» con ganas de subrayar sólo un aspecto tangencial y prescindible tal vez de la memoria: su carácter revanchista. El motivo: las figuras de Ortega y Gasset, Tierno Galván y Jorge Semprún sacudidas por la mirada crítica de Gregorio Morán, César Alonso de los Ríos o Marguerite Duras. ¿Arma arrojadiza? Memoria sí, venganza no. ¿Es que libros como *Un maestro en el erial* o *La verdad sobre Tierno Galván* no pueden considerarse como muestras de una voluntad de contribuir al esclarecimiento de nuestro pasado, a través de la reconsideración de algunos de sus personajes más emblemáticos, antes que sospechar de su malévola intención? ¿Es que acaso es preferible el cultivo de la estatua -Ortega y Gasset, Tierno Galván- a la manera franquista antes que conocer qué guarda la estatua en su interior cuando ese interior, en cierto modo, nos afecta a todos? ¿No interesa analizar las discontinuidades, humanísimas, entre realidad y apariencia?

escribir el pasado es un proceso activo y dialéctico: obra de arqueología e ingeniería al mismo tiempo, como ya escribió Juan Goytisolo en *Coto vedado*[11]. Sin embargo, la idea central de este trabajo es subrayar el valor trascendente de la literatura de la memoria: un espacio imprescindible para comprender la dialéctica yo/mundo en medio de la cual transcurre la vida del ser humano. Quiénes somos y de dónde venimos, en palabras de Rubén. No hay modo de saberlo sin inquirir qué hemos sido en relación al mundo en que hemos vivido. Y cómo la elaboración honesta de la memoria de lo vivido repercute en la construcción del futuro (un futuro, no cualquier futuro), de modo que la función y responsabilidad de una autobiografía va mucho más allá de ser un género depositario de una experiencia personal. La literatura autobiográfica es también un indicio sólido de la forma en que un hombre, una mujer, una sociedad, encaran el porvenir. El franquismo trajo consigo una especie de *impotencia autobiográfica*. Como si la concepción del propio yo que lleva consigo toda autobiografía no pudiera separarse de la visión de una sociedad. Cuando la visión de esa sociedad está velada o enmascarada, el compromiso estético con la individualidad no resulta posible.

[11] El narrador de *Coto vedado* (1985) vuelve a la Universidad de Barcelona, años después de pasar por sus aulas como estudiante de Derecho. Goytisolo busca ansiosamente instantáneas, retales de recuerdos que le permitan evocar aquel muchacho de entonces. Lo ve:

«Zapatos: negros. Color del terno: beige o gris perla. Un abrigo ajustado y guantes del mismo color que el traje, como convenía a un futuro diplomático».

Se recuerda tímido y vulnerable en aquel patio de Letras y escribe:

«Vana tentativa de tender un puente sobre tu discontinuidad biográfica, otorgar posterior coherencia a la simple acumulación de ruinas: buscar el canal subterráneo que alimenta de algún modo la sucesión cronológica de los hechos sin saber con certeza si se trata de la exhumación de un arqueólogo u obra flamante de ingeniería», Alianza, Biblioteca JG, 1999, pág. 174.

LAS *MEMORIAS DE UN SETENTÓN* DE MESONERO ROMANOS EN EL MARCO DE LA AUTOBIOGRAFÍA ESPAÑOLA DECIMONÓNICA

Fernando DURÁN LÓPEZ
Universidad de Cádiz

LA AUTOBIOGRAFÍA EN 1878

Las *Memorias de un setentón* de Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) son una obra importante y bien conocida de la literatura decimonónica española, que se ha venido reeditando regularmente desde su primera aparición en las páginas de *La Ilustración Española y Americana* en marzo de 1878 y hasta la actualidad[1], y que en buena medida ha contribuido a sedimentar en la memoria colectiva una imagen de la vida española durante la primera mitad del XIX. Sin embargo, el contenido de su evocación histórica y el perfil de su autor como uno de los tres o cuatro grandes escritores costumbristas del siglo han acaparado la atención de la crítica, oscureciendo otras perspectivas de análisis. Así, mientras que es habitual estudiar la relación de las *Memorias* con los artículos de costumbres del propio Mesonero y con la novela galdosiana, su carácter autobiográfico ha sido dejado de lado.

[1] Un par de artículos publicados en 1876 y 1877 los aprovechó Mesonero en las *Memorias*, cuyo texto empezó a aparecer regularmente en la revista entre el 22-III-1878 y el 30-XI-1879 a lo largo de treinta y una entregas; el texto se recogió en volumen, con cambios, en 1880 y de nuevo corregido en 1881. Ha habido ediciones al menos en 1924-1926, 1961, 1967, 1975, 1982, 1994 y 1997. Pueden verse los detalles bibliográficos en Durán López (1997, nº 293) y en la edición preparada por José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos (Mesonero 1994, págs. 71, 75-83), que es la que seguiré aquí, única con carácter crítico, que coteja las sucesivas versiones y anota sus fuentes.

El problema no es nuevo ni se reduce a este caso, sino que se trata de una carencia general: el desconocimiento crítico de la autobiografía en España ha estado tan extendido que las pocas piezas que han alcanzado la categoría de clásicos o cierto éxito editorial –Teresa de Ávila, Torres Villarroel, Godoy, Alcalá Galiano, Mesonero, Zorrilla...– no se contextualizan dentro de su género porque los estudiosos no suelen disponer de una perspectiva del mismo que permita una adecuada valoración. En las últimas décadas, esa carencia se ha ido reparando y obras como las de Santa Teresa y Torres han recibido ya muchos y variados acercamientos desde el lado de la literatura del *yo*. En el caso de los textos del XIX el problema era más agudo, porque la producción es mucho más rica, más variada, más desconocida y, por tanto, más difícil de abordar. Las diferentes panorámicas de Anna Caballé (1990, 1991, 1995 y 1998) y James Fernández (1991 y 1992), que insistieron particularmente en el caso de Mesonero, pusieron la primera base seria para esta tarea, completada por otros críticos con ya un buen número de estudios particulares sobre obras y autores que, sin embargo, apenas han incluido al autor madrileño entre sus preferencias[2].

Mi propósito es, por tanto, establecer la importancia de las *Memorias de un setentón* dentro de la evolución de la autobiografía española en los siglos XIX y XX, tratar de indagar sobre su aportación, sus raíces y su papel en la consolidación de ese género literario, prescindiendo de referencias que no provengan del territorio de la autobiografía. Trataré así de contrastar afirmaciones como la de José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos de que son éstas las primeras que institucionalizan en la historia literaria española la determinación genérica «memorias», ya que se echaba de menos –dicen– «un modelo genérico instituido con que configurar la narración autobiográfica como una de las exigencias discursivas de la modernidad» (en Mesonero 1994, pág. 63). Anna Caballé, con un conocimiento más exhaustivo del tema, coincide en situar un momento crucial del género en torno a la obra del madrileño: «el siglo XIX ofrece un ritmo discontinuo pero de indudable coherencia: desde 1811 (cuando se edita la *Memoria* de Jovellanos) y hasta 1899 (fecha en que empiezan a publicarse las plúmbeas *Memorias* de Nicolás Estévanez), la producción autobiográfica es ininterrumpida. No obstante, el auge del género se sitúa en torno a los últimos decenios del siglo entre 1870 y 1890, aproximadamente. Pues entre estas dos fechas se reparten las obras más

[2] Una excepción la suponen el artículo de José Escobar (1993) y la excelente edición de las *Memorias* hecha por éste mismo y por Joaquín Álvarez Barrientos, donde se efectúa un meritorio esfuerzo por reconstruir los lazos de Mesonero con otras autobiografías; no obstante, el juego de referencias a textos autobiográficos españoles sigue siendo demasiado escaso para obtener conclusiones sólidas, lo que contrasta con el mucho mayor espacio consagrado a desentrañar la evolución que supone para Mesonero este libro respecto a sus colecciones de cuadros de costumbres.

clásicas y representativas del memorialismo decimonónico: Alcalá Galiano, Patricio de la Escosura, Julio Nombela, Zorrilla, Mesonero Romanos y un largo etcétera de nombres conocidos» (Caballé 1990, pág. 56). Un gran año sería 1880, con la aparición de las obras de Mesonero Romanos, Zorrilla y otros: la investigadora no duda en atribuir al éxito del Setentón la gran eclosión de la autobiografía a fines de siglo.

Pero la atribución de un papel tan importante a un único libro merece ser desentrañada con más pormenores y matices: para ello es preciso disponer de un conocimiento firme sobre los textos españoles y sobre las diferentes líneas de evolución que administran el auge de la escritura personal desde el último cuarto del XIX, de lo contrario se pueden cometer errores como afirmar que en las *Memorias* de Emilio Gutiérrez-Gamero, publicadas entre 1925-1934, el autor «...se retrata como testigo de los muchos acontecimientos políticos de la etapa de la Restauración, *anticipando* un tipo de relatos autobiográficos, para los que los sucesos históricos y políticos, a lo largo del siglo, han actuado con frecuencia como revulsivo y estímulo de la memoria» (Blasco 1993, pág. 114, cursiva mía). Trataré de demostrar en este artículo que Gutiérrez-Gamero no es más que otro de los muchos herederos que dejó el Setentón madrileño y que no anticipa, sino que continúa, ese tipo de relato autobiográfico. Para completar el cuadro de referencias que prueben tal aseveración, me serviré principalmente del catálogo del género en España que he publicado en fecha reciente (Durán López 1997 y 1999) y que proporciona una base para iniciar un estudio más completo del tema.

A la hora de abordar la influencia de Mesonero Romanos en la autobiografía en España, hay que matizar el contexto en que esto se produce. Como creo haber mostrado en mis trabajos citados, bajo esa rúbrica de autobiografía no tenemos un contenido homogéneo, sino que agrupamos tipos de discurso bien diferentes y formas de identidad personal –concepciones del *yo*– a menudo no sólo distintas sino antitéticas. En algún momento se puede deducir de frases en exceso grandilocuentes la errónea idea de que es Mesonero quien crea o aclimata la autobiografía en España. Eso no es así: cuando en 1878 el escritor madrileño se pone a dar a la imprenta sus *Memorias de un setentón*, tanto él como los demás lectores españoles disponían ya de otros modelos de autobiografía en el mercado editorial. Es decir, había otras posibilidades de institucionalización del discurso autobiográfico, que fueron abiertas por autores anteriores, con diferente fortuna; la misma fórmula que haría triunfar Mesonero no carecía, como se dirá, de antecedentes. Pero de momento veamos cuáles eran las alternativas de

discurso del *yo* entre las que podía elegir un escritor o un lector a la altura de 1878[3].

Mesonero rechaza, por ejemplo, el modelo que pudieran haberle ofrecido contemporáneos suyos como Antonio María García Blanco (1800-1889) con su *Biografía de D. Antonio María García Blanco, escrita por sí mismo, o sea Historia compendiada de los conocimientos hebreos en España* (1869, publicada previamente en 1851), Fernando de Castro (1814-1874) con su *Memoria testamentaria* (1874) y Gumersindo de Azcárate (1840-1917) con su *Minuta de un testamento* (1876). Se trata de obras de krausistas y católicos liberales que tienden a analizar sus vidas desde una perspectiva moral y espiritual, centrándose en el *yo* y con un fuerte componente crítico y heterodoxo en materia política y religiosa. Tal exhibición de autoconciencia sin duda se le antojaba impúdica a Mesonero e iba contra las directrices usuales de la pacata literatura personal española, pero era una realidad presente en la cultura del país en aquel tiempo.

Otro modelo alternativo de autobiografía por el que un escritor podría haber optado en la década de 1870 es el que vemos en la exitosa obra del novelista Enrique Pérez Escrich (1829-1897), *El frac azul. Episodios de un joven flaco* (1864, ampliado en sucesivas ediciones hasta la cuarta de 1875), donde el autor recurre a todos los trucos de la construcción novelística para realizar una emocionada autobiografía personal contando en tercera persona la juventud como joven escritor bohemio de Elías (él mismo, usando su nombre real). Un procedimiento parecido empleó Patricio de la Escosura (1807-1878), cuando en 1868 dio a luz en la *Revista de España* y en seguida en volumen sus *Memorias de un coronel retirado. Novela original*, en realidad una novela autobiográfica o autobiografía novelada, según prefiramos denominarla. El protagonista adopta el nombre de Lescura, que apenas oculta el apellido real del autor, para trazar a partir de la ficción de un manuscrito que le fue entregado por un amigo una historia de la vida de Escosura a partir de 1830, narrando las peripecias políticas y militares de su alocada juventud, y sus apasionados amores. Mesonero, que quiso sin éxito ser novelista, está también en las antípodas de un discurso personal tan literaturizado y, sobre todo, tan egocéntrico. De haber sido personaje de novela, estaba destinado a identificarse con el narrador, como en las *Memorias de un setentón*, y no

[3] En mis trabajos ya citados se pueden encontrar las referencias detalladas de casi todos los textos que cito, por lo que sólo mencionaré título y año de cada obra. Me limito a obras impresas, únicas que en el XIX establecen una influencia real sobre el público, pero también han de tenerse en cuenta las muchas que quedaron inéditas, incompletas o se publicaron muy tardíamente.

tanto con el protagonista: Pérez Escrich y Escosura, en diferentes grados en cada caso, fueron las dos cosas a un tiempo[4].

Pero quizá el tipo de relato autobiográfico más sólidamente enraizado en el panorama editorial español del XIX venía siendo desde principios de siglo el de las memorias políticas, militares o diplomáticas, obras extensas y casi siempre minuciosas que desgranan toda una carrera pública o una parte de ella, a modo de testimonio histórico y casi siempre también de defensa personal. Los numerosos textos impresos antes de las *Memorias de un setentón* se escalonan a lo largo de varias décadas: Manuel Godoy (1836), el Marqués de Miraflores (sucesivas entregas en 1843-1844, 1865, 1873), Manuel Llauder (1844), Rafael Maroto (1846), José Nicolás de Azara (1847, original de los últimos años del XVIII), el Marqués de Labrador (1849), Francisco Espoz y Mina (1851-1852), Francisco de Copóns (1858, originales de 1818 y 1826), José del Castillo y Ayensa (1859), entre otros[5].

Este tipo de narración autobiográfica estaba ya plenamente institucionalizado en la cultura española y no dejará de crecer, sin que haya que atribuir un papel esencial a Mesonero en ese crecimiento, aunque en muchos casos sí proyectó su influjo sobre tales escritos. Aunque se trata de una fórmula bastante diferente, su ejemplo pudo servir para que *La Ilustración Española y Americana* publicase entre 1880-1881 la obra quizá más característica de esa modalidad en la Restauración, *Mis memorias íntimas* de Fernando Fernández de Córdoba (en libro en 1886-1889). También la publicación tardía de las *Memorias* de Alcalá Galiano en 1886 y las de José García de León Pizarro en 1894-1897 (original de 1833) puede deberse a la moda autobiográfica a la que Mesonero tanto contribuyó. En cualquier caso, es ése el modelo de memorias que Mesonero Romanos tiene en mente al elaborar sus *Memorias de un setentón*, no para reproducirlo,

[4] Joaquín Álvarez Barrientos (1995) ha desarrollado la relación de las *Memorias de un setentón* con la novela, pero deja bien claro que cualquier proximidad entre Mesonero y ese otro género se refiere a la novela histórica y de costumbres contemporáneas, al estilo de Galdós. Pero también había otros modelos novelescos en vigor, como los seguidos por Pérez Escrich y Escosura, que practican un tipo de narración romántica, melodramática y folletinesca, centrada en un héroe al que suceden toda clase de aventuras. En la novela, como en la autobiografía, no se puede llegar a ninguna conclusión válida si se toman como bloques homogéneos que caminan por una sola dirección.

[5] Muchos de estos libros tienen un destacado componente autojustificativo y polémico, pero su desarrollo va más allá de la simple defensa circunstancial. Son mucho más frecuentes las memorias que denomino justificativas, piezas más breves y coyunturales sobre asuntos concretos de los que el autor, en caliente y con agresividad, se defiende. En mi catálogo puede verse una muestra representativa de esas obras, sobre todo a partir de 1808, y he tratado de ofrecer una caracterización más completa de ese subgénero en mi edición de uno de sus mejores productos, las *Memorias* de Manuel José Quintana (Durán López 1996, págs. 21-45).

sino para apartarse conscientemente de él según un criterio que distingue la gran historia, política y militar, que aparece en obras como las de Godoy o Alcalá Galiano, de la pequeña historia, cotidiana y sencilla, más social que política, más impersonal que egocéntrica, que él pretenderá evocar en sus recuerdos.

El hecho que quiero destacar, en suma, es que en los años en que Mesonero gesta y publica sus memorias, en el mercado editorial español están presentes varios formatos diferentes de autobiografía que, con mejor o peor fortuna, determinan un desarrollo del género que no sólo hay que asociar al célebre costumbrista madrileño. ¿Cuál es, entonces, el valor de sus aportaciones a la autobiografía española? Mesonero, a mi juicio, consuma la evolución del memorialismo hacia una fórmula muy concreta de escritura autobiográfica, que aunque venía de antes arraiga gracias a él con inusitado vigor en la literatura española. Las *Memorias de un setentón* operan como modelo de referencia y principal vía de difusión para esa clase de escritos, y sobre ellos ejerce una perdurable influencia. En buena parte gracias al Curioso Parlante esa modalidad autobiográfica adquiere protagonismo y acapara un sustancial segmento de la producción de memorias en España, al tiempo que proyecta su influencia en otros géneros literarios afines. Eso desde luego no implica que las otras fórmulas autobiográficas desaparezcan ni sean absorbidas por la de Mesonero. A describir ésta dedico el siguiente apartado.

LA AUTOBIOGRAFÍA SEGÚN MESONERO ROMANOS

> [...] la obra no tiene continuidad ni coherencia interna: no es más que una colección de estampas que fácilmente recuerdan al castizo autor de las *Escenas matritenses* [...]. En este sentido, es frecuente el detalle arqueológico o la noticia curiosa, aunque esta abundancia de referencias no se acompañe de una indagación acerca de su sentido (que es lo que cuenta, al fin y al cabo). Todo son *inspirados dramas, elegantes plumas y acendrados patriotismos;* nada que revele al lector actual la complejidad de la naturaleza humana, el policromismo de su diversidad (Caballé 1991, pág. 147).

Este riguroso juicio de Anna Caballé no anda desencaminado, valoraciones subjetivas aparte, aunque peca de demasiado rotundo. Si en la escasez de sentido crítico y de hondura analítica por parte de Mesonero estoy completamente de acuerdo[6], no lo estoy tanto en lo que atañe a la falta de coherencia: sin ser una

[6] Los límites de Mesonero como escritor los ha definido contundentemente Alberto Gil Novales al decir que «su fama es tan grande como sus contradicciones, y en el fondo su ausencia de pensamiento» (1991, pág. 433).

obra redonda, hay una evidente unidad proporcionada por el punto de vista, la continuidad espacial y la progresión cronológica, además de por la peripecia histórica que sirve de eje a toda la rememoración. En cualquier caso, la aceptación e influencia de las *Memorias* demuestran que acertaron a gustar al público y que la forma de combinar esos ingredientes dio como resultado un producto ajustado a las necesidades de los lectores y capaz por tanto no sólo de satisfacerlas, sino de modificar el curso de una parte de la literatura española en determinada dirección. Es posible, entonces, que lo que a Caballé le parecen defectos y limitaciones –y que de hecho lo son– fueran justamente la clave de su éxito. Trataré ahora de desarrollar los diferentes extremos de esta receta literaria.

La fórmula ajustada por Mesonero descansa principalmente sobre una peculiar relación entre el *yo* y la Historia que se diferencia de los modos de concebir y representar la identidad individual que se habían practicado en otros escritos autobiográficos. En la autobiografía entran siempre en juego en diferentes grados dos elementos esenciales: el *yo* y la Historia, entendiendo ésta en sentido amplio, el entorno en que se desenvuelve la vida del autor. Algunos autobiógrafos tal vez han fabulado un *yo* solipsista, autosuficiente, que se puede separar de su marco espacio-temporal sin perder su propia identidad y coherencia, pero eso es sólo una fantasía hija del egocentrismo y de una inútil protesta contra la realidad. La identidad de un individuo es producto de un momento y de un lugar, un clamoroso *hic et nunc* del que resulta imposible prescindir: no se puede aislar en ella lo que es influencia del medio, de la educación, de la coyuntura histórica y del devenir de la colectividad, para quedarte solamente con una hipotética esencia, porque después de quitar todo eso no queda nada. El *yo*, por tanto, es un ser histórico, cuyos valores puramente individuales están arraigados inextricablemente en valores colectivos como el espíritu de clase, la identidad de género, de nación, de raza, las creencias religiosas, políticas, sexuales...

Esos dos niveles de acercamiento a la personalidad del autor, a través del *yo* o a través de sus circunstancias por emplear términos orteguianos, se han barajado de formas muy diversas en la autobiografía occidental y cada discurso autobiográfico incide de manera distinta en la proporción y el enfoque que se aplica a estos ingredientes: el énfasis puesto en el *yo* o en el entorno es precisamente lo que define la clásica separación entre autobiografías y memorias. El memorialismo de Ramón de Mesonero Romanos lleva a su extremo la preocupación por observar el entorno en que se desarrolló la propia vida. Dicho de otra manera, en la propuesta de Mesonero la conciencia del *yo* es acaparada casi por entero, por no decir que reemplazada, por la conciencia histórica. Para estudiar esta cuestión, por consiguiente, es menester analizar qué tipo de historia y qué tipo de *yo* vemos

en las *Memorias de un setentón*. A esto añadiré finalmente una tercera cuestión, esencial en el discurso memorialístico de Mesonero: el espacio geográfico, es decir, la ciudad de Madrid.

Según Anna Caballé, las transformaciones políticas, sociales y científicas que vive el siglo XIX «son motivo [...] del despliegue testimonial de cuantos asistieron más o menos activamente a tan abundantes transformaciones. [...] Se trata de un fenómeno de largo alcance, no exclusivamente español, con rasgos comunes en todo el dominio europeo y americano: rasgos apoyados en la pasión por el documentalismo y la historicidad (no en vano al siglo XIX se le ha calificado como *el siglo de la Historia*) que conformaron el tipo de hombre característico del siglo» (1991, pág. 143). El historicismo y la necesidad del testimonio político justifican en el XIX el enorme auge en Europa de una literatura autobiográfica volcada a esas materias. Pero hay, sobre todo, una evidente tendencia a sustentar sobre ese historicismo un fuerte sentimiento nacional. No en vano esa centuria es la que vivió, a partir de la revolución francesa y las guerras napeolónicas, el surgimiento del nacionalismo, que no dejaría de afianzarse desde entonces. La obsesión por construir un Estado fuerte y centralizado implica la necesidad de articular una identidad nacional que lo cohesione con un agresivo sentimiento individual y colectivo de pertenencia. Esto requiere elaborar una lectura de la Historia, tanto remota como reciente, que actúe como un ideal comunitario en que la gesta nacional se imponga sobre los particularismos de clase, de partido o de cualquier otro tipo. En el caso español la gesta fundacional reside en la gloriosa revuelta antifrancesa de 1808, convenientemente transmutada de *revolución española* –como fue denominada por sus contemporáneos– en *guerra de la independencia* –según el patriótico término que se impuso a lo largo del XIX–, el único suceso histórico reciente en condiciones de suscitar una visión heroica, unificadora y coronada por el éxito.

Las *Memorias de un setentón* buscan justamente construir una versión de la historia española de la primera mitad del siglo, seleccionada no por la memoria subjetiva de su autor-narrador, sino asumiendo una memoria colectiva que está influida por las previas reconstrucciones historiográficas e iconográficas de ese periodo. Esa conciencia colectiva selecciona unos hechos concretos y sus interpretaciones. Si Mesonero quiere contar la experiencia española de su tiempo, y no sólo la suya propia, tiene que ajustar sus recuerdos subjetivos a esa selección, es decir, tiene que conectar con las expectativas que los lectores poseen ya sobre la época, incluso si el protagonista de las memorias no fue testigo de los acontecimientos o si éstos no influyeron para nada sobre su vida particular. En suma, la panorámica histórica de la memoria colectiva domina sobre la memoria indivi-

dual, de tal manera que la forma de organizar la materia no es muy diferente a la de una obra de ficción que tiene toda la libertad posible para seleccionar sus contenidos, los *Episodios nacionales* de Galdós.

Esta recreación y estilización literaria de la historia nacional que emprende Mesonero exige un amplio distanciamiento cronológico. La lejanía entre el narrador y lo narrado es la clave para adoptar un tono, ya nostálgico, ya crítico, ya humorístico, acerca del pasado evocado. En la fórmula autobiográfica de las *Memorias de un setentón* una parte esencial reside en ese *setentón* que se reclama jactanciosamente en el mismo título; por eso una de sus influencias más permanentes sobre la literatura autobiográfica española es la epidemia de títulos que indican la ancianidad del protagonista (en esto había sido precedido por Alcalá Galiano). En este sentido, James D. Fernández (1992) señala la existencia de un paradigma de autobiografía basado en el esquema de un anciano, testigo privilegiado de la marcha de la historia: «The posture of the old man/unique witness is frequently assumed by the autobiographer/chronicler of modernity; the claim to authority» (1992, pág. 104). Esto no es algo consustancial a cualquier tipo de autobiografía: la memoria reside en la conciencia del tiempo, pero no necesariamente en la vejez; ésta en cambio sí es una condición obligada en el modelo histórico-costumbrista que propone Mesonero. Así, la sincronía que es precisa para el cuadro de costumbres ha de convertirse en diacronía si se desea introducir un enfoque nostálgico y evocador en la autobiografía, como han explicado Escobar y Álvarez Barrientos (en Mesonero 1994, págs. 50-52).

La mirada retrospectiva y la insistencia en el tiempo transcurrido entre la escritura –y la lectura– y los hechos narrados forman parte también del proceso de despolitización que Mesonero aplica a sus memorias, ya que esa distancia es la que justifica una visión depurada de la política y de la historia, con sus aristas limadas, como si la pátina de polvo dejada por el transcurso de los años hubiese hecho inútiles y sin sentido las luchas políticas, las pasiones y desvaríos partidistas y todo aquello que entonces parecía importante o terrible, y que ahora queda igualado en la memoria de un anciano[7]. Porque además de ser un viejo que recuerda el pasado, el narrador autobiográfico propuesto por Mesonero se caracteriza por su condición de espectador: no ha sido protagonista de la vida pública,

[7] Anna Caballé, al advertir del giro temático dado en la segunda parte y el abandono casi total de la materia política tras la muerte de Fernando VII, atribuye este cambio a que «la pluma del cronista sólo se siente firme en la evocación del pasado lejano, y nada peligroso, dicho sea de paso. En cambio, decae cuando se trata de enfrentarse al presente de la escritura, que rehúye, abandonando las *Memorias* al llegar a 1850 (después de haber aceptado Mesonero una concejalía del Ayuntamiento de Madrid)» (1991, pág. 146).

sino un particular. Mientras que eso hasta entonces deslegitimaba la escritura autobiográfica, para el Curioso Parlante es precisamente su fuente de legitimación, inaugurando una pléyade de particulares que se entregan a contar sus vidas y los hechos de sus tiempos sin haber figurado apenas en el escenario principal de la historia.

Hasta qué punto se distancia el autor de la política es una cuestión que hay que matizar, ya que en realidad es un elemento presente en las *Memorias* igual que en la propia vida del Curioso Parlante[8]. Desde luego, su visión no deja de estar fuertemente sesgada en un determinado sentido: refleja los valores de la clase media liberal conservadora de comienzos de la Restauración, que acusa las conmociones revolucionarias del Sexenio y la prolongada división social abierta en 1808. La despolitización que opera Mesonero Romanos en su evocación histórica consiste en primer lugar en no presentarse a sí mismo como político –incluso ocultando a los lectores las tareas públicas en que tomó parte–, sino como un portavoz de la gente común, de la sociedad, un concepto que en su consideración queda reducido a las clases medias[9]. No pretende, por tanto, relatar ni defender una actuación política ni una posición de partido. Como indica en la introducción, su condición de persona independiente le reduce «a considerar los sucesos políticos únicamente bajo su aspecto exterior, digámoslo así, fijando particularmente su atención en los que corresponden a la vida literaria y a la cultura social, a que dedicó su especial estudio» (Mesonero 1994, págs. 88-89). El madrileño está distanciándose de forma calculada del modelo de memorias políticas que se había ya institucionalizado en la literatura española y frente al cual formula el suyo propio, que se legitima precisamente por no ser una crónica política, sino centrada en la vida social y cultural, en la pequeña historia, aunque inevitablemente tenga también que ocuparse de la grande. Anna Caballé (1995, pág. 153) recuerda que, si en la primera mitad del XIX el autobiógrafo se sometía al discurso político, el estilo que impone Mesonero transfiere esa servidumbre al discurso histórico: «el

[8] «...como habrá constatado cualquiera que se haya acercado a sus *Memorias* y al resto de su obra, Mesonero constantemente lanza juicios y opiniones políticas -incluso con sus silencios-, convirtiéndose en un personaje inmiscuido en asuntos políticos, es decir, activo y decisivo en mucho de lo que sucede a su alrededor: el hecho más palpable es su actividad en la política urbanística de la ciudad de Madrid, en la mejora del nivel cultural de la corte y de las instituciones que en ella residen...» (Álvarez Barrientos 1995, pág. 43).

[9] En la introducción declara Mesonero que su deseo es hacer al lector «apreciar las circunstancias de carácter y condición de las clases medias acomodadas e independientes de aquella época» (1994, pág. 89). Hay un largo pasaje mucho más contundente sobre el papel político que atribuye a las clases medias y a las bajas en la vida nacional, con evidente ventaja para las primeras (Mesonero 1994, págs. 269-270).

proyecto autobiográfico se confunde con el historiográfico, y buen ejemplo de esa fusión/confusión la tenemos en las *Memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos» (Caballé 1991, pág. 146).

Pero en ese historicismo hay al menos dos planos de contenido. Mesonero declara que va a centrarse «en aquellos pormenores y detalles que por su escasa importancia relativa o por su conexión con la vida íntima y privada, no caben en el cuadro general de la historia, pero que suelen ser, sin embargo, no poco conducentes para imprimirla carácter y darla colorido» (Mesonero 1994, págs. 87-88). Es decir, por un lado está el curso general de la historia de la nación, los acontecimientos políticos y militares; por otro, la vida privada de los ciudadanos, la manera en que éstos vivieron aquellos sucesos, las costumbres, las anécdotas, la marcha cultural y literaria y todo lo que configura la pequeña historia cotidiana. Lo cierto es que, en las *Memorias de un setentón*, aparecen los dos planos, y no sólo el segundo de ellos como quiere hacernos creer su autor. Ya al desarrollar sus ideas sobre la novela, «Mesonero prefiere la novela de costumbres entreverada de la histórica, e incluso, de la Historia a secas. Es entonces cuando, a su parecer, alcanza el valor máximo» (Álvarez Barrientos 1995, pág. 33). Al pasarse al memorialismo, mantendrá vivo este principio, combinando lo histórico y lo costumbrista; en el futuro, como se verá, sus imitadores optarán por mantener esa mezcla o se decantarán, en el caso más frecuente, por el costumbrismo.

Esta mezcla de dos clases de asuntos está directamente relacionada con la despolitización. En efecto, el narrador muestra su continuo desprecio de los partidismos, en realidad su desprecio de la propia política, entendida como fuente de disolución de la concordia nacional, un ideal mesocrático que a la hora de la verdad se reduce a un firme deseo de que se mantenga el orden, se respete la propiedad y no se produzcan rupturas traumáticas con el pasado. Mesonero expresa su lealtad a un ideal de progreso y de reforma desde el que formula valoraciones siempre negativas a un lado y a otro del arco político. El tiempo transcurrido le permite adoptar esa pose de apoliticismo aparente para centrarse en lo que realmente le interesa: extraer del curso histórico un fantasmagórico espíritu nacional que resulta, por arte de birlibirloque, diferente de los intereses y las ideas encarnadas por unos y por otros sectores sociales y políticos. Así, la historia resulta de verdad nacional y patriótica, porque se ha separado artificialmente de las fuerzas que, de hecho, la impulsaron[10]. Las *Memorias de un setentón* dejaron ese legado

[10] Esta posición aparece con meridiana claridad al hablar de los agitados primeros meses de 1814, antes de la vuelta de Fernando VII al trono de sus antepasados: «En medio, empero, de esta agitación febril, de esta lucha encarnizada de las banderías políticas, el solo recuerdo de una fecha vino a calmar las enconadas pasiones, vino a establecer una tregua, siquiera breve, en las intrigas políticas;

de apoliticismo nacionalista a muchas de las obras autobiográficas que recibieron su influencia, y que incluso extremaron la visión costumbrista y nacional (a menudo ya sólo local) frente a la historia y la política.

Pero ése es sólo un problema: delimitar el papel de la política y la Historia respecto a la vida social y al anecdotario costumbrista. Hay un segundo problema, que le resulta más amenazador: delimitar el territorio de la rememoración de su vida personal y el de la vida pública, colectiva. Son frases muchas veces citadas, pero es inevitable reproducirlas aquí: «el escollo verdaderamente formidable [...] es la necesidad imprescindible, fatal, en que se encuentra de hablar en nombre propio, de usar el *satánico yo* [...] y haber de combinar en cierto modo los sucesos extraños que relata con su propia modestísima biografía» (Mesonero 1994, pág. 89). Así pues, quedan establecidos tres planos en el contenido: la biografía personal del autor, la pequeña historia social y la gran historia general (y política) de la nación[11]. En principio, el propósito declarado de Mesonero es ocuparse sólo del segundo, e incidentalmente de los otros dos, pero lo cierto es que el problema persiste de manera insistente durante todo el transcurso de las *Memorias* obligando a un incómodo narrador a hacer excepciones al proyecto inicial, volver a él, desviarse de nuevo, etc., en una larga serie de transiciones entre

---

y esta fecha providencial, que acertaba a reunir a todos en un solo pensamiento espontáneo, nacional, sublime, era la por siempre memorable del DOS DE MAYO» (pág. 205). «Imposible sería pintar aquí con sus vivísimos colores el entusiasmo patriótico [de la primera celebración del Dos de Mayo], la unción religiosa con que el pueblo entero de Madrid asistió [...]. Muchas y ostentosas solemnidades, más o menos oficiales, ha presenciado después este pueblo, sin tomar parte activa en ellas [...]; muchas ovaciones entusiastas ha prodigado una parte de la población, mientras que acaso la otra yacía encerrada, proscrita, o huyendo de la arrogante triunfadora [...]. Pero el Dos de Mayo de 1814 todos los habitantes de Madrid, sin excepción alguna, se sentían animados de un mismo sentimiento, de una misma, aunque dolorosa, satisfacción; y hasta las diversas banderías de liberales y serviles venían a confundir su pensamiento ante una misma idea; venían a rendir su tributo ante un mismo altar» (pág. 209). Eso no quiere decir que Mesonero no tome partido: aunque distribuye sus censuras en todas las direcciones, deja claras sus simpatías por la causa constitucional, por su sentido modernizador, burgués y progresista, mientras que condena a los serviles. Así, la reacción de 1814 le parece el origen de los males españoles: «Ingratitud y torpeza política que no tiene semejante en la historia moderna, y que fueron, a no dudarlos, las generadoras de tantos levantamientos insensatos, de tantas reacciones horribles como ensangrentaron las páginas de aquel reinado, y lo que es más sensible aún, que infiltrando en la sangre de una y otra generación sucesivas un espíritu levantisco de discordia, de intolerancia y encono, nos ha ofrecido desde entonces por resultado *tres* guerras civiles, media docena de Constituciones y un sinnúmero de pronunciamientos y de trastornos que nos hacen aparecer ante los ojos de Europa como un pueblo ingobernable, como una raza turbulenta, condenada a perpetua lucha e insensata y febril agitación» (pág. 213).

[11] Escobar resume esta idea diciendo que Mesonero pone en práctica «un plan [...] histórico-costumbrista con dimensión autobiográfica» (1993, pág. 279) y que «el texto [...] se constituye en la intersección textual de tres modelos narrativos: la autobiografía, las memorias y el artículo de costumbres» (1993, pág. 286).

un plano y otro que suponen un buen ejemplo de ese «metadiscurso inquieto» con que Lázaro Carreter (1983, pág. 22) define el estilo autobiográfico de Santa Teresa, pero que es muy común en el género de la autobiografía[12]. Todas esas rectificaciones, a veces contradictorias, muestran el punto débil que posee el proyecto de las *Memorias de un setentón*, la fragilidad de un ejercicio de la memoria que en realidad tiene mucho de reconstrucción libresca y de estilización literaria, fuerzas más poderosas que el propio recuerdo subjetivo, ya que si tuviera que limitarse a éste el relato estaría cuajado de lagunas y perdería gran parte de su interés. Veamos algunos ejemplos espigados de los primeros capítulos:

> [...] al trazar el anciano la reseña de suceso tan remoto [el motín de Aranjuez], dispensaráse al niño de entonces se reduzca a presentarla en los términos sencillos, infantiles, casi risueños con que quedó grabada indeleblemente en mi memoria (pág. 92).

> Y en tanto que el niño duerme el sueño de la inocencia, aprovecha el hombre su silencio para trazar en algún modo el episodio local de aquel célebre motín, con todos los pormenores de la *mise en scène* por primera vez empleados en este siglo, en nuestro teatro madrileño (pág. 96).

> [...] como vuelvo a repetir que ni mi propósito ni la tierna edad en que me encontraba sean conducentes a escribir historia [...] sólo habré de limitarme a trazar impresiones propias [del periodo previo al Dos de Mayo], a narrar algunos incidentes de los que pude presenciar o estaban al alcance de mi limitadísima comprensión. Fácil me sería, consultando libros y periódicos, reproducir bien o mal una de tantas relaciones de aquellos trascendentales sucesos; pero esto, lejos de acrecer, entiendo que debilitaría el interés de este relato, que si alguno tiene, no puede ser otro más que la forma sencilla, veraz, íntima e infantil con que brota espontáneamente de mi pluma (pág. 109).

> Esta humillante puja de mísera adulación y de artera falsía [de la corte de Fernando VII ante Murat], consignada está en la historia, y sería inoportuno reproducirla aquí [sin embargo lo hace], tanto más cuanto que sólo por ecos vagos podía llegar hasta mi tierna comprensión (pág. 111).

> Por mi parte, pobre criatura de cinco años escasos [...] sólo habré de limitarme a consignar la fiel pintura del interior de mi casa y familia en tan tremendas horas [del Dos de Mayo], lo que, a falta de importancia general, habrá de ofrecer al menos algún interés relativo por su veracidad y su colorido (pág.

[12] Ya algún crítico ha advertido esta peculiaridad: «Throughout the *Memorias*, Mesonero Romanos promises time and time again not to invade the limits of history, though he never quite manages to keep his promise. [...] each incursion into history or politics is introduced by a distancing expression» (Fernández 1992, págs. 108-109).

116). [Pero, en cambio, para contar los días y semanas subsiguientes modifica su criterio:] alternaron vicisitudes tales, que sería imposible de todo punto prescindir de ellas, si ha de darse el enlace debido a esta sencilla narración, por mucho que pretenda reducirla a los términos que me propuse (pág. 125).

Los trascendentales acontecimientos acaecidos durante la segunda mitad del año 1808, y la vertiginosa rapidez con que se sucedieron, me obligaron a mi pesar, en el capítulo anterior, a extralimitarme de mi propósito, penetrando algún tanto en el dominio de la Historia, siquiera no fuese más que para señalar la marcha de los asuntos exteriores con relación al cuadro íntimo que me propuse trazar en el presente relato (pág. 147).

Cansado de ir, como quien dice, a la zaga de la Historia en los capítulos anteriores, porque así lo requería la magnitud de los acontecimientos durante los seis años de la Guerra de la Independencia, permitido me sea [...] reposar algún tanto de aquella narración histórico-anecdótica, para trazar en la presente un episodio que, aunque puramente personal y de índole doméstica o privada, tiene relación con aquella época. [...] Con esto aprovecho la ocasión de volver por el momento a mi propósito primitivo, que no fue ni pudo ser otro que el de reflejar en estos apuntes el colorido característico de aquella sociedad, su manera de ser, como ahora se dice, sus costumbres, sus deseos y modestas satisfacciones (pág. 185).

Por muy opuesto que sea a mi carácter y al tenaz propósito con que he sabido conservar a mi modesta pluma en el más absoluto apartamiento de la política, no es posible en ocasiones como la presente [la reacción absolutista de mayo de 1814] prescindir de tomar en cuenta aquellos hechos históricos, que tanta influencia tuvieron en la marcha, ya progresiva o ya retrógrada, de la civilización y de la cultura, que es lo que bien o mal me propuse reflejar en estas *Memorias*, ayudado únicamente de mi buena fe, de mi independencia de los partidos y de la más absoluta veracidad (pág. 215).

[...] a falta de criterio propio [sobre el carácter de Fernando VII], que por mi tierna edad no podía formar, habréme de limitar a reproducir las apreciaciones y los comentarios que de unos y otros escuchaba sobre dicho carácter (pág. 249).

[Tras contar la muerte de su padre en enero de 1820.] Todo esto, que a mí solo interesa, hubiéralo omitido, a no ser porque en esta reseña de mis reminiscencias personales, que me propuse hacer en la presente obra, enlazándola con los acontecimientos públicos, no creo inoportuno hacer mención de la notable coincidencia que ofrecía mi entrada en la vida con la inauguración de una época nueva en la marcha histórica de nuestra sociedad (pág. 265).

Es decir, pese a haber declarado sus intenciones de limitarse a evocar la vida social y literaria, así como los pormenores de la historia que sólo la memoria de un testigo directo puede retener, su escritura se debate entre continuas vacilaciones: el miedo a hablar demasiado de sí mismo, el peligro de que ceñirse a su experiencia directa dé lugar a un cuadro incompleto y deslavazado –es decir, que no satisfaría las expectativas del lector– y le impida dar una visión completa –*su* visión– del curso general del país, pero también el peligro de que prescindir de su experiencia directa sustraiga lo más original de su propuesta literaria, que es el componente autobiográfico, el entrelazamiento de su propia vida con la aventura española de la primera mitad del XIX. Mesonero se mueve en un terreno inseguro que a poco que se descuide le aparta del equilibrio que persigue.

Pero, en cualquier caso, su fórmula literaria es autobiográfica, se construye bajo la presencia de un *yo* ineludible –sea satánico o angelical–, lo que implica que otro problema que debe solventar el escritor es el de delimitar qué cosas de sí mismo y de su memoria subjetiva está dispuesto a ofrecernos. Su opción no deja lugar a dudas y viene determinada por el prioritario interés mostrado hacia el entorno sociohistórico: opta por la máxima neutralidad y ocultamiento. Tras enriquecer su receta con tanto de historia, costumbrismo, anecdotario, etc., no es extraño que el otro ingrediente resulte escaso, poco sabroso y, para muchos, decepcionante, especialmente si se trata justo de aquel material que se supone más característico del género autobiográfico. Lo ocurrido lo resume bien el siguiente comentario: «Hemos visto que al costumbrismo le es esencial la perspectiva autobiográfica del narrador-testigo, del observador concreto y personificable. Sin embargo, cuando este *yo* intenta presentarse a sí mismo, acaba viéndose no como un individuo, sino como un *tipo* más de los que componen el cuadro social. En el autorretrato domina lo típico sobre lo individual, lo externo sobre lo interno y, en último término, la personalidad misma sólo resulta descriptible tomando la historia general como paradigma» (Sánchez Blanco 1983, pág. 43)[13].

[13] Anna Caballé lo ha expresado de forma más dura: «El hecho de que las *Memorias de un setentón* se inicien en marzo de 1808 [...] ya es revelador del propósito fundamental, consciente o inconsciente, de quien las escribe: hacer discurrir su vida con la historia de los abundantes sucesos notables de que Mesonero Romanos fue testigo, y con el estado de la opinión pública en materia política y social. El resultado es que el sometimiento del escritor al discurso histórico es absoluto, y ello va, naturalmente, en detrimento de las *Memorias* como género (relativamente) autónomo desde un punto de vista literario; pues su objeto viene a coincidir con el objeto de la historia, o sea, dar cuenta de los hechos que han tenido trascendencia. Hechos que son narrados por el memorialista desde una perspectiva personal, de mayor colorido y vivacidad que el frío y desangelado relato histórico, pero ajenos al esfuerzo de un hombre por erigir su personalidad. Por otra parte, Mesonero no comprende que la presión de la historia exige el subjetivismo fluctuante de quien a ella se ha visto sometido de algún modo» (1991, pág. 146).

Esto, en realidad, es un rasgo común de la autobiografía española en casi toda su historia, y desde luego en el siglo XIX: si Mesonero tuvo tanto éxito es precisamente porque conectó con éste como con otros aspectos del gusto literario español[14]. Caballé ha desarrollado mucho en sus estudios la cuestión del ocultamiento de lo íntimo en la literatura autobiográfica española. Pese a la gran eclosión autobiográfica española en el XIX –dice–, estas obras no conceden libre espacio a la expresión de la propia individualidad. «Será que apretaban demasiado las cuestiones públicas para que estos memorialistas cedieran a la presión de lo personal» (Caballé 1991, pág. 144). Además, estaba vigente la idea de que estas obras debían ofrecer un ejemplo de virtudes, ser modelo de otras vidas, «y así, lo más íntimo, lo más espontáneo, las anécdotas picantes o los hechos contradictorios debían suprimirse, seleccionándose para el público cuanto en una vida pudiera calificarse de grande y digno y se manifestara en consonancia con el mundo de los valores y los convencionalismos sociales» (Caballé 1991, pág. 144). Se trata de textos en que el narrador busca en sí mismo el recuerdo de hechos externos: «...el tipo básico de recuerdos que constituyen el material autobiográfico decimonónico es el de los recuerdos trascendentes, aquellos cuyo objeto es exterior a la consciencia que los recuerda...» (Caballé 1991, pág. 145).

En este tipo de memorias decimonónicas: «...el autor es testigo, pero al servicio de la fama de otros, desapareciendo casi en la narración de los acontecimientos, a excepción de algunas anotaciones sobre los sentimientos particulares que motivaron sus propias acciones, marginales respecto a la acción principal, por lo que apenas se puede hablar de auténticas autobiografías» (Sánchez Blanco 1983, pág. 41). Ésta sería la explicación a la mezcla de vida personal e historia general en detrimento de la primera en la mayoría de los autores españoles. El rechazo del modelo de individualidad romántico es en España profundo, y no sólo en los sectores más conservadores[15]. Los modelos perfectos de esa identificación

[14] Sobre la pudibundez de los autobiógrafos españoles hay numerosos testimonios de los propios autores y de la crítica, que en un futuro tendrían que ser matizados en su pretendido valor general por un mejor conocimiento de los textos, pero para el contexto que explica las *Memorias de un setentón* son válidos. Un ejemplo creo que no muy conocido, que viene de una modalidad autobiográfica mucho más egocéntrica que la de Mesonero, lo ofrece Pérez Escrich en *El frac azul*, donde advierte en el prólogo que «Madrid no es París, donde los escritores son bastante despreocupados para escribir sus memorias; donde Chateaubriand dice que ha tenido hambre delante del escaparate de una fonda; Rousseau que ha robado y conducido por él mismo tres hijos a la Inclusa [...]. Allá, es decir en Francia, los escritores, sin encomendarse a Dios ni al diablo, cuando escriben algo de sus vidas privadas, sacan a relucir los nombres propios de sus amigos, sin tomarse la molestia de pedirles permiso [...]. Pero nosotros los españoles somos más graves, más circunspectos, más quisquillosos, sin duda porque aún nos queda algo de los caballeros de la Edad Media» (1864, págs. 6-7).

[15] «Aunque la evolución hacia un análisis más detallado de las vivencias subjetivas y de los rasgos individuales no se puede negar, también es verdad que este camino se recorre en España con bas-

de la propia vida con la historia estarían en Alcalá Galiano –del que Sánchez Blanco dice que «su descripción no está excesivamente individualizada y podría cuadrar a la de cualquier miembro de la primera generación de liberales» (1987, pág. 638)– y Mesonero Romanos, quien avanza un paso descubriendo el ámbito de lo privado (no de lo íntimo y personal, sino de la pequeña vida burguesa y no sólo la gran vida política).

Por fin, el último gran elemento constitutivo de la propuesta que ofrece Mesonero en sus *Memorias* es la vinculación de la memoria a un espacio geográfico concreto, presente en el relato como protagonista, no sólo como escenario. En su caso se trata de Madrid. Cualquier lector puede apreciar el meticuloso pormenor con que el memorialista especifica los nombres de las calles, las direcciones y detalles de los domicilios donde viven los personajes, los cambios urbanísticos operados desde entonces, el aspecto general de la ciudad y el particular de infinidad de lugares concretos[16]. En principio, este arraigo parece que está destinado a limitar la comprensión de la obra a un público local, único que está en condiciones de valorar en su justa medida el espacio geográfico mostrado. Sin embargo, el madrileñismo no convierte las *Memorias de un setentón* en una obra localista, como prueba su amplia y dilatada recepción por el público español. Esto es así, a mi juicio, por dos razones que en realidad vienen a ser una sola: por el extenso componente histórico, que trasciende el marco local en favor de una identificación colectiva, y por una visión centralista de la vida nacional que convierte a Madrid en un patrimonio común de la memoria española, sobre todo en función de ser el escenario privilegiado de la historia nacional.

El nacionalismo decimonónico también implica, además de una lectura de la historia cohesionadora del orgullo patriótico, una jerarquización del territorio según las prioridades del Estado centralizado burgués. La conciencia histórica colectiva a la que antes me he referido no implica sólo la interiorización de los procesos políticos, sociales y militares que ha vivido una sociedad, sino que también interioriza un espacio concreto, un territorio, incluso unas calles y edificios: es una conciencia local tanto como temporal, según la cual la pertenencia a un

tante independencia de los otros ámbitos culturales europeos. El desarrollo de una nueva sensibilidad, y de una reflexión sobre ella, corre paralela a la difusión de las ideas políticas liberales y del gusto romántico pero, paradójicamente, el modelo de individualidad que se adopta para la autobiografía no corresponde al del sujeto lírico del romanticismo» (Sánchez Blanco 1987, pág. 636).

[16] Ésta es otra técnica aprendida del cuadro de costumbres, como estudian Escobar y Álvarez Barrientos: «La incidencia [...] sobre lo circunstancial, sobre el aquí y ahora espacio-temporal, dotaba al cuadro de costumbres de una capacidad comunicativa muy señalada, pues provocaba sobre el lector un efecto de verosimilitud, de cosa real cercana a él y conocida que se venía pidiendo a la literatura desde el siglo XVIII» (en Mesonero 1994, pág. 25).

ámbito geográfico define la propia personalidad en la misma medida que los acontecimientos vividos. Por ello no resulta extraño el protagonismo adquirido por Madrid en las *Memorias de un setentón*, ya que los acontecimientos históricos se describen y analizan con óptica centralista: «Madrid es el epicentro de casi todos los relatos autobiográficos, la mayoría de ellos a medio camino entre la literatura de costumbres inspirada en la realidad ambiental y un sentimiento indudable de autosatisfacción, que conduce, por ejemplo, a enfatizar los hechos de la Independencia o el espíritu liberal gaditano» (Caballé 1991, pág. 143). Es, por tanto, lógico que en su carta a Patricio de la Escosura, de la que luego hablaré, al comparar las ventajas de su propio proyecto memorialístico frente al que aquél había dado a luz, indique Mesonero que en contraste con la asendereada y movida trayectoria política de Escosura, su mérito es ser espectador y no protagonista de la vida pública, y también «mi constante permanencia en mi pueblo natal, teatro principal de nuestra historia política y literaria» (en Núñez de Arenas 1947, pág. 398). El madrileñismo aparece así como una condición para quien ansíe convertirse en cronista de la vida nacional[17].

Mesonero es, por tanto, el primer autobiógrafo que tematiza como una parte esencial de su relato una ciudad, un territorio; en eso ha de considerársele un precursor de los autores que le seguirán por todo el país: las evocaciones de un Madrid en que se pretendía resumir y simbolizar a toda España, darán lugar posteriormente a una cascada de imitaciones de ese modelo «en provincias», como dirían los capitalinos, pero sólo la Villa podía aspirar a condensar en sus calles el devenir histórico de toda la nación.

Resumiendo lo dicho hasta aquí, la propuesta autobiográfica de Ramón de Mesonero Romanos implica los siguientes elementos, mantenidos en el conveniente equilibrio que no todos sus imitadores sabrán darles: el objeto de interés

[17] «Mesonero Romanos has frequently been called *el autor de Madrid* (the author from/of Madrid), in reference to the fact that he was an early cultivator, if not an inventor, of *madrileñismo*. We might take this expresion in a different way though, and propose that Mesonero Romanos not only writes of, and from Madrid, but also writes Madrid, he is its author. He does this in at least two different ways. First, in his autobiography, he makes Madrid the protagonist of a text [...]. Second, as an urban planner, we see Mesonero Romanos throughout his *Memorias* proposing improvements, demolitions, and changes of names...» (Fernández 1992, págs. 106-107). Según este crítico, no se trata de algo inocente: Mesonero busca una identificación entre la nación española, Madrid y la clase media, fabricando así una conciencia nacional. Por eso, una de sus estrategias autobiográficas consiste en ligar su historia personal con Madrid y con España entera: «Madrid eventually becomes the protagonist of the *Memorias*; Mesonero Romanos sees fit to replace the words *I witnessed* with the words *Madrid witnessed*. The autobiographer becomes the eyes and the voice of the city; moreover, the city becomes a person. Indeed, Madrid shares many characteristics with the protagonist of a novel, or perhaps better yet, of an epic» (Fernández 1992, pág. 108).

preferente es evocar el pasado a la busca de un ideal colectivo de identidad nacional; el sujeto de la obra no es tanto el autor como «los españoles», que encarnan una selección de los contenidos en función de su memoria colectiva; hay un distanciamiento cronológico entre el narrador (un viejo) y lo relatado; ese narrador es un particular, testigo privilegiado y no protagonista de la historia; se presume de despolitizar el texto en favor de un vago deseo de mostrar el fondo del espíritu nacional más allá de las despreciables luchas partidistas; la materia abarca la historia político-militar, pero sobre todo la vida cotidiana, cultura, costumbres, anécdotas y vivencias de la comunidad; el *yo* del narrador adopta una actitud neutra y tiende a ocultar su intimidad bajo su pose de portavoz; y, finalmente, el espacio geográfico ocupa un destacado papel en la construcción de esa memoria. La influencia, y también los orígenes, de las *Memorias de un setentón* en la autobiografía española tendrán por consiguiente que ceñirse a esta caracterización, en todo o en parte, como seguidamente paso a analizar.

LOS PRECURSORES: MOR DE FUENTES, ALCALÁ GALIANO Y ESCOSURA

Este formato autobiográfico que Mesonero populariza no es, desde luego, creación exclusivamente suya ni surge de la nada. Sus inmediatos contemporáneos, principalmente Alcalá Galiano y Escosura, tienen mucho que ver con el hallazgo del madrileño, pero también ellos continúan una línea que venía decantándose desde antes[18]. El antecedente más claro es, a mi criterio, José Mor de Fuentes (1762-1848) con su *Bosquejillo de la vida y escritos delineado por él mismo* (1836). Este escritor aragonés es el último miembro de la generación ilustrada que acomete la tarea de escribir una autobiografía personal, que no consista sólo en una *vida literaria* detallando sus escritos y tareas intelectuales ni en unas memorias políticas o justificativas. Es también el único que concluye su obra y la da a la imprenta[19]. Frente a otros autores de su generación, Mor de Fuentes da un

[18] Mi deseo de restringirme al ámbito autobiográfico hace que no insista en el papel clave jugado por los *Episodios nacionales* de Galdós, pero se trata de una influencia que no puedo dejar de mencionar. Las dos primeras series de *Episodios* se escalonaron entre 1873 y 1879; se sabe por una carta al novelista canario de 23-V-1875 que éstos fueron muy bien acogidos por Mesonero, quien se declara como una de las fuentes orales del joven Galdós, cuyo ejemplo le animó en cierta medida a poner sus recuerdos por escrito. Así superaba el estancamiento creativo en que llevaba muchos años sumido, después de haberse agotado su fórmula de cuadro de costumbres. *Cf.* Escobar y Álvarez Barrientos (en Mesonero 1994, págs. 54-58).

[19] Los otros dos casos contemporáneos serían Francisco de Saavedra (1746-1819), que escribió, pero no concluyó, una espléndida autobiografía en los primeros años del XIX bajo el título de

paso más cuando en Barcelona el año 1836, siendo ya un anciano, se decide a entregar a las prensas de su editor y protector, Antonio Bergnes de las Casas, una autobiografía, de hecho la primera que se imprime en España desde los lejanos tiempos de Torres Villarroel y sus imitadores Gómez Arias y Joaquín de la Ripa (obras publicadas entre 1743 y 1745)[20].

Independientemente de los méritos o defectos de su trabajo, Mor se adelantó a su tiempo, y buena prueba de ello es que su obrita pasó sin pena ni gloria, no valió para sacarle del olvido literario y de la penuria económica en la que vivía, ni tampoco suscitó el interés de nadie; no hubo reediciones hasta bien entrado el siglo XX. Una de las razones de su poco éxito reside, a mi juicio, en que estaba anticipando en muchos años un tipo de evocación autobiográfica que no alcanzaría el gusto literario general hasta los tiempos en que escribieron las suyas Alcalá Galiano, Escosura y Mesonero, ya que entre éstos y el *Bosquejillo* no se publicó nada semejante en el país[21]. Aunque Mor de Fuentes sigue moviéndose en parámetros propios de la identidad del hombre ilustrado, su escrito ofrece varios elementos de lo que va a ser el modelo memorialístico de Mesonero. El punto de vista del narrador es el de un anciano escritor y patriota que recuerda un tiempo ya lejano para presentárselo a unos lectores que no lo conocieron. Como buen

---

Mis decenios, sin pretensión de hacerla publicar; y el cura gallego Juan Antonio Posse (n. 1766), que preparó hacia 1834 una *Historia biográfica* con la idea no cumplida de publicarla como justificación política, aunque en realidad era mucho más que eso e incluía, por ejemplo, un emotivo relato de su infancia. Discuto las particularidades de estos textos, del de Mor y de otros relacionados en la segunda parte de mi tesis doctoral *La autobiografía moderna en España: nacimiento y evolución (siglo XVIII y principios del XIX)*, leída en la Universidad de Cádiz en junio de 2001, bajo la dirección de Alberto González Troyano.

[20] Entre la *Vida* de Ripa de 1745 y el *Bosquejillo* de Mor en 1836 no se publica ninguna autobiografía que no pertenezca al grupo de las memorias justificativas o al de las pequeñas o grandes *vidas literarias*, en su sentido más restrictivo (Capmany, Llorente, Sempere, Villanueva, Rojas Clemente). Eso, en un terreno como el de la autobiografía española, de tan escasa y discontinua tradición editorial, es un hecho nuevo y relevante de sociología literaria, que apunta hacia un cambio en la estimación pública del género. De hacer caso al restrictivo criterio de Philippe Lejeune (1971, pág. 43 y ss.), que estima que sin comunicación real con el público no existe verdadero pacto autobiográfico y que no acepta obras anteriores al último tercio del XVIII o memorias políticas como autobiografías legítimas, tendríamos que afirmar que el *Bosquejillo* es la primera autobiografía de la literatura española. Sin ser partidario de tan rígidos límites, no dejaré sin embargo de destacar el hito que supone esta publicación.

[21] No estoy postulando una influencia directa de Mor en las *Memorias de un setentón*, de la que no hay prueba alguna. Sería interesante saber si Mesonero leyó el *Bosquejillo*, pero aunque tuvo oportunidad de haberlo leído, es más probable que no lo hiciera, puesto que el nombre del aragonés hacía años que había dejado de sonar en el mundillo literario madrileño, donde Mesonero había comenzado ya su carrera literaria, y su actividad se circunscribía por entonces a Barcelona, donde era despreciado como una antigualla por los jóvenes románticos (*cf.* Cáseda 1994).

ilustrado, la mirada de Mor es más crítica y más agria que la que propondrá Mesonero, pero ya se puede detectar la «complaciente tonalidad descriptiva y [...] benigna crítica social» que le atribuyen Escobar y Álvarez Barrientos (en Mesonero 1994, págs. 22-23). También trata, por otra parte, de evocar el pasado según unos criterios que no reflejan sólo la memoria individual del autor y su experiencia concreta, sino también el tipo de memoria colectiva de que hablé en el apartado anterior.

Mor de Fuentes incluye en el *Bosquejillo*, además de una reconstrucción del mundillo literario madrileño previo a 1808, bastantes y muy circunstanciadas páginas sobre la Guerra de la Independencia, en concreto sobre dos momentos clave del imaginario patriótico de dicha contienda, el Dos de Mayo y el primer sitio de Zaragoza. En ellas su protagonismo personal en los hechos –inexistente en realidad, por más esfuerzos que hace el autor para disimularlo– está sofocado bajo el peso de la gesta nacional de que fue testigo. Son auténticos *episodios nacionales*: la memoria colectiva es la que jerarquiza, interpreta y mitifica esos asuntos en detrimento de otros, convirtiéndose en un principio de selección de la materia tan importante o más que la memoria subjetiva del individuo que cuenta su vida. Así pues, aunque el relato sigue la perspectiva personal de Mor, la dirección de la mirada se orienta según una conciencia histórica que va más allá de su experiencia personal: al contrario que los memorialistas político-militares, entremezcla su peripecia particular con los hechos más célebres de la historia nacional, intentando hacer una crónica de su tiempo que satisfaga las expectativas de sus lectores.

Otra de las características que aproximan este tipo de evocación a la que vemos en las *Memorias de un setentón* es que se incorporan en el relato las otras crónicas literarias o históricas que se han dedicado a los hechos. Igual que Mesonero recurre con abundancia a la obra histórica del Conde de Toreno para escribir sus *Memorias* –Escobar y Álvarez Barrientos ilustran en sus notas este punto de manera muy reveladora–, Mor se asombra de que Martínez de la Rosa afirme que los franceses dieron seis asaltos a Zaragoza, cuando ésa fue, según él, la media diaria de los dos meses del sitio. Asimismo, defiende a los paisanos de otras acusaciones: «Cierto papel y obra ha salido últimamente a luz, titulándose *Historia de los sitios de Zaragoza*, cuyo resultado primoroso es nublar las glorias, aventar el prestigio que tan excelsas hazañas dilataron por el orbe; pero el heroísmo de mis zaragozanos, a pesar de los escritores que por malicia o por torpeza vinieron al parecer a marchitarla, descollará con nuevos auges de esplendor y de patriotismo hasta la consumación de los siglos» (Mor de Fuentes 1957, pág. 389).

No obstante, el *Bosquejillo* de Mor de Fuentes se separa de las *Memorias de un setentón* en que, a fin de cuentas, el elemento dominante es su propia autobiografía y no el testimonio documental sobre su época en que ocasionalmente deriva la narración. Con todos los matices expresados, el aspecto de crónica histórico-anecdótica es sólo uno de los elementos de la composición, no la base de la misma[22].

Después de Mor, el siguiente autor de un texto autobiográfico que avanza en la misma línea que conducirá a Mesonero es el político gaditano Antonio Alcalá Galiano (1789-1865), cuya persona y obra sí podemos asegurar que fue bien conocida del costumbrista madrileño. Alcalá Galiano muestra desde el principio de su carrera gran interés por la escritura personal, ofreciendo el raro caso de haber dejado varias obras distintas en diferentes modalidades (*cf.* Durán López 1997, nl 11): sus *Apuntes para servir a la historia del alzamiento... de 1820...* (1821) son las típicas memorias localizadas en un suceso concreto en el que se ha tenido parte como testigo y protagonista, a un tiempo constancia de su presencia y justificación de sus hechos. Los *Apuntes para la biografía...* (1865, escritos en 1850) son una escueta relación autobiográfica de sus datos personales y sus obras. En sus *Memorias* (1886, pero escritas entre 1847-1849) vemos la clásica recopilación sistemática y minuciosa, con documentos y datos, de un estadista decimonónico, unas completas memorias políticas y personales. Pero cuando aún no había publicado esas amplias *Memorias*, Alcalá Galiano revisó ese material inédito dándole nueva forma y espíritu en una serie de artículos publicados en *La América* entre 1862-1864: así surgieron los *Recuerdos de un anciano,* evocaciones sobre ambientes, infancia, sucesos del pasado, con tono nostálgico y estructura episódica y acronológica, que cubren el periodo 1800-1823. Como Mesonero, Alcalá Galiano introduce en el propio título la idea de vejez, que da la pauta de la perspectiva escogida para la rememoración. Esta obra supone un hito en la historia de la autobiografía española, por la importancia del autor, la calidad

[22] La proximidad entre el *Bosquejillo* y el memorialismo de Mesonero ha sido sugerida por Jesús Cáseda, quien, sin embargo, no desarrolla su intuición: «Entre los escritores contemporáneos de Mor de Fuentes [en realidad pertenecen a una generación claramente posterior] destacan dos, Mesonero Romanos y Alcalá Galiano, que supieron, al igual que el aragonés, desarrollar ese género a caballo entre la autobiografía y el *documento* inestimable de todo punto para los críticos que luego han querido estudiar la vida intelectual, política, social y literaria que ellos describieron en sus trabajos. El *Bosquejillo* de Mor de Fuentes resulta una autobiografía, con todo lo que ello supone de revelación vital y autojustificación, pero también un apreciable análisis de la sociedad y de la literatura de su tiempo. De este modo se superponen diferentes textos o *géneros* en uno solo: el de crítica literaria, el estrictamente histórico y el más personal de la biografía del autor. [...] Parece claro que, puestos a realizar un juicio de valor, prevalece sin duda el relato más personal de su propia vida que el resto de discursos que se superponen» (Cáseda 1994, pág. 415).

de su escritura, la difusión lograda y por haber inaugurado el uso de la prensa para el género autobiográfico.

Vicente Llorens explica así el tipo de relato que consigue el autor de los *Recuerdos de un anciano*: «Alcalá Galiano fue con los años un converso, un arrepentido, o mejor un desengañado del liberalismo de su juventud. En sus memorias y recuerdos trata en primer término de justificarse, de explicar sus cambios y hasta, sin querer muchas veces, su fracaso. El tono personal, la evocación del pasado ya lejano, con sus toques pintorescos y anecdóticos, añaden atractivo a sus descripciones y relatos; pero el conjunto histórico padece, los contornos de los hechos se desdibujan y sobre todo vacila el criterio político» (1968, pág. 353). Lo que echa en falta el lector preocupado por «el conjunto histórico» y «el criterio político» es, sin embargo, lo que busca ya Alcalá Galiano tímidamente y lo que Mesonero potenciará hasta sus últimas consecuencias: la evocación del pasado nacional difuminando el espíritu partidista gracias a la nostalgia, la amenidad y la viveza en la descripción ambiental (esos «toques pintorescos y anecdóticos»). Éste es precisamente el aspecto que más han destacado los críticos que han analizado esta obra: su tendencia a acogerse a un relato generacional más que a un relato individual, y cómo eso conduce a un estilo cercano al costumbrismo. Así, Francisco Sánchez Blanco cree que en los *Recuerdos* se pone de manifiesto la tendencia objetivizante que caracteriza a las autobiografías españolas y las hace rehuir la intimidad y la introspección psicológica[23].

García Barrón, por su parte, dedica un estudio más o menos detallado al costumbrismo en esta obra, para llegar a la siguiente conclusión: «a pesar de que *no* es la suya una obra estrictamente costumbrista, la más somera lectura de los seis primeros capítulos de *Recuerdos de un anciano* pone de manifiesto primorosos ejemplos o atisbos de este género. [...] El Alcalá Galiano que nos describe el Cádiz y Madrid de la primera década del siglo XIX, es un hombre plenamente

[23] «Al leer esta obra se tiene la impresión de estar ante un tratado histórico. Sin embargo está escrito con un espíritu muy diferente al de aquellos que querían salvar su fama contando la historia a su manera. Alcalá Galiano quiere contarnos una *vida* que aún siendo personal sólo es captable teniendo en cuenta el curso de la historia general. La dinámica psicológica, la evolución de las convicciones políticas y las sensaciones personales de triunfo o fracaso son reflejo de los acontecimientos históricos. Alcalá Galiano puede pintar desde la perspectiva del anciano los diversos momentos de una evolución que van desde el entusiasmo juvenil por la revolución democrática hasta una postura escéptica generada por la pérdida de fe en un pueblo que traiciona y abandona repetidamente a sus líderes. Alcalá Galiano logra reflejar en su autobiografía cómo los acontecimientos históricos van modificando su sensibilidad y sus ideas. Pero en el fondo su descripción no está excesivamente individualizada y podría cuadrar a la de cualquier miembro de la primera generación de liberales» (Sánchez Blanco 1987, págs. 637-638).

familiarizado con el costumbrismo. [...] Así, pues, el autor nos narra con completo conocimiento de la técnica costumbrista los sucesos ocurridos durante sus años juveniles, pero lo hace más de medio siglo después» (1970, pág. 85). De esta forma, García Barrón justifica la imposibilidad de que el autor haya vivido todo cuanto escribe, puesta de relieve por algunos críticos, en virtud de la legítima técnica costumbrista de usar fuentes externas y recursos artísticos en su reconstrucción. Este costumbrismo galianesco –sigue diciendo García Barrón– se plasma en tres facetas, que no están muy lejos de lo que podemos percibir en las *Memorias* de Mesonero: descripción pictórica del aspecto exterior de Madrid y Cádiz; esbozos detallados del interior de sus viviendas; y bosquejos del vestuario de sus habitantes.

El corolario de este análisis no suele hacerse explícito, pero resulta evidente: se trata del mismo proceso que, en mayor grado, efectúa Mesonero Romanos en las *Memorias de un setentón*. No obstante, como en el caso de Mor de Fuentes, la evolución hacia, digámoslo así, la despersonalización del relato autobiográfico en favor de la memoria colectiva, sigue sin sofocar el *yo* por completo. La diferencia entre las dos grandes obras autobiográficas de Alcalá Galiano, las *Memorias* y los *Recuerdos*, muestra la clara evolución del género de las memorias políticas a esa otra modalidad que, por decirlo pronto y mal, podemos denominar costumbristas. Pero el cambio experimentado seguía siendo insuficiente, si bien no cabe duda de que fue un estímulo para Mesonero Romanos, que leyó los *Recuerdos de un anciano* y reflexionó sobre sus enseñanzas literarias, aunque se negó a reconocerse en ese modelo.

En efecto, Escobar y Álvarez Barrientos señalan que Mesonero quiso distanciarse de los *Recuerdos de un anciano*, rechazándolos como posible precursor por no verlos próximos a su ideal de ocultación del *satánico yo* y de despolitización[24]; es decir, que para el madrileño las memorias del gaditano seguían siendo más bien una autobiografía, el indeseable escrito de un político que explicaba su carrera otorgándose todo el protagonismo, mientras que él deseaba encarnar el papel de cronista de su tiempo. Mesonero tenía razón, pero seguramente no hacía justicia del todo a Alcalá: al dar tanta importancia a lo que le separaba de él dejaba de lado lo mucho que en los *Recuerdos* del anciano se avanzaba hacia lo que

[24] «Es significativo que uno de los primeros ejemplos del uso del término autobiografía, en español, aparezca precisamente en el intento de Mesonero de fijar la identidad de sus *Memorias*. En una carta de 18 de marzo de 1880, de Vicente de la Fuente a Mesonero, el neologismo aparece como un rechazo explícito del concepto expresado por la nueva palabra en contraste con el de memorias. Por lo que se deduce de esta carta en contestación a otra de Mesonero, que desconocemos, éste no quiere que sus *Memorias* sean tenidas por autobiografía, distinguiéndolas así de los *Recuerdos de un anciano*, que quiere alejar lo más posible de su propia obra» (en Mesonero 1994, pág. 66). Sobre esta cuestión, véase también el artículo de Escobar (1993).

serían las *Memorias* del setentón; tal vez su deseo de marcar distancias provenga en realidad de no querer reconocer una deuda que, sin embargo, existe.

La deuda que sí reconoció el costumbrista madrileño fue la que contrajo con el antecedente más inmediato de sus propias memorias, los *Recuerdos literarios. Reminiscencias biográficas del presente siglo* del ya mencionado poeta romántico, autor teatral, novelista y político Patricio de la Escosura y Morroch. Esta serie de diez artículos apareció en *La Ilustración Española y Americana* entre enero y marzo de 1876, sin que por desdicha fuera nunca coleccionada en volumen, lo que ha minimizado su repercusión. Escosura se propone trazar unas cuantas estampas de su infancia y juventud, orientadas específicamente a retratar a célebres escritores con quienes tuvo trato (Olózaga, Ventura de la Vega, Espronceda, Bretón de los Herreros, Grimaldi), aunque en realidad hay bastante más que semblanzas, ya que incluye vivas descripciones del ambiente literario y político de los estudiantes madrileños en el Trienio y los tres últimos capítulos hablan monográficamente de la sociedad secreta liberal de los Numantinos, en la que tomó parte.

Sabemos que Mesonero leyó estos artículos y que le influyeron en su propio proyecto, como han puesto de manifiesto los críticos: «lo verdaderamente trascendente de los *Recuerdos literarios* está, creemos, en que quizá sirvieron de acicate, cuando no de orientación, para hacer aparecer el libro tan rico en noticias que es *Memorias de un setentón*. [...] Todo nos lleva a concluir que Mesonero [...] tenía seguramente pensado y configurado el esquema de su libro mucho antes que Escosura publicara sus *Recuerdos literarios*, pero era necesario que alguien o algo le estimulara a la publicación, lo que probablemente y sin imaginarlo siquiera logró don Patricio» (Cano Malagón 1988, págs. 41-42). El único testimonio que maneja esta investigadora es el mismo que usan Escobar y Álvarez Barrientos y cuantos otros se han preocupado de esta posible influencia, la carta escrita por Mesonero a Escosura el 13-III-1876 y editada por Manuel Núñez de Arenas (1947). En ella el madrileño confiesa que desde antiguo acariciaba una idea parecida a la que acababa de materializar Escosura. Extracto su parte más sustancial:

> [...] este placer [de leer su libro] no es sólo ocasionado por el primor de su narración, sino también, y más principalmente, porque casi contemporáneos y homogéneos con los recuerdos míos hieren unísonos la cuerda de mis sentimientos y de mi imaginación. Hace algún tiempo que aunque embotada ésta y mis sentidos por la edad y los achaques, pero dejando en pie la memoria excepcional que debí a la providencia divina, me propuse consignar en el papel una idea semejante a la de V. en una obra que había de titular *Memorias de un setentón [sic] vecino de Madrid*, que cuando no deleitar a los lectores, me pro-

> metía hacer que consiguiese, al menos, despertar la curiosidad de los jóvenes que tienen la amabilidad de solicitar mi conversación, y de los pocos viejos que aún quedan entre los que la aplaudían en mis débiles escritos. [...] El plan de mi escrito no había de ser como el de V. el de trazar unas biografías de las personas más o menos interesantes con quien en su agitada vida pudo estar en íntimo contacto; sino el de trazar en rasgos generales el cuadro más o menos detallado de la marcha y vicisitudes de la sociedad, delineando de paso los perfiles de las personas influyentes en ella, y relacionándolas con los sucesos especiales y mis particulares recuerdos de dichas personas [...] Pero, en fin y para concluir esta charla quizás impertinente, diré a V. que por muy imperiosos que fueran mis propósitos de acometer aquella empresa, y por mucho que me los haya recordado y estimulado a llevarla a cabo la grata lectura de los artículos de V. tendré que renunciar a ella porque la edad y los achaques inutilizan mis deseos, y porque, no sabiendo ni pudiendo *dictar* en toda mi vida, mi embotada pluma y cansada vista se niegan ya a seguir los vuelos de la imaginación (en Núñez de Arenas 1947, págs. 397-398).

Ya sabemos que esa última reserva no se llegó a cumplir, ya que el mismo año 1876 Mesonero dio a luz el primero de los artículos que adelantaban sus *Memorias*. Es evidente, en cualquier caso, que Mesonero se sintió identificado con la realización de Escosura, entendiendo que era ése el camino que él mismo debía seguir. La propuesta contenida en los *Recuerdos literarios* tenía dos elementos que congeniaban con las intenciones de Mesonero. Por un lado, el protagonismo del *yo* quedaba reducido a una mera función de testigo de su tiempo, precisamente de aquellos hechos y personas que con el paso de los años habían adquirido una condición representativa y que eran ya conocidos por el público y suscitaban su curiosidad; es decir, Escosura seleccionaba de su memoria subjetiva lo que también formaba parte de la memoria colectiva, para ofrecer detalles íntimos que nadie más que él conservaba, y desechaba cualquier otro recuerdo que no suscitase la identificación inmediata de los lectores. En segundo lugar, estas memorias se plantean en el ámbito literario, dejando la política en un plano secundario; ésta no parece interesar en sí misma, sino para retratar el tipo de ideas y pasiones que dominaban a aquellos jóvenes escritores evocados, lo que permite un grado de despolitización –que no de desideologización– en el recuerdo del pasado como el que pretenderá Mesonero: la vida literaria y cultural será también el objetivo central declarado por el madrileño.

Hasta aquí el alcance del modelo. Pero la obra de Escosura seguía siendo escasa para lo que Mesonero aspiraba a escribir. En el fragmento reproducido más arriba de la carta, el Curioso Parlante especifica su principal diferencia con lo hecho por aquél: no quería elaborar una colección de semblanzas y episodios sueltos, sino «trazar en rasgos generales el cuadro más o menos detallado de la

marcha y vicisitudes de la sociedad». De hecho, Mesonero no está pensando en superar a Escosura, sino en superarse a sí mismo, en superar los cuadros costumbristas que le hicieron famoso en favor de una narración que integre el conjunto de la vida social que conoció (ahí es donde resulta determinante el influjo de Galdós y de la novela contemporánea). En la misma línea, en la carta recuerda también a Escosura que, al ser él más viejo, podrá remontarse más atrás en sus recuerdos; y repitiendo una idea que introducirá en el prólogo de sus *Memorias*, dirá que su «completo apartamiento de la escena pública, aunque colocado por mi posición y por mi carácter en la primera fila de los espectadores» (en Núñez de Arenas 1947, pág. 398) le otorgará una perspectiva más general, mientras que el protagonismo político de Escosura le hace centrarse en un puñado de grandes «personajes históricos, políticos y literarios» (pág. 397). Formula, por tanto, un ideal totalizador y, otra vez, menos político, como su principal aportación respecto a lo que acaba de hacer Escosura.

Los inmediatos modelos de que dispuso Mesonero dibujan, por tanto, una clara línea hacia una mayor integración del punto de vista personal de la memoria subjetiva con una visión histórico-costumbrista que represente, más que una vida particular, una experiencia colectiva[25]. El proceso culmina de forma lógica en las *Memorias de un setentón* y en el tipo de discurso que he analizado en el apartado anterior a éste; de ahí se difundirá a otros muchos autores durante décadas, como me ocupo de estudiar seguidamente.

LA PROGENIE DEL SETENTÓN

En el último párrafo de las *Memorias*, al detenerse en el año 1850, Mesonero pronostica que «para dar este ambiente de antigüedad a la pintura de los hombres y las cosas más cercanas, y para despertar la curiosidad y simpatía de la generación venidera, no faltará, seguramente, alguna futura y humorística pluma, algún *viejo setentón* de 1920» (pág. 530). Sin duda no imaginó lo exacto que iba a ser este retórico cierre, ya que en efecto muchos setentones, y en especial en los primeros treinta años del siglo XX, le tomarían la palabra. Es ahora el momento de volver a la idea con que abrí este artículo, con la contundente afirmación de Caballé: «de las memorias publicadas en el XIX, las que indudable-

[25] Un último texto contemporáneo a Mesonero que podría citarse es el de José de Navarrete (1836-1901), *Desde Vad-Ras a Sevilla, acuarelas de la campaña de África* (1876, reeditado en 1880), unas memorias militares de la guerra de Marruecos que, alejándose de ese modelo inicial, muestran una evidente inclinación hacia contenidos exóticos y costumbristas: crónicas y anécdotas sobre costumbres marroquíes, animados cuadros de la vida militar y unos últimos capítulos que se convierten en descripciones de la feria de Sevilla, de una escena flamenca, etc.

mente influyeron con más fuerza en su tiempo fueron las de Mesonero [...]. Y ello hasta el extremo de que la excelente acogida crítica y popular obtenida por la obra desde su publicación (1880) motivó el auge del género, aunque también un rápido desgaste, ya vaticinado por Larra mucho antes» (1990, pág. 57). Sin temor a errar puede afirmarse que con las *Memorias de un setentón*, el género memorialístico español cuenta por primera vez con un clásico, a la vez estímulo y ejemplo. Mesonero significa una nacionalización de un género que se percibía como foráneo, afrancesado; a partir del Curioso Parlante es posible una versión castiza, española, nacional. Para valorar la manera en que se asimiló su magisterio, hay al menos tres criterios:

A) La imitación directa en títulos que contienen la indicación de la avanzada edad del autor y una referencia geográfica es un índice clarísimo del magisterio de Mesonero sobre un modo particular de autobiografía, que pasa por una vinculación explícita a un espacio y una perspectiva desde la vejez. Los títulos que sólo contienen la idea de ancianidad ocupan un lugar secundario en la lista de influencias de Mesonero, ya que se trata de un recurso habitual entre los autobiógrafos, en el que el madrileño había sido precedido por los *Recuerdos de un anciano* de Alcalá Galiano; en cambio, la concreción exacta de la edad del anciano sí parece una aportación genuina de Mesonero a la tradición autobiográfica española[26].

[26] Existe un precedente italiano para el título elegido por Mesonero, las *Confessioni de un Ottuagenario* (1861), de Hipólito Nievo (cit. en Caballé 1991, pág. 144). Sobre la cuestión de los títulos, *cf.* Fernández (1992, pág. 104). Además de las obras de las que hablaré con algún pormenor en las páginas siguientes, hay una larga e ininterrumpida serie de títulos semejantes en el siglo XX, que indican el arraigo de un tópico. Por ejemplo, Manuel Polo y Peyrolón (1846-1918), escritor y profesor católico conservador, dejó escritas entre 1906-1917 unas voluminosas *Memorias de un sexagenario* en nueve tomos (uno de sus tomos se titula *Memorias de un sesentón*), depositadas en la Real Academia de la Historia. Sin particulizar las circunstancias de cada texto, puedo ofrecer la siguiente lista orientativa: Antonio González Curquejo, «Recuerdos de un sesentón de 1858 a 1867. La Avellaneda en Cuba», en *Cuba y América* (abril 1917); Fernando Piñana, *Cielo azul y arena roja. Vida y milagros de los grandes toreros... visto, oído y leído por un abonado cincuentón* (1915); Francisco Rodríguez Marín, *En un lugar de la Mancha. Divagaciones de un ochentón evacuado de Madrid durante la guerra* (1939); Teodoro Llorente Falcó, *De mi Valencia de otros tiempos. Memorias de un setentón. (Artículos publicados en «Las Provincias»)* (1942-1945, 4 vols.); Francisco Puig y Alfonso (1865-1946), *Recuerdos de un setentón* (1943); Zenón Arámburu (n. 1879), *Desterrado de China. Memorias de un misionero octogenario* (1960); Julio Carro y Carro, *La vida contemporánea vista por un octogenario* (1969); Manuel Celaya Cendoya, *Fragmentos de la autobiografía de un nonagenario dedicados a una nonagenaria* (1970); Domingo José Navarro, *Recuerdos de un noventón. Memorias de lo que fue la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria al principio del siglo y de los usos y costumbres de sus habitantes* (ediciones en 1971, 1991, 1998); Sebastià Gasch, *El Molino. Memorias de un setentón* (1972); Juan Rico Marlebrera, *Memorias de un setentón. De Monóvar a Méjico* (1977); Juan Villamaza, *Memorias y reflexiones socio-políticas de un septuagenario* (1996); Rafael Romero

B) Las alusiones de los autores en los preliminares de sus libros, en que se suele mencionar la obra de Mesonero Romanos como cumbre inigualable y modelo que autoriza la pretensión del memorialista de turno a contar su vida y su tiempo; en un género en el que se siente siempre la necesidad de justificar por qué se escribe, acogerse a la autoridad del Setentón es frecuente incluso en autobiografías que tienen poco que ver con el estricto modelo representado por él.

C) Un tercer criterio, más difícil de evaluar, es la imitación de la misma fórmula autobiográfica practicada por Mesonero. Es sin duda el influjo más importante, aunque también escurridizo, ya que el modelo de rememoración establecido por las *Memorias de un setentón* es inestable, se escora con facilidad hacia una reconstrucción histórica que prescinda de elementos autobiográficos, o bien hacia un protagonismo del *yo* que es ajeno a la práctica de Mesonero, aunque siempre complicado de evitar. A veces, las obras más influidas por el Curioso Parlante no son memorias, sino colecciones de artículos o cuadros sueltos de costumbres, anécdotas e historias de una determinada época y lugar, en las que el narrador se ha neutralizado por completo; en cambio, otras son puras memorias políticas o literarias de tipo personal, pero a las que se ha dado un intenso telón de fondo describiendo la sociedad de su tiempo, que habitualmente sirve para minimizar la exposición de la intimidad del autor[27].

A continuación, trataré de desglosar en orden cronológico –y sin pretensiones de exhaustividad– las derivaciones más visibles del estilo autobiográfico de

---

Bonaños (n. 1915), *Memorias de un octogenario* (1997). La pervivencia de este modelo de referencia se ha extendido también a Hispanoamérica; veánse algunos títulos espigados en bases de datos bibliográficos: Aquileo Sierra, *¡Vive la vida! Memorias de un cuarentón* (Medellín, 1934); Eulogio Rojas Mery (n. 1877), *Recuerdos de un joven «octogenario»* (Santiago de Chile, 1958); Luis Robalino Dávila, *Memorias de un nonagenario* (Quito, 1974); José Humberto Quintero (n. 1902), *Confidencias de septuagenario* (Caracas, 1979); José María Arias Rodríguez, *Observaciones de un agricultor octogenario* (San José de Costa Rica, 1983); Ricardo Bayona Posada, *Recuerdos de un ochentón* (Bogotá, 1984); Ángel Miolán, *Memorias. Testimonios de un octogenario sobre su vida y la política de su país* (Santo Domingo, 1995).

[27] En ese sentido Caballé valora negativamente esta influencia: «en mi opinión, 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 convierte las *Memorias de un setentón* en una colección de estampas que fácilmente recuerdan al castizo autor de las *Escenas matritenses* pero que carecen de profundidad narrativa: la visión constructiva y con sentido del pasado no se logra sólo acumulando hechos, solía recordar don Américo Castro» (Caballé 1995, pág. 153).

Mesonero, dejando claro que cada caso que cite merecería un estudio particular bien matizado, que no es aquí el lugar de hacer.

El primer escritor que aceptó a Mesonero como un clásico y se sintió influido por su proyecto memorialístico fue José Zorrilla (1817-1893), incluso antes de que las *Memorias de un setentón* se coleccionaran en libro. Zorrilla comparte con Alcalá Galiano, Escosura y Mesonero el ser un anciano escritor de una generación pasada, separado por varias décadas del momento de su gloria literaria. Es poco dudoso que el ejemplo de Mesonero le sirvió de acicate para escribir unos *Recuerdos del tiempo viejo* que apuntan en su propio título al tópico de la ancianidad, y que fueron empezados a publicar en *Los lunes de El Imparcial* en octubre de 1879 (recogidos en volumen en 1880 y 1882). Zorrilla lo declara expresamente:

> Mis *Recuerdos* no son, desventuradamente para mí, una obra de cronológica ilación, de continuidad lógica y progresiva, de bien enlazados sucesos, y de uniforme estilo, como las curiosas *Memorias de un setentón*, del Sr. de Mesonero Romanos, a quien aprovecho esta ocasión para dar gracias por el cariñoso homenaje debido al más fácil de nuestros prosistas, al más ameno y castizo de nuestros narradores, al más cortés de nuestros críticos, y al más exacto pintor de nuestras costumbres. Mis *Recuerdos* no pueden, ni intentan competir con sus *Memorias*; y cuando hoy se reducen a libro con una más ordenada forma, aún no pueden parangonarse con aquéllas; elegante y última, pero genuina producción del vigoroso ingenio del Curioso Parlante, en cuya curiosa personalidad prolonga Dios la luz de la inteligencia para gloria y contentamiento de la presenta generación (Zorrilla 1943, II, pág. 1808)[28].

Las frases del vallisoletano inciden en lo que más preocupaba a Mesonero, y que mencionó en su carta a Escosura, el deseo de conseguir una rememoración completa y unitaria de la vida social que conoció. Zorrilla sigue su ejemplo de escurrir el bulto (el *yo*) en favor de elementos externos, extrema el carácter literario y apolítico de los recuerdos, pero desde luego hace una obra asistemática, desordenada y desigual, al tiempo que repleta de complejidades psicológicas para nada presentes en el Curioso Parlante (*cf.* Durán López 1995). La influencia, por tanto, no determina el contenido.

[28] Las *Memorias* de Mesonero actúan también como fuente histórica. En determinado momento, Zorrilla habla del Liceo de Madrid en la década de 1830 y elude extenderse porque: «...ya ha dicho lo que era, en *La Ilustración*, el ameno Curioso Parlante don Ramón de Mesonero Romanos; y ante él arría bandera quien en su juventud supo aprovecharse de su picante y donosa crítica, y hoy se complace en hallar una ocasión de darle una prueba de consideración y respeto» (Zorrilla 1943, II, pág. 1749). En otro pasaje explica: «...las mal empedradas calles y peor alumbrados callejones de la villa y corte de entonces, de la cual dan tan exacta idea las *Memorias* de Mesonero Romanos» (Zorrilla 1943, II, pág. 1810).

Mario Méndez Bejarano (1923) y alguna que otra fuente citan como obra del clérigo y hebraísta Antonio María García Blanco el siguiente título: *Memorias de un ochentón natural de Osuna*. En realidad, esa obra apareció impresa en 1887 bajo el nombre de *Historia compendiada de una larga vida. Resumen de un siglo*[29], pero el error es comprensible, ya que García Blanco había manejado ese otro título antes de decidirse por no imitar tan abiertamente a Mesonero. Como explica Pascual Recuero (1986), al retirarse a Osuna, el viejo profesor empezó a publicar en 1883 unos artículos en *El Ursaonense* titulados «Mis primeros recuerdos»; luego se persuadió de que esto podría dar lugar a una obra de más aliento –aquí es donde el modelo de Mesonero parece hacerse presente– y durante los años siguientes redactó unas completas memorias, de la que publicó un capítulo en *El Centinela de Osuna* en febrero de 1887: allí dice que eran parte de las *Memorias de un ochentón, natural de Osuna y vecino de Madrid*, por lo que parece que hasta el último momento ése iba a ser el nombre de la obra. En realidad se trata de una rememoración muy centrada en su propia vida, aunque cuajada de anécdotas y noticias históricas del tiempo que le tocó vivir, que es la parte que más acusa el influjo del Curioso Parlante.

Del erudito gaditano Adolfo de Castro y Rossi (1823-1898) hay noticias indirectas, que nos ha transmitido su íntimo amigo Martín de Mora, acerca de su intención de escribir unas memorias semejantes en el último tramo de su vida: «invirtió largo tiempo sin sentir desmayo ni aburrimiento, guiándole el laudable propósito de llevar a las páginas de unas Memorias, desconocidas desgraciadamente, cuantas noticias llegase a adquirir y halló aunque no todas las que se proponía, al lado de mil sucesos y hechos en que aparecía como protagonista o había intervenido durante su vida pública y literaria, a imitación, así me lo había repetido, de las *Memorias de un setentón* del curioso parlante, el ingenioso y cultísimo D. Ramón de Mesonero Romanos» (en Vallejo Márquez 1997, pág. 54; la cita procede de un artículo de Mora en *Diario de Cádiz*, 20-X-1912).

Entre 1895-1897 publicó *La España Moderna* las memorias tituladas *Aventuras y desventuras de un soldado viejo natural de Borja*, obra de Romualdo Nogués (1824-1899), recogida en volumen en 1897. El título alude una vez más,

[29] El título completo es: *Historia compendiada de una larga vida. Resumen de un siglo. [palabra hebrea] = [?]eleth = Colección.— Miscelánea = Mischlé = [palabra hebrea]. Personas, cosas y sucesos que han pasado y yo he visto en el siglo XIX / (desde 1800, en que nací, hasta 1900, en que habré acabado ya). Anécdotas, paradojas, cuentos, sucedidos, vicisitudes, leyes y costumbres religiosas, políticas, familiares, sociales, públicas y privadas, naturales y preter o sobrenaturales, maravillas (MIRABILIA), profecías dignas de saberse y llegar a noticia de todos los españoles. A. Mª G. B. faciebat.*

meridianamente, a Mesonero. Aunque digresivo y cuajado de anécdotas, el escrito de Nogués se ocupa de sus memorias personales entre 1824-1875, con especial incidencia en su vida militar. Un punto en que se aproxima a Mesonero es en su insistencia en ser un hombre oscuro, lo que sin embargo no le deslegitima para escribir su vida: no denomina memorias a su obra «porque no llegué a personaje», lo más decente que ha presenciado –dice– es la batalla de Vad-Ras, «y no maté ningún moro» Es también significativo que Nogués hubiese escrito años atrás otra obra autobiográfica, *Memorias de un coronel* (1875-1878), sobre las campañas carlista y norteafricana, de estructura más anecdótica y dispersa, pero que no estuviese dispuesto en esa época a publicarla. Me atrevo a sugerir que su decisión de dar a luz veinte años más tarde su segundo trabajo autobiográfico tiene que ver con la consolidación pública del género que se iniciaba precisamente cuando estaba redactando aquella primera obra.

El escritor y político Eusebio Blasco (1844-1903) también se aproxima mucho al modelo ofrecido por Mesonero, aunque con más presencia del *yo* y también de la política, en sus *Memorias íntimas* (1904, escritas en 1898), intensa evocación de la vida madrileña entre 1862 y 1868, centrada en los políticos y los literatos[30].

José María Puelles y Centeno (n. 1853), médico de Alcalá de los Gazules (Cádiz), escribió unas memorias de su vida, centradas en su participación en la tercera guerra carlista (*Recuerdos de mi juventud*, 1907, edición corregida en 1911) y afirma en el prólogo que los ejemplos de Mesonero, el general Córdoba y Alarcón, como modelos inimitables, le desanimaban a escribir su propia vida. Su obra no concuerda excesivamente con la fórmula de Mesonero, aunque es significativo el hecho de que en la primera edición acompañe las memorias de otro libro suyo consistente en cuadros de costumbres de ambiente rural gaditano.

Enrique Menéndez Pelayo (1861-1921), en sus *Memorias de uno a quien no sucedió nada* (1922, escritas hasta poco antes de morir), reserva como primer párrafo –lo que le da gran relieve en un texto sin prólogos– el siguiente pasaje:

[30] «[...] tengo que conversar, contar, como cuentan los viejos al amor del fuego, sus recuerdos de muchachos. Habiendo intervenido directamente, desde la edad de veinte años, en tantas cosas políticas, literarias, teatrales, sociales, y habiendo vivido en mundos y países distintos, las *Memorias* que estoy preparando, y de las cuales son capítulos sueltos estas conversaciones de ahora, son interesantes, no porque las cuente yo, sino por lo que en ellas cuento. Y si abunda el yo, que siempre parece pretencioso en estos recuerdos, es porque los escribo como testigo o como autor de ellos. Así, pues, perdonadme cuando hable de mí, que al fin y al cabo son éstas Memorias de mi vida y el único privilegio que tenemos los que ya vamos caminando hacia los sesenta es poder hablar por experiencia propia y referir lo que de cerca vieron» (Blasco 1904, págs. 7-8).

«Cuenta Mesonero Romanos, al principio de sus deliciosas *Memorias de un setentón*, que él fue una de las primeras víctimas del 2 de Mayo de 1808, en cuyo año se cumplían los cinco de su edad, y refiere, en comprobación de su aserto, cómo, habiendo oído en la mañana del épico día rumor de tropas que avanzaban por la calle, corrió a un balcón para verlas, e hízolo con tal prisa y aturdimiento, que, tropezando en el umbral, causóse una herida en la cabeza. Así yo, a imitación de El Curioso Parlante, aunque con menos fortuna que él, hube de tomar parte, a los seis años de edad, en cierto asalto efectuado el día 24 de Septiembre de 1868» (1983, pág. 127). Es clara la asunción de un modelo, que se muestra además en ese título que incide en el tópico del mero particular, observador de la historia a su alrededor, que ya hemos visto en Mesonero y en otros autores. También estructuralmente la obra se acerca al ejemplo del madrileño: una colección más o menos desordenada de estampas de la vida pública y privada en Santander, en Valladolid y en el entorno madrileño de su adorado hermano Marcelino.

El ingeniero Eduardo Cabello Ebrentz (1865-1957) escribió hacia el final de su vida unas memorias personales que coloca desde el primer párrafo bajo la referencia de Mesonero, única lectura autobiográfica que parece haber interiorizado: «...no es mi propósito el atrevimiento de parodiar las *Memorias de un setentón natural y vecino de Madrid*, del insigne Mesonero Romanos, si bien de la memoria de un setentón, aunque no de Madrid, surjan, porque nada hay sucedido en el curso de mi vida que pueda interesar a persona a quien no le ligue a mí su afecto, es decir, que le interese el hecho, no en sí, sino por ser mío» (Cabello 1991, pág. 9). Su realización es, en efecto, muy diferente de la de Mesonero, ya que explica su trayectoria personal, centrado en el *yo*, pero sigue siendo significativo que una obra escrita por alguien que no es profesional de la escritura, a mediados del siglo XX, mantenga todavía el eco del enorme prestigio y penetración alcanzados por las memorias del Curioso Parlante.

Incluso un hombre como Manuel Vigil Montoto (1870-1961), militante socialista asturiano, escribe en los años cincuenta unos *Recuerdos de un octogenario (con notas para ayudar a escribir la historia del Movimiento Obrero en la región asturiana, sindical y político, a quien quiera hacerla con más competencia, sin duda, que el autor de este libro)*, que no fueron publicados hasta 1981 (en una revista, en 1992 en libro). El proceso de escritura de esta obra es ilustrativo de las relaciones que mantiene la autobiografía con la historia: su intención inicial, trabajada desde 1926, era escribir la historia del socialismo en Asturias, pero después de la guerra, sin documentos, decidió que la única manera de reconstruir aquel periodo era a través de la memoria de sus protagonistas, así que pasó de un

proyecto exclusivamente historiográfico a otro autobiográfico, en el que su vida y la del socialismo asturiano se iluminaban recíprocamente. Ese cambio impuso un nuevo título, que aunque no lo dice evoca a Mesonero Romanos: «Mas en esta forma hecho el libro, ya no es realmente una historia documentada, en una considerable parte, del movimiento obrero asturiano, como pudo ser la primitiva idea, y en este plan colocado, pensé que debía titular estas páginas *Recuerdos de un octogenario (con notas [...])*» (Vigil Montoto, 1981, pág. 318). Igual que Mesonero ochenta años antes, Vigil había llegado a una solución de compromiso entre el *yo* y la historia, en la que la perspectiva de un anciano actuaba como catalizador de una memoria colectiva, en este caso no burguesa y nacional, sino de un movimiento obrero local.

Los textos hasta ahora citados son –con la relativa salvedad de Menéndez Pelayo– verdaderas memorias personales con un protagonismo del *yo* mucho más acentuado que en Mesonero. Es decir, que aunque el madrileño deje su huella en los títulos, en las alusiones directas y en el impulso de dar a luz tales obras, el contagio estructural del concreto formato practicado por él es sólo parcial: un mayor interés por el entorno exterior de la vida. En otras muchas piezas, en cambio, este influjo es más intenso y el precario equilibrio entre los ingredientes de la fórmula se rompe hacia el lado contrario: el interés se desplaza a espacios geográficos periféricos, el contenido autobiográfico se hace más débil y la estructura del conjunto se resiente, hasta el punto de que a veces dejamos de hallarnos ante textos que podamos definir como autobiográficos, sino ante impersonales anecdotarios histórico-costumbristas. La neutralización del *yo* que inició el Curioso Parlante llega en bastantes de sus seguidores a reducirlo a una mera persona gramatical. Es una evidente evolución, que tiene mucho de disolución, a partir de la sólida estructura aplicada en las *Memorias de un setentón*, sobre todo en los escritos producidos para la prensa: al contrario que en Mesonero, a menudo no hay previa planificación, sino que de artículo en artículo el autor va produciendo cuadros sueltos de diferentes aspectos, empleando una técnica entre caótica y asociativa, alterando y rectificando el plan según se desarrolla. El *efecto Mesonero* es mucho más acusado en esta dirección de la literatura española, como paso a ver a continuación.

El periodista de Valladolid José Ortega y Zapata (1824-1903), abuelo de José Ortega y Gasset, fue otro de los ancianos escritores que se decidió a aplicar el ejemplo de Mesonero a su propio espacio geográfico, en unos artículos presididos por el transparente título de *Solaces de un vallisoletano setentón*, que fue dando a luz en *El Norte de Castilla* entre 1894-1895 (parte se recogieron en un libro de 1895, y todos ellos por vez primera en 1984). Ortega aumenta el conte-

nido costumbrista, elimina la parte histórica y reduce al mínimo el elemento autobiográfico. Por lo demás, es muy claro el parentesco con el modelo de Mesonero, además de en el título, en su blando tono nostálgico, todavía más amable, conformista y acrítico que en el caso del madrileño. Un caso prácticamente calcado al del vallisoletano es el del profesor de Salamanca Luis Maldonado de Guevara (1860-1926), que entre 1898-1926 publicó en un buen número de publicaciones periódicas –en particular en *El Adelanto* de Salamanca– una larga colección de artículos evocadores de su vida y recuerdos en su tierra natal, recogidos en 1986 en el volumen *De mis memorias. Estampas salmantinas*, aún más deshilvanadas que las de Ortega.

El periodista Juan Valero de Tornos (1842-1905) escribió un libro titulado *Crónicas retrospectivas (recuerdos de la segunda mitad del siglo XIX) por Un Portero del Observatorio* (1901), colección de artículos que a menudo se cita dentro del género autobiográfico. El prólogo de Jacinto Octavio Picón que lo abre enumera como precedentes del trabajo de Valero de Tornos las obras de García de León Pizarro, Alcalá Galiano, Mesonero, Fernández de Córdoba y Zorrilla. El propio autor indica que está «hecho un Mesonero, aunque valiendo mucho menos» (cit. en Caballé 1990, pág. 57). Tanto en su caso como en el del periodista Genaro Cavestany (n. 1857) nos alejamos en realidad del territorio estrictamente autobiográfico para entrar en una serie de evocaciones de recuerdos históricos y de sucesos y figuras del ambiente de la juventud y madurez de los autores; es como la obra de Mesonero, pero con un narrador neutral que no usa su propia vida como vehículo conductor de la rememoración. Así Cavestany dio a luz sus *Memorias de un sesentón sevillano. Colección de artículos publicados en «El Liberal», de Sevilla* (1917-1918), sus *Memorias de un viejo* (1918-1919) y *El Bárbaro Morales. Novela histórica sevillana (Continuación de Memorias de un sesentón sevillano* (1921).

El médico y político Carlos María Cortezo (1850-1933) escribió en esta misma dirección, aunque con estructura y estilo más divagatorios, *Paseos de un solitario. Memorias íntimas. Hombres y mujeres de mi tiempo* (1923, 2 vols.). El mismo año apareció el heterogéneo y abigarrado volumen del abogado y dramaturgo José del Castillo y Soriano (1849-1928) titulado *De mi paso por la vida. Notas varias*; la justificación de este libro parece calcada de la de Mesonero Romanos, proclamando su valor como testigo de su tiempo a la vez que su insignificancia personal[31]. El autor usa su vida como eje para ir enlazando noticias muy

[31] «Nada hay, en mí, de relieve propio; pero quizás explique y justifique la publicación de estas *Notas* la circunstancia de haber sido testigo, durante mi larga vida, de muchos e importantísimos sucesos. La excelencia del lugar, desde donde están hechas mis observaciones, me ha permitido reprodu-

desiguales acerca de la historia del país y de otra infinidad de asuntos (desde la lista de las personas que vivían en su calle hasta la de los sucesivos ministros de la Restauración) y rehúye siempre todo lo que sea personal; una segunda parte del volumen se dedica en exclusiva a la Asociación de Escritores y Artistas, de la que Castillo fue dirigente.

Emilio Gutiérrez-Gamero (1844-1936), político y escritor, publicó entre 1925-1936 seis volúmenes de un libro titulado genéricamente *Mis primeros ochenta años (memorias)*. Los tomos II-VI surgieron del inesperado éxito del primero, no estaban previstos, y se titulan respectivamente *Lo que me dejé en el tintero*, *La España que fue*, *Clío en pantuflas*, *El ocaso de un siglo* y *Gota a gota el mar se agota* (todos fueron publicados en un único volumen en 1948 y 1962). El proyecto del autor es similar al de Mesonero: evoca la vida española desde sus primeros recuerdos en adelante, mezclando una vaga progresión cronológica con otra temática y asociativa, combinando los papeles de testigo y de protagonista, pero más de lo segundo que de lo primero. El primer tomo estaba más interesado en la política, mientras que los siguientes amplían su campo de intereses al conjunto de la vida social. También el médico Antonio Espina y Capo (1850-1930) escribió en cuatro volúmenes la obra *1850 a 1920. Notas del viaje de mi vida* (1926-1929), donde una vez más se expresa el deseo de acumular todos los recuerdos vividos, interesándose por el entorno antes que por el propio *yo* y cayendo en el análisis histórico y en el anecdotario[32].

De estructura algo más acabada se leen las *Memorias de un bilbaíno. 1870 a 1900* de José Orueta (1866-1934), publicadas en 1929 (reediciones en 1952,

---

cir con fidelidad y pormenor de detalle lo que a otros, aun mirando hacia el mismo sitio que yo, la mayor distancia y los obstáculos que los separaban del motivo de sus investigaciones no han permitido que las realizaran con la eficacia debida. Mi voluntad y mi perseverancia han hecho, en el transcurso de no pocos años, gran acopio de sucesos, nombres, fechas, efemérides, consideraciones y curiosidades de utilidad que acaso constituyan fuente de conocimiento en ocasiones determinadas. No me es lícito cegar dicha fuente, por el temor de que se juzgue exhibición personal lo que no es más que modesto propósito de coleccionar noticias y datos de algún interés» (Castillo y Soriano 1923, pág. 5).

[32] «El orden será, en lo posible, de tipo cronológico, pero los hechos irán formando, a la manera de los personajes de un cuadro, grupos más o menos relacionados entre sí, y unas veces tal vez resulten cuadros, otras el apunte de cartera, en otros momentos bocetos de un cuadro que no se ha pintado; con carácter histórico, o como narraciones de amena conversación o relatos escogidos en tertulias, teatros o academias, pero todo visto y algunas veces siendo uno de tantos que tomaron parte en el hecho. También he de advertir que en este libro lo principal de él, sobre todo en las dos primeras decenas, se referirá a Madrid, porque entonces no se viajaba como ahora [...]; por tanto, cada decena irá precedida de una reseña breve del Madrid de la época a que se refieren los años, porque no hay que dudar que el medio ambiente es el decisivo en todos los sucesos de la vida del hombre y de los pueblos» (Espina 1926, págs. 10-11).

1962 y 1993). Con el mismo grado de despolitización y de acrítica nostalgia que aplican la mayoría de los seguidores de Mesonero, traza una colección muy variada de estampas de su infancia y juventud en Bilbao, con escenas y figuras de la vida de la ciudad. Como el Curioso Parlante, pide disculpas por lo que tenga que hablar de sí mismo: «Si en gran parte estas memorias pueden parecer algo como una autobiografía, debo advertir que al relatar mi modesta vida íntima, mezclada en ellas, lo hago sólo como el mejor método o plan aplicable a tan variado y heterogéneo surtido de recuerdos, bastante difíciles de ordenar de otra manera. Pido por ello perdón anticipado a quien lea y pueda creer que encierra petulancia o vanidad, con empeño de hablar de mí mismo» (Orueta 1993, págs. 29-30).

Otro caso es el del sevillano Luis Montoto (1851-1929) en sus dos libros *«En aquel tiempo...»* (1929) y *Por aquellas calendas* (1930), ambos subtitulados *Vida y milagros del magnífico caballero Don Nadie*, acogiéndose a los tópicos del tiempo lejano y de la irrelevancia del autor, comunes, como hemos visto, en esta tradición literaria. La combinación de lo personal, lo histórico y lo costumbrista al rememorar la vida cultural y literaria de Sevilla se aproxima también mucho en este caso a la que vemos en *Memorias de un setentón.*

Algo menos de autobiográfico tiene José Balcázar Sabariegos, escritor y catedrático de instituto que se interesó por una época de la vida que le permitía el necesario distanciamiento cronológico en sus *Memorias de un estudiante de Salamanca* (1935), anecdotario costumbrista que lleva el subtítulo expresivo de *Notas de la vida escolar salmantina de fines del siglo pasado.– Cómo pensaban y escribían los sabios de entonces.– Intimidades de «El Imparcial», el gran diario madrileño, en la época de su mayor apogeo.– La extraordinaria valía de Ortega Munilla.– Viajes.– Anécdotas, observaciones, relatos, refranes en acción y episodios políticos.* Alterna evocaciones de la vida estudiantil y periodística en Salamanca y Madrid, y pequeños detalles de su vida privada.

El periodista Luis Seco de Lucena (n. 1857) escribió *Mis memorias de Granada (1857-1933)* (1941), donde sobre un vago hilo autobiográfico que sólo se mantiene en los primeros capítulos elabora una abigarrada colección de temas granadinos de su tiempo, aprovechándose de su tarea como responsable del diario *El Defensor.* El abogado y periodista Tomás Caballé y Clos (1870-1961) aplicó este mismo modelo a su ciudad natal, Barcelona, y a su doble condición profesional en unos libros titulados *Barcelona de antaño. Memorias de un viejo reportero barcelonés* (1944) y *La criminalidad en Barcelona. Funcionamiento de la Audiencia Provincial Barcelonesa de 1885 a 1908. 21 procesos célebres. Memorias íntimas de un abogado criminalista y reportero* (1945).

Póstumas se publicaron las que son quizá las últimas memorias de gran aliento que reproducen esa voluntad de totalizar un entorno social a través del testimonio personal de un viejo, y de que ese entorno represente la marcha colectiva de la nación. Me refiero a *Setenta años de periodismo. Memorias* (1949-1952, 3 vols.) del periodista y político conservador Alfredo Escobar y Ramírez (1857-1949), donde su trayectoria profesional se combina con infinidad de semblanzas de personajes literarios y políticos, evocaciones de la vida madrileña y la historia general y particular desde 1860 en adelante[33].

El segundo de los libros recién citados de Tomás Caballé nos conduce a otra línea de derivación de esta clase de textos, las memorias profesionales, otra forma de estructurar la conciencia histórica colectiva, no a través de una identidad nacional, sino de un más limitado espíritu corporativo. Aunque el eje de interés sea diferente y más corto, el enfoque es similar. Así vemos cómo Casto Barbasán Lagueruela (1857-1924) da a la imprenta sus *Memorias de un defensor* (1897, 2 vols.) para relatar una larga experiencia como abogado castrense, tanto desde el punto de vista teórico como a través de doce casos en los que participó y que son el objeto principal de su libro. Los términos en que presenta su proyecto son próximos a los que ya hemos visto en Mesonero: «Yo me propongo entregaros mi experiencia personal, buena o mala, tuerta o derecha: hacer sentir mis impresiones, transmitir mis juicios sobre las personas, sobre los hechos y sobre las cosas; trazar, en una palabra, una serie de cuadros, todo lo animados que yo sepa hacerlos, reproduciendo, en lo posible, la escena en que fui actor» (Barbasán 1897, t. I, pág. 3).

El actor y autor teatral Vicente García Valero (1910-1923) publicó entre 1910-1923 seis series de anécdotas y recuerdos personales del mundo teatral, previamente incluidas en *El Heraldo*, bajo diversos títulos[34]. El formato periodís-

[33] Este modelo de rememoración autobiográfica, anecdótica y costumbrista parece haber declinado mucho en la segunda mitad del siglo XX, aunque no es imposible citar casos tan recientes como el de José Alfaro López (n. 1887), *Madrid. Primera década del siglo XX. 1901-1910* (1979), que mantiene viva esa manera de gestionar los recuerdos de un tiempo pasado.

[34] *Crónicas retrospectivas del Teatro por un cómico viejo* (1910); *Memorias de un comediante. Nueva serie de crónicas retrospectivas del teatro: historias, costumbres, anécdotas, sucedidos, leyendas y cuentos* (1911); *Dentro y fuera del teatro. Crónicas retrospectivas, historias, costumbres, anécdotas y cuentos* (1913); *Páginas del pasado. Reseñas retrospectivas del Teatro.- Crónicas macabras.- Leyendas interesantes.- Cuentos morales.- Crítica.- Anécdotas, sucedidos y antiguallas verídicas* (1915); *Relatos de un vejancón. Serie 50. Narraciones estupendas.- Crónicas y reseñas.- Crítica.- Costumbres rurales.- Casos grotescos.- Historias interesantes.- Cuentos alegres* (1919); *El sexto todo lo charla. Historias del teatro.- Vida y hechos de comediantes.- Sucedidos de la farándula.- Biografías y cuentos.- Crítica.- Reseñas* (1923). El *vejancón* de la quinta serie parece un lejano eco del *setentón* de Mesonero.

tico resta cualquier clase de unidad a estos recuerdos, que tienen ya muy poco de autobiográfico, aunque es la mirada del autor (testigo o simplemente hombre de teatro informado, en menos ocasiones protagonista) la que marca el tono y unifica tan variopintos escritos. En la misma línea que García Valero escribió el periodista y autor teatral malagueño Francisco Flores García (1844-1917), que dio a luz *Memorias íntimas del Teatro* (1910?), *Recuerdos de la Revolución (Memorias íntimas)* (1913) y *El Teatro por dentro. (Recuerdos e intimidades)* (1914), volúmenes de artículos con recuerdos políticos y teatrales, según los casos, y diverso grado de autobiografismo.

El periodista y funcionario de prisiones José Millán Astray (1850-1923) también escribió unas *Memorias* (1918-1919, 2 vols.) profesionales, parecidas a las de Barbasán, en este caso centradas en su empleo de director de las cárceles de Madrid y Barcelona: consisten en una larga colección de casos criminales que conoció entre los reclusos a su cuidado, narrados en estilo ameno y novelesco. También puede considerarse como un anecdotario profesional el libro *Palique diplomático. Recuerdos de un embajador* (1923-1928, 2 vols.), de Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia (1850-1933), donde se vuelcan las experiencias de este político como representante español en diversos países del mundo. El militar y periodista Narciso Amorós Vázquez de Figueroa (1853-1929) publicó *Intendencia e intervención. Páginas autobiográficas, por Narciso Amorós, intendente de ejército* (1925), donde reconstruye su vida en el ejército en relación con el ramo de intendencia del que se ocupó muchos años, sin interesarse en ningún otro aspecto de su vida o de la vida social a su alrededor.

El abogado conservador S. Julio de Saracíbar (n. 1872), empleado de la Cámara Alta, escribió sus recuerdos profesionales de esa institución en el libro *Del Senado que desapareció. Memorias de un funcionario senatorial, ya casi sesentón (1897-1931)* (1932). Son unas memorias configuradas como un centón de anécdotas escritas en estilo evocador y jocoso, asuntos curiosos ocurridos durante su etapa allí. Saracíbar, como el otro Setentón que le precedió en el uso de la pluma, se siente incómodo ante el *satánico yo*: «Es muy difícil, casi imposible, cuando se redactan unas Memorias como las presentes, que quien las escribe, al relatar todo aquello que ha visto o en que ha intervenido [...], no haga a ratos su autobiografía, aun sin quererlo. Sabía yo de antemano que corría este riesgo, y no quise, sin embargo y desde un principio, trazarme, rehuyéndolo, una línea divisoria entre uno y otro campo, para no pasar de ella, seguro como estaba de que tendría forzosamente que atravesarla con frecuencia» (1932, págs. 173-174).

Adelardo Ortiz de Pinedo (n. 1859), *Cuarenta años de cazador. Memorias de caza* (1919), hace unas memorias no dedicadas a un oficio, sino a una afición deportiva: desarrollan los recuerdos del autor y todas sus experiencias en bloques temáticos referidos a los distintos aspectos de la caza, con gran cantidad de anécdotas y curiosidades. Dedicado al mundo teatral que conocieron tanto él como su esposa Loreto Prado, el actor Enrique Chicote (1870-1958) publicó en 1944 una autobiografía, que es también un amplio y variopinto anecdotario del mundo de la escena española, con el título de *La Loreto y este humilde servidor. (Recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)*. Por último, para no avanzar más en el siglo XX, ya que las memorias profesionales de estas características han seguido produciéndose, citaré el caso de Juan Ríos Sarmiento, *Recuerdos de un magistrado español* (1956), donde de una manera temática y no cronológica, espiga un gran número de pequeños asuntos de la vida cotidiana de un juez.

En conclusión, se puede afirmar que el modelo memorialístico de Mesonero ha tenido un importante número de derivaciones: en principio su deseo fue recuperar la historia nacional a través de Madrid; los autores que le siguieron aplicaron su modelo a muchos otros espacios geográficos más localistas. Pero los elementos de identificación del escritor y el lector decimonónico de clase media no se agotaban en la historia nacional y en la patria chica, sino que la cohesión de la identidad burguesa en esa época mesocrática radica en otros gregarismos que no son sólo los geográficos, sino más bien los que se asientan en un espíritu de clase o corporativo: así surgieron buen número de memorias profesionales, en las que el protagonismo es para un oficio concreto, siempre propio de la clase burguesa. En la misma línea, hubo memorias asociadas a instituciones concretas, a edificios incluso, a sociedades de todo tipo, a partidos políticos... Se trata de textos casi siempre poco autobiográficos, a menudo de estructura anecdótica, una suma de sucesos relativos a la experiencia del autor en el oficio, que en ocasiones adoptan una disposición temática en vez de cronológica[35], o que se convierten en una colección de relatos casi independientes (son los casos de Millán Astray y Barbasán Lagueruela). Así pues, el prisma costumbrista y anecdótico que Mesonero aplicó con un afán de totalización dejó infinidad de herederos atomizados en decenas de lugares, profesiones y grupos, cuya mayor frecuencia se registra en la segunda y tercera décadas del XX; a mi juicio, esa floración de

[35] La citada obra de Juan Ríos Sarmiento, por ejemplo, contrapone memorias a autobiografía, para rechazar esta última porque el autor «hablando de sí mismo [...] aniquila o rebaja la enjundia de los hechos que relata, cuya verdadera sustancia no llega a los lectores. [...] Pensando en esto, decidí que lo esencial de mi narración fuera la anécdota, y que yo hablara de mí lo menos posible, únicamente para servir de engarce entre las anécdotas, que serán lo interesante para el lector» (1956, págs. 5-6).

obras –casi siempre menores, de escasa calidad y poca repercusión– se debe a la dirección impresa en buena parte de la autobiografía española por las *Memorias de un setentón*, que actúan como modelo y síntesis última de esta fórmula tan ajustada a la mentalidad de la burguesía en el modo que ésta tiene de vertebrar un cuerpo social y casi siempre en su vertiente más conformista y conservadora.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, 1995. «Las *Memorias de un setentón* de Ramón de Mesonero Romanos y su relación con el género novelístico», *Siglo diecinueve (literatura hispánica)* nº 1, págs. 29-49.

BARBASÁN LAGUERUELA, Casto, 1897. *Memorias de un defensor, por D. Casto Barbasán Laguerueta, capitán de infantería, exprofesor de la Academia General Militar y de la de Infantería, profesor auxiliar de la Escuela Superior de Guerra y director de la revista «Estudios Militares»*, Madrid, Imprenta del Cuerpo de Artillería (2 vols.).

BLASCO, Javier, 1993. «Autobiografías y memorias en España», en Ricardo GULLÓN (dir.), *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Alianza Editorial, Madrid, t. I, págs. 110-117.

BLASCO SOLER, Eusebio, 1904. *Obras completas de Eusebio Blasco. Tomo IV. Memorias íntimas*, Madrid, Librería Editorial de Leopoldo Martínez.

CABALLÉ, Anna, 1990. «Tradición y contexto en el memorialismo decimonónico», en Félix MENCHACATORRE (ed.), *Ensayos de literatura europea e hispanoamericana*, Universidad del País Vasco, págs. 53-59.

– 1991. «Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)», *Anthropos* Suplemento 29, págs. 143-169.

– 1995. *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Madrid, Megazul.

– 1998. «Memorias y autobiografías en la literatura española del siglo XIX», en Leonardo ROMERO TOBAR (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, § 4.1, págs. 347-363.

CABELLO EBRENTZ, Eduardo, 1991. *Memorias de un ingeniero del siglo XIX: Eduardo Cabello Ebrentz (Artífice del Puerto de Vigo)*, ed. de Amador

MONTENEGRO, Madrid, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

CANO MALAGÓN, María Luz, 1988. «Los *Recuerdos literarios* de Escosura: otras *memorias* del siglo XIX», *Castilla* nº 13, págs. 35-42.

CÁSEDA TERESA, Jesús, 1994. *Vida y obra de José Mor de Fuentes*, Monzón, Centro de Estudios de la Historia de Monzón.

CASTILLO Y SORIANO, José, 1923. *De mi paso por la vida. Notas varias*, Madrid, Tip.-Lit. A. de Ángel Alcoy.

DURÁN LÓPEZ, Fernando, 1995. «Los *Recuerdos del tiempo viejo* de José Zorrilla: autobiografía del hombre, memorias del poeta», en Javier BLASCO PASCUAL, Ricardo de la FUENTE BALLESTEROS y Alfredo MATEOS PARAMIO (eds.), *Actas del Congreso sobre José Zorrilla. Una nueva lectura. Valladolid, 18-21 de octubre de 1993*, Valladolid, Fundación Jorge Guillén – Universidad de Valladolid, págs. 291-298.

– 1996. Edición de Manuel José QUINTANA, *Memoria del Cádiz de las Cortes*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

– 1997. *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Ollero & Ramos, Editores.

– 1998. «Autobiografías de un hebraísta decimonónico: Antonio María García Blanco», en Javier MARTÍN CASTELLANOS, Fernando VELÁZQUEZ BASANTA y Joaquín BUSTAMANTE COSTA (eds.), *Estudios de la Universidad de Cádiz ofrecidos a la memoria del profesor Braulio Justel Calabozo*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, págs. 355-363.

– 1999. «Adiciones al catálogo de la autobiografía española en los siglos XVIII y XIX», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* nº 4, págs. 73-98.

ESCOBAR, José, 1993. «Las *Memorias de un setentón*, de Mesonero Romanos, en la literatura de su tiempo», en *De místicos, mágicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano Editore, págs. 269-287.

ESPINA Y CAPO, Antonio, 1926. *1850 a 1920. Notas del viaje de mi vida. 1850 a 1860. Ante mis libros y mis recuerdos*, Madrid, Calpe.

FERNÁNDEZ, James D., 1991. «Textos autobiográficos españoles de los siglos XVIII, XIX y XX. Bibliografía», *Anthropos* nº 125, págs. 20-23.

– 1992. *Apology to apostrophe. Autobiography and the rhetoric of self-representation in Spain*, Durham – Londres, Duke University Press.

GARCÍA BARRÓN, Carlos, 1970. *La obra crítica y literaria de Don Antonio Alcalá Galiano*, Madrid, Gredos.

GIL NOVALES, Alberto, 1991. *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*, Madrid, El Museo Universal.

LÁZARO CARRETER, Fernando, 1983. «Santa Teresa de Jesús, escritora (el *Libro de la Vida*)», *Actas del Congreso Internacional Teresiano*, Salamanca, Universidad de Salamanca, t. I, págs. 11-27.

LEJEUNE, Philippe, 1971. *L'autobiographie en France*, París, Librairie Armand Colin.

LLORENS, Vicente, 1968. *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834)*, Madrid, Castalia.

MÉNDEZ BEJARANO, Mario, 1923. *Diccionario de escritores, maestros y oradores naturales de Sevilla y su actual provincia*, Sevilla, Tipografía Gironés.

MENÉNDEZ PELAYO, Enrique, 1983. *Memorias de uno a quien no sucedió nada*, ed. de Benito MADARIAGA, Santander, Ediciones Librería Estudio.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, 1994. *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, ed. de José ESCOBAR y Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, Madrid, Castalia – Comunidad de Madrid.

MOR DE FUENTES, José, 1957. *Bosquejillo de la vida y escritos de D. José Mor de Fuentes, delineado por él mismo*, en Miguel ARTOLA (ed.) *Memorias de tiempos de Fernando VII*, Madrid, Ediciones Atlas (BAE 97), págs. 373-428.

NÚÑEZ DE ARENAS, Manuel, 1947. «Genésis de unas memorias. Una carta inédita de Mesonero Romanos», *Bulletin Hispanique* XLIX, nºs 3-4, págs. 395-399.

ORUETA, José de, 1993. *Memorias de un bilbaíno. 1870 a 1900*, Bilbao, El Tilo.

PASCUAL RECUERO, Pascual, 1986. *Antonio María García Blanco y el hebraísmo español durante el siglo XIX*, Granada, Universidad de Granada.

PÉREZ ESCRICH, Enrique, 1864. *El frac azul. Episodios de un joven flaco*, Madrid, Establecimiento tipográfico-literario de Manini Hermanos.

RÍOS SARMIENTO, Juan, 1956. *Recuerdos de un magistrado español*, Barcelona, Editorial Juventud.

SÁNCHEZ BLANCO, Francisco, 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* XV, nº 29, págs. 39-46.

– 1987. «Autobiografía y concepción del *yo* desde Mor de Fuentes a Ramón y Cajal», *Revista canadiense de estudios hispánicos* nº 11, págs. 633-644.

SARACÍBAR, S. Julio de, 1932. *Del Senado que desapareció. Memorias de un funcionario senatorial, ya casi sesentón (1897-1931)*, Madrid, Imprenta Julio Cosano.

VALLEJO MÁRQUEZ, Yolanda, 1997. *Adolfo de Castro (1823-1898). Su tiempo, su vida y su obra*, Cádiz, Cátedra Adolfo de Castro.

VIGIL MONTOTO, Manuel, 1981. *Recuerdos de un octogenario*, ed. de Aurelio MARTÍN NÁJERA y Antonio GONZÁLEZ QUINTANA, en *Estudios de Historia Social*, nºs 18-19, págs. 311-466.

ZORRILLA, José, 1943. *Obras completas*, ed. de Narciso ALONSO CORTÉS, Valladolid, Librería Santarén. Los *Recuerdos del tiempo viejo* en t. II, págs. 1729-2103.

LAS *REMINISCENCIAS* DE PEREDA

Salvador GARCÍA CASTAÑEDA
The Ohio State University

Según Philippe Lejeune, la *autobiografía* es un «récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'historie de sa personnalité» («Pacte» 8). Estos acontecimientos van enmarcados en el contexto de otros de orden político y cultural en los que ha participado o de los que ha sido testigo. La autobiografía suele estar escrita en primera persona del singular y adopta un punto de vista retrospectivo aunque el orden cronológico tiende a estar frecuentemente modificado por la intrusión de preocupaciones personales (May, 1979, pág. 214). El autobiógrafo escribe obsesionado por el paso del tiempo, por el deseo de comprenderse a sí mismo o de hacerse comprender de los demás y por vanidad. Como señala repetidamente Georges May, el autobiógrafo se remonta a sus orígenes, lo cual es otra manera de explicar el papel privilegiado que tienen en tantas autobiografías los recuerdos de la infancia y de la adolescencia (167).

En cambio, en las *memorias*, «l'auteur se comporte comme un témoin: ce qu'il a personnel, c'est le point de vue individuel, mais l'objet du discours est quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auquel il appartient» (Lejeune, 1982, pág. 15). Los límites entre la autobiografía y las memorias son imprecisos y subjetivos pues en la composición de muchas obras hay unos elementos que pertenecen a las memorias y otros a la autobiografía y de estos dos elementos uno está subordinado al otro. Lo que importa es ver si el propósito fundamental del autor ha sido escribir la historia de su persona o la de su época (Lejeune, 1982, págs. 15-16). El autor / narrador / personaje de memorias hace un relato retrospectivo de su propia existencia

como testigo de un pasado que considera tan importante como para ser trasmitido a las generaciones futuras.

Contrariamente a la opinión tan extendida en el pasado de que los españoles no eran dados a escribir su propia biografía o sus memorias, es hoy de dominio común que nuestra literatura cuenta, concretamente en el siglo XIX, con una apreciable cantidad de autores que cultivaron estos géneros (Caballé). Entre ellos no figura Pereda, aunque la lectura de sus obras nos revela cerca de una veintena de textos en los que éste aparece como protagonista, como personaje o como testigo de hechos que tuvieron lugar en el pasado. Todos son relatos autodiegéticos en los que protagoniza cada una de estas historias, narradas en primera persona.

Cuando estudiaba en Madrid confesaba éste en carta del 9 de Diciembre de 1853 a su primo Domingo Cuevas «el demasiado apego» que iba sintiendo por la vida de la corte a costa de «la pluviosa e insípida Montaña» pero regresó al cabo de dos años para integrarse dentro de la vida santanderina. Conocida es la poderosa influencia que ejerció la madre sobre la constitución espiritual de Pereda, complementada por la del hermano mayor Juan Agapito, quien encarnó la del padre. A juicio de Francisco Pérez Gutiérrez, la razón de tan breve ausencia se debió a que «el demasiado apego a la corte era tanto como la huida del país natal, que psicoanalíticamente significaba la huida de la madre, y el subsiguiente complejo de culpa debió ser lo suficientemente intenso como para que el joven Pereda regresara al cabo de dos años al país natal y al seno materno...» (1992, pág. 326).

A partir de su vuelta, la vida de Pereda se centra en el periodismo y en la crítica teatral, en la publicación de sus libros, en las tertulias y en las estancias en Polanco durante el verano. La atracción que sintió antaño por Madrid se convertirá en fobia y todos sus afectos se concentrarán en Santander y en el clan de sus amigos santanderinos. Entre los artículos que publica, muchos se refieren a la vida social –espectáculos, el veraneo y los bailes– y otros tienen que ver con obras públicas, mejoras urbanas, sucesos diarios y gentes de la ciudad. Varios de aquéllos, debidamente modificados, reaparecerían después como artículos de costumbres. Y algunos de los elementos contenidos en ellos se incorporarían también a sus novelas (García Castañeda, 1992, págs. 33-39).

Con el paso del tiempo Pereda comienza a rememorar sobre el pasado y lo hace en artículos dedicados enteramente a sus recuerdos, dos de los cuales llevan el título de «reminiscencias», en narraciones de carácter diverso, en prólogos a obras propias o ajenas, y en artículos periodísticos y cartas publicadas en la prensa. La mayoría de las autobiografías comparten dos características comunes: «la primera es que la autobiografía es producto de la edad madura, si no lo es de

vejez; la segunda, que los autores son ya conocidos del público antes de publicarla» Generalmente, éstos suelen escribirlas hacia la cincuentena (Lamartine, Rousseau, Gide, Simone de Beauvoir) muchas otras son bastante más tardías (Goethe a los 62 años; Darwin a los 67). Y algunas son excepcionalmente tempranas como la del poeta inglés George Moore, quien escribió la suya a los 36 (May, 1979, págs. 30-31) Lo que sorprende en Pereda es lo tempranamente que comienza a rememorar y su artículo «El raquero» que contiene recuerdos infantiles vio la luz en 1863 cuando su autor contaba tan sólo 30 años. A partir de entonces las reminiscencias del pasado irán apareciendo a lo largo de veintitrés años hasta 1886, cuando contaba 53, la edad en la que otros autores suelen comenzar a ocuparse nostálgicamente del pasado. Estas reminiscencias tienen carácter autobiográfico por la evocación de la infancia y de la pubertad del autor y, a la vez, de memorias pues evocan unas gentes y una ciudad ya idas. De hecho, Pereda describió las costumbres de su tierra cuando nadie lo hacía y su obra es hoy imprescindible para conocer muchos aspectos del Santander y de la Montaña del siglo XIX.

A veces los autobiógrafos escriben acerca de cosas y de circunstancias que en principio no interesan al lector pero que a él le son queridas y estas cosas a veces resultan más emotivas que otros pasajes (May, 1979, págs. 104-105). Así le ocurre a Pereda, quien escribe «Pero observo, pacientísimo lector, que me salgo del terreno de nuestro objeto, evocando estas memorias que a ti no te importan un bledo. Perdóname generoso este descuido» (Pereda, *OC*: I, pág. 520) Lo que cuenta el autor de su propia vida puede reflejar, inesperadamente, algo semejante en la del lector pues no es posible arrojar luz sobre aquélla sin que alcance de algún modo la de los demás. Cuanto más entra un autor en sus reminiscencias y multiplica más los detalles concretos y al parecer fútiles, su emoción nos parece más familiar y más reconocemos la nuestra en ella. Y como los recuerdos de un autor son comparables a los nuestros cuando ambos pertenecemos a una misma cultura, a una misma época, al mismo país, al mismo medio social o simplemente a una misma hermandad de espíritu (May, 1979, pág. 109).

Pereda pide al lector contemporáneo suyo que se sitúe en el mismo plano sincrónico y que sirva de testigos de lo que cuenta, y al rememorar el desaparecido Muelle Anaos escribe en 1863: «Muchos lectores se acordarán, como yo me acuerdo, de su negro y desigual pavimento, ...» y al concluir su descripción, insiste: «De nada de esto se habrán olvidado, porque el Muelle de las Naos, efecto de su libérrimo gobierno, ha sido siempre, para los hijos de Santander, el teatro de sus proezas infantiles» (*El raquero*, *OC*: I, págs. 7-18). Un año después, tenía entonces Pereda 31, al evocar con tono entre nostálgico y épico «las famosas

pedreas...», «las sangrientas batallas» y «las inolvidables *troncadas*» juveniles advertía que «aún no peinan canas muchos de los personajes que llevaban la mejor parte en empresas que más de dos veces degeneraron en trágicas» (*El primer sombrero*, *OC*, II, pág. 236). *Esbozos y rasguños* iba precedido de un prólogo dedicado a su gran amigo Manuel Marañón en el que defendía los artículos que formaban el libro frente a la posible reacción negativa de los críticos porque «pasan de media docena los lectores que la esperan [esta obra] y han de juzgarla por el mismo lado que usted y yo, porque fueron unos actores y otros testigos presenciales de los sucesos, y hasta de la pintura de ellos, y saben y aprecian el *por qué* de cada trazo y el motivo de cada línea» (*OC*, II, pág. 44). Otro «Prólogo», el de *Sotileza* (1884), tan nostálgico que nos inclinaría a creerlo escrito por un anciano aunque es obra de un hombre de 51 años, está dirigido a «A mis contemporáneos de Santander que aún vivan.» En él insiste en que el libro no pertenece a la escuela naturalista ni toca los grandes temas de moda entonces porque «no es más que un pretexto para resucitar gentes, cosas y lugares que apenas existen ya y reconstruir un pueblo, sepultado de la noche a la mañana, durante su patriarcal reposo, bajo la balumba de otras ideas y otras costumbres arrastradas hasta aquí por el torrente de una nueva y extraña civilización». Al autor no le preocupa lo que piensen los críticos de *Sotileza* sino aquellos a quienes va dedicada: «Así Dios me salve como no he pensado en otros lectores que vosotros al escribir este libro. Y declarado esto, declarado queda, por ende, que a vuestros juicios le someto y que sólo con vuestro fallo me conformo. [...])Y quién, sino vosotros, podrá suplir con la memoria fiel lo que no puede representarse con la pluma...». Y concluye con la esperanza de que la novela guste tanto a esos lectores que al terminarla le digan: «Choca esos cinco, porque eres de nuestra calle...» (*OC*, VI, págs. 63-68)

* *

En ocasiones quienes escriben acerca de su propio pasado lo hacen con ironía o con humor acerca de las acciones, palabras o pensamientos del personaje que él mismo fue antaño. Jean Starobinski ha observado en las *Confesiones* de Rousseau la presencia de dos tonos: el picaresco, en el que el autor habla del suyo con ironía, con condescendencia, con piedad, o con alegría, y el tono elegíaco en el que el acento cualitativo favorece al pasado en detrimento del presente. (Cit. por May, 1979, pág. 82). Buenos ejemplos del primero serían este autorretrato de los tiempos de estudiante en el Instituto: «Robustote y fuerte por naturaleza, y hasta gordinflón (*quantum mutatus ab illo*!), a pesar de mis catorce años representaba diez y nueve, circunstancia que no dejaba de darme alguna preponderancia entre mis condiscípulos, sobre todo, entre los que eran más débiles que yo».

(*El primer sombrero*, *OC,* II, págs. 238-239), y unas líneas en las que se retrata con irónica condescendencia a los 19 años cuando fue invitado a formar parte de la elegante sociedad de los bailes campestres: «La primera vez que se me buscó a mí con tal objeto, creí desmayarme de emoción; y con mano trémula escribí un SI tan gordo como dos ciruelas [...] en las listas de socios para los bailes de campo no figuraba sino lo escogido de la juventud del pueblo, según el criterio de la comisión; de manera, que verse llamado por ella en lances semejantes, era la declaración solemne y oficial, no solamente de que salía uno de la categoría de chiquillo y entraba en la de mozo, sino en la de mozo *distinguido*, activo y útil. No era uno *masa,* no era vulgo» (*Los bailes campestres*, *OC,* I, pág. 227)

Autobiografías y memorias suelen contener elementos de carácter regional y aún folklórico relacionados con el lugar de origen del autor. Además de su valor anecdótico, estos elementos sirven para señalar su anclaje histórico y cultural. Recordar la infancia, la juventud y los amigos va ligado a calles, a rincones y a gentes y Pereda quiso conservar la memoria de cosas entrañables para que no desapareciesen con él, y en «El espíritu moderno», refiriendose al futuro de *Escenas montañesas* afirma que «En ese día alcanzará algun éxito este libro [...] depositario fiel de las costumbres de un pueblo patriarcal y hospitalario, no carecerá de atractivo para la curiosidad de los nuevos explotadores del suelo virgen que me le ha dictado» (*OC,* I, pág. 263).

«Creo que fue Madame de Sevigné –escribía– quien dijo que sucede con los recuerdos lo que con las cerezas en canastilla: se tira de una y salen muchas enredadas. Los evocados en el cuadro anterior (*Reminiscencias)* traen a mi memoria mil, íntima y necesariamente encadenados a ellos» (*Más reminiscencias*, *OC,* II, pág. 323). Además de ser testigo de sí mismo el autor lo es de lo que le rodea y aunque no pretenda hacer historia no puede dejar de sufrir la influencia de su ambiente y de escribir en función de esta influencia. Y refiriéndose a la popularidad de la autobiografía con el público lector, se preguntaba Roland Barthes, «¿Por qué [...] en las obras históricas, novelescas, biográficas, hay (para algunos, entre los que me encuentro yo) el placer de ver representada «la vida cotidiana» de una época, de un personaje?)Por qué esta curiosidad por los pequeños detalles: horarios, costumbres, comidas, habitaciones, vestidos etc?» (Cit. por May, 1978, pág. 100). En su evocación sentimental de un Santander mágico visto a través de sus ojos de niño, Pereda nos va mostrando olvidados rincones de la ciudad, tiendas desaparecidas hace lustros, calles que ya no existen y gentes pintorescas de antaño. Sin pretenderlo, hace costumbrismo en torno a sí mismo y detalla festividades, juguetes y juegos infantiles, vestimenta, estudios y el parco modo de vivir de entonces, de gran valor para la historia social de su tiempo.

Nuestros recuerdos van ligados a aquellos lugares en los que tuvieron lugar nuestros felices recuerdos, «los lugares lejanos y desaparecidos, se convierten en guardianes privilegiados de la memoria» (Hernández Álvarez, 1993, págs. 241-245). Buen ejemplo de ello sería la bella y melancólica evocación de los desaparecidos árboles de la Alameda, que asociaba con la de su propia infancia:

> porque ese paseo, de ramas abajo, de punta a punta, de lado a lado, paso a paso y detalle por detalle, le sabía yo *de corrido* desde que andaba yo a la escuela; porque quizás no ha germinado desde entonces un pensamiento en mi cabeza, desde los más pueriles hasta los más trascendentales para mi vida, que no le tuviera yo asociado en la memoria con algo de lo que allí se ha destruido. Con el oscilar de la rama, las manchas del tronco, el rumor del follaje, el sillar de este banco, el respaldo del otro... todos aquellos ámbitos augustos que guarda tan fielmente recuerdos que yo les había confiado, recuerdos de mis juegos infantiles, de mis ilusiones de muchacho, de mis aspiraciones de mozo y de mis realidades y desengaños de hombre con canas; y todos estos recuerdos, en tropel unas veces y otras en sosegado desfile, me salían al encuentro cada día, cuando para orear un poco la trabajada imaginación entre aquellas admirables obras de la naturaleza, penetraba en la penumbra de sus bóvedas con el mismo cariño, con igual amor que entre los viejos muros del hogar en que nací; pues sabido es que el apego a los lugares es obra de los recuerdos que al recorrerlos se despiertan. (*Variedades)*

* *

Refiriéndose a la definición de Lejeune, escribe Darío Villanueva que en el pacto autobiográfico «se da por supuesto el principio de la sinceridad en el sujeto de la enunciación y el derecho a la verificación por parte de sus destinatarios»(1993, pág. 19). El pacto autobiográfico resulta ser así la confirmación en y por el texto de la identidad real del autor que es a la vez narrador y protagonista. En sus «reminiscencias» el autor / narrador Pereda mantiene una relación testimonial con los hechos y de contacto con los caracteres. Su vida está indisolublemente unida a la de un Santander que se está convirtiendo con rapidez en una ciudad cosmopolita, moderna y próspera, pero tales cambios traen consigo una transformación de las ideas y de las costumbres que no son del agrado de todos. En su evocación de un pasado no conocido [*Santander antaño y ogaño*] o conocido a través de terceras personas (*Dos sistemas*) el joven Pereda ve con humorística condescendencia a personajes de generaciones anteriores a la suya como Don Pelegrín Tarín en *Santander (antaño y ogaño)*, la interlocutora del narrador en *El espíritu moderno* y don Anacleto Remanso en *La romería del Carmen* que se aferran a lo antiguo, temen los cambios y se asustan de las novedades.

Aunque en repetidas ocasiones (*Un marino, El primer sombrero, Reminiscencias, Más reminiscencias, Sres. Redactores del Santander-Crema, Sr. D. Ricardo Olaran*) relata algunas costumbres bárbaras del viejo Santander de su juventud en términos censorios o compasivos («la implacable persecución de los infelices») advierte que «entonces se consideraba como *natural,* lo que hoy llaman crueldades», y evoca otras costumbres como los escándalos organizados por los marinos o los zarrapastrosos carnavales de antaño con evidente nostalgia y simpatía.

Todo esto visto desde la perspectiva del Santander del presente, después de los grandes cambios; Pereda señala dos épocas; la primera, hacia el año 50, con la construcción del ferrocarril, el veraneo de los forasteros en Santander y de los santanderinos en la aldea, así como la popularidad de nuevas modas y costumbres que caracterizó irónicamente como «ese airecillo que aclimató la crinolina en Bezana y la cerveza en San Román» (*Un marino, OC,* I, pág. 213). En la parte I (1852) de *El espíritu moderno* es partidario de la evolución de las costumbres y de las mejoras traídas por el tren y las líneas de vapores y del embellecimiento de Santander y de Comillas, lugares ya de veraneo a la moda; en la II, lamenta que tales novedades acaben con las costumbres tradicionales y con la felicidad patriarcal aldeana; y en la III (1864), concluye que «Los pueblos *ilustrados* ya no tienen costumbres propias. Los de la Montaña cuando acaben de *ilustrarse*, no han de ser menos que ellos» (*OC,* I, pág. 263).

La segunda época de cambios llegó con la Revolución del 68, contra cuyo espíritu e ideas luchó Pereda siempre, y especialmente desde las páginas de *El Tío Cayetano* (1868-1869). Y muchos años más tarde, en 1883, el desilusionado Pedro Sánchez opinaba que «Al movimiento renovador y reformista iniciado ya con brío a mi salida de España, había sucedido la revolución política de 1868, harto más radical y demoledora que la del 54, en que tan activa parte había tomado yo. El primero transformó el aspecto exterior de los pueblos; la segunda influyó grandemente en el modo de pensar de los hombres; y al impulso de estos dos agentes poderosos, la sociedad salió de sus antiguos cauces, y entróse por otros nuevos; creóse la vida distintas necesidades, y se transformaron radicalmente las costumbres.» (*Pedro Sánchez, OC,* V, pág. 670). A juicio de Pereda, el Santander pintoresco, el de los «tipos» amados por los costumbristas, desaparecería simbólicamente con la muerte de Tremontorio, poco después de la galerna del sábado de Gloria de 1878: «La raza indígena pura, del mareante santanderino, tal cual existía aún, desde tiempo inmemorial, diez u once años ha, iba en aquel ataúd a enterrarse con Tremontorio» (*El fin de una raza. OC,* I, pág. 252).

En la frase inicial de *Pedro Sánchez*, «Entonces no era mi pueblo la mitad de lo que es hoy», destaca Pérez Gutiérrez las palabras *entonces* y *hoy*; la primera, representa el comienzo y desarrollo del relato, y *hoy*, la perspectiva desde la que escribe el narrador. *Mi pueblo* es la realidad única que se anhela como invariable y eterna pero que en los años transcurridos ha ido cambiando y ha terminado por desaparecer. «Cuando concluyamos la lectura del libro entenderemos hasta qué punto la frase es una lamentación, un quejido absoluto, una desaprobación sin paliativos del tiempo histórico y de la pretensión de la realización en su transcurso del individuo» (1992, págs. 326-327)

Lo mismo que las autobiografías y las memorias estas *reminiscencias* son literatura de evasión y al revivir sus recuerdos Pereda se refugia en los dulces sueños de un pasado lejano para huir del presente. A veces el sentimiento es tan intenso que hace renacer la sensación y la emoción de entonces («Pues, señor, en aquel tiempo tuvo un pariente mío la desdichada ocurrencia de regalarme un sombrero de copa. ¡Me parece que le estoy viendo!» (*El primer sombrero*, *OC*, II, págs. 238-239)

Al transmitir nuestros recuerdos a la posteridad, escribimos también sobre la vida de los demás y, al evocar la desaparecida Alameda, escribe Pereda:

> ...Todo Santander acudía allí: los elegantes, a media tarde, de paso para la Alameda Segunda, y de vuelta de ésta, hasta el anochecer; los niños a todas horas, y los viejos a las más cómodas para tomar el sol en invierno y la sombra en verano, sin el estorbo y los ruidos de las muchedumbres. (Cuántas generaciones ha visto uno pasar así, por aquellas naves grandiosas! (Cuántas caras recuerda, cuántos nombres, cuántas historias, cuántas veleidades de la fortuna, cuántas virtudes y cuántas miserias del corazón! [...]
>
> Después se trasformaron las costumbres; llevó la rutina de la moda el paseo de las gentes elegantes al extremo opuesto de la población, y nos quedamos solos en la Alameda Primera los niños, los pájaros, los ancianos, y unos cuantos desperdigados de poco más o menos. Entonces me pareció más venerable que nunca; y esta veneración fue tomando mayor arraigo en mi pecho, a medida que los pensamientos, por virtud del curso de los años, iban sazonándose en la mente y volando por regiones de otra luz, si no tan risueña, más clara que la de la primera mocedad... (*Variedades*).

Como mencioné anteriormente, el tono melancólico de quienes escriben acerca de su remoto pasado aparece pronto en Pereda y al comenzar la década de los 80, poco después de haber cumplido él mismo 50 años, el tono se torna desesperadamente elegíaco, más propio de un anciano al borde de la tumba que de un

hombre en pleno dominio de sus facultades a quien todavía queda por crear la mayor y la mejor parte de su obra literaria. Así escribía en 1884:

> [...] soy a modo de mueble inútil, relegado al desván de los trastos viejos, o, si lo quieren de otro modo, lacio, desalentado y taciturno espectador de la comedia nueva, pero tan alejado de ella, que apenas percibo los manoteos y las zancadas de los comediantes. Tan extraño soy a lo que pasa, tan forastero me juzgo en mi propio lugar, que se pasmarían Vds. si yo les dijera de qué cosas me asombro, qué nimiedades me dejan boquiabierto y ante qué casos me detengo, confuso y desorientado, como paleto en la Corte, recién llovido de su aldea...; (*Señores redactores)*; en 1885, (Cuántos éramos... y cuán pocos quedamos ya! (Cómo recuerdo a los muertos, y cómo los recordaba ayer uno por uno, cada vez que entraba en la Alameda para dar en ella mis cotidianos paseos! Deudas sagradas del corazón que nunca se pagan bastante. (*Variedades*) y en 1886: Aquel apretado escuadrón que formamos durante los alegres juegos de la infancia o en las aulas de la Universidad (cómo va enrareciéndose a medida que el tiempo corre y va empeñándose poco a poco la batalla de la vida! Unos, desertores, otros, rezagados, muertos, los más de ellos (cuán pocos llegamos juntos a trasponer la cumbre donde el hielo de los años calma el ardor de la sangre y emblanquece los cabellos! ¡Con qué ansia nos contamos a cada paso del descenso, y al vernos tan pocos y tan hostigados por rigor de las contrariedades, qué secreto pavor nos acomete y con qué insaciable afán nos contemplamos y nos unimos! (*Don Andrés Crespo*).

A pesar de la supuesta ausencia de carácter «ficticio» atribuido canónicamente a las autobiografías dado el *pacto autobiográfico* entre el narrador y los lectores algunos críticos han señalado la importancia de los elementos de ficción presentes en ellas. Para Georges May «du fait que l' autobiographie est autobiographie, elle n'est pas véridique» (1979, pág. 88). El anotar por escrito el recuerdo que se tiene de un acontecimiento del pasado lleva inevitablemente a un acercamiento o a un enfrentamiento entre el pasado que se recuerda y el presente en que se redacta este recuerdo, probablemente deformado e incompleto. André Maurois en *Aspects de la biographie* distinguía cinco razones principales por las que una autobiografía resultaba inexacta o mentirosa: el olvido; el olvido voluntario por razones estéticas; la censura natural «que ejerce el espíritu sobre lo que es desagradable»; el pudor; y, en fin, «la reconstitution après coup d'une causalité qui avait été sans effet sur le moment» (Cit. por May, 1979, pag. 77). En el caso de Pereda, es obvio que sus «reminiscencias» tienen carácter selectivo, lo que ya implica una falsificación o deformación del recuerdo. Un caso concreto sería el de la muerte de don Bernabé, el temido maestro de latinidad, que ofrece dos versiones diferentes, una más digna que la otra, debidas sin duda a razones estéticas o al olvido (*Más reminiscencias*, *OC,* II, 338, nota 15)

Es casi un lugar común considerar *Pedro Sánchez* una novela de carácter autobiográfico pues recoge aspectos de la vida de su autor en Madrid, reflejada en la del protagonista. Pérez Gutiérrez observa muy atinadamente que, a través de su personaje, Pereda describió hechos y personas que tuvo ocasión de seguir con sus propios ojos, pero que, a su vez, al tiempo que narra, «se siente distanciado de las actitudes que tuvo y se describe a sí mismo como sujeto entonces de ese mismo distanciamiento [pues] el antiliberal Pereda está escribiendo la biografía *equivocada* de su personaje» (1992, págs. 337-338).

En ocasiones se trató de pintar a Pereda como un caballero del Siglo de Oro, cosa que le molestaba en extremo pues se consideraba un hombre de su tiempo al que agradaban las comodidades de la nueva tecnología como el ferrocarril o el teléfono y hablaba con orgullo de las mejoras del Santander moderno. A Pereda no le molestaban los cambios, lo que le molestaba era el carácter político y, en consecuencia, social, que tuvieron. Las conmociones del 48, la revolución de 1854 y la del 68 trajeron ideas nuevas y cambiaron la antigua conformidad por la exigencia de reivindicaciones sociales. En las obras de Pereda aparece la palabra *patriarcal* («las tradiciones risueñas y el inocente bienestar de los patriarcas», *La romería del Carmen;* aquellos «apacibles tiempos de patriarcal parsimonia», *Reminiscencias*) contrapuesta con frecuencia a la de *ilustración,* que subraya siempre para indicar que la usa irónicamente («Los pueblos *ilustrados* ya no tienen costumbres propias. Los de la Montaña cuando acaben de *ilustrarse*, no han de ser menos que ellos», *El espíritu moderno*). Para él, ambas representan dos ideologías y dos sistemas políticos muy diferentes.

A pesar de que Pereda contó con buena cantidad de jóvenes admiradores y discípulos deja bien claro su desdén por las costumbres venidas del extranjero -«nos han impuesto el *Veloz Club*, la *high life*, el *Folklore* y tantos otros donaires de tirilla y *water proof*» y por las modas al uso entre los jóvenes del dia: «¿A qué fin responden [...] ese empeño de lucir las formas, que afemina y rebaja a los bien formados, y convierte en ratas mojadas o en mirlos *en carnitas* a los encanijados y achacosos, que son los que más abundan?» (*Señores redactores*).

En estas melancólicas reminiscencias de los años 80 apenas cita nombres pues Pereda evoca el vivir de una generación y unos valores ya idos. Quienes le conocieron han dejado constancia de sus altibajos de humor y de sus obsesiones; según Enrique Menéndez Pelayo, íntimo suyo, tenía «un poder de transformar la impresión más ligera en sensación dolorosa y tremenda, y la más leve contrariedad en conflicto atroz e insoluble» (1906, págs. 18-19). Esta disposición hipersensible de su carácter influyó sin duda a la hora de redactar estas reminiscencias

que tienen el poder de evocar las maravillas del vivir en un mundo tan feliz como simple.

OBRAS CITADAS

CABALLÉ, Anna, 1991. «Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)», en Angel G. Loureiro, coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental,* Barcelona, Anthropos, págs. 143-169.

CLARKE, Anthony H., 1996. Edición de *Sotileza.* Introducción y notas de Francisco Caudet en *Obras Completas* de José María de Pereda, Volumen VI, Santander, Diputación Regional de Cantabria.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, 1989. *Escenas Montañesas* y *Tipos y Paisajes.* Edición, estudio y notas, en *Obras Completas* de José María de Pereda, Volumen I, Santander, Diputación Regional de Cantabria.

– 1989. *Tipos Trashumantes* y *Esbozos y Rasguños.* Edición, estudio y notas, en *Obras Completas* de José María de Pereda, Volumen II, Santander, Diputación Provincial de Cantabria.

– 1992. «Del periodismo al costumbrismo: La obra juvenil de Pereda». *Romance Quarterly*, 39, Núm. 1, págs. 33-39.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Vicenta, 1993. «Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico», en *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, págs. 241-245

LEJEUNE, Philippe, 1971. *L'autobiographie en France*, París, Armand Colin.

– 1991. «El pacto autobiográfico», en Loureiro, Angel G., coord., *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental,* Barcelona, Anthropos, págs. 47-61.

– 1982. «Le pacte autobiographique (bis)», en *L'autobiographie en Espagne, Actes du Colloque international de La Baume les Aix,* Université de Provence, págs. 8-25

MAY, Georges, 1979. *L'autobiographie,* París, Presses Universirtaires de France.

MENÉNDEZ, Enrique, «Carácter de Pereda», «Gustos y costumbres de Pereda», «*Apuntes para la biografía de Pereda*», en *El Diario Montañés*, 1 de Mayo de 1906, Número extraordinario, págs. 19-21.

PEREDA, José María de, 1989. *Escenas Montañesas* y *Tipos y Paisajes*. Edición, estudio y notas de Salvador García Castañeda en *Obras Completas, I.* Santander, Diputación Regional de Cantabria.

– 1989. *Tipos Trashumantes* y *Esbozos y Rasguños*. Edición, estudio y notas de Salvador García Castañeda en *Obras Completas, II,* Santander, Diputación Regional de Cantabria.

– 1996. *Sotileza*. Edición de Anthony H. Clarke, introducción y notas de Francisco Caudet en *Obras Completas, VI,* Santander.

– 1992. *Pedro Sánchez*, Introducción y notas de Francisco Pérez Gutiérrez, edición de José Manuel González Herrán en *Obras Completas*, V, Santander, Diputación Regional de Cantabria.

– «Señores redactores del *Santander- Crema*», *El Santander-Crema*, 20 de Enero de 1884.

– «Variedades. Sr Director de *El Aviso*. Pido la palabra para una alusión personal», *El Aviso*, No. 20, 14 de Febrero de 1885

– «Don Andrés Crespo», *El Atlántico*, 4 de Marzo de 1886.

ROMERA, José, Alicia Yllera y Rosa Calvet, eds, 1993. *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor.

L'autobiographie en Espagne, 1982. *Actes du Colloque international de La Baume les Aix,* Université de Provence.

VILLANUEVA, Darío, 1993. «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral,* Madrid, Visor.

DESCARGOS, DIARIOS Y PALINODIAS: ALGUNOS EJEMPLOS DE LITERATURA MEMORIALÍSTICA EN LA GENERACIÓN DEL 36

Joaquín JUAN PENALVA
Universidad de Alicante

BREVE APROXIMACIÓN AL GÉNERO DE LAS MEMORIAS EN LOS AUTORES DEL 36

Aunque los libros de memorias no son, en sentido estricto, autobiografías, sí comparten con ellas algunos de sus rasgos fundamentales, empezando por su inserción dentro de lo que la teoría de géneros ha acotado como literatura autobiográfica. La autobiografía, de hecho, es entendida como una forma de biografía en la que el biógrafo y el biografiado son la misma persona. A pesar de la existencia de novelas que puedan adoptar la forma autobiográfica, la autobiografía no es un género de ficción, pues se encuentra a medio camino entre la literatura y la historia. Al igual que se establece una tipología de biografías –biografía crítica, informativa, interpretativa–, la escritura autobiográfica puede manifestarse de muy diversas formas, más o menos tipificadas: autobiografía en su significado más restringido, memorias, diarios, cartas, palinodias...

Podemos establecer una diferenciación entre aquellos textos de cariz autobiográfico que fueron escritos para ser difundidos –es el caso de las autobiografías y de los libros de memorias– y aquellos otros que, en principio, no iban a ser publicados, pero vieron la luz tras la muerte del autor –diarios, cartas y demás documentos de carácter íntimo–. Lo más interesante de éstos es que se fueron escribiendo a lo largo de toda una vida, y no hay en ellos el grado de autodefensa o autojustificación que suele haber en los primeros, que son recreaciones del

pasado desde el presente, aunque el autor en cuestión pueda valerse para su composición de cartas o diarios. Por otro lado, en las autobiografías todo se focaliza en torno al biografiado-biógrafo; no así en los libros de memorias, donde el foco de atención recae sobre su entorno, amistades y compañías. De este modo, el autor del libro de memorias no hablará sólo de sí mismo, sino de sí mismo en relación con el mundo cultural, político o social al que pertenezca.

En nuestro caso, nos ocuparemos de una serie de intelectuales que, además de ser poetas, ensayistas, prosistas, dramaturgos o filósofos, hubieron de jugar un importante papel en el panorama intelectual de la postguerra española, iniciando lo que fue una controvertida aventura de reconstrucción cultural durante el franquismo. Se trata de los autores de la llamada generación del 36, aquellos intelectuales que se formaron durante los años de la República, publicaron sus primeros libros en torno a 1936 y cuya carrera se vio interrumpida –en algunos casos definitivamente, en otros sólo temporalmente– por la Guerra Civil.

En principio hemos aceptado sin más el marbete de generación del 36, pero no se trata de un concepto exento de problemas, ni mucho menos. Lo utilizamos porque se admite generalmente para referirse a una serie de autores –no sólo poetas– que sufrieron, cuando eran jóvenes, la Guerra Civil, y que se vieron obligados a luchar –no sólo con las armas, sino también con las letras– a favor de uno de los bandos en liza. Guillermo Díaz-Plaja, autor que, por muchas razones, debe figurar en la nómina de escritores asociados a ese concepto de generación del 36, ha acuñado un término clave para entender a este grupo; él formula el concepto de «generación destruida», y lo hace, no para hablar de la Guerra Civil, sino para referirse al largo período que se abrió tras la contienda:

> A mi juicio, nuestra generación fue una promoción sacrificada. Demasiado joven en 1936, nos sentimos, de pronto, demasiado viejos en 1939. Vimos caer derribados muchos de nuestros ídolos y nos agarramos desesperadamente al salvavidas de la supervivencia, con un intento primario y vegetativo de subsistir. Por otra parte, nuestros maestros –los de la decantada y esteticista generación de 1927– no sólo no se mantuvieron en su altiva aristocracia estética, sino que se nos derribaron en los desafueros del existencialismo, cuando no del «pop-art». Nos quedamos, pues, desfasados, sin brújula y sin maestros, navegando como Dios nos dio a entender (Díaz-Plaja 1966, p. 179).

He ahí, en estas palabras de Díaz-Plaja, una de las características que marcaron definitivamente el devenir intelectual e histórico de este grupo de intelectuales: la ausencia de maestros. En realidad, se trata también de una ausencia física, pues la mayor parte de la intelectualidad española ya no vive en España tras la contienda. Evidentemente, ese exilio de la intelectualidad afectó también a la

generación en ciernes, pues muchos de los autores que figuran en la nómina de la generación del 36 ya no regresaron a España tras 1939. Por tanto, de aquel grupo de intelectuales que velaron sus armas literarias en los años de la República, sólo permanecieron en España los que apoyaron al bando de los vencedores o los que, en todo caso, no apoyaron abiertamente al de los vencidos. Es, efectivamente, un grupo escindido, cuyos miembros se vieron obligados a abandonarlo cuando todavía no estaba plenamente configurado. Sin embargo, aquellos intelectuales que sí permanecieron en España, aunque todavía eran bastante jóvenes, se vieron en el brete de llevar la iniciativa en todas y cada una de las empresas culturales que se promovieron en la inmediata postguerra –es el caso, por ejemplo, de la revista *Escorial*, cuyo primer número vio la luz en noviembre de 1940 bajo la dirección de Dionisio Ridruejo y Pedro Laín Entralgo, y entre cuyos colaboradores figuró íntegra la nómina de autores del 36 que permanecieron en España tras la contienda–. Junto a ellos, maestros como Manuel Machado, Gerardo Diego o Eugenio d'Ors, que ejercían cierta tutela sobre los jóvenes; se intentaba, por tanto, paliar esa incipiente ausencia de maestros.

Muchos de aquellos jóvenes –es el caso de Rosales, Laín y, sobre todo, Ridruejo, el de más alto cargo de todos ellos– habían militado en las filas de Falange, pero eso no les impidió abrir ciertos resquicios de tolerancia y liberalismo en los años más oscuros del franquismo, ya que, según lo ha formulado José-Carlos Mainer, este grupo se encontraba «atenazado entre una vocación intelectual de signo liberal y el atractivo señuelo de la revolución nacional y una suerte de totalitarismo del espíritu» (Mainer 1971, pp. 54-55). Ese supuesto liberalismo se ha discutido mucho luego, a la luz de las respectivas evoluciones ideológicas de los miembros del grupo. Acudimos de nuevo a Guillermo Díaz-Plaja, que retrata a esta joven intelectualidad de los años 40, cargando las tintas en el tópico del evasionismo:

> Un mundo nuevo nos venía entre jadeantes laureles militares. Y, curiosamente, aquellos poetas que llevaban botas de montar, venían cantando melifluos temas esteticistas, en sonetos perfectos y prosas con volutas, Dios, paisaje, levantado amor. La sangre estaba ahí; y las ruinas atroces; y los muñones patéticos y las tristes heridas. Y tanta muerte. Pero si repasamos las revistas literarias españolas del año 40 nos sorprenderá un atildado sentido de la belleza, un anhelo de noble perfección retórica. Continuaban estos escritores una manera decorosa y académica que en la prosa venía del estilo senatorial que había puesto de moda la escuela «del Pirineo» –Mourlane, Basterra, Sánchez Mazas, Eugenio Montes, Víctor de la Serna–, y en el verso se apuntaba al modo neoclásico que habían lanzado en 1935 Luis Rosales, los hermanos Panero y Germán Bleiberg.

> ¿Cómo imaginar, entre tanta cicatriz todavía encendida, esta derivación a la retórica noble y al tema estético? El nombre de Garcilaso –que esa juventud blandió como bandera– puede servirnos de explicación. He aquí ese brío militar –ese «claro caballero de rocío», como le llamó Miguel Hernández– trepidando en los campos de guerra de Europa y de África; helo aquí sonando a hierro y mojado de sudor y de sangre, al servicio del César, herido en Túnez y muerto en Fréjus. Estos temas asoman bien fugazmente en sus versos. La poesía es para él una dulce fuga a lo que se añora, justamente hacia lo que no se tiene. Se canta porque no se ve: prados de paz, ninfas en el río, abejas susurrantes (Díaz-Plaja 1966, pp. 42-43).

Díaz-Plaja los acusa de evasionismo, pero eso, al final, se ha convertido en tópico y sólo responde a una parcela de la realidad. Lo cierto es que hubo un intento decidido por recuperar parte de la cultura española anterior a la Guerra Civil. Se pretendía así establecer unas raíces sólidas sobre las cuales asentar la reconstrucción cultural durante la alta postguerra. Por supuesto, también se escribieron versos a la novia y a todos aquellos que el bando vencedor consideró héroes, mártires y caudillos de la Guerra Civil. Ahora bien, en el caso de la revista *Escorial*, una publicación de cultura y letras sufragada por el régimen, lo que se intenta es recuperar la tradición de las revistas culturales publicadas durante los años de la República. Era un intento, en definitiva, de buscar una línea que permitiera continuar la tradición literaria, aunque eso implicara algunas concesiones a la oficialidad.

Nos ocuparemos a partir de ahora de algunos de los libros de memorias, diarios y palinodias que nos han legado los miembros más representativos de la generación del 36[1], concretamente los que protagonizaron la labor de reconstruc-

[1] En un artículo ya clásico de Ricardo Gullón encontramos una vasta nómina de autores vinculados a la generación del 36. Se trata de una información de primera mano sobre los protagonistas, ya que el propio Gullón figuró entre los críticos y prosistas de esa generación. Los criterios generacionales que sigue no son rígidos, pero nos proporciona la nómina más completa: «Llegado a este punto considero conveniente señalar los nombres de quienes, a mi juicio, figuran en la generación de 1936. No entro en materia sin antes haber reflexionado sobre el criterio más adecuado para redactar la nómina de quienes la constituyen, advirtiendo desde luego que queda abierta a eventuales rectificaciones; después de algunas vacilaciones he optado por aceptar una norma algo ambigua, pero bastante clara, que tiene en cuenta simultáneamente la edad, la dedicación a la literatura en la fecha (1936) señalada como definitoria de la generación, la convivencia, la publicación en las mismas revistas, colecciones literarias, diarios y otras publicaciones, y la participación en las experiencias de la época desde los mismos círculos de acción. / Los poetas de la generación, según esta norma, serían: Miguel Hernández, Luis Rosales, Leopoldo y Juan Panero, Luis Felipe Vivanco, Ildefonso-Manuel Gil, Germán Bleiberg, José Antonio Muñoz Rojas, José María Luelmo, Pedro Pérez Clotet, Rafael Duyos, Gabriel Celaya, Arturo Serrano Plaja y Juan Gil Albert. En el grupo de prosistas figurarían: Enrique Azcoaga, José Antonio Maravall, Antonio Sánchez Barbudo, Ramón Faraldo, Eusebio García

ción cultural que se ha venido apuntando, esto es, los que ganaron la guerra. Nos centraremos específicamente en algunos de los autores que, de modo más temprano, se vieron obligados a justificar el papel que jugaron en la España de la Guerra Civil y, sobre todo, después, durante el franquismo. Se trata, por tanto, de autores que, en un primer momento, apoyaron decididamente al bando de los sublevados, pero que, conforme se estableció el nuevo régimen, se fueron desengañando y desencantando hasta desembocar en una disidencia más o menos explícita, más o menos militante. Se trata de intelectuales que, falangistas de primera o segunda hornada, resultaron vencedores en la guerra, pero, a la postre, fueron los grandes vencidos de la postguerra.

Con el paso de los años, algunos de los intelectuales que, durante la Guerra Civil, apoyaron la sublevación militar, fueron viendo frustradas muchas de sus ilusiones, alejándose, de una manera más o menos explícita, de los núcleos de poder. Así, el primer caso sonado de disidencia fue el de Dionisio Ridruejo, quien, a su regreso de la campaña de Rusia, dimitió de todos sus cargos políticos. A éste le siguieron personalidades como Pedro Laín, apartado del rectorado de la Universidad de Madrid en 1956, y José Luis López Aranguren, expulsado de su cátedra de Ética y Sociología en 1965. Todos ellos han narrado sus memorias en sendos volúmenes donde ponen de manifiesto su evolución ideológica. Además, también contamos con el *Diario* de Luis Felipe Vivanco, un texto que, al contrario que los libros de memorias de los autores mencionados, es de carácter íntimo. Por supuesto, no son los únicos testimonios, pero sí los más representativos para dar cuenta de esa evolución ideológica hacia el desencanto sufrida por este grupo de intelectuales.

Estos libros, especialmente *Descargo de conciencia* y *Casi unas memorias*, aparecieron rodeados de un aura de polémica, y, de hecho, han despertado diversas controversias. Sin embargo, no debemos olvidar que son textos fundamentales para reconstruir todo un período cultural, aunque deben ser leídos en todo momento bajo una perspectiva crítica. Estos autores han sido muy criticados, pero todos ellos han evolucionado hasta posiciones liberales e incluso democráticas,

---

Luengo, María Zambrano, Antonio Rodríguez Moñino, José Ferrater Mora y yo mismo. / A este núcleo central de la generación es preciso añadir los nombres de quienes se incorporan a ella durante la guerra civil, o inmediatamente después de acabar ésta, y que desde antes puede decirse que figuraban idealmente junto a los ya dichos: Dionisio Ridruejo, José Luis Cano, Ramón de Garciasol, Pedro Laín Entralgo, Juan López Morillas, José Luis Aranguren, Francisco Yndurain, Julián Marías, Segundo Serrano Poncela, José Antonio Gaya Nuño, José Suárez Carreño, Jorge Campos, Ernesto G. da Cal y José Manuel Blecua. Hay escritores de incorporación más tardía, pero a quienes no sería abusivo incluir entre los recién citados: ejemplos, Concha Zardoya, Juan Ruiz Peña, Luis Monguió, Carlos Clavería y Antonio Rodríguez Huéscar» (Gullón, 1969, pp. 166-167).

como es el caso de Ridruejo. Su liberalismo, al igual que el de la revista *Escorial*, es perfectamente discutible, pero no se puede negar un intento de apertura, más o menos tímido. De todas maneras, para cierto sector de la crítica, *Escorial* no fue un reducto de aperturismo, sino una revista netamente fascista que se «liberalizaba» *a posteriori* a raíz de la evolución ulterior de sus fundadores. Es una lectura posible, pero, en todo caso, quizá habría que reconocer, por lo menos, que en esa revista ya estaba presente la semilla de la posterior evolución ideológica de sus fundadores. En este sentido, queremos hacernos eco de algunas afirmaciones de Félix Grande, quien, en «La poesía de Luis Rosales: más junta que una lágrima», habla en términos de deuda «de honor» con respecto a estos autores que aquí nos ocupan:

> Quede apuntado únicamente como señal de una deuda –quizá cabría decir «de honor»– que todavía tenemos contraída con una generación a la que no se ha reconocido el lento y silencioso –y pienso que efectivo– esfuerzo que llevó a cabo para contribuir, con la seriedad del trabajo continuado y de un liberalismo fundamental, y por tanto fundante, a la restitución del eslabonamiento de nuestra cultura. [...] Todos ellos lo hicieron, como he dicho, porque eran liberales. También, inteligentes, dándole a la palabra lo que contiene de esfuerzo, de rigor y de premonición. Pero también por otra causa: porque, nacidos a la vida en época de libertad, renacieron de entre ruinas, entre saña y destrozos, y ello les hizo ahondar en sí mismos y en lo cordial de la cultura, ello les hizo ir a la búsqueda de la intimidad de la vida, lo que quedaba en pie por entre los cascotes de una España destrozada y amordazada. Su mirada interior, su palabra interior, la casi mendicante intimidad que reinaugura su poética no fue, pues, otra cosa que un programa de reconstrucción (Grande 1996, p. 17).

A partir de ahora, nos centraremos en algunos de los títulos arriba apuntados. En primer lugar, hablaremos de dos obras de José Luis López Aranguren, una de carácter netamente autobiográfico y otra de carácter misceláneo. Después nos ocuparemos de las memorias de Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo, de mayor proyección pública, debido al papel político jugado por sus autores. Por último, nos detendremos en el *Diario* de Luis Felipe Vivanco, como ya se indicó.

JOSÉ LUIS LÓPEZ ARANGUREN: *CRÍTICA Y MEDITACIÓN Y MEMORIAS Y ESPERANZAS ESPAÑOLAS*

Aranguren publicó en febrero de 1957 su libro *Crítica y meditación*, donde reunía una serie de textos que hasta ese momento habían ido apareciendo de manera dispersa en diversas publicaciones. Entre ellos encontramos algunos de cariz autobiográfico, que son los que aquí nos interesan. *Crítica y meditación* no

es, en sentido estricto, un libro de memorias, lo que ocurre es que en él está la semilla o germen de lo que será *Memorias y esperanzas españolas*, que sí es propiamente un libro autobiográfico: «Sobre *Crítica y meditación* volví, hasta el autoplagio, en *Memorias y esperanzas españolas* y, siempre que me vea obligado a hablar de mí –tema que, como he dicho otras veces, me parece poco interesante– tendré que volver a este libro» (Aranguren 1977, p. 8).

Si nos interesa *Crítica y meditación* es fundamentalmente porque en su introducción de 1977 Aranguren da cuenta de la relación personal e intelectual que estableció con algunos miembros de la generación del 36, concretamente con Pedro Laín Entralgo y con Dionisio Ridruejo: «Es parte de mi biografía en y con un grupo de poetas, y de nuestro sentido poético de entonces. La relación con la llamada generación del 36 es vista, más en general, con respecto a sus dos miembros más políticamente representativos, Dionisio Ridruejo y Pedro Laín» (Aranguren 1977, p. 8). En la nota preliminar que precedía al texto en la primera edición, Aranguren ya indicaba el carácter misceláneo de los artículos que conformaban el volumen:

> Se reúnen en este volumen, por el orden cronológico de su publicación primera dentro de cada uno de los grupos en que se reparten, una serie de artículos que coinciden, negativamente, en no ser de tema religioso ni técnicamente filosófico. Casi todos –pero no todos– son de crítica literaria. A casi todos –pero no a todos– les es común también un cierto fondo y acento líricos. No sé si tan escasas, tan incompletas coincidencias autorizan a juntarlos, haciéndolos pasar por *un* libro. Cedo con ello a amable requerimiento editorial. De cualquier modo, y eso sí que puedo afirmarlo sin reservas, todas las meditaciones que siguen se alimentan del recuerdo, de la poesía, del amor, de la amistad, de la esperanza (Aranguren 1977, p. 13).

El libro está dividido en tres partes: «Primera parte», «Intermedio» y «Segunda parte». Aquí nos interesa fundamentalmente el «Intermedio», pues es allí donde Aranguren recoge aquellos artículos de carácter autobiográfico. Sin embargo, antes de pasar a esos textos quisiera referirme brevemente al resto de artículos de *Crítica y meditación*. En la «Primera parte» encontramos sobre todo reflexiones sobre la poesía, principalmente referidas a la generación del 36, de cuyos miembros Aranguren se sintió compañero en un primer momento de la postguerra; así ocurre en «Poesía y existencia», «Despedida y umbral» y «La poesía de nuestra vida». Junto a estos artículos también aparecen otros de carácter más general, hasta llegar a «Tiempo para la novela», que es el que cierra esta primera parte.

La «Segunda parte» consta de una serie de cinco artículos: «Aprecio de don Pedro Mourlane», «La muerte de Eugenio d'Ors», «Sentido ético de las ficciones novelescas orsianas», «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración» y «Pedro Laín, el problema de España y la esperanza española». De todos ellos, el más extenso, y también el más importante, es el penúltimo, pues supone el primer intento realizado desde la península por estudiar la obra de todos aquellos intelectuales que, tras la Guerra Civil, abandonaron España –recordemos, además, que una parte nada desdeñable de la generación del 36 también estaba en el exilio–. El último artículo también es interesante, pues se focaliza en la figura de Pedro Laín; a él volveremos cuando hablemos de *Descargo de conciencia.*

Cinco textos se dan cita en ese «Intermedio» que, como se ha dicho, va a centrar nuestros esfuerzos: «Meditación de "El Cerezo"», «Todos los hombres somos hermanos (relato)», «Aprendido en la vida», «Nuestra Señora del Recuerdo» y «A propósito de nuestra generación». El primero de los artículos es un texto reflexivo escrito a partir de una estancia del autor en el campo. El segundo, tal y como se explicita en el subtítulo, es un relato breve o cuento de tema familiar. «Aprendido en la vida» es, de nuevo, un texto donde Aranguren reflexiona sobre la vida deteniéndose en tres personajes: sus propios hijos y una muchacha que conoció años atrás y que ahora le viene a la mente al enterarse que es epiléptica. Sin embargo, los que más nos interesan aquí son los dos últimos.

«Nuestra Señora del Recuerdo» es un texto fundamental, tanto, que Aranguren lo incorporó, tal y como aparece en *Crítica y meditación*, en *Memorias y esperanzas españolas*. Está dedicado a José Antonio Muñoz Rojas, poeta de la generación del 36. En él, el autor se refiere a una segunda persona que es precisamente el amigo de la infancia, el compañero de internado, y relata su estancia en el colegio que los jesuitas regentaban en Chamartín de la Rosa. Recuerda los años de la niñez, cuando coincidió con Muñoz Rojas en Nuestra Señora del Recuerdo. Al final del artículo, Aranguren nos cuenta cómo, en un momento próximo a la redacción del mismo, volvió de nuevo al colegio, con motivo de la fiesta de la Inmaculada. Fue allí para intentar recordar cómo había sido él en aquellos momentos, antes de que los años le pasaran por encima. Curiosamente, Muñoz Rojas, a quien va dedicado «Nuestra Señora del Recuerdo», recrea aquellos mismos momentos en *La gran musaraña*, libro de memorias publicado en 1994 donde el poeta antequerano recuerda sus años de infancia, juventud y primera madurez, poniendo como límite temporal de su relato el fin de la Guerra Civil. En *La gran musaraña*, Muñoz Rojas le dedica unas emotivas líneas a José Luis López Aranguren, que reproducimos a continuación:

> El único alumno contemporáneo que habría de sobresalir entre mis compañeros de Chamartín fue José Luis López Aranguren, que me precedía en un curso, pero con el que año sí y año no, coincidía en la «División». José Luis era mi envidia, no por sus calidades intelectuales, sino por el impecable corte de sus trajes y el perfecto almidonado de sus cuellos, en contraste con los míos con su inevitable toque pueblerino, que tanto me hacía sufrir. Era larguirucho, sin las angulosidades que con la edad ha ido colmando sus perfiles, muy repeinado entonces siempre. Aunque no compañeros estrictos de clase, sí recuerdo una relación cordial, sin saber los motivos, ya que por lo general los alumnos de cursos superiores miraban con indiferencia, si no desdén, a los de los inferiores. José Luis era un alumno modelo, se llevaba todos los premios, obtenía todas las dignidades, era Príncipe o Regulador, algo importante. Luego la vida en sus pasos contados y no contados nos ha vuelto a unir y separar, siguiendo sus avatares. De aquellos años existe su precioso testimonio, publicado en la sección «También entre los libros anda el Señor» del *Correo Literario*, escrito en esa prosa tersa, para mí la mejor entre las de los ensayistas de su generación. Mi relación con José Luis se consolidó años adelante en las *Conversaciones de Gredos* que dirigía el inolvidable Alfonso Querejazu y que reunía un grupo de intelectuales liberales, de distintas procedencias y destinos (Muñoz Rojas 1994, pp. 87-88).

El artículo que cierra «Intermedio» es «A propósito de nuestra generación», donde, aprovechando un texto de Dionisio Ridruejo de reciente publicación, Aranguren decide situarse a cierta distancia de sus compañeros de generación. Allí confiesa que «no me siento completamente *embarcado* con mi generación ni, por tanto, completamente separado, en cierto modo, de los que surcan el océano de la historia de los navíos que vienen *detrás* del nuestro» (Aranguren 1977, p. 108). Bien es cierto que Aranguren se incorporó a este grupo de intelectuales tardíamente, por eso no resulta extraño que se alejara de ellos en cuanto se dio cuenta de que habían pecado de ingenuos al pensar que serían capaces de reconstruir la cultura española con la aquiescencia del régimen establecido. Aranguren, por otra parte, es uno de los autores que, de manera más temprana y constante, inició una labor de autocrítica, tal como lo ha señalado Thomas Mermall: «Aranguren demostró estar mejor dispuesto hacia las exigencias de la secularización que su amigo Laín, y su crítica de la sociedad española, especialmente del catolicismo oficial, fue más abierta y explícita que la de cualquier miembro católico de su generación» (Mermall 1978, p. 123).

Donde la prosa de José Luis López Aranguren alcanza un grado mayor de autobiografismo es precisamente en *Memorias y esperanzas españolas*. Aunque figuró en las filas de la generación del 36, lo cierto es que no jugó un papel público a la manera en que lo hicieron Dionisio Ridruejo o Pedro Laín Entralgo; de ahí

que su particular libro de memorias ofrezca algunas características propias. De hecho, *Memorias y esperanzas españolas* no es una autobiografía en sentido estricto, como tampoco un libro de memorias en clave de palinodia; se trata, en realidad, de una autobiografía intelectual a lo largo de cuyas páginas el autor va relatando su labor como tal dentro de unos años bastante conflictivos. Es un texto más introspectivo, en cierto modo, que la palinodia de Pedro Laín, por un lado, y mucho menos exhaustivo que *Casi unas memorias*, de Ridruejo, donde se convocan textos de diversa procedencia –cartas, artículos, reflexiones del autor y demás–, por otro. En el caso de Aranguren, lo que tenemos es una reflexión sobre la propia vida en tanto que intelectual. En principio, *Memorias y esperanzas españolas* fue un libro de encargo que Aranguren preparó, por sugerencia de Jean Sur, para Editions du Centurion, de París. Sin embargo, conforme fue creciendo el libro y convirtiéndose en más «español», su autor se decidió a publicarlo en una editorial española:

> Para la edición española se me ocurrió una editorial catalana. Dos razones me movieron a cambiar de propósito. He pensado que el primer libro que vuelva a publicar en Cataluña debe ser sobre Cataluña, sobre mis lazos afectivos con ella y sobre mi idea, en todos los órdenes, de lo catalán en el contexto ibérico. Por otra parte, entregando esta obra a Taurus Ediciones, celebraba la reciente promoción dentro de la casa de mi querido e intelectualmente muy estimado amigo Jesús Aguirre, y continuaba además con su primera parte las únicas prosas autobiográficas que hasta ahora había escrito, publicadas en Taurus bajo el título de *Crítica y meditación*; al comenzar el presente libro con unas páginas tomadas de allí, refrendaba, por así decirlo, el *copyright* (Aranguren 1969, pp. 9-10).

Memorias y esperanzas españolas se divide en veinte capítulos breves, precedidos por una introducción donde el autor se interroga sobre lo que es y no es este libro. Desde un primer momento, niega la idea de que se trate de un libro de memorias al uso: «No me es fácil decir, y menos desde su primera página, en qué va a consistir este libro. ¿Será un libro de memorias? No, al menos no sin más. Pues mirará al futuro tanto como al pasado. Más aún que al pasado» (Aranguren 1969, p. 13). Del mismo modo, tampoco acepta que sea una autobiografía convencional –«No hablaré de mí solo; hablaré de mí con los demás, de la influencia de los demás sobre mí» (Aranguren 1969, p. 13)–. Por tanto, si no es un libro de memorias ni una autobiografía, ¿qué puede ser? ¿Unas confesiones, al estilo de las de San Agustín? Tampoco. Se trata, en realidad, de un libro donde el autor aborda su faceta de intelectual en relación con los otros: «Yo diría más bien que lo que voy a hacer es tratar de descubrir el sentido que he querido dar a mi acción intelectual» (Aranguren 1969, p. 14). En definitiva, y dada la insuficiencia que

manifiesta Aranguren para definir su libro, lo más ajustado será referirnos a él como si se tratara de una verdadera autobiografía intelectual, según se indicó.

Desde el primer capítulo encontramos una clara deuda con *Crítica y meditación*, pues allí reproduce entre comillas su texto «Nuestra Señora del Recuerdo», referido al colegio que los jesuitas tenían en Chamartín de la Rosa, donde compartió años de internado con José Antonio Muñoz Rojas, según hemos visto[2]. No se puede empezar con pie más firme. En lugar de reescribir el episodio, suscribe lo que había dicho quince años antes sobre él. Este texto, por otro lado, actúa como detonante, como catalizador para que se active el recuerdo, y así nos convoca Aranguren al siguiente capítulo, donde narra sus años de formación hasta la Guerra Civil. De hecho, según Aranguren, «hasta la guerra civil no logré la concentración, la, para repetir la expresión orteguiana, asistencia a mi propia existencia» (Aranguren 1969, p. 38). Por eso, no debe extrañarnos que la incorporación de Aranguren al grupo de intelectuales aparecido durante la Guerra Civil sea un tanto tardía, pues no tiene producción intelectual anterior a la contienda. Ésta no sólo le confirió la conciencia de la propia existencia, sino que despertó en él el «fervor religioso», a lo que contribuyó no poco una serie de lecturas realizadas durante su estancia en Toledo. Aranguren se mantuvo durante un tiempo alejado de la guerra, no fue alférez provisional y, al final, sirvió como artillero.

Tras la contienda, Aranguren cayó enfermo y hubo de buscar la tranquilidad y serenidad del campo. Fue entonces cuando se replanteó su tarea intelectual, que pretendía realizar por la vía universitaria. Las primeras labores intelectuales de Aranguren se orientaron hacia dos autores bastante alejados en el tiempo. Él mismo lo señala en la conclusión del capítulo cuarto: «mi primer libro en realidad fue dedicado a San Juan de la Cruz y solamente el segundo a Eugenio d'Ors. Autores muy diferentes ¿verdad? Y también, no podía ser de otro modo, las obras a uno y otro consagradas. ¿Qué hacer, a partir de ellas, ahora que ya había dejado de ser inédito? ¿Por dónde continuar?» (Aranguren 1969, p. 60). Con esas dos obras a las que se refiere se inicia una de las trayectorias más interesantes de toda nuestra postguerra, que tuvo en José Luis López Aranguren a uno de sus más agudos ensayistas. En el capítulo quinto, Aranguren relata los inicios de la amistad con los diferentes miembros de la generación del 36, a la que pertenecía por edad, y ahora ya por derecho, tras la publicación de sus primeros trabajos intelectuales:

[2] Curiosamente, en este mismo colegio de Nuestra Señora del Recuerdo estuvo como alumno interno Dionisio Ridruejo en el curso 1926-27.

> Entre tanto establecí una relación de amistad estrecha con Luis Felipe Vivanco, a quien conocí en casa de d'Ors, y con Luis Rosales, por la revista *Escorial*. A través de ellos, conocí a Leopoldo Panero. Los cuatro éramos de la misma edad casi exactamente, Luis Felipe un poco mayor, Luis Rosales un año menor que Panero y que yo. Con ellos y conmigo intimó José María Valverde, bastante más joven que nosotros. Las reuniones en la casa de Juana Mordó facilitaron el asiduo contacto entre nosotros, también con Pedro Laín y con otros escritores y artistas. Durante algunos años constituimos un grupo literario, ya que no la «generación del 36» que, en el supuesto de que exista, comprendería a muchos escritores más, y no, en cambio, a José María Valverde. La función que dentro del grupo asumí fue algo así como la de su crítico (Aranguren 1969, pp. 63-64).

Lo más interesante de este capítulo es ver cómo Aranguren, identificado con estos autores, se vincula vital e intelectualmente a ellos. Aunque él no tuvo un papel políticamente destacado durante la guerra, como sus compañeros, emprendería con ellos el camino que habría de conducirles al desencanto. En la primera postguerra, todos estos intelectuales vieron que lo que había resultado de la contienda no era lo que querían, de ahí que se refugiaran en las realidades más cotidianas, como los amigos, la casa y la familia. Esto se puede ver perfectamente en la evolución poética de autores como Leopoldo Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo –lo veremos también en la evolución política de Ridruejo y en la vital de Laín–, pero, según Aranguren, no sólo los poetas, sino todos los miembros del grupo fueron en busca de Dios, y, para eso, se refugiaron en la vida privada, de puertas adentro:

> Al sentirnos totalmente ajenos al rostro público de la vida española de la época, es normal que nos retrajésemos a la vida privada, la del hogar, la del amor a la mujer, el cariño a los hijos, la fraternidad con los amigos, la consideración filosófico-poética del tiempo en su pasar y en su recuerdo, de la muerte en su lento acercarse; y que nos retrajésemos también a una vida religioso-trascendente, vida unamuniana, pero aserenada, a la búsqueda y encuentro de Dios (Aranguren 1969, p. 65).

Por eso, aunque Aranguren pueda presentar alguna reticencia a la hora de emplear el marbete de generación del 36 en sentido intelectual o literario, lo cierto es que está totalmente de acuerdo con Pedro Laín cuando éste afirma que los hombres del 36, entendiendo esto más bien en sentido sociológico, fueron marcados de manera indeleble por la guerra, cuyas consecuencias se prolongaron durante una larguísima postguerra. Paradójicamente, esto fue cierto también para aquellos intelectuales que habían salido vencedores en la contienda, ya que pronto comprobaron cómo cualquier intento serio de reconstrucción cultural era desplazado de la vida pública y cómo se habían convertido en un estorbo para el régi-

men que ellos mismos habían ayudado a instaurar. Reproducimos a continuación algunas de las reflexiones de Aranguren, quien, no lo olvidemos, al referirse a «los hombres de 1936» está aludiendo a toda una generación histórica de la que el grupo de intelectuales a que pertenecían Laín y Aranguren era sólo una parte:

> Los hombres de 1936 fuimos los, por usar una expresiva palabra de Pedro Laín, empleada por él en otro contexto, «arrojados» a la guerra; arrojados porque la vivieron con arrojo, arrojados porque lo fueron a la cárcel, al exilio; arrojados porque lo fueron de su modo de vida, teniéndola que volver a empezar; arrojados también, y a cientos de miles, de la vida misma; arrojados, en fin, y a esto quería llegar, dentro de sí mismos o, a lo sumo, a una vida privada interpersonal, confinados en ella porque, más o menos oscuramente, teníamos conciencia de que, en la vida pública, a la que no se puede nunca renunciar sin mutilarse, estábamos *de más* (Aranguren 1969, p. 67).

Posteriormente, Aranguren se alejaría de estos autores, como ya vimos a propósito de *Crítica y meditación*. La «misión poética» por Hispanoamérica en que Luis Rosales y Leopoldo Panero tomaron parte contribuyó no poco a ello, pues, hasta cierto punto, implicaba hacer propaganda del régimen fuera de sus fronteras. Curiosamente, tal como señala el propio Aranguren, el mismo año que Leopoldo Panero publicaba su *Canto personal* –1953–, él publicaba «La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración», primer artículo que, desde la península, abordaba el exilio intelectual español. Durante algunos años, Aranguren estuvo vinculado al sector católico más renovador del país: se ocupaba de la sección «También entre los libros anda el Señor» del *Correo literario* y preparaba, al mismo tiempo, los libros *Catolicismo y protestantismo como forma de existencia*, *La ética de Ortega* y *Catolicismo día tras día*. El capítulo séptimo de *Memorias y esperanzas españolas* lo dedica precisamente al primer libro, uno de sus textos fundamentales.

El capítulo octavo señala el paso de Joaquín Ruiz-Giménez por el Ministerio de Educación. Fueron años en que parecía que iba a cambiar lo que no se podía cambiar. Laín era rector en Madrid y Antonio Tovar en Salamanca. Fue entonces, en el período 1951-1956, cuando Aranguren accedió a la Cátedra de Ética y Sociología de la Universidad de Madrid. Aranguren fue catedrático desde 1955 hasta 1965, cuando lo destituyeron del cargo, como veremos más adelante. A partir del capítulo noveno, Aranguren relata su periplo académico, organizando cursos, seminarios y demás, y también su aventura intelectual, trabajando en libros orientados hacia esas ramas del saber. Del mismo modo, desarrolló su labor intelectual en campos afines a la ética tanto como a la política. Durante esos años se fue distanciando claramente de los sectores más reaccionarios del régimen, que eran los que realmente ocupaban el poder. Desde su posición de intelectual, había

decidido ejercer de una manera libre su tarea como educador. Para Aranguren, el intelectual viene a ser un moralista y ha de alzarse necesariamente contra la injusticia:

> Ser intelectual no es lo mismo, pues, que ser «filósofo» o «ensayista», escritor. Éstos pueden proporcionar satisfacción a la sociedad, o a grupos de la sociedad muy minoritarios y selectos. El intelectual, no. El intelectual es incómodo, es un aguafiestas, con su manía de estar diciendo siempre «no» a la injusticia. Al intelectual no se le admira; en el mejor de los casos se dice de él, «(Qué lástima!», y, en el peor, se produce el, entre nosotros tan frecuente, odio al intelectual.
>
> Pero tiene razón Carlos Castilla: es verdad que la función del intelectual parece estar hoy «vacante», porque quienes podrían desempeñarla hablan para el grupo a que pertenecen, al que les gusta pertenecer, no para la sociedad de hoy y menos para la de mañana. Y ni se sienten solidarios de la sociedad, ni la soledad es autocrítica de su instalación en ella, sino mera autoprotección, «distancia» y aislado perfeccionismo esteticista, espectacular. El intelectual de otra época vivía, al menos, monásticamente, encerrado en la famosa «torre de marfil». El de ahora necesita ser aplaudido... pero sin correr riesgos reales, porque sabe «hasta dónde se puede llegar demasiado lejos» según la aguda expresión de Cocteau.
>
> Bueno, yo, en la medida de mis escasas, modestas fuerzas, he querido desempeñar la función del intelectual, es decir, de moralista de nuestro tiempo. Como decía al final del capítulo anterior, era éste, a mi parecer, el otro lado de la cátedra de Ética, el que mira no a la teoría, el que mira a la realidad moral (Aranguren 1969, pp. 115-116).

En definitiva, lo que tenemos en *Memorias y esperanzas españolas* es el testimonio de un intelectual que ha desempeñado su labor como tal dentro del marco histórico de la postguerra. Vinculado en principio a un grupo que consideró integrador e intelectualmente sólido, muchos de sus miembros se desengañaron ante la imposibilidad del cambio; Aranguren también, e inició una andadura en solitario, aunque manteniendo aquellas amistades. En el capítulo XV de *Memorias y esperanzas españolas* relata su cese como catedrático, motivado por su participación en la primera Asamblea Libre de estudiantes. Aranguren no quiso renunciar nunca a su condición de intelectual, aunque eso le obligara a trabajar fuera de España durante algunos años:

> «Memorias» y «Esperanzas» he escrito en el título de este libro. Las memorias, aunque se refieren a los otros y, en especial, a mis compatriotas, son, sobre todo, mías: constituyen mi punto de vista, mi experiencia en torno a los problemas de España. Las «Esperanzas», en cambio, me trascienden y

> son mucho más que mías, en las vísperas de cumplir sesenta años de edad. Esperanzas en España de España y para España, donde, como conté en el capítulo XV, sigo viviendo físicamente más de la mitad de mi vida y, de verdad, está puesta ella toda entera (Aranguren 1969, p. 222).

Aranguren, cuya proyección política es bastante menor que la de Pedro Laín y Dionisio Ridruejo, fue el primero que decidió relatar su experiencia intelectual. Pronto le seguiría Pedro Laín Entralgo con su *Descargo de conciencia*, un libro fundamental para entender el intento de reconstrucción cultural iniciado tras la guerra y para dilucidar el papel que hubo de desempeñar cierta intelectualidad durante aquellos años.

DESCARGO DE CONCIENCIA, DE PEDRO LAÍN ENTRALGO

Descargo de conciencia (1930-1960), por muchas razones, puede ser considerado como el paradigma del libro de memorias en clave de palinodia o retractación pública. Apareció en 1976 y muy pronto se desató la polémica en torno a lo que había dicho y, sobre todo, a lo que no había dicho Laín. *Descargo de conciencia* tuvo mucha mayor resonancia que las *Memorias y esperanzas españolas* de Aranguren, y esto por varias razones. En primer lugar, Laín todavía era considerado por algunos como uno de los representantes oficiales de la cultura durante el franquismo, aunque hacía años que había sido apartado de cargos de relevancia. En segundo lugar, el libro apareció en una fecha clave para la Historia de España, cuando no se sabía qué consecuencias políticas iba a tener un régimen de casi cuarenta años de duración. En tercer lugar, muchos creyeron ver que lo que hacía realmente Laín Entralgo era evadir los asuntos más importantes y eludir sus implicaciones más directas con el régimen.

Pero lo cierto es que, a unos años vista, el texto de Laín no sólo se convierte en fundamental para conocer una época cada vez más distante, sino que supone un ejercicio de autorreflexión y retractación pública que sólo un hombre honesto sería capaz de hacer. El texto no es, ni mucho menos, una particular *caza de brujas* donde el primero en confesar acusa a todos los demás, sino la proyección crítica que un intelectual de honda formación humanística realiza sobre su vida, asumiendo y reconociendo los propios errores. De hecho, *Descargo de conciencia* es sobre todo un ejemplo de integridad y una justificación que se hace extensiva a todos los miembros del grupo de que venimos hablando, convirtiéndose, por tanto, casi en un manifiesto del mismo hecho *a posteriori*.

Laín podía haber contado más y con más detalle, por supuesto; sin embargo, se conformó con recordar críticamente su vida y su trayectoria intelectual, una de las más fructíferas de todos estos años. Porque, si bien es cierto que durante la Guerra Civil una serie de jóvenes intelectuales, entre los cuales él se contaba, apoyaron decididamente el alzamiento militar, no menos cierto es que lo que pretendían conseguir no era lo que después se consolidó, ni mucho menos. Lucharon por algo que fracasó, y, al acabar la guerra, tuvieron que seguir luchando, aunque ya de otro modo. *Descargo de conciencia* es, entre otras cosas, una crónica de aquella lucha, de aquel intento por parte de unos intelectuales por reconstruir todo el panorama cultural que se había visto interrumpido por la contienda. Algunos críticos creen que en lugar de un libro de memorias se trata de un libro de desmemorias, ya que, no en vano, fueron muchas las cosas que Laín dejó en el tintero, sobre todo las referidas a su etapa más netamente falangista y comprometida con la sublevación militar. Pero, como se dijo, Laín hace una lectura crítica de su vida partiendo de una evolución ideológica posterior, de ahí que no incida en aquellas posiciones con la que no está de acuerdo en el momento de redacción del libro.

Desde el mismo prólogo, el autor enuncia las pretensiones de su particular *descargo*, que abarca principalmente los años que van de 1930 a 1960, cuando su vida tuvo una mayor dimensión pública: «Este libro quiere ser dos cosas tan distintas entre sí como entre sí conexas: una exploración memorativa de mi propia realidad y un testimonio crítico de lo que durante los treinta años más centrales de mi vida han sido ante mí y dentro de mí la historia y la sociedad de España; años en los cuales, ahora lo veo, en el constante empeño de buscarme a mí mismo tuvo mi existencia una de sus claves más secretas» (Laín Entralgo 1989, p. 13). En este sentido, no se trata de un libro de carácter histórico, sino que en él todo queda filtrado por la personalidad, por la subjetividad, de Laín –«las noticias relativas a los sucesos que solemos llamar *históricos* no tienen aquí otra procedencia que mi recuerdo de ellos» (Laín Entralgo 1989, p. 15)–, lo que, por otra parte, es habitual en los escritos de carácter autobiográfico, donde lo histórico cede paso a la percepción subjetiva de lo histórico.

Descargo de conciencia es un texto bastante amplio dividido en nueve largos capítulos, el primero de los cuales actúa como introducción y el último como epílogo. La Guerra Civil es el tema fundamental de los tres capítulos centrales, donde Laín Entralgo relata su paso por las ciudades más importantes del bando nacional. Cada capítulo viene rematado por un apartado que el autor denomina epicrisis, término que toma de la medicina entendiéndolo como el «juicio razonado que el médico establece acerca de lo que en su realidad ha sido la dolencia

de un enfermo» (Laín Entralgo 1989, p. 76); esto es, al final de cada capítulo, Laín realiza un ejercicio crítico proyectando su yo del momento –1975-1976– sobre el yo de entonces. Se interroga ante sí mismo, realizando las labores de acusado y acusador[3]. No hay por parte de Laín, ni mucho menos, un intento de autojustificación, pero sí de reflexión crítica sobre los propios errores. Sin embargo, y como ya apuntó Aranguren en su momento, tanto la obra como la persona de Laín siempre han despertado bastantes recelos: «Una de las cosas más difícilmente comprensibles para quien no cuente siempre con la fabulosa capacidad de resentimiento de bastantes compatriotas nuestros, es la animadversión que, en ciertos sectores, han despertado la obra y la figura de Pedro Laín» (Aranguren 1977, p. 167).

Y es que, no en vano, la presentación pública de *Descargo de conciencia* fue uno de los acontecimientos culturales más esperados de 1976, tal y como apuntó Francisco Vega Díaz en *Ínsula*. En tanto que rector de la Universidad de Madrid entre 1951 y 1956, Laín había jugado un papel político de gran relevancia. En Laín, y eso es algo que podemos ver en *Descargo de conciencia*, asistimos a un sucesivo desencanto, pues se van desmoronando todas las esperanzas e ilusiones a las que aspiraba. No obstante, a ese desencanto no desemboca él únicamente, sino todo el grupo de intelectuales que, como él, habían pensado en un renacer de la cultura española y se habían agrupado en torno a la revista *Escorial*, ejemplo de una actitud «asuntiva y superadora» que fracasó desde el principio. Este desencanto, común a casi todos los fundadores de la revista *Escorial*, lo apunta Agustín Albarracín en su libro de conversaciones con Pedro Laín Entralgo, *Pedro Laín, historia de una utopía*[4]. Se trataría de un desencanto progresivo que

[3] Así lo indica Juan Pedro Quiñonero: «Laín, al final de cada capítulo, ha incluido unos diálogos morales que titula genéricamente Epicrisis (derivada directamente del griego "epikrisis", "decisión" o "determinación"), que ilustran con sus dudas e incertidumbres (el estilo literario de Laín utiliza obsesivamente la interrogación sin respuesta como recurso filosófico), la peripecia y el anecdotario» (Quiñonero 1976, p. 6).

[4] Agustín Albarracín divide la peripecia vital de Laín Entralgo en cinco períodos, marcados todos ellos por acontecimientos históricos fundamentales: «Porque a poco que conozcamos su biografía, es tarea fácil dividirla en una serie de períodos, cinco según mi cuenta, durante los cuales fue siendo niño, joven, adulto y ahora senecto: la España caciquil, rural y conflictiva de su niñez aragonesa y navarra primero, de su juventud bachiller y universitaria, concluida en Pamplona, Zaragoza y Valencia; la España todavía más conflictiva, sobre todo socialmente, de la II República –vivida por él en Madrid y Valencia–; la España dramática, trágica, terrible de la guerra civil, iniciada en Pamplona y proseguida en Burgos; la España que me atrevo a llamar –luego veremos por qué– del desencanto, con el desmoronamiento de ilusiones, proyectos y utopías en tanto que se consolida su vida personal universitaria, intelectual y pública; la España, en fin, nacida con el retorno de la democracia, en la que, más pasiva que activamente, sigue viviendo, esperando y padeciendo Pedro Laín» (Albarracín 1994, pp. 13-14).

Laín fue viviendo conforme se prolongaba lo que se ha venido llamando el franquismo, considerado por muchos una etapa provisional que, a la postre, se convirtió en definitiva.

En el primer capítulo de *Descargo de conciencia*, titulado «Introducción», encontramos los recuerdos de infancia y primera juventud, incluyendo los años de formación. La fecha que marca la separación entre una etapa y otra es 1930, cuando Laín llega a Madrid. Esa llegada a Madrid motiva el título del segundo capítulo, «Madrid cambiante», donde Laín asiste al advenimiento de la Segunda República mientras cursa estudios de doctorado y todavía pretende continuar su carrera dentro de la psiquiatría. Pronto abandonaría esta intención, como se puede comprobar en el tercer capítulo, «No sólo psiquiatra». Allí cuenta su estancia en Viena durante 1932, su posterior regreso a España, donde tuvo varios trabajos como médico, al tiempo que se casó con su novia, Milagro, con quien tuvo una hija en 1935. La guerra lo sorprendió en Santander, donde, alejado de su familia, impartía unos cursos con Barcia Goyanes. Los capítulos dedicados a la guerra son tres: «Guerra civil: de Santander a Pamplona», «Guerra civil: Navarra y otras tierras» y «Guerra civil: de Burgos a Madrid». En Santander, tomado por el Frente Popular, estuvo retenido Laín durante un mes. Después salió de España para entrar inmediatamente, pero esta vez por el lado de los sublevados, y con Pamplona como fin de trayecto. En Pamplona, Laín se presentó en el hospital, donde le dijeron que no requerían sus servicios. Decidió, entonces, militar en Falange: «La veía como una versión española del fascismo italiano y el nacionalsocialismo alemán; y aunque la figura de José Antonio Primo de Rivera me fuese, por lo oído, más bien simpática, la organización militar de su Movimiento y su proclamación de la violencia como instrumento de acción política no me atraían de manera especial» (Laín Entralgo 1989, p. 184). Como vemos, Laín es «camisa nueva», pero esa militancia falangista iba a propiciar su adhesión al inicial grupo de Pamplona, luego trasladado a Burgos bajo las órdenes de Dionisio Ridruejo.

En Pamplona Pedro Laín colaboró en el periódico *Arriba España* desde el invierno de 1936 hasta 1937. *Arriba España* era el «primer diario de Falange» y estaba dirigido por el sacerdote Fermín Yzurdiaga y el impresor Ángel María Pascual, quienes luego habrían de auspiciar la aventura de *Jerarquía*, precedente inmediato de *Escorial*. Durante su permanencia en Pamplona, dos actividades se reparten el tiempo de Laín, viajes y encuentros:

> Viajes a San Sebastián, casi siempre con don Fermín Yzurdiaga –¡qué hermosura la de los bosques y helechales del Puerto de Velate, cuando en la noche otoñal se hacían cobrizos o llameantes a la luz de los faros del automó-

> vil!–, a Segovia, a Zaragoza, a Salamanca, a Palencia. Encuentros, iniciadores algunos de amistades para siempre, con Dionisio Ridruejo, Gonzalo Torrente Ballester, Agustín de Foxá, Luis Rosales, Antonio Tovar, Carlos Jiménez Díaz, Ramón Serrano Suñer, Luis Felipe Vivanco, María Josefa Viñamata, Ernesto Giménez Caballero, Eugenio d'Ors y otros que en el curso del relato irán apareciendo (Laín Entralgo 1989, p. 204).

Efectivamente, es ya en esta etapa de Pamplona cuando empieza a prefigurarse el grupo intelectual más importante de la inmediata postguerra, el que se articularía en torno a las páginas de *Escorial*. Precisamente allí fue a refugiarse Luis Rosales, que venía huyendo de Granada, donde se había cometido el asesinato de García Lorca a pesar de la ayuda que le brindó al poeta la familia Rosales. Sin embargo, la empresa cultural más importante en la que participó Pedro Laín durante su estancia en Pamplona no fueron sus colaboraciones en *Arriba España*, sino su aportación a las páginas de *Jerarquía*, una auténtica rareza tipográfica:

> No bastaba a la ambición fundacional de don Fermín Yzurdiaga la creación de *Arriba España*. *Ad maiora nitens*, como el Agrícola tacitiano, quiso dar al mundo una revista que respecto de todas las anteriormente publicadas en España, *Revista de Occidente*, *Cruz y Raya*, *Acción Española*, o *Tierra firme*, fuese, como suele decirse, el no va más. Su título, *Jerarquía*; su subtítulo, «Revista Negra de la Falange», para que la raigambre italo-fascista de su estética quedase más y más patente; su cubierta, por tanto, negra. Consiguió la ayuda económica necesaria, puso en jaque todas las posibilidades de la imprenta de Aramburu, y tras muchas pruebas y contrapruebas, siempre a su lado la experta ayuda de Ángel María Pascual, logró dar término a la impresión del primer número. Un redicho y engolado ensayete mío iba en sus páginas. Impresionaba, desde luego, el gran formato y el oro del título sobre el negro mate de la cubierta, y en el interior la calidad de los tipos, la riqueza de las tintas, el negro, el rojo y el azul de las clásicas artes de imprimir, la profusión de *culs-de-lampe* y adornos adicionales. Un alarde tipográfico, y más aún pensando que su cuna era una ciudad de segundo orden, y una terrible guerra civil su ocasión; aun cuando el conjunto, eso sí, resultase desmesuradamente suntuoso. Si Valle-Inclán llamó «bárbaro, funerario y catalán» –tras este último adjetivo, Gaudí– al lujo de los herrajes de un balcón gallego, «barroca, funeraria y tropical» habría que llamar, por lo menos, a la negra y rojiazul suntuosidad de aquel número de *Jerarquía* (Laín Entralgo 1989, pp. 214-215).

La estancia de Pedro Laín en Pamplona concluyó cuando Dionisio Ridruejo fue nombrado Jefe del Servicio Nacional de Propaganda. Pedro Laín, bajo sus órdenes, se ocuparía de la Sección de Ediciones, pero eso sería ya en Burgos. En la Sección de Ediciones, el origen de lo que luego sería la Editora Nacional, Laín contaba con un equipo de lujo: Antonio Macipe, Luis Rosales, Luis Felipe

Vivanco, Gonzalo Torrente Ballester y, posteriormente, Carlos Alonso del Real y Melchor Fernández Almagro. En esos tiempos, aquella empresa «asuntiva y superadora» todavía estaba cargada de ilusiones, pero pronto se habrían de truncar todas sus esperanzas, al chocar con la intolerancia de las altas esferas políticas. Así define a aquel grupo el propio Laín: «una suerte de segregada "reserva literaria", un *ghetto* al revés, un aderezo para el lucimiento, sólo políticamente aceptable mientras no tratase de intervenir en las decisiones "serias". Los verdaderos titulares del mando nunca pasaron y nunca pasarían de tolerarnos» (Laín Entralgo 1989, p. 235). Fue precisamente durante los años de la Guerra Civil cuando Laín se orientó hacia el campo que más habría de cultivar profesionalmente, la Historia de la Medicina. Al acabar la contienda, gran parte de los intelectuales que habían estado en Burgos bajo las órdenes de Ridruejo marcharon a Madrid, encargados de reconstruir todo un panorama cultural e ilusionados por poder hacerlo desde una actitud integradora. Pronto chocarían con la intransigencia del régimen, pero su empeño nos ha legado uno de los testimonios más fehacientes de aquella actitud: la revista *Escorial*.

Y así llegamos al capítulo «Otro Madrid, otros caminos», el más largo de *Descargo de conciencia*, donde Laín intenta dar cuenta del papel que él y su grupo jugaron durante los primeros años del franquismo. Laín continuó al frente de la Sección de Ediciones, reconvertida ya en Editora Nacional. Sin embargo, pronto habría de abandonar su labor editorial en favor de su actividad académica: catedrático de Historia de la Medicina en la Universidad de Madrid desde 1942. La aventura cultural más interesante de aquellos primeros años de postguerra iba a ser precisamente la publicación de la revista *Escorial*, cuyo primer número vio la luz en noviembre de 1940. Aunque pronto hubo de abandonar su talante integrador, supuso un verdadero hito dentro de la cultura de los años cuarenta, influyendo en publicaciones posteriores[5].

[5] A aquella aventura cultural le dedica Pedro Laín algunos párrafos de su *Descargo de conciencia*; los reproducimos a continuación: «Dentro de este contexto hay que situar, si quiere entendérsela en su integridad, la aventura que fueron los primeros años de la revista *Escorial*. "Interesaba de mucho tiempo atrás a la Falange la creación de una revista que fuese residencia y mirador de la intelectualidad española", dice anónimamente a través de la pluma de Dionisio Ridruejo, la letra de su "Manifiesto editorial". En efecto. Respecto de *Jerarquía*, dicho queda lo suficiente. Apenas conclusa la guerra, en mayo de 1939, proponía yo oficial y pormenorizadamente a Ramón Serrano Suñer la publicación de una ambiciosa *Revista de las Españas*, que nunca vio la luz. Pero, por diversas razones, la realización de ese atmosférico proyecto fue posponiéndose hasta noviembre de 1940, mes en el cual apareció el primer número de *Escorial*. Dionisio, inventor del título, fue su director; yo, su subdirector; y con nosotros compartieron la gerencia diaria del empeño, todos en amistoso régimen de igualdad, Luis Rosales y Antonio Marichalar, a quien Dionisio tuvo el acierto de llamar, para que quedase bien patente nuestra actitud frente a la cultura española anterior al 18 de julio de 1936. / El propósito inmediato de *Escorial* -"integración de valores"; sincero llamamiento a "todos los intelectua-

Escorial fue, en parte, una aventura truncada. La imposibilidad de reconstruir el panorama cultural español manteniendo unos mínimos de integridad y tolerancia hizo evolucionar ideológicamente a la intelectualidad que, en un primer momento, había apoyado al régimen. El primer gran disidente explícito, como se dijo y se verá después, fue Dionisio Ridruejo; pero todos los protagonistas de aquel episodio podrían suscribir estas palabras de Laín: «la definitiva realidad es que el fracaso político-intelectual de quienes habíamos fundado *Escorial*, los ingenuos falangistas del *ghetto* al revés, se hizo cada vez más profundo y patente» (Laín Entralgo 1989, p. 291).

Con todo, donde de manera más sincera muestra Pedro Laín su arrepentimiento es cuando confiesa la simpatía que había manifestado hacia la Alemania nazi, basada fundamentalmente en afinidades formativas –su formación intelectual era principalmente germánica–. Laín asegura que, a pesar de sus viajes a Alemania, desconocía la existencia de campos de concentración: «Bajo palabra

---

les y escritores en función de tales y para que ejerzan lo mejor que puedan su oficio"- tuvo adecuada expresión legible en la lista de colaboradores durante el primer año de su vida. Estábamos en ella, desde luego, muchos de los que nos habíamos congregado en Burgos: Dionisio, Tovar, Rosales, Vivanco, Torrente, Conde, Salas, Alonso del Real, yo mismo. Estaban también, cómo no, varios de los escritores falangistas anteriores a la guerra civil: Montes, Alfaro, Santa Marina, Emiliano Aguado, Samuel Ros. Junto a unos y otros, jóvenes que muy poco antes habían iniciado su carrera literaria o que de este modo la iniciaban: Caro Baroja, Cunqueiro, Díez del Corral, Fernando Gutiérrez, Gómez Arboleya, Maravall, Marías, Muñoz Rojas, Orozco, Panero, Riquer, del Rosal, Sopeña, Suárez Carreño. Y presidiéndonos a todos, esto es lo decisivo, no pocos de los hombres que con anterioridad a 1936, fuese cual fuere su ideología, habían brillado con luz propia en el cielo de nuestra cultura; entre otros, mencionados por orden alfabético, Dámaso Alonso, Azorín, Baroja, Cossío, Gerardo Diego, Fernández Almagro, García Gómez, Lafuente Ferrari, Marañón, Menéndez Pidal, Ors, Zaragüeta, Zubiri. Ausente de esa lista, ¿necesitaré decir que Ortega estaba muy presente entre nosotros? / Debo repetir aquí una advertencia ya varias veces apuntada. En modo alguno suscribiría ahora todo lo que entonces se dijo en *Escorial*, comenzando por lo que escribí yo mismo; pero sinceramente creo que a la revista nunca le faltó decoro intelectual y literario, hablen por sí todos esos nombres, y que dentro de aquella difícil situación de la inteligencia y las letras algo representó su aparición en la historia de nuestra cultura contemporánea. Otro tanto cabe decir de las conferencias, las lecturas, los conciertos, las exposiciones y las tertulias a que dio marco el salón de la revista. Sin llegar, desde luego, al nivel deseable, lo que hicimos tuvo llaneza, calidad y -en el seno de una España tan enfatizada- sentido del humor. Más aún: demostró con hechos y palabras nuestra voluntad de poner sobre el pavés todo cuanto en España realmente valiera y nuestro deseo de ampliar hasta donde fuese posible, penetrando, incluso, en el mundo del exilio, el ámbito de nuestra colaboración. Quisimos, en suma, que los mejores en el campo de la inteligencia, el arte y la técnica estuviesen donde los mejores deben estar. "Con la mente a medio formar -escribiría yo en 1948-, la vida de España nos puso en el trance de enseñar a otros más jóvenes. ¿Cómo hacerlo? ¿Fingiéndonos Adanes, declarándonos, qué fácil era, suficientes? Ni como españoles, ni como hombres nos parecía lícito". Yo y otros como yo entendimos que "nuestro deber y nuestro honor" consistían, por lo pronto, en "reclamar con la palabra y la conducta el magisterio de los *seniores* de nuestra generación; y con el de ellos, el de nuestros padres y el de todos nuestros abuelos supervivientes..."» (Laín Entralgo 1989, pp. 285-287).

de honor afirmo que hasta después de la derrota de Alemania yo no había oído los nombres de Auschwitz, Dachau, Buchenwald o Mauthausen. ¿Cómo pensar, cuando pasaba por la Dachauertrasse, en Munich, que unos kilómetros más allá acontecían los horrores que en Dachau acontecieron?» (Laín Entralgo 1989, p. 316). Lo que más le sorprende es que, aunque hubo en Alemania quien le habló en contra de Hitler, nadie le habló de la existencia de los campos de concentración. En este punto, coincide con algunos testimonios de la época, pero choca violentamente con una realidad terrible. De hecho, resulta muy difícil entender hoy cómo aquel horror pudo pasar inadvertido para el resto del mundo.

A continuación, Laín da cuenta de su producción intelectual de aquellos años, muy importante, por cierto. No obstante, volvió a ser una figura de relevancia política cuando aceptó el cargo de rector de la Universidad de Madrid a petición de Joaquín Ruiz-Giménez, a la sazón Ministro de Educación Nacional. Esta peripecia la relata Laín en el capítulo «Rector, *ma non troppo*». Las labores ministeriales de Ruiz-Giménez pronto empezaron a verse con recelo desde las esferas políticas, y así también se juzgaron los rectorados de Laín y Tovar, en Madrid y Salamanca, respectivamente. Por tanto, en 1956, cuando diversos intentos por parte de los estudiantes de agruparse fuera de las filas del SEU desembocaron en la invasión del campus universitario por los falangistas, Laín dejó el Rectorado. Al abandonar el cargo, se desvinculó ya de esa España oficial que tanto le había desilusionado. Continuó con sus labores de catedrático y de académico (de la Historia, de la Medicina y de la Lengua). Por último, en el «Epílogo», Laín da cuenta de su experiencia vital durante los años que mediaron entre 1960 y el momento en que escribió *Descargo de conciencia*, alrededor de 1975.

LAS *CASI UNAS MEMORIAS* DE DIONISIO RIDRUEJO

Si bien es cierto que la vinculación política de Aranguren era mínima y la de Pedro Laín Entralgo fue algo mayor, la de Dionisio Ridruejo fue muy relevante. Desde muy joven, Dionisio Ridruejo ha repartido su vida *Entre literatura y política*, como él mismo, y de manera muy acertada, tituló uno de sus libros. Además, era «camisa vieja» y fue ocupando cargos de diversa importancia dentro de la Falange hasta ser nombrado Jefe del Servicio Nacional de Propaganda. Sin embargo, lo más llamativo de esa faceta política es su temprana disidencia, que se hizo manifiesta en 1942, al regresar de la campaña de Rusia, adonde había marchado como voluntario de la División Azul.

Nos ocuparemos aquí de *Casi unas memorias*, volumen de carácter póstumo donde se reunieron textos de procedencia diversa para confeccionar las memorias de Dionisio Ridruejo. No hay, por tanto, una intención de coherencia y de unidad, sino la labor de un editor, César Armando Gómez, que ha agrupado los textos. Sí es cierto que se le propuso a Ridruejo escribir sus memorias y que él fue escribiendo algunos artículos con la pretensión de ensartarlos en algún momento, proyecto que no pudo llevar a término. César Armando Gómez también reunió, esta vez bajo el título de *Sombras y bultos*, muchos de los textos que Ridruejo publicó semanalmente en la revista barcelonesa *Destino*. En el prólogo de este segundo volumen, el editor viene a explicar la génesis de la obra que ahora nos ocupa:

> Al hilo de esta idea, Dionisio bautizó su sección de remembranzas «Sombras y bultos», título donde lo literario se da la mano con lo plástico, en una cercanía muy del gusto de la sensibilidad de su autor. Se nos prometían así evocaciones y semblanzas, pinturas y relieves de toda especie, para que el sesgo inevitablemente político de los recuerdos que la gran mayoría de los lectores esperaban fuese entreverado con otros ocios y esparcimientos, los del escritor puro que fue siempre Dionisio, autor de un solo libro político y hombre cuyos avatares en los años de más dura brega con la dictadura pueden contarse por otros tantos tomos de versos. Así fueron las cosas, y por su página de *Destino* desfilaron, junto a los recuerdos dispersos y desgraciadamente inconclusos que me sirvieron para armar *Casi unas memorias*, comentarios circunstanciales, a menudo a sucesos de su querida Italia, aunque no faltasen Buster Keaton o Maurice Chevalier, y, sobre todo, la serie de calas en la obra y la persona de escritores vivos o muertos que ahora os ofrezco en forma de libro. He añadido un ensayo sobre Cela, prólogo a su *Retablo ibérico*, publicado en una colección de libros de bolsillo de escasa difusión (Gómez 1983, pp. 3-4).

Casi unas memorias está dividido en dos grandes segmentos temporales: 1912-1951 y 1952-1975. La primera parte consta de un total de diez capítulos frente a los once de la segunda. Ésta tiene un carácter misceláneo mayor que la primera –que responde a un discurso lógico en clave de memorias–, ya que en ella se incluyen cartas, artículos y otros materiales. Así, en sentido estricto, la primera parte es propiamente la escritura autobiográfica, mientras que la segunda corresponde a una selección del editor. Como ya se indicó, Dionisio Ridruejo formaba parte de Falange antes de que estallara la guerra y conocía personalmente a José Antonio Primo de Rivera, aunque su relación con él no era demasiado estrecha. Curiosamente, no sería hasta su estancia en Burgos cuando intimaría con Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Pedro Laín, con quienes, sumando a Leopoldo Panero, iba a formar uno de los grupos intelectuales más coherentes de toda la postguerra –antes, el uno había oído hablar de los otros y viceversa a tra-

vés de un amigo común, el poeta Germán Bleiberg–. Durante la guerra, Ridruejo se convirtió en uno de los oradores más brillantes de Falange y fue nombrado jefe provincial de Valladolid, contando ya desde ese momento con el apoyo de Antonio Tovar, el filólogo del grupo. Tras el Decreto de Unificación, Dionisio Ridruejo se traslada a Salamanca. Mientras tanto, en Pamplona se le había encargado la Prensa y la Propaganda al sacerdote Fermín Yzurdiaga, quien, junto con Ángel María Pascual, había fundado el diario *Arriba España* y la revista *Jerarquía*, publicaciones a las cuales nos hemos referido en el apartado dedicado a Laín:

> Los largos discursos «para Dios y el César» de Yzurdiaga –llenos de flámulas y luceros– se publicaban con tipografía esmeradísima y grandes márgenes en un papel estupendo. Su acción fue poco organizativa y casi enteramente personal, pero puso en marcha una colección de libros y echó a navegar –aunque por poco tiempo– una revista lujosa, con tapas negras y rotulación en oro, que se llamó, como la italiana, *Jerarquía*. La calidad de la revista era indudable, pero sus páginas a varios colores, con leyendas lapidarias, su papel suntuoso y sus lindezas de adorno la hacían poco adecuada para un clima de guerra. Era muy imperial pero poco combatiente, como lo era –no escondo la mano– mucho de lo que otros escribimos y declamamos en aquella situación (Ridruejo 1976, p. 118).

Los servicios centrales del gobierno de Franco pronto fueron trasladados de Salamanca a Burgos. Ramón Serrano Suñer, entonces ministro del Interior, le ofreció la Dirección General Propaganda a Dionisio Ridruejo, quien aceptó el cargo y agrupó en Burgos al más nutrido grupo de intelectuales del bando nacional: «Después de algunas vacilaciones por mi parte, fui nombrado director general de Propaganda. El decreto debió de aparecer hacia los primeros días de febrero de 1938. Con un par de breves ausencias, duraría yo en ese servicio hasta el mes de noviembre de 1940, en que lo abandoné de modo voluntario» (Ridruejo 1976, p. 129). A pesar de que no había tratado hasta ese momento a quienes después habrían de ser amigos íntimos, Ridruejo decidió encargarles la Sección de Ediciones de su Dirección General de Propaganda, poniendo la semilla de lo que habría de ser la futura Editora Nacional, como ya se dijo:

> A Pedro Laín, que tomó la dirección del Departamento de Ediciones, lo había encontrado en Pamplona durante un rápido viaje y, aunque seguía con mucho interés sus trabajos, sólo había cambiado con él un par de cartas. Lo mismo me sucedía con Rosales y Vivanco, muy gemelos entonces, con los que sólo había tenido una vaga comunicación impersonal –a través de Bleiberg– en 1935. Cierto que había sido yo mismo quien señalé el nombre de Rosales a Yzurdiaga para que compusiera la «escuadra» de su revista, indicándole que,

> a mi juicio, se trataba de la revelación poética más importante de aquellos años. A Torrente Ballester –que también trabajó en las ediciones– me lo presentaría Laín, ya en Burgos (Ridruejo 1976, p. 136).

Como se ha apuntado anteriormente, en Burgos –y antes, en Pamplona, sin Ridruejo– ya encontramos casi plenamente formado el grupo intelectual que después fundaría *Escorial*. El grupo estaba a las órdenes de Dionisio Ridruejo, pero los dos grandes maestros eran Pedro Laín Entralgo y Luis Rosales. Leopoldo Panero se incorporaría después y Luis Felipe Vivanco ya era lo que después siempre fue, el más discreto y oscuro de sus miembros, aunque un gran poeta. Como Jefe de Propaganda, Ridruejo marchó a Barcelona al acabar la guerra, donde organizó de nuevo este servicio. Su intento de aperturismo –dirigirse a los catalanes en catalán– pronto fue frenado, e implicó la primera desilusión en una larga carrera de ellas. Ridruejo siguió ejerciendo como Jefe de Propaganda hasta noviembre de 1940, momento en que abandona su cargo para encargarse de la dirección de la revista *Escorial* [6].

Los años 1940 y 1941 fueron para Ridruejo años de contradicción, durante los cuales se fraguó la posterior ruptura con el régimen. Si bien es cierto que, por un lado, había agrupado a los intelectuales más importantes que se habían quedado en España tras la contienda bajo la bandera de *Escorial*, no menos cierto es

[6] Al igual que Laín, Ridruejo ha relatado su paso por la revista *Escorial*: «Hacia final de 1940 abandoné la Dirección de Propaganda y fundé –asociado con Pedro Laín Entralgo– la revista *Escorial*. Como secretarios de la revista figuraban el poeta Luis Rosales, que en la preguerra pertenecía al equipo de *Cruz y Raya*, y Antonio Marichalar, liberal de tradición que procedía del grupo de la *Revista de Occidente*. En la revista colaboraron prontamente hombres como Menéndez Pidal, Marañón, Zubiri, Baroja, Eugenio d'Ors, Marías y casi todos los poetas y escritores no exiliados, cualquiera que fuera su tendencia. Con la revista pretendíamos contrarrestar el clima de intolerancia intelectual desencadenado tras la guerra y crear unos supuestos de comprensión del adversario, integración de los españoles, etc. En algún número de la revista se condenó secamente –y no sin consecuencias molestas– el nombre de "Cruzada" aplicado a una guerra civil; se condenó el "exceso de arrepentimiento" de los que pasaban de izquierdistas a reaccionarios, dejándonos sin esperanza de equilibrio; se condenó, en fin, de uno u otro modo, la idea del monopolio de los vencedores y de la dogmatización de sus ideas. / Curiosa experiencia. Vista desde cerca y en plena actualidad, *Escorial* pareció a muchos españoles que venían de "la otra orilla", o simplemente del campo liberal, una mano tendida, un alivio, una manifestación sincera de antifanatismo y una tentativa seria de distensión. Así, pues, la lectura del primer editorial de la revista y de mi prólogo a las obras de Machado, escrito bajo la vigilancia del propio hermano del poeta, me proporcionó en aquellos días la amistad de no pocas personas de las que en la España vencedora se encontraban perdidas. La misma lectura, en cambio, me valió la repulsa más viva de hombres que estaban lejos de España o de los que leyeron todo aquello muchos años después. Y la mía misma cuando volviera a leerlo pasados quince o veinte años. Y es que, visto desde fuera y desde lejos, todo aquello tenía que parecer una farsa, un falso testimonio, un ardid de gentes aprovechadas que querían sumar y, con la suma, legitimar la causa a la que servían y cuyo reverso era el terror» (Ridruejo 1976, p. 224).

que chocó con lo más reaccionario del régimen al intentar abrir un camino hacia la tolerancia intelectual. Quizá para huir de aquello se presentó como voluntario para la División Azul. A su vuelta, Dionisio Ridruejo ya estaba decidido a romper abiertamente con el régimen a pesar de las consecuencias que eso pudiera implicar. Dimitió de todos sus cargos políticos y renunció a la dirección de la revista *Escorial*, y no porque entonces hubiera evolucionado hacia una actitud democrática, sino porque vio que el general Franco había traicionado abiertamente el espíritu de la Falange joseantoniana. La respuesta del régimen no tardaría en llegar y Ridruejo fue confinado en la ciudad de Ronda, al tiempo que su nombre era silenciado en la prensa y en la literatura. Era el primer gran disidente de la España de Franco; había sido miembro del Consejo Nacional y Jefe del Servicio de Propaganda. Ahora bien, aunque Ridruejo rompió con el régimen porque éste se apartaba del falangismo, iría evolucionando con los años hacia posturas claramente democráticas.

Tras un tiempo en Ronda, Ridruejo solicitó continuar su confinamiento en Cataluña, lo que le fue concedido. En junio de 1944 se casó con Gloria Ros. Durante esos años, y hasta que se marchara a Italia, Ridruejo se relacionó con la intelectualidad catalana en pleno, colaborando en diversas publicaciones periódicas. A finales de 1948 se marchó a Roma como corresponsal de prensa, donde pasó algunos de los años más felices de su vida.

Al igual que Aranguren –aunque éste posteriormente– y Pedro Laín Entralgo, Ridruejo jugó un papel fundamental en los sucesos universitarios de 1956. Así, mientras Laín estaba al frente del Rectorado de la Universidad de Madrid, Ridruejo se encontraba en estrecha relación con diversos grupos de jóvenes, lo que, a la postre, dio con sus huesos en la cárcel en diferentes ocasiones. Quien había sido Jefe del Servicio de Propaganda se había convertido en un «paria oficial», empleando la expresión de Laín, y en un verdadero opositor al régimen desde posturas claramente democráticas. Durante los últimos años del franquismo, Ridruejo fue un residente habitual de las cárceles del franquismo. A su lado, sin embargo, no estaban los compañeros de la generación de la guerra, sino los jóvenes universitarios que después habrían de regir los destinos intelectuales y políticos de España: Miguel Sánchez Mazas Ferlosio, Ramón Tamames, José María Ruiz Gallardón, Enrique Múgica Hertzog, Javier Pradera Cortázar, Gabriel Elorriaga... Pero esa ya es otra historia, que se habrá de escribir sobre todo desde la política.

Aunque *Casi unas memorias* es el libro de memorias más abarcador y completo, Dionisio Ridruejo también cultivó la escritura autobiográfica en volúmenes de carácter misceláneo como *Entre literatura y política* y *En algunas ocasiones.*

Crónicas y comentarios 1943-1956. Sin embargo, el título que aquí más nos interesa es *Diario de una tregua*, un diario de carácter íntimo que Ridruejo escribió a mediados de los cuarenta, durante su estancia en Cataluña, y que publicó en la prensa catalana. Como libro, *Diario de una tregua* se publicó por primera vez en una edición limitada en 1959, con ilustraciones de Benjamín Palencia y bajo el título *Dentro del tiempo. Memorias de una tregua*. Años más tarde, en 1972, apareció *Diario de una tregua* en la editorial Destino. De la nota previa de esta última edición provienen las siguientes afirmaciones de Ridruejo:

> Las anotaciones que se encadenan en este diario fueron escritas entre los años 1945 y 1947, en San Andrés de Llavaneras, San Cugat del Vallés y Alella. Muchas aparecieron desgranadas en un periódico de Barcelona, firmadas con iniciales. En 1959 mi amigo Fernando Baeza las publicó en libro de edición numerada y limitadísima. Él cuidó la impresión y nadie lo hubiera hecho con más gusto y saber. Unos dibujos que Benjamín Palencia cedió generosamente lo enriquecieron. El título original, *Memorias de una tregua*, fue dejado como subtítulo, anteponiéndole, por consideraciones de estética tipográfica, el de *Dentro del tiempo*, a mi juicio menos adecuado. Hoy restablezco el primero corrigiéndolo por razones de oído y precisión.
>
> Al publicar esta edición más asequible, me pregunto si no resultará en exceso «contra corriente» un libro tan pasivo y especular, donde la acción humana es tan escasa y la historia pasa de largo. Si el lector quiere hacerme un favor apoyará el acento en la palabra «tregua». El libro es el más sosegado y vegetativo de los varios que comprenderán las *Memorias* de un hombre que no se ha distinguido por su marginación ante los problemas del mundo (Ridruejo 1988, p. 9).

Diario de una tregua es precisamente un texto de carácter íntimo escrito por Ridruejo en Llavaneras durante los primeros años de matrimonio con Gloria Ros. Las entradas se hacen por días, aunque no todos los días tienen entrada. Son reflexiones sobre Cataluña, sobre el paisaje y sobre sí mismo. Manuel A. Penella apunta que no «hay puntos de referencia para ubicarlo al tacto o al cálculo en el contexto de la literatura contemporánea. Producto íntimo, escrito como sin sospechar futuros lectores, clandestino, el libro ha tenido, sin duda, que superar repetidos obstáculos antes de que Ridruejo se decidiese a lanzarlo a la calle» (Penella 1973, pp. 180-181).

Aunque en este apartado nos hayamos centrado fundamentalmente en *Casi unas memorias*, no queríamos dejar de lado *Diario de una tregua*, pues se trata de un texto de carácter personal que puede engarzar perfectamente con el *Diario* de Luis Felipe Vivanco, uno de los testimonios más ilustrativos de ese sentimiento de desencanto que persiguió a todos los miembros del grupo.

LUIS FELIPE VIVANCO Y SU *DIARIO*

A pesar de que el poeta Luis Felipe Vivanco ensayara la escritura autobiográfica en algunos de sus poemas y en títulos como *Los ojos de Toledo*, *Lecciones para el hijo* y *Me llamo Luis Felipe Vivanco*, donde ésta alcanza su máxima expresión es en su *Diario*, publicado en 1983 con carácter póstumo a cargo de su hija, Soledad Vivanco. En este caso ya no estamos ante unas memorias, sino ante un diario íntimo[7] que otra persona se ha encargado de seleccionar y editar. Al contrario que Aranguren, Laín y Ridruejo, Luis Felipe Vivanco tuvo una menor proyección pública y, de hecho, era el más oscuro de los componentes del grupo de *Escorial*. De profesión arquitecto, Vivanco se mantuvo alejado de honores literarios y cargos académicos, viviendo de sus libros y, sobre todo, de su trabajo como arquitecto. Todo esto tiene una importancia fundamental dentro del diario, pues, si bien su poesía llegó hasta altas cotas de calidad literaria, él se sabía un fracasado en el sentido profesional y su familia siempre anduvo escasa de dinero.

Lo interesante de este *Diario* es que nos acerca a un poeta que, formando parte del grupo descrito desde el primer momento, tuvo una vida personal alejado del resto de componentes, de ahí que Francisco Umbral, en su *Trilogía de Madrid*, lo compare con el cuarto de los hermanos Marx. Por otra parte, Luis Felipe Vivanco no se ocupa en su diario de los años de la guerra, sino que pasa directamente a 1946, cuando su actividad intelectual es mayor. Soledad Vivanco Gefaell, su hija, nos informa de los pormenores de la edición del *Diario* en una nota previa que reproducimos parcialmente:

> Este libro es un resumen del *Diario* que llevó mi padre, Luis Felipe Vivanco, de 1946 a 1971.
>
> Cuando lo empezó tenía treinta y ocho años, hacía uno que se había casado, y siguió escribiéndolo hasta su muerte, aunque en los últimos años no trabajó mucho en él. Es un diario muy extenso; iba escribiéndolo en cuadernillos pequeños que llevaba siempre encima y que, pasados a limpio, ocupan unos cinco mil folios.
>
> En esta primera aproximación he querido que el libro dé una idea general y lo más completa posible de cómo era él, pero sobre todo me ha parecido importante todo lo que se refiere a la creación y a su vida literaria. También he

[7] Para establecer la diferencia entre autobiografía y diario íntimo, podemos acudir a las definiciones de Georges Gusdorf: «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. La autobiografía, al contrario, exige que el hombre se sitúe a cierta distancia de sí mismo, a fin de reconstruirse en su unidad y en su identidad a través del tiempo» (Gusdorf 1991, p. 12).

> pretendido poner de relieve su actitud ante la España de su tiempo, y su forma de vivir el catolicismo. Dejo un poco de lado los «lugares vividos», los paisajes y la vida cotidiana, que son una parte muy importante del *Diario*. Y los últimos años, que fueron especialmente difíciles, y durante los cuales escribió las *Prosas propicias*, tampoco están bien reflejados aquí, porque escribió poco y además se autocensura, por problemas políticos.
>
> Quiero recordar muy especialmente a mi madre, María Luisa Gefaell, gran escritora y gran renunciadora. Dedicó los dos años que mediaron entre su muerte y la de mi padre a poner en limpio todo el *Diario*. Y, por tanto, este libro es una continuación de su trabajo (Vivanco 1983, p. 9).

Como vemos, no estamos ante el diario íntegro de Luis Felipe Vivanco, sino ante una selección que ha llevado a cabo su hija, que nos entrega lo que ella considera más relevante para la dimensión literaria de su padre. Si bien es cierto que ha habido en nuestro país, durante este siglo, cierta profusión de libros de memorias y autobiografías, la verdad es que escasean bastante los diarios de carácter íntimo, como es éste que ahora presentamos. Por eso, cuando este diario vio la luz fue bien recibido por la crítica. Jaime Siles, por ejemplo, tras señalar la diferencia entre diario y memorias[8], sitúa el *Diario* de Vivanco al lado de los libros de memorias más importantes de su generación, que son precisamente los que hemos ido viendo a lo largo de este trabajo: «El *Diario* de Vivanco supone, además, un examen de conciencia de los paradigmas y circunstancias que conforman la *Weltanschauung* de su generación. En este sentido –y junto con las *Memorias* de Aranguren, las *Casi unas memorias* de Ridruejo, y el *Descargo de conciencia* de Laín– son un testimonio histórico de una honestidad incuestionable» (Siles 1987, p. 156). Si había algo que emparentaba a todos estos autores era precisamente la idea de desengaño, desencanto o desilusión. Por eso, en sus libros dan cuenta de un fracaso, el de la reconstrucción intelectual iniciada con la aventura aperturista de *Escorial*. Sin embargo, su fracaso fue sólo relativo, y esto explicaría la propia evolución desde la militancia falangista hasta actitudes democráticas. José Luis Cano, al reseñar el *Diario*, se centra en esa idea de desengaño, más acentuada en él que en ninguno de sus compañeros, pues Vivanco nunca encontró acomodo oficial: «Un español desengañado, como tantos, a quien amargó y destruyó la España injusta y esperpéntica que se vivió bajo los cuarenta años de

[8] «La literatura –sobre todo, la que se manifiesta en forma de *diario*– es tanto *estilo* como *circunstancia*, y, a veces, más que estilo, sólo *yo*, es decir, circunstancialidad. El género *diario* se diferencia de las *Memorias* precisamente en esto: en que, aun siendo, como aquéllas, *expresión subjetiva del yo ante sus circunstancias*, se escriben *en* (y *desde*) el *durante*, y no *en* y *desde* el *después*. El discurso ha de ser, necesariamente, uniforme, en la medida en que el tiempo (y no la historia narrada) no lo es» (Siles 1987, p. 154).

Franco. Su *Diario* es quizá uno de los testimonios más patéticos de ese dolorido desengaño» (Cano 1984, p. 9).

El *Diario* está dividido por años, correspondiendo la última entrada a 1975, ya que Vivanco murió el 21 de noviembre de ese año, en fechas de gran significación política. Desde el primer momento, encontramos a lo largo de todo el texto una continua reflexión sobre la poesía en general y sobre su escritura poética en particular, que viene definida en estos términos en un apunte de 1946: «Incapacidad para interesarme de veras o emocionarme, ni poética ni humanamente, con las cosas públicas, es decir, con la política. Sentimientos íntimos como refugio contra el mundo. Este ha sido siempre el núcleo temático de mis poemas» (Vivanco 1983, p. 18). En apenas tres líneas ha venido a definir la tan traída poesía de la intrahistoria o poesía arraigada, y que, en realidad, es aquella que busca consuelo y refugio en las realidades más cotidianas e íntimas –Dios, la casa y la familia, entre otras cosas–. Esta poesía tiene a uno de sus mejores cultivadores en el propio Vivanco, pero también debemos recordar a Luis Rosales y Leopoldo Panero, amigos íntimos del poeta.

Si hay una preocupación constante a lo largo de todo el *Diario* es la dificultad para armonizar la vida con la obra. Como no es profesionalmente un poeta, sino un arquitecto, considera que la poesía forma parte de su vida, pero reconoce que no debe perderse la vida sólo para conseguir una mayor producción. Ésta es una de sus mayores cuitas, sobre todo en él, que había de volver eventualmente a la arquitectura para poder subsistir:

> Esto es sólo vida. Pero es más importante vida que obra. Y sin embargo, tengo que dejar obra. Pero ¿cómo salir de la vida? ¿Perderme vida por culpa de la obra? Eso estaba bien de soltero.
>
> ***
>
> Mi obra consiste en pertenecer, no en hacer. Por el hacer, las cosas le pertenecen a uno. Pero yo me entrego al paisaje, a María Luisa, a las niñas. Pertenezco a estas realidades. ¿Soy un místico? Por eso, no me importa mi hacer profesional, al contrario, es casi el único que hago, porque no pongo vida en él, sino defensa de la vida. Pongo mi corazón exclusivamente en mi vida, y sólo a través de ella en su defensa ¿Y mi obra poética? Forma parte de mi vida. No es mi profesión. De aquí lo importante que haya una profesión distinta, bien diferenciada. No sólo desde el punto de vista crematístico, sino también desde el vital y afectivo. Pero viviendo así, tan atenido exclusivamente a la vida, se corre el peligro de caer en lo enfermizo, que es reconocible por su infecundidad (Vivanco 1983, p. 48).

Uno de los momentos más significativos de este *Diario* es cuando, tras haber asistido a una lectura de *La casa encendida*, de su amigo Rosales, Vivanco reflexiona sobre la obra maestra del poeta granadino y la vincula a otros libros de la misma generación, como *La estancia vacía* de Leopoldo Panero[9]. Por otro lado, la vida en la ciudad siempre fue para Vivanco una manera de suplicio, ya que no podía trabajar ni escribir, al necesitar constantemente la tranquilidad y la belleza del campo, el refugio en lo humilde. Él se sabe diferente de sus amigos, «siempre seré oveja negra, al margen», ya que ellos se sienten atraídos por las luces de la ciudad y de la cultura más o menos establecida «oficialmente», según esta anotación de 1953: «(Qué felices Luis y Dionisio, que pertenecen más a la ciudad y a la cultura!» (Vivanco 1983, p. 78). Del mismo modo, Vivanco duda acerca de si es un buen poeta, pues nunca gozó de tantos honores como sus compañeros. Le atormenta pensar que su poesía puede ser mediocre, y que, en realidad, no lo tienen en cuenta precisamente por eso: «¿Por qué mi destino consiste en ser poeta mediocre y sufrir tanto? ¿Tendré que reconocerlo, por fin? ¿Habré vivido engañado hasta ahora? ¿Qué es mi obra comparada con la de los demás? Hasta ahora, seguro de mí mismo, he despreciado el que no me tuvieran más en cuenta, pero ¿tendrán razón, Dios mío? ¡Si ni siquiera te tengo a ti! ¡No tengo la forma! ¡Hay que apurar el cáliz! Y que quiera a mis hijos y los saque adelante. ¡Lo mejor para ellos!» (Vivanco 1983, p. 86).

Toda la existencia de Luis Felipe Vivanco se debate en estos mismos términos. Otro hito interesante dentro de su *Diario* es la muerte de Leopoldo Panero, lo que le obliga a desplazarse hasta Astorga para asistir a su entierro. Al morir Leopoldo, Vivanco le escribe una carta a Juan Panero, muerto en 1937, que es uno

[9] La opinión que vierte Vivanco sobre *La casa encendida* después de haber asistido al recital es muy valiosa: «Luis ha recitado en el Aula Poética del Ramiro de Maeztu su poema *La casa encendida*. La soltería solitaria en las habitaciones de su casa. Su dormitorio, sus muebles, su cama. Y, de pronto, una luz que se enciende en el cuarto trastero, a través del patio. La marcha hacia esa luz. Está allí Juan Panero. Y recuerda los días de la Facultad: sale Piedad, salen Pilar, Concha, María Josefa, María Dolores. Salgo yo. "Presupuestario y ejemplar" me llama. Y cuando se apaga esta luz y vuelve a su dormitorio, en el despacho pequeño, otra luz encendida. Lluvia, puerto de mar, embarcadero. Barca de remos que se acerca. Una figura de mujer, de colegiala. Una interrupción. Un timbre. ¿Es un timbre o una sirena? Es el médico de una sociedad. Sigue el poema: la descripción de Maruca, que se queda también en el pasado. Y otra habitación que se enciende: su biblioteca, los libros que caminan y caminan. Hablando de él. Son sus padres muertos. Su primer Corpus y las campanas de Granada sonando a Corpus... Al día siguiente, al volver a su casa, desde la calle, la ve toda encendida. Y le da gracias a Dios por ello. El poema es hermoso, vivido, vivo, dinámico, sin fallos, de un tirón. Alegre y juguetón de lenguaje, de elementos. Es un gran poema. Aún no lo he leído despacio. Tendré que hacerlo. Está en la línea de *La estancia vacía*, de mi *Invierno*, de *Los ángeles diarios* de Fernando Gutiérrez. Con más elementos imaginativos concretos y más acierto natural de expresión. Menos posado y grave que el de Leopoldo, menos concentrado y realista que el mío» (Vivanco 1983, p. 51).

de los mejores homenajes que jamás se le hayan escrito a los hermanos Panero, ambos amigos de Vivanco. Al contrario que en los textos de Aranguren, Laín y Ridruejo, en el de Vivanco todo es intimidad de un alma en lucha constante consigo misma. No resulta gratuito que uno de sus mejores poemas sea precisamente la «Elegía de Cervantes», donde elogia al maestro fracasado. Él es consciente de no estar a la altura del maestro y de no merecer ese título, pero se le asemeja en ese fracaso vital que los ha unido a través de los siglos: «No hace falta haber triunfado en toda la línea (Cervantes, el gran fracasado)» (Vivanco 1983, p. 206). En ciertos aspectos, a Luis Felipe Vivanco se le puede tildar de exiliado interior, sobre todo por su situación con respecto a sus compañeros de generación. Perteneció a aquella intelectualidad de la España vencedora, pero pronto llegó el desengaño y con ella sólo compartió la amistad y las colaboraciones en revistas como *Escorial*. A pesar de todo, es una de las voces más genuinas de la poesía de nuestro siglo. En este sentido, resulta especialmente doloroso para Vivanco reconocer su fracaso a la altura de 1973, dos años antes de su muerte:

> Si miro hacia atrás, veo que toda mi vida de casado –desde el año 45 hasta hace unos meses– ha sido una continuada y absurda angustia económica, sin apenas compensaciones de orden literario. Una vida, no fracasada, sino más bien equivocada. Y la culpa ha sido de mi profesión de arquitecto. Con la literatura o poesía, nada más, hubiera vivido pobre. Pero con la arquitectura he vivido, además, maniatado. He trabajado, no sé si mucho o poco, pero sin provecho. No he tenido –en arquitectura y en literatura– más que migajas. Y esto, prescindiendo de la dimensión política del asunto, que lo empeora (Vivanco 1983, p. 233).

La sinceridad que encontramos en el texto de Vivanco no es común. Tengamos en cuenta que estamos ante un texto de carácter íntimo que probablemente no pensara publicar. Del mismo modo, su testimonio da cuenta de esa desilusión de la que hemos venido hablando, pero, en su caso, vivida de una forma más radicalizada. En cierto modo, este diario puede ser considerado como el diario de todos los miembros del grupo, aunque es cierto que los otros, al contrario que Vivanco, se refugiaron en la oposición política –en el caso de Ridruejo– y en la actividad académica –en el caso de Pedro Laín– o editorial –en el caso de Panero y Rosales–. Vivanco quedó a solas consigo mismo, lo que le permitió reflexionar sobre las lecturas, la vida pasada, el falso cristianismo y, sobre todo, la poesía, la suya, la de sus amigos y la de los maestros: Unamuno, Machado, Neruda, Vallejo, Juan Ramón... ¿Una vida fracasada? Ni como persona ni como poeta. Como intelectual, quizá, pues Vivanco renunció desde el principio a la dimensión pública del intelectual.

CODA

A lo largo de estas páginas nos hemos acercado a los libros autobiográficos de una serie de autores que formaron lo que se ha venido llamando grupo de *Escorial* o grupo Rosales. Curiosamente, han quedado fuera de nuestras explicaciones dos de los autores más importantes del mencionado grupo: Luis Rosales y Leopoldo Panero. En el caso de Rosales, no contamos con ninguna publicación equiparable a las que hemos venido comentando[10]. En el caso de Leopoldo Panero, aunque es cierto que no contamos con ningún diario, libro de memorias o autobiografía de su autoría, no debemos olvidar la existencia de diversas publicaciones y películas que se refieren a él y a otros miembros de su familia[11]. De todas maneras, esta doble ausencia no ha de alterar la trayectoria común que hemos perfilado: la evolución ideológica de aquellos autores de la generación del 36 que, vencedores en la contienda, se sintieron vencidos en la postguerra. Por supuesto, esa evolución se materializará en cada caso con unas determinadas particularidades, como se ha ido viendo, pero lo cierto es que podemos mantener la afirmación de que hay un verdadero espíritu de grupo, a juzgar por lo que tienen de convergente sus respectivos libros de memorias.

[10] En realidad, Luis Rosales publicó en la revista *Anthropos* (nº 25, 1983) una breve autobiografía literaria que tituló precisamente «Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono», recogida en el último volumen de sus *Obras completas*. Aunque el texto es bastante breve y se centra sobre todo en la reflexión sobre la propia actividad intelectual y literaria, allí nos explica cómo conoció a Luis Felipe Vivanco en la redacción de la revista *Los cuatro vientos*, y cómo Vivanco, él y Juan Panero asistían a las clases en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid, episodio que el propio Rosales recreó en *La casa encendida*. También debemos señalar la existencia de un libro de Félix Grande, *La calumnia*, cuyo subtítulo, *De cómo a Luis Rosales, por defender a Federico García Lorca, lo persiguieron hasta la muerte*, es bastante elocuente.

[11] Además de biografías y libros de memorias, los Panero fueron protagonistas de dos excelentes películas de carácter documental, algo completamente inaudito en el cine español. La primera de ellas fue *El desencanto*, de Jaime Chávarri, y la segunda *Después de tantos años*, de Ricardo Franco. En la primera de ellas asistimos a una verdadera *autopsia espiritual* del poeta Leopoldo Panero por parte de su viuda e hijos, mientras que *Después de tantos años* vuelve a reunir a los tres hermanos tras la muerte de la madre, Felicidad Blanc. Hasta la fecha, además, contamos con las memorias de Felicidad Blanc (*Espejo de sombras*) y de Juan Luis Panero (*Sin rumbo cierto*) y con la biografía de Leopoldo María Panero (*El contorno del abismo*). Tampoco debemos olvidar que esta particular familia ha servido de inspiración a diversos cuentos y novelas, como «Apagad el gas antes de iros», de Luis Antonio de Villena, *Lejos de Veracruz*, de Enrique Vila-Matas, y *Tul ilusión*, de Jorge de Cominges.

BIBLIOGRAFÍA

ALBARRACÍN, Agustín, 1994. *Pedro Laín, historia de una utopía*, Madrid, Espasa-Calpe.

ARANGUREN, José Luis L[ópez], [1957] 1977. *Crítica y meditación*, Madrid, Taurus.

– 1969. *Memorias y esperanzas españolas*, Madrid, Taurus.

BENET, Juan *et al.*, 1976. *Dionisio Ridruejo, de la Falange a la oposición*, Madrid, Taurus.

BENITO FERNÁNDEZ, José, 1999. *El contorno del abismo. Vida y leyenda de Leopoldo María Panero*, Barcelona, Tusquets.

BLANC, Felicidad, 1977. *Espejo de sombras*, Barcelona, Argos Vergara.

CABALLÉ, Anna, 1991. «Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)», *Anthropos*, Suplementos, nº 29, págs. 143-169.

CANO, José Luis, 1984. «Luis Felipe Vivanco: *Diario, 1947-1975*», *Ínsula*, nº 447, págs. 8-9.

CARPINTERO, Helio, 1967. *Cinco aventuras españolas (Ayala, Laín, Aranguren, Ferrater, Marías)*, Madrid, Revista de Occidente.

CORTÉS IBÁÑEZ, Emilia, 1993. «La autodiégesis en Pilar de Valderrama, Josefina Manresa y Felicidad Blanc», en José ROMERA CASTILLO (ed.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, págs. 159-167.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo, 1966. *Memoria de una generación destruida (1930-1936)*, Barcelona, Delos-Aymá.

ESCOBAR, Luis, 2000. *En cuerpo y alma. Memorias*, Madrid, Temas de Hoy, 2ª edición.

GÓMEZ, César Armando, 1983. «Prólogo» a Dionisio RIDRUEJO, [1977]. *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino, págs. 3-5.

GRANDE, Félix, 1987. *La calumnia. De cómo a Luis Rosales, por defender a Federico García Lorca, lo persiguieron hasta la muerte*, Madrid, Mondadori.

– 1996. «La poesía de Luis Rosales: más junta que una lágrima», en Luis ROSALES, *Obras completas I. Poesía*, Madrid, Trotta, págs. 9-100.

GULLÓN, Ricardo, 1969. «La generación de 1936», en *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid, Gredos, págs. 162-177.

GUSDORF, Georges, [1948] 1991. «Condiciones y límites de la autobiografía», *Anthropos*, Suplementos, nº 29, pp. 9-18. [Traducido por Ángel G. Loureiro y publicado originalmente en *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbspotraits. Festgabe fur Fritz Neubert*, Berlín, Duncker y Humblot, 1948, págs. 105-123].

LAÍN ENTRALGO, Pedro, [1976] 1989. *Descargo de conciencia (1930-1960)*, Madrid, Alianza.

LEJEUNE, Philippe, [1975] 1991. «El pacto autobiográfico», *Anthropos*, Suplementos, nº 29, pp. 47-61. [Traducido por Ángel G. Loureiro y publicado originalmente como primer capítulo del libro *Le pacte autobiographique*, París, Seuil, 1975, págs. 13-46]

LOUREIRO, Ángel G., 1991. «Bibliografía general sobre la autobiografía española», *Anthropos*, Suplementos, nº 29, págs. 142-143.

MAINER, José-Carlos (ed.), 1971. *Falange y Literatura*, Barcelona, Labor.

– 1972. «La revista *Escorial* en la vida literaria de su tiempo», en *Literatura y pequeña burguesía en España (Notas 1890-1950)*, Madrid, Edicusa, págs. 241-262.

MANGINI GONZÁLEZ, Shirley, 1987. *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*, Barcelona, Anthropos.

MERMALL, Thomas, 1978. *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*, Madrid, Taurus.

MORÁN, Gregorio, 1998. *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Barcelona, Tusquets.

MUÑOZ ROJAS, José Antonio, 1994. *La gran musaraña (Memorias)*, Valencia, Pre-Textos.

PANERO, Juan Luis, 2000. *Sin rumbo cierto. Memorias conversadas con Fernando Valls*, Barcelona, Tusquets.

PENELLA, Manuel A., 1973. «El diario de Dionisio Ridruejo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 274, págs. 179-182.

QUIÑONERO, Juan Pedro, 1976. «*Descargo de conciencia*, de Laín Entralgo», *Informaciones de las Artes y las Letras*, nº 411, págs. 6-7.

RIDRUEJO, Dionisio, 1959. *Dentro del tiempo. Memorias de una tregua*, Barcelona, Arión.

– 1960. *En algunas ocasiones. Crónicas y comentarios 1943-1956*, Madrid, Aguilar.

– [1972] 1988. *Diario de una tregua*, Barcelona, Destino.

– 1976. *Casi unas memorias*, Barcelona, Planeta.

– [1977] 1983. *Sombras y bultos*, Barcelona, Destino.

– 1984. *Diario de una tregua*, Barcelona, Orbis.

ROMERA CASTILLO, José, 1991. «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)», *Anthropos*, Suplementos, nº 29, págs. 170-184.

ROSALES, Luis, 1998. «Autobiografía literaria improvisada ante un magnetófono», en *Obras completas VI. La mirada creadora. Pintura, música y otros temas*, Madrid, Trotta, págs. 277-289.

RUBERT de VENTÓS, Xavier, 1970. «Aranguren, entre un homenaje y unas memorias», *Cuadernos para el diálogo*, XXII, págs. 55-58.

SERRANO SUÑER, Ramón, 1977. *Entre el silencio y la propaganda, la Historia como fue. Memorias*, Barcelona, Planeta.

– 1981. *De anteayer y de hoy*, Barcelona, Plaza & Janés.

SILES, Jaime, 1987. «El *Diario* de Luis Felipe Vivanco», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 442, págs. 154-157.

UMBRAL, Francisco, 1984. *Trilogía de Madrid. Memorias*, Barcelona, Planeta.

VEGA DÍAZ, Francisco, 1976. «Pedro Laín Entralgo antes y después de su *Descargo de conciencia*», *Ínsula*, nº 358, pág. 3.

– 1987. «Al cumplirse diez años de *Descargo de conciencia*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 446-447, págs. 128-132.

VIVANCO, Luis Felipe, 1953. *Los ojos de Toledo*, Barcelona, Barna.

– 1961. *Lecciones para el hijo*, Madrid, Aguilar.

– 1964. *Me llamo Luis Felipe Vivanco*, Madrid, Aguilar.

– 1983. *Diario 1946-1975*, Madrid, Taurus.

AUTOBIOGRAFÍA: EL REHÉN SINGULAR Y LA OREJA INVISIBLE[1]

Ángel G. LOUREIRO
University of Princeton

Al tener que enfrentarse con serias objecciones acerca de la capacidad de la autobiografía para representar el pasado de una vida, la crítica del género efectúa a menudo, ya desde el artículo pionero de Gusdorf (1955), un desplazamiento de un modelo epistemológico (la autobiografía como reproducción de una vida) a un modelo performativo (la autobiografía como acto de autocreación en el momento de la escritura). Estos intentos de salvaguardar la capacidad cognoscitiva de la autobiografía no responden satisfactoriamente a los reparos presentados por un Paul de Man (1991), quien no sólo cuestiona la autobiografía como mimesis sino que también muestra la presencia, en textos como las *Confesiones* de Rousseau, de una retórica performativa que entra en conflicto, y desestabiliza, la retórica epistemológica que se supone imperante en el género. En mi opinión, tanto las dificultades que encuentra la crítica a la hora de considerar la autobiografía como un género primordialmente cognoscitivo, como las objeciones que presenta de Man a tal modelo, son superadas si consideramos la autobiografía no como reproducción de una vida sino como un acto que es a la vez discursivo, intertextual, retórico y, fundamentalmente, ético. Para poder ir más allá de una complaciente, pero limitada, concepción de la autobiografía como referencialidad, los estudios autobiográficos deberían complementar su obsesión con lo epistemológico-cognoscitivo con una atención a lo ético. Para poder salvar las dificultades presenta-

[1] Este artículo condensa las ideas desarrolladas en el primer capítulo de mi libro *The Ethics of Autobiography. Replacing the Subject in Modern Spain,* Nashville, Vanderbilt University Press, 2000.

das por una concepción de la autobiografía considerada como una reproducción (o recreación) del yo y su pasado, propongo que se atienda a una ética de la autoescritura, considerada ésta última como un acto que responde y se dirige al otro.

EL SUJETO ENDEUDADO

Mi concepción ética de la autobiografía se apoya fundamentalmente en las teorías de Levinas, para quien la ética es *prima philosophia* y, como tal, opuesta y anterior a la ontología y a la epistemología. En oposición a las formulaciones ontológicas del yo, para Levinas la constitución del yo comienza en su relación con el otro, en una «intriga ética anterior al conocimiento» (Levinas 1993, pág. 158)[2]. El otro constituye una exterioridad y anterioridad absolutas con respecto al yo y, por consiguiente, esta relación no admite ni representación ni aprensión por medio de ningún conocimiento, puesto que «en última instancia, en el conocimiento se da siempre una imposibilidad de escapar al yo» (Levinas 1985, pág. 60). Puesto que el otro no-fenomenológico no puede ser aprehendido como un objeto, se sigue que yo no puedo hablar del otro como si fuera un tema o un objeto, sino que, por el contrario, y como escribe Derrida, «yo *debo* sólo hablarle al otro,» razón por la que hay que considerar que el lenguaje se da primordialmente en forma vocativa y no en forma atributiva (Derrida 1978, pág. 103).

El yo comienza como una conminación a hablar por parte de un otro que exige una respuesta, y no como un cogito o autoconciencia que se funda a sí misma: el yo se constituye como respuesta al otro y como responsabilidad hacia ese otro. Ese estadio que antecede a la construcción social del sujeto, y también a todo autoconocimiento, es el dominio de la ética tal como la entiende Levinas, quien la distingue tajantemente de lo que entendemos comúnmente por moralidad (la cual tiene como dominio las relaciones entre ciudadanos). La responsabilidad inexcusable hacia el otro se manifiesta en lo que Levinas llama «un decir [*Dire*] anterior a cualquier cosa que se diga [*Dit*]» (Levinas 1990, pág. 75), un decir que antecede e instituye la posibilidad de todo intercambio lingüístico, de toda conversación y de toda temática. Por consiguiente, la identidad le viene al yo de afuera, y en toda autoconciencia no tenemos autopresencia sino una disyunción de una identidad que está más allá de los poderes recuperativos de la memoria. Levinas identifica el «decir» con el «poder de decir,» cuya significación, olvidada en la ontología, la precede en realidad. Mientras lo «dicho» es «un acto que comienza en un ego conquistador y voluntario,» en el «decir» el sujeto

[2] Traduzco al castellano todas las citas para facilitar la lectura.

renuncia a su soberanía (Levinas 1990, págs. 239 y 81) y se expone ante el otro antes de que se diga nada y antes de toda experiencia (Levinas 1989, pág. 183). El «decir es comunicación..., pero entendida como condición de toda comunicación, como apertura vulnerable [«*exposition*»] al otro» (Levinas 1990, pág. 82). La comunicación no es así reducible al fenómeno de la verdad. Sin embargo, el decir siempre dejará una traza en la tematización de lo dicho, haciendo dudar a éste último entre un orden de entidades y verdad, y otro orden de alteridad, diferencia, deuda y responsabilidad. En otras palabras, la verdad (autobiográfica) estará siempre atravesada por la deuda y por la culpa.

Levinas advierte repetidamente que no se asuma que la responsabilidad hacia el otro se origina en una hermandad biológica, en una libertad que preexiste al sujeto, o en un contrato inaugural con el otro. Por el contrario, la responsabilidad hacia el otro antecede a todo acuerdo legal o moral y obliga la sujeto más allá de esos acuerdos. Por otra parte, Levinas se cuida de mostrar que esa responsabilidad que constituye al sujeto como un «rehén irremplazable» del otro (Levinas 1990, pág. 240) se manifiesta diariamente «en el acontecimiento empírico de la obligación hacia el otro, como la imposibilidad de mantenernos indiferentes... ante las desgracias y las caídas del vecino» (Levinas 1989, pág. 153).

Resulta necesario mostrar las diferencias entre el tipo de alteridad propuesta por Levinas y otras teorías del otro y de la relacionalidad. El otro (ético) de Levinas no tiene nada que ver con el Otro (político) postulado con frecuencia para el choque entre sujetos de culturas diferentes, y cuyo ejemplo más aducido es el encuentro que se da en situaciones de dominio político colonial. Este Otro político en realidad es sinónimo de «diferencia», no de alteridad radical como la que, desde la perspectiva de un Levinas, subyace a todo sentido de identidad. El otro de Levinas es anterior a toda construcción política del sujeto y a toda formulación del sujeto como (auto)conocimiento.

Por otra parte, la relación entre el sujeto y el otro de Levinas es también diferente a las teorías relacionales de la identidad de la mujer propuesta por Susan Stanford Friedman, quien sigue el modelo histórico de la construcción de la identidad femenina teorizado por Sheila Rowbotham y el modelo psicoanalítico de individuación femenina postulado por Nancy Chodorow. Contrastando el modelo individualista que sigue el sujeto masculino con «el sentido relacional de la identidad femenina», Friedman aduce que ésta relacionalidad femenina se debería a la especial conexión que las hijas mantienen con sus madres, influencia ininterrumpida que se mantiene aún más allá de la fase edípica. Ese sentido relacional de la identidad femenina haría que la mujer viera su identidad no como aislada o individual sino como una solidaridad con los otros (Friedman 1994, pág.

166). Partiendo de estas ideas acerca de las diferencias en la construcción social del hombre y la mujer, Friedman postula que no se puede aplicar a las mujeres (y a las minorías) un modelo individualista que considera al sujeto como un ente autónomo, pues hay marcadas diferencias en la construcción social entre hombres y mujeres (Friedman 1994, pág. 152). La diferencia esencial entre esta relacionalidad, exclusivamente femenina y minoritaria, y la alteridad postulada por Levinas reside de nuevo en que la última, además de ser universal (conformado igualmente al hombre y a la mujer), se da en un plano, el ético, que es no sólo anterior a toda construcción social como la postulada por Friedman, sino que además sirve de base afectiva para esas construcciones.

Otro tipo de relacionalidad con el otro es la propuesta por Doris Sommer (1994) en su estudio de los testimonios de mujeres latinoamericanas, en los que desvela una interpelación de la hablante a sus oyentes y lectores(as) en busca de su complicidad política, aunque esos destinatarios interpelados son mantenidos a una distancia infranqueable de la hablante debido a la imposibilidad de una identificación total entre ésta y aquéllos(as). Esta relación entre sujeto y otro es una relación de alteridad política y comunicativa y difiere obviamente de la alteridad ética de Levinas. Sin embargo, como aduciré más adelante, la insoslayable relación de deuda entre el yo y el otro se manifiesta en la autobiografía no sólo en los modos de la construcción de la identidad, sino también en los términos que los(as) autobiógrafos(as) usan para dirigirse a un(a) destinatario(a) privilegiado(a) que encarnaría así la responsabilidad hacia el otro fundamental para todo sujeto. Toda autobiografía, y no sólo los testimonios de mujeres, se dirige a un otro en una relacionalidad insoslayable que sin embargo marca también una distancia insalvable entre el sujeto y un destinatario que no coincide simplemente con los(as) lectores(as). Intentaré mostrar, además, que esa relacionalidad comunicativa de toda autobiografía se manifiesta a través de la figura retórica del apóstrofe.

Las formulaciones de Levinas no bastan en sí mismas para un análisis de la autobiografía, pues atienden fundamentalmente a la originación ética del sujeto, pero apenas abordan las dimensiones políticas del mismo. En este sentido Derrida aduce que el lenguaje de Levinas incurre en un lenguaje de no violencia y de pura adoración del otro, el cual arranca al sujeto de la historia (Derrida 1978, pág. 147). De todos modos, el mismo Levinas es consciente de que la ética no es suficiente, pues «dado que hay más de dos personas en el mundo, invariablemente pasamos de la perspectiva ética de la alteridad a la perspectiva ontológica de la totalidad... En el momento en que hay tres personas, la relación ética con el otro se convierte en política» (Kerney 1984, págs. 57-58). Se impone por lo tanto la necesidad de

complementar un análisis ético (en el sentido de Levinas) prestando atención a las dimensiones político-discursivo y retóricas de toda autobiografía.

Esta necesidad no debe hacernos creer que en el terreno de la política encuentra el sujeto una voz o presencia propia, un autoconocimiento, pues como señalan Deleuze y Guattari, «no hay enunciación individual,» sino que toda enunciación es social y todo discurso es indirecto (Deleuze y Guattari 1994, pág. 79). En consecuencia, dicotomías como yo auténtico y yo alienado (o, en otro nivel, ciencia e ideología) constituyen una alternativa falsa e idealista. El sueño de encontrar o liberar un yo auténtico no es más que un efecto discursivo. Toda autobiografía está escrita en el contexto de prácticas e instituciones que posibilitan que los(as) autobiógrafos(as) hablen de sí y que conforman las estrategias autobiográficas. De ese modo, toda autobiografía recurre necesariamente a la mediación de discursos científicos, filosóficos, psicológicos, históricos, políticos, morales, religiosos, sexuales y literarios (entre otros muchos) que prevalecen en una época determinada. Está claro que ningún discurso determinado debe prevalecer en el desvelamiento de esa multiplicidad que constituye el sujeto. Por otra parte, no hay un yo alienado en el sentido idealista que supone la posibilidad de una liberación o descubrimiento de un presunto yo verdadero, pues el yo está perpetuamente alienado. Como declara Deleuze, refiriéndose a Foucault, la historia «no fija nuestra identidad, sino que la dispersa en nuestra alteridad esencial» (Deleuze 1995, pág. 95). De todos modos, aunque muchos autobiógrafos parezcan creer en la posibilidad de encontrar su yo verdadero, esa creencia no debe ser considerada una ficción. De hecho, es bastante común que un(a) autobiógrafo(a) vea su vida como un proceso de liberación de autoimágenes falsas o impuestas con coerción, o como un proceso de reencuentro con lo que él o ella considera ser su *verdadera* identidad. Sin embargo, nuestro escepticismo respecto a este modelo de vida como viaje o lucha en busca de la verdad personal no implica que ese modelo sea una ficción para quien escribe, dado que la verdad de la autobiografía no reside en la verdad intrínseca de lo que se narra sino en su capacidad de dar forma a una vida, de *producir* autoentendimiento. Y esa es la única verdad que podemos esperar de una autobiografía: la creencia, de quien escribe, en su propia verdad, pero no la verdad como adecuación a una experiencia pasada. El sujeto no puede desprenderse de los discursos que dan forma a su vida, pero no por eso es una víctima de una ideología sofocante o alienante.

LAS MÁSCARAS DEL SUJETO Y LA OREJA DEL OTRO

Podemos volver ahora a una reconsideración del desplazamiento al que me refería antes y que efectúan muchos teóricos de la autobiografía cuando dejan de

centrarse en el pasado para concentrarse en el presente de la escritura postulando que en ese acto el sujeto más que reproducir su vida se recrea a sí mismo. En primer lugar, conviene resaltar que en el presente de la escritura el sujeto no tiene acceso a una mayor *verdad* acerca de sí mismo, dado que el acto de autonominación sólo puede efectuarse por medio del préstamo de discursos colectivos: como ya hemos visto siguiendo a Deleuze y Guatari, el sujeto sólo puede hablar indirectamente.

Pero además, si consideramos el presente de la escritura autobiográfica no ya temáticamente, sino como *decir*, nos encontramos que la autobiografia proclama la identidad como un gesto que repite esa dimensión ética postulada por Levinas según la cual el sujeto se origina como respuesta y responsabilidad hacia el otro. Por consiguiente, y como ya señalé, en este nivel del decir el lenguaje funciona como vocativo y no como predicativo. Esto nos lleva a una consideración del papel de la retórica en la autobiografía y, en particular, a la función esencial del apóstrofe. En su famoso artículo «La autobiografía como desfiguración,» Paul de Man postula que la prosopopeya, la figura que consiste en dar voz y rostro a lo ausente o inanimado, sería la figura fundamental de la autobiografía. Pero, al mismo tiempo, como señala de Man, «[e]n cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y del sentido de un mundo que sólo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento. La autobiografia vela una desfiguración de la mente por ella misma causada» (De Man 1991, pág. 118). En otras palabras, al tiempo que da rostro («figura»), la prosopopeya simultáneamente «desfigura.» Pero esta abolición del sueño restaurador de la autobiografía sólo puede mantenerse si insistimos en considerar la autobiografía como una operación cognoscitiva. Si, por el contrario, vemos la prosopopeya desde un punto de vista discursivo y ético podemos ir más allá de las especulaciones de Paul de Man.

Considerada no como una mera operación lingüística limitadora, sino como una función de discursos que *producen* un sentido de la realidad, la prosopopeya ya no puede verse como una operación despojadora de una realidad que supuestamente preexiste a la autobiografía sino como una operación *creadora* de esa realidad. En este contexto, como señalan Laclau y Mouffe, resulta indispensable recordar «el carácter *material* de toda estructura discursiva,» lo cual hace posible una superación de la dicotomía entre una presunta realidad objetiva que existiría fuera del discurso y el discurso considerado como «la pura expresión del pensamiento» (Laclau y Mouffe 1993, pág. 108). No hay una realidad (objetiva) fuera del discurso; por el contrario, las prácticas discursivas construyen la realidad. En

otras palabras, en el caso de la autobiografía puede afirmarse que hay vida fuera del discurso, pero esa vida no tiene sentido fuera de las construcciones autobiográficas: la vida no tiene sentido; los textos autobiográficos, sí lo tienen o al menos aspiran a crearlo. Las autobiografías le dan a la vida una apariencia de sentido, construyen el significado a través de la mediación indispensable de discursos que, por una parte, tienen que ser colectivos y, por la otra, nunca pueden saturar o suturar completamente la realidad, lo que los convierte siempre en inadecuados y refutables. Como actividad discursiva, la autobiografía se mueve por lo tanto en un dominio temático que debe ser no-original si quiere ser significativo; pero si toda vida no es nunca original, siempre es singular, irrepetible, única y, por consiguiente, irrepresentable en última instancia. Debemos pasar así de una consideración cognoscitiva de la autobiografía (la cual nos ha llevado a la naturaleza discursiva de la prosopopeya) para considerar ahora la autobiografia como *decir*, como acto ético, como respuesta y legado al otro.

Mientras que los discursos que componen una autobiografía pueden ser cuestionados y, con suficiente perspectiva temporal, muestran su naturaleza convencional, la estructura ética de comunicación *al* otro que caracteriza a la autobiografía como decir garantiza que la autobiografía nunca es una ficción, sin que importe lo ingenuas o equivocadas que sean las asunciones de su autor acerca de la naturaleza del lenguaje y de la eficacia restauradora de la autobiografía. En consecuencia, debemos ver la autobiografía como un acto performativo y no como una operación cognoscitiva. En resumen, por medio de un desplazamiento del estudio de la autobiografía del terreno de lo epistemológico al de lo discursivo y de lo ético podemos evitar los problemas a los que se enfrentan aquellos que, ya desde Gusdorf (1991), postulan que el momento de mayor verdad de la autobiografía reside en el momento de la escritura (y siguen así considerando la autobiografía fundamentalmente como un acto cognoscitivo); y, al mismo tiempo, con ese desplazamiento del estudio de la autobiografía a lo discursivo y a lo ético, podemos soslayar también las dificultades planteadas por de Man (1991) a toda consideración epistemológica de la autobiografía, yendo más allá de este tipo de concepción, lo cual se logra pasando al terreno de la autobiografía como ética. De Man estaría en lo cierto si la autobiografía fuera simplemente un acto restaurador del pasado; pero la concepción del sujeto que se ha esbozado aquí nos deja ver la necesidad de ir más allá del conocimiento, hacia el terreno de la ética que lo antecede y lo subyace.

Si una correcta comprensión del papel constituyente de la prosopopeya, tal como muestra de Man (1991), priva a la autobiografía de sus ilusiones epistemológicas, una reconsideración de esa figura nos muestra nuevos caminos para un

entendimiento ético de la autoescritura. Dos asuntos en particular requieren atención: primero, un retorno a la definición clásica de la prosopopeya, la cual acentúa aspectos que aparecen como secundarios en las caracterizaciones de esa figura prevalentes en tiempos modernos; y segundo, un examen de los estrechos lazos de esa figura con la del apóstrofe. Quintiliano llama a la prosopopeya «*fictio personae*» y su definición consiste en dos partes claramente diferenciadas, de las cuales la primera sirve, en palabras de Quintiliano, para «mostrar los pensamientos internos de nuestros adversarios como si estuvieran hablándose a sí mismos...; o... podemos presentar conversaciones entre nosotros y otras personas, o entre otras gentes, y podemos poner palabras de consejo, reproche, queja, alabanza o compasión en las bocas de las personas apropiadas» (Quintiliano 1980-1989, # 9.230-31). Estos rasgos de la prosopopeya, que en la retórica clásica son reunidos bajo la rúbrica de «sermocinatio» o «etopeia» apenas reciben atención en definiciones modernas de la prosopopeya como las de Hugh Blair o Fontanier (1977), y están igualmente ausentes de formulaciones contemporáneas como las de Paul de Man (1991) o de Riffaterre (1985). Quintiliano continúa su descripción de la prosopopeya con una caracterización secundaria, según la cual la prosopopeia da rostro o voz a entes «irracionales» (muertos, seres fantásticos, gente imaginaria o ausente, colectividades como la patria), o incluso entidades abstractas (como la justicia) (# 9.2.58); por el contrario, la etopeya se reserva para dar habla a gente real o viva, y señala que otros prefieren llamarla «mimesis» (# 9.2.58). En conclusión, al resaltar, o al criticar, los poderes restauradores de la autobiografía (acentúando por consiguiente los aspectos cognoscitivos de la prosopopeya a expensas de su dimensión ético-política) los intérpretes contemporáneos dejan de lado la dimensión dialógica a la que Quintiliano da primacía en su definición. Sin embargo, en su sentido primordial la prosopopeya no intenta llevar a cabo la representación fantasmática de un ente ausente sino que da forma a la dimensión relacional del yo, a su estructura conflictiva de comunicación. Esta capacidad de representar la configuración adversarial de la conciencia (ese esencial dirigirse al otro) es lo que hace de la prosopopeya una figura tan apta para la autobiografía, siempre y cuando entendamos ese tipo de escritura como una empresa discursiva y dirigida al otro, y no como una imposible restauración epistemológica que como tal será inevitablemente «desfiguradora». Como representación de las voces de la alteridad, la prosopopeya es la figura y herramienta perfecta de la escritura autobiográfica.

En el contexto judicial (y el acto autobiográfico muy a menudo *imita* esa escena) la prosopopeya aparece a menudo acompañada de otra figura retórica que juega un papel prominente en el funcionamiento ético-discursivo de la autobiografía. Me refiero al apóstrofe, del cual se ocupa Quintiliano inmediatamente des-

pués de tratar de la prosopopeya, y al que caracteriza como el dejar de dirigirse el hablante al juez para dirigirse en cambio a otro destinatario. Estructuralmente, por lo tanto, el apóstrofe tiene una estructura tripolar, y esa misma estructura, como veremos, caracteriza al acto autobiográfico como decir. En la escritura autobiográfica, el apóstrofe pone de relieve el funcionamiento de la prosopopeya al dejar en evidencia claramente la naturaleza dialógica de ésta última, su constitución como respuesta y responsabilidad hacia el otro. Este tener que responder de sí en que consiste la autobiografía hace que este tipo de escritura exceda la mera representación cognoscitiva y muestre claramente su composición ética. No los detalles de una vida, sino el que el autobiógrafo los diga, constituye el aspecto fundamental de la autobiografía, con tal que entendamos que tal «decir» es tanto una respuesta como un legado al otro. De esta manera, el apóstrofe complementa de manera indispensable a la prosopopeya al dejar ver que, si como «dicho» la autobiografía se ocupa del pasado, como «decir» no sólo se centra en el presente sino que también mira hacia el futuro y, como tal, revela esa «estructura testamentaria» que, en *The Ear of the Other*, Derrida postula para todo texto en general y para la autobiografía en particular.

La autobiografía muestra su naturaleza de orientación hacia el otro y hacia el futuro por medio de la presencia de destinatarios textuales, los cuales siempre están necesariamente presentes en la autobiografía (más que en ningún otro género) a veces de manera implícita, pero muy a menudo de modo explícito. Y es al poner de relieve estos destinatarios cuando el apóstrofe revela su papel definitorio en la autobiografía. Ya San Agustín dedica considerable espacio en sus *Confesiones* a la respectiva importancia de los dos destinatarios esenciales del relato de su vida, Dios y los lectores, así como a la relación entre ellos. A la pregunta implícita de por qué se confiesa a Dios por escrito, cuando Él lo sabe todo, San Agustín se pregunta: «Por qué, entonces, me importa que los hombres oigan lo que tengo que confesar...?» (San Agustín 1961, # X.3). No resulta sorprendente tampoco que los destinatarios jueguen un papel estructural indispensable en las *Confesiones* de Rousseau. A pesar de sus protestas, al contrario, Rousseau concibe la historia de su vida como una apología, dado que, como señala Lejeune, fue escrita primordialmente como una respuesta a sus enemigos (1994, pág. 48). Obsesionado con tramas, traiciones y engaños («el techo bajo el que vivo tiene ojos, las paredes que me rodean tienen orejas, rodeado de espías y vigilantes malévolos, anxioso y preocupado me apresuro a poner sobre el papel unas palabras interrumpidas que casi apenas puedo releer») (Rousseau 1959a, pág. 279). Rousseau no sólo escribe su vida como respuesta a los otros, sino que también traspasa la responsabilidad de su lectura al lector. Rousseau reconoce que no intenta contar la *verdad* de su vida sino que sólo trata de presentar los hechos, sin

preocuparse por omisiones o errores, dado que su objetivo no es ofrecer la historia externa de su vida sino presentar la historia de su alma (Rousseau 1959a, pág. 278), de modo que resulte transparente al lector, quien es en última instancia responsable de la interpretación de su autobiografía: «De él depende el reunir esos elementos y determinar al ser compuesto con ellos; el resultado debe ser tarea suya, y si se equivoca, el error será sólo suyo» (Rousseau 1959a, pág. 175).

El fracaso de las *Confesiones* como texto apologético en una serie de lecturas privadas que ofreció Rousseau, exacerbó sus temores y esto, a su vez, lo llevó a escribir un nuevo texto autobiográfico, el cual, en su opinión, mostraría una objetividad perfecta. Con este fin en mente, estructuró *Rousseau juge de Jean-Jaques* (Rousseau escribe su nombre de manera diferente a la contemporánea) como un diálogo tripolar entre un francés (emblema de sus enemigos), Rousseau (un doble supuestamente imparcial) y Jean-Jaques (quien representa el Rousseau íntimo, auténtico). Motivado por «la increíble ceguera de los lectores» a la hora de discernir el propósito de sus *Confesiones*, Rousseau siente la necesidad de «decir, cómo, si yo fuera otro, vería a un hombre como yo» (Rousseau 1959b, pág. 665). A la vista de la injusticia del otro, de su ceguera y su juicio delirante que «desfigura y difama a placer» (Rousseau 1959b, pág. 665), Rousseau se siente obligado a tomar el lugar del otro, a intentar convertirse en otro con el fin de enunciar la verdad acerca de sí mismo, y esa estratagema narrativa de Rousseau resulta en la dramatización del espacio judicial del apóstrofe. Aunque en las *Confesiones* Rousseau invoca la supuesta imparcialidad de sus lectores como jueces últimos de su narración de la verdad, sabemos que en realidad él busca convencer a sus enemigos: tenemos ya aquí la tríada de la configuración judicial del apóstrofe, puesto que Rousseau se dirige directamente al lector/juez pero en realidad, indirectamente, habla para el juez que en verdad le importa, sus enemigos: el camino a la verdad autobiográfica es siempre indirecto. Cuando la recepción que reciben las lecturas privadas de las *Confesiones* le lleva a darse cuenta de que los lectores no son los jueces honestos que él creyó, Rousseau crea una nueva respuesta autobiográfica, *Rousseau juge de Jean-Jaques*, centrada alrededor de un nuevo triángulo (Jean-Jaques, Rousseau, el Francés). Esta obra «dramatiza» explícitamente los papeles apostróficos que aparecen en las *Confesiones* de manera más implícita, pues el destinatario directo de esta última obra (el supuesto lector/juez imparcial) se convierte ahora en Rousseau, mientras que la figura de sus enemigos, implícita en las *Confesiones*, está ahora representada abiertamente por el Francés.

Considerados generalmente como la manifestación paradigmática de la autobiografía moderna, los textos de Rousseau presentan de manera ostensible la

triangulación que propongo como estructura fundamental de la autoescritura. El hecho de que Rousseau utilice la tríada apostrófica con el propósito confesado de alcanzar una verdad interna y última no debería impedirnos ver cuáles son los parámetros fundamentales envueltos en su estrategia. Rousseau es consciente, aunque tal vez sólo indirectamente, de que su búsqueda obstinada de la verdad nunca llegará a su final y, en consecuencia, recurre una vez más a la seguridad última del juicio honesto de Dios (Rousseau 1959b, pág. 666). Rousseau tematiza su alegato en términos de verdad y engaño, pero en ese proceso revela las dimensiones éticas, inequívocas e inescapables, de la escritura autobiográfica, dado que toda autorreflexión supone una duplicación del yo que pasa inevitablemente por el otro, con lo que la búsqueda de la verdad interna se convierte en un ejercicio infinito que no va directamente del yo al yo, sino que tiene que pasar siempre por el otro: el camino a la propia conciencia pasa siempre a través del otro. Tanto para San Agustín como para Rousseau, Dios actúa como un «suplemento» que pararía la infinita maquinaria ética de la autobiografía. En última instancia, sin embargo, y a pesar del hecho de que el recurso a un Dios justo y omnisciente haría innecesario el relato autobiográfico, tanto San Agustín como Rousseau se sienten obligados a escribir sus vidas, lo cual indica que el verdadero asunto y vocación de la autobiografía es el *decir* ético de la verdad, y no la manifestación en lo *dicho* de la verdad en sí.

Tanto la tríada apostrófica como la preeminencia de la carga ética de la autobiografia quedan en evidencia en *Circumfession*, el texto autobiográfico de Derrida. Jugando con los significados de circuncisión y confesión, el título de Derrida encierra también la circunvalación a través de los otros presupuesta en el apóstrofe autobiográfico. Ese rodeo apostrófico se muestra de manera patente en la cita que ofrezco a continuación, en la cual Derrida dibuja un triángulo entre su yo narrativo, el lector y su madre moribunda y parcialmente amnésica: «la admisión que le debo al lector, en verdad que le debo a mi madre misma, pues el lector ya habrá comprendido que yo estoy escribiendo para mi madre, tal vez incluso para una mujer muerta,» aunque, Derrida aclara, «si estuviera escribiendo para mi madre sería para una madre viva que no reconoce a su hijo y estoy dando explicaciones aquí para alguien que ya no me reconoce.» Y la fundamentación ética de la autoescritura como responsabilidad, que Derrida parece reducir a la búsqueda del perdón, es también traída a un primer plano: «la verdad *esencial* de la confesión ... no tiene nada que ver con la verdad, sino que consiste ... en el perdón pedido, o mejor aún, en una petición ... *ante* el uno y el otro quienes son los únicos que tienen el derecho en esta ocasión a perdonar, al perdón, a nada» (Derrida 1993, págs. 25, 48-49).

También Philip Roth en *The Facts*, uno de los relatos autobiográficos más lucidos y fascinantes de nuestra época, pone de relieve la mayor parte de las características de la autobiografía que he presentado. Aunque Roth escribe que «la persona para quien he intentado hacerme visible aquí ha sido, primariamente, yo mismo» (Roth 1988, pág. 4), su relato comienza con una carta que Roth dirige a Zucherman, uno de sus personajes de ficción, mostrando así ya desde el comienzo que la autobiografía es un acto dialógico que se dirige siempre al otro y que requiere una respuesta. Ésta toma aquí la forma de una carta, en la que Zuckerman evalúa *The Facts* como relato autobiográfico, carta que al mismo tiempo que cierra la obra de Roth la deja abierta a nuevas respuestas y requerimientos. Al mismo tiempo, Roth concede importancia decisiva a otra manifestación ética de la autobiografía, «el cuidado de uno mismo» postulado por Foucault (que no he podido discutir aquí por falta de espacio), cuando explica que su libro se originó en la necesidad de «recuperar algo que había perdido» durante un período de depresión profunda, lo que le lleva a escribir lo siguiente: «Aquí, como si se tratara de regresar a mi vida anterior, de recobrar mi vitalidad, de transformarme en *mí mismo*, empecé a plasmar mi experiencia sin transformaciones» (Roth 1988, pág. 5). Aunque a estas alturas podemos mostrarnos escépticos ante esas referencias rothianas al autoconocimiento, su intento de auto-redescubrimiento es innegablemente *verdadero* como acto ético.

LA VERDAD: FICCIONES Y PROMESAS

Para resumir, lo esencial de la autobiografía son sus dimensiones discursiva, ética y retórica. Un análisis de la autobiografía deberá comenzar por consiguiente con un desvelamiento de los discursos (múltiples, heterogéneos y a menudo en conflicto entre sí) que componen la trama de las narraciones autobiográficas. Y aunque esos discursos son necesariamente contingentes, cambiantes con la época y el contexto de cada autor, no debemos caer en la trampa de verlos como ficciones o falsedades. A la hora de teorizar la constitución del sujeto, buena parte de los pensadores contemporáneos más importantes (Foucault, Deleuze y Guattari, Lacan, Levinas) postulan una fase inicial de (auto)afección que funciona como un suelo o matriz de un segundo estadio (sociopolítico, colectivo, simbólico) de la composición del sujeto. Los discursos que estructuran al sujeto en esta segunda fase no podrían operar si no estuviese establecida previamente una disposición afectiva, una *receptividad* a dejarse afectar, y es en este punto en el que me parece que la formulación de Levinas es mucho más convincente que la de los otros pensadores que acabo de mencionar. Mientras que ni Foucault ni Deleuze y Guattari especifican muy claramente la articulación de esos dos esta-

dios, y mientras que Lacan, por su parte, deja de lado la dimensión afectiva para favorecer en su lugar una identificación especular, Levinas concede prominencia a la huella afectiva del otro en la constitución del sujeto como deuda y responsabilidad. Y aunque, en contra de lo que especula Lacan, el sujeto no se inicia como una *ficción* que haría de la vida una fantasmática, la alteridad originaria del sujeto postulada por Levinas hace del sujeto una incompletitud que necesita a ese otro ante el que tiene que responder. De esta manera, esa primera fase afectiva a la que me acabo de referir constituye, por una parte, el fundamento de la obligación que tiene el yo de *oír* y seguir la voz ordenadora del orden colectivo, mientras que, por la otra, ese dejarse afectar llevará al sujeto a aferrarse apasionadamente a las órdenes de la colectividad, a hablar por ellas y con ellas como si se tratara de su propia sustancia, mientras que, simultáneamente, la naturaleza misma del poder, como aduce Foucault, otorga al yo la libertad de desoír, resistir o desobedecer esas imposiciones del orden sociopolítico. Otra ventaja de la formulación del sujeto postulada por Levinas es su insistencia, compartida por Derrida, en que la alteridad constituyente del sujeto depuesto lo convierte en una singularidad, ya que nadie puede tomar su lugar y responder por él. De esta manera, uno de los mayores dilemas de la teoría actual (el sujeto como construcción frente al sujeto como sustancia) se muestra como una opción equivocada, puesto que el sujeto puede ser (es) simultáneamente una *construcción* y una singularidad, algo único. Sin embargo, esta doble constitución del sujeto impide que pueda ser visto como una *ficción*, e impide también argumentar que, dado que es una construcción, la *verdadera* identidad del sujeto reside en otra parte, o que el sujeto tiene libertad para cambiar *posiciones* a voluntad. La creencia actual, predominante en cierta tradición teórica anglosajona, en una razón o una voluntad sin límites aparentes debe ser atemperada con la afirmación de Deleuze y Guattari de que tanto la razón como la voluntad no son más que fuerzas que funcionan en relación con otras muchas.

El sujeto autobiográfico, por lo tanto, sólo se puede manifestar por medio de discursos comunitarios que son históricos, y así datados y fungibles, pero también imposiciones inevitables, y por esa razón el sujeto cree necesariamente que esos discursos ofrecen una representación fiel del pasado. Y me gustaría insistir en que la crítica autobiográfica sólo debería examinar esa creencia en la *verdad* (y no la verdad como correspondencia con la realidad o la verdad como algo escondido a recuperar) y el deseo de autoconocimiento que acompaña a esa creencia. En este sentido hay tres aspectos, relacionados entre sí, que contravienen las ilusiones cognoscitivas del sujeto: la incapacidad de cualquier conjunto de discursos de contener o explicar la vida narrada; las irrupciones e interrupciones de lo que yo llamaría de manera general caos o trauma; y la subversión de los dominios epis-

temológico y político ocasionada por las manifestaciones de lo ético como responsabilidad ante y hacia el otro. La imposibilidad de la autobiografía de alcanzar una saturación discursiva del pasado puede ser discernida en los varios modos en que el tejido narrativo es perturbado: fragmentaciones, dudas narrativas, explicaciones y perspectivas múltiples y potencialmente en conflicto entre sí, fisuras en el diseño teleológico, rupturas que impiden que el relato alcance un cierre coherente, etc. Esas perturbaciones se dan en toda autobiografía, pero aparecen especialmente cuando el autobiógrafo trata de representar la irrupción del azar, crisis, traumas, epifanías sobre su identidad, una inmersión en las tinieblas, una confrontación inesperada con experiencias límite como la muerte u otra forma de destrucción, dudas acerca de su identidad y, tal vez, simplemente cuando trata de explicar su derecho a ser: en otras palabras, me estoy refiriendo a todos esos fenómenos cuya representación hace a unas autobiografías más interesantes que otras. En todo caso, la presencia en toda autobiografía de discursos heterogéneos y en conflicto entre sí pone de relieve la inestabilidad intrínseca a la autobiografía como género, inestabilidad que ya se percibe en sus manifestaciones clásicas, y que es abordada explícitamente por muchos autobiógrafos modernos en forma de reflexiones metaficcionales, las cuales son tematizadas a menudo por medio de tramas aleatorias, como es el caso de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1977). En sus manifestaciones límite, esta ironía autorial puede convertirse en parodia o pastiche.

En resumidas cuentas, el referente autobiográfico es siempre recalcitrante, se resiste siempre a ser saturado o suturado por ninguna combinación de discursos explicativos, pero esta resistencia de ninguna manera supone un peligro para el género autobiográfico pues lo que nos revela es que la autobiografía no es una restauración del pasado sino un acto singular de autocreación como respuesta, responsabilidad y promesa (de verdad). Como tal, este acto es siempre dialógico, está dirigido al otro, y por lo tanto es siempre intrínsecamente contestable e incompleto. Podría decirse, entonces, que la retórica performativa presente en la autobiografía no desestabiliza (como aduce Paul de Man, 1991) sus pretensiones epistemológicas, sino que las supera, puesto que si la autobiografía fracasa necesariamente como empresa cognoscitiva, triunfa siempre como acto performativo, ético, dirigido al otro: aunque la autobiografía nunca puede representar la verdad, siempre presentará el deseo del sujeto de autoconocerse y su promesa de verdad-simplemente promesa, no realidad.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. 1977. *Roland Barthes by Roland Barthes*, New York, Wang and Hill.

DELEUZE, Guilles. 1995. *Negotiations. 1972-1990,* New York, Columbia University Press.

DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix. 1994. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

DE MAN, Paul. 1991. «La autobiografía como desfiguración», *Suplementos Anthropos* XXIX, número *La autobiografía y sus problemas teóricos*, págs. 113-118.

DERRIDA, Jacques. 1978. «Violence and Metaphysics», en *Writing and Difference*, Chicago, Chicago University Press, págs. 79-153.

– 1988. *The Ear of the Other*, ed. Christie MCDONALD, Lincoln, University of Nebraska Press.

– 1993. «Circumfession», en Geoffrey BENNINGTON y Jacques DERRIDA, *Jacques Derrida,* Chicago, Chicago University Press.

FONTANIER. [1830] 1977. *Les figures du discours*, Paris, Flammarion.

FRIEDMAN, Susan Stanford. 1994. «El yo autobiográfico de la mujer: teoría y práctica», en Ángel G. LOUREIRO (coord.), *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Madrid, Megazul-Endymión, págs. 151-186.

GUSDORF, Georges. 1991. «Condiciones y límites de la autobiografía», *Suplementos Anthropos* XXIX, número *La autobiografía y sus problemas teóricos*, págs. 9-18.

KEARNEY, Richard. 1984. «Dialogue with Emmanuel Levinas», en *Dialogues with Contemporary Philosophers. The Phenomenological Heritage*, Manchester, Manchester University Press, págs. 105-126.

LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal. 1993. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Londres, Verso.

LEJEUNE, Philippe. 1994. *El pacto autobiográfico y otros estudios*, coord. Angel G. LOUREIRO, Madrid, Megazul-Endymión.

LEVINAS, Emmanuel. 1985. *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*, Pittsburgh, Duquene University Press.

– 1989. «God and Philosophy,» en Seán HAND (ed.), *The Levinas Reader*, Oxford, Basil Blackwell, págs. 166-189.

– 1990. *Autrement q'être ou au-dela de l'essence*, Paris, Le Livre de Poche.

– 1993. *Outside the Subject*, London, The Athlone Press.

QUINTILIANO. 1980-1989. *Institutio Oratoria*, 4 vol., Cambridge, Harvard University Press.

RIFFATERRE, Michael. «Prosopopeia», en Peter Brooks et al (eds.), *The Lessons of Paul de Man, Yale French Studies* LIX, 1985, págs. 107-123.

ROTH, Philip. 1988. *The Facts*. New York, Farrar, Straus & Giroux.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1959a. *Les Confessions*, vol. 1 de *Oeuvres complètes,* ed. Bernard GAGNEBIN y Marcel RAYMOND, Paris, Gallimard, págs. 1-656.

– 1959b. *Rousseau juge de Jean-Jaques*, vol. 1 de *Oeuvres complètes*, eds. Bernard GAGNEBIN y Marcel RAYMOND, Paris, Gallimard, págs. 657-992.

SAN AGUSTÍN. 1961. *Confessions*, Harmondsworth, Penguin.

SOMMER, Doris. 1994. «"Más que una mera historia personal": los *testimonios* de mujeres y el sujeto plural», en Angel G. LOUREIRO (coord.), *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad,* Madrid, Megazul-Endymión, págs. 295-329.

RECUERDOS DE NIÑEZ Y DE MOCEDAD. UNAMUNO Y «EL ALMA DE LA NIÑEZ»

Miguel Ángel LOZANO MARCO
Universidad de Alicante

La más noble aspiración de un espíritu es la de escudriñar en sí mismo su propia niñez.

MIGUEL DE UNAMUNO

La madurez del hombre consiste en volver a encontrar la seriedad que tenía cuando jugaba de niño.

FRIEDRICH NIETZSCHE

En uno de los artículos recogidos en el libro *Andanzas y visiones españolas* (1922), el titulado «De vuelta de la cumbre», confesaba el escritor, haciendo una de esas breves digresiones que en él son tan frecuentes: «No sé como puede vivir quien no lleve a flor del alma los recuerdos de su niñez. Trece volúmenes llevo ya publicados, pero de todos ellos no pienso volver a leer sino uno, el de mis *Recuerdos de niñez y de mocedad*, donde en días de serenidad ya algo lejana, traté de fijar no mi alma de niño, sino el alma de la niñez» (*O.C.* I, pp. 352-353)[1]. Sabemos que Unamuno sintió toda su vida predilección por ese libro, y que esta declaración no viene a expresar el sentimiento propio del momento por el que

[1] Las citas de las obras de Miguel de Unamuno que irán apareciendo en este breve ensayo (exceptuando las correspondientes a la primera publicación de *Recuerdos*) proceden de sus *Obras Completas* (1966-1971), preparadas por Manuel García Blanco, y publicadas en Madrid, Escelicer, S.A. Para facilitar su identificación, detrás de cada cita figura entre paréntesis las siglas *O.C.*, seguidas por el número del tomo y el de la página.

atraviesa: el artículo fue escrito en agosto 1911 y publicado entonces en la prensa, pero mantiene vigencia en todos sus extremos al ser incorporado al libro once años después. Y es que en la tercera década del siglo reitera los mismos criterios: en 1920 se dirige al traductor de *Recuerdos* al italiano refiriéndose a la «íntima relación» que el librito guarda con obras de tanta trascendencia como *Vida de don Quijote y Sancho* y *Del sentimiento trágico de la vida*, estimando que vienen a ser «tres actos de la misma tragedia íntima». En 1926 conserva intacta la intensidad de su sentimiento cuando, dirigiéndose a Jean Cassou, escribe: «ese libro que parece tan lijero es el de mi más intenso drama»[2].

Con un título que viene a ser la traducción del de un conocido libro de Renán[3], *Recuerdos de niñez y de mocedad* fue publicado en 1908, y la fría acogida que tuvo entristeció a su autor («mi pobre y más desventurado libro», lo llama). El volumen tiene una curiosa organización: una «Primera parte», dividida en quince capítulos, dedicada a la infancia –los años en la escuela-; una «Segunda parte», dividida en siete capítulos, que comienza con su ingreso en el Instituto de Segunda Enseñanza y termina al concluir su Bachillerato, resume los años de su mocedad; una «Moraleja» viene a extraer con densidad poética el sentido global de esas dos etapas, pero no cierra el libro: a esta especie de capítulo epilogal sigue una nueva parte, denominada «Estrambote», formada por seis capítulos, con recuerdos de los años de adolescencia en Bilbao, y fundamentalmente referidos a su trato con el pintor Lecuona, que tenía su estudio en la última planta del que fue domicilio familiar; estudio donde conoció al escritor Antonio de Trueba. Estos últimos son capítulos importantes para conocer su sentimiento hacia la cultura y el arte vascongados, y su amor por la ciudad natal.

En unas líneas preliminares del «Estrambote» nos informa el escritor sobre la historia del texto precedente; esas páginas «no son sino un rehacimiento de escritos que hace unos quince años publiqué en cierta hoja literaria de *El Nervión*, diario de Bilbao. Según, después de publicadas, iba haciendo memoria de nuevos particulares de mis recuerdos de niñez y mocedad, iba marginando con estos las hojas de *El Nervión* guardadas con cariño» (*O.C.* VIII, p. 157). Han de pasar muchos años hasta que un investigador se acerque a las páginas del diario bilbaíno en busca de esa primera redacción de los *Recuerdos*. Ha sido Carlos Serrano quien, en el año del cincuentenario de la muerte de don Miguel, publica su traba-

[2] Véase la Introducción de Manuel García Blanco al tomo VIII de las *Obras Completas*, cit., pág. 11.

[3] *Souvenirs d'enfance et de jeunnese*. A juicio de Francisco Pérez Gutiérrez (1988, pág. 209) «se trata de dos obras sin posibilidad alguna de comparación entre sí».

jo «Unamuno y *El Nervión* de Bilbao (1893-1895)» (Serrano, 1986), dando puntual noticia de lo que allí encontró; pero, curiosamente, siete años antes, el profesor Carlos Serrano publicó, en las actas de un Coloquio Internacional dedicado a la autobiografía en el mundo hispánico, una ponencia sobre *Recuerdos* en la que se refiere al periódico, confirma el hallazgo, pero no aporta datos, y desarrolla su estudio centrándose en las páginas del «Estrambote», precisamente el grupo de capítulos que no pertenece a la primitiva versión (Serrano 1979). Más recientemente, Laureano Robles (1998) ha realizado una tarea de cotejo entre las dos versiones y ha señalado las variantes más significativas. Por fin, los artículos que formaban aquella primera versión han sido reproducidos por José Antonio Ereño Altuna (1999), siguiendo la organización de las series tal y como fueron apareciendo en el periódico, y precedidos por una breve y documentada noticia. En esta recuperación podemos ver cómo se han ido configurando estos recuerdos: las dos partes más la «Moraleja» del libro son, en el periódico, dos series tituladas «Tiempos Antiguos» y «Tiempos Medios», más un «Epílogo»[4]. Leyendo estas páginas recuperadas podemos comprobar cómo el escritor fue ampliando sus propósitos a medida que iba escribiendo: parece que en un principio pretendía expresar recuerdos de la infancia en los cinco artículos de la primera serie, «Tiempos Antiguos»; pero, una vez concluida, inicia casi dos meses después la redacción de sus «Tiempos Medios», serie más extensa (los mismos siete capítulos que figuran en el libro), alentado por las cartas de «amigos y aun de desconocidos» que le mueven a publicar esa segunda serie, intentando dar más amplitud a sus recuerdos, pues, como escribe, los lectores «se me quejan de lo parco que anduve al evocar los míos» (Unamuno 1999, p. 255).

Son, pues, los «Tiempos Antiguos» los que requieren ampliación, ya que fueron escritos respondiendo a un estímulo inicial, cuando aún no había sido concebido un plan de mayor entidad: los cinco artículos se convierten en los quince de 1908; pero a lo largo de todo el libro, las modificaciones, ampliaciones, y también las breves supresiones, no alteran sustancialmente el sentido del texto, aunque matizan o expresan con más precisión y amplitud los criterios, las intuiciones y las emociones que son el sustrato de toda la obra. El artículo que cerraba las series resumiendo el significado profundo de sus recuerdos, el «Epílogo» de 1892, es el texto menos retocado al reproducirse con el nombre de «Moraleja» en 1908.

[4] Los cinco artículos de la serie «Tiempos Antiguos» se publican entre el 28 de septiembre -víspera del cumpleaños de Unamuno- y el 30 de noviembre de 1891. Los siete artículos de «Tiempos Medios» ven la luz desde el 24 de enero hasta el 18 de abril de 1892. El «Epílogo» aparece el día dos de mayo (Véase Ereño 1999, p. 241).

Los recuerdos que han de adquirir una definitiva forma lingüística en el seno de un libro se van redactando en dos momentos significativos de la vida de Miguel de Unamuno. El año de 1891 es verdaderamente decisivo para el joven Unamuno: en enero contrae matrimonio con Concepción Lizárraga; en la primavera gana las oposiciones a cátedra de lengua griega en la Universidad de Salamanca, y en el otoño se traslada a vivir en la ciudad castellana con la que se sintió identificado, sin menoscabo de su amor por la ciudad natal, convertida en espacio íntimo. En ese octubre de 1891 (cuando acaba de cumplir veintisiete años), en sus nuevas circunstancias, siente la necesidad de «evocar recuerdos por sugestión» (Unamuno 1999, p. 254), prescindiendo de lo anecdótico, reduciendo al mínimo el relato de acontecimientos y escenas, para centrarse en la sustancia sentimental. El libro, en su forma definitiva, aparece en 1908, el año del fallecimiento de su madre, cuando el escritor cumple cuarenta y cuatro años y, desde esa edad madura, vuelve de nuevo los ojos a su ayer de niño, que no es sino adentrarse en su alma en busca de su centro.

Desde la madurez, en *Andanzas y visiones españolas*, y en otros lugares, el escritor define de manera precisa el sentido del que llama su «libro íntimo»: en sus recuerdos, en la memoria, está «el alma de la niñez»; y, como él reitera, esto es lo que constituye la médula de su espíritu, su núcleo, el «lecho del alma»: desde ese núcleo –escribe– «me afloran al alma reminiscencias gustosas de aquellos días». Pero también se retira a su interior, a evocar y referir las experiencias que lleva metidas «más dentro del alma». Todo nos conduce hacia el «Sancta Sanctorum» de su espíritu, hacia sus «galerías del alma», para utilizar una feliz formulación machadiana, coetánea del escritor. Estos recuerdos son un preciado tesoro sentimental; la más profunda indagación en el fondo de su personalidad; y, de este modo, la memoria funciona como un itinerario de conocimiento esencial, como exploración en sí mismo y como manifestación de sentimientos vivos. Todo recuerdo, todo acto de rememoración, es siempre un presente, como es obvio: no apunta a un pasado distante, entendido y sentido como algo ausente y clausurado, sino a un vivo sentimiento actual. Sus recuerdos no son reconstrucciones de sucesos, circunstancias y personajes de un tiempo pretérito, sino expresiones de un sentimiento perdurable, engendrado por lo que encuentra vivo en su memoria. De este modo, nos hallamos, no ante una literatura referencial, sino expresiva, lírica, poética; esto es: creativa. Leyendo las páginas de este libro, Unamuno es fundamentalmente ese pasado que vive en su presente, y en ese presente siempre actual de su prosa, de sus párrafos: en la materia de su escritura.

Recuerdos de niñez y de mocedad viene a ser una especie de *bildungsroman* (del mismo modo que sus novelas, desde *Paz en la guerra* hasta *La novela de don Sandalio* vienen a ser «autobiografías» de su espíritu, como supo ver con acierto

Ricardo Gullón); una «novela de formación» que en buena medida es también un *künstlerroman*, puesto que en el libro adquiere relieve y protagonismo todo lo referente al proceso de la formación de un artista, un escritor, aspecto sustancial en estos *Recuerdos*. No hay más que reparar en ese párrafo en el que, refiriéndose a su maestro de primeras letras, anuncia lo que ha de venir: «Él me enseñó las primeras lágrimas del arte; bajo su mano rompió mi mano a trazar aquellos palotes de que vienen estas letras» (*O.C.* VIII, p. 101). Es el inicio de la escritura y el primer impacto del arte, entendido desde sus orígenes como una experiencia emotiva, conmovedora y triste.

Todos los capítulos del libro están traspasados por una línea fundamental: la atracción que el escritor siente, desde sus primeros recuerdos, hacia el arte y hacia la naturaleza; incluso entre estos dos elementos establece una clara prioridad: «El arte se nos revelaba antes aún que la naturaleza» (*O.C.* VIII, p. 114), y en esta experiencia de lo artístico, las artes visuales preceden a las literarias. En 1908 Unamuno añadió algo no apuntado en 1891, y lo hace resaltando con solemnidad un dato relevante: «Lo que llevamos metido más dentro del alma son aquellos grabados en cuya contemplación aprendimos a ver» (*O.C.* VIII, p. 117). Para el niño, las ilustraciones son las primeras formas artísticas de conocimiento y de disfrute estético, e incluso entiende el texto como leyenda de grabado. Las primeras ilustraciones vienen a ser las semillas del sentimiento artístico, que le acompañan siempre. Es muy significativo un pasaje que es más que anécdota: es casi una parábola y una lección de estética que, como sucede con los grandes temas unamunianos, vamos a ir encontrando a lo largo de su dilatada obra. Entre los libros que hojeaba en su infancia figuran dos volúmenes de una *España Pintoresca* con abundantes grabados; entre esas ilustraciones se encuentran las dedicadas a los armuñeses. Cuando en 1891 se instala en la ciudad del Tormes, y se entera de que la Armuña comienza en sus cercanías, quiere ver armuñeses vivos, de carne y hueso; pero la vista de esa realidad le produce un penoso desencanto. Al igual que la protagonista de *La venda*, tuvo que cerrar los ojos para que su memoria revistiera de poesía lo que la vista le ofrecía como desilusión; porque sus armuñeses, los suyos, no estaban en la realidad terrena y material, sino «en la región sublime de las formas puras» (*O.C.* VIII, p. 117), son una «idea platónica», pues así gozan de belleza y verdad estética. Es una prueba más de su arraigado platonismo, presente desde sus primeros escritos.

De aquellas lejanas impresiones procede el entendimiento de conceptos complejos y el modo en que ha de entenderlos toda la vida[5]. Unamuno se repre-

[5] Los hallazgos, las revelaciones o las emociones que van siendo identificadas y evocadas en este libro nunca se manifiestan como anécdotas pasajeras; son experiencias trascendentes que ponen

senta lo sublime acudiendo a una experiencia real: el sentimiento que en él suscitó un breve pasaje de Balmes, entendido «sólo a medias, cual cumple a lo sublime». La frase «pasando bajo las banderas de Luzbel ¡oh vicio nefando!» (*O.C.* VIII, p. 118) le hizo vislumbrar una escena infernal, inmensa e insondable. Lo que oscuramente vislumbraba en ese pasaje (el efecto que le causó), es lo que a lo largo de su vida aflora en su conciencia cuando se alude a dicho concepto estético. Permanece, pues, un sentimiento, que recupera a costa de hacer abstracción tanto de las concretas circunstancias pasadas como de las de cada presente, y es este ejemplo una de las claras manifestaciones del recuerdo como experiencia actual y actualizable.

Pero posiblemente es la presencia y el sentimiento del espacio el aspecto –o tema– más destacado en este libro. Con mucho acierto (aunque no desarrolla la idea), Manuel García Blanco apuntaba en su Introducción al volumen correspondiente de las *Obras completas* que *Recuerdos de niñez y de mocedad* es «un libro, en cierto modo, de paisajes, y de paisajes del alma»; y verdaderamente el alma adquiere en Unamuno sentido y forma espacial, para librarse de la pura inmaterialidad. Es lo que expresa en un capítulo central de *Andanzas y visiones españolas* (al que luego tenemos que volver), titulado «Paisaje teresiano. El campo es una metáfora», donde figura una de las frases definitorias del sentido unamuniano del espacio: «El universo visible es una metáfora del invisible, del alma, aunque nos parezca al revés» (*O.C.* I, p. 496). En el libro de 1908 da mayor énfasis a un pasaje que ya estaba en su primera versión (1892), y que viene a mostrar, más que lo arraigado del criterio, la coherencia de su mundo y la persistencia de lo que en el «Epílogo» (1892), o «Moraleja» (1908), llama sus «ideas madres». El texto del pasaje se ha de tener presente, pues ilumina como pocos el sentimiento unamuniano del espacio:

> Cuando leí que Newton consideraba al espacio como la inmensidad de Dios, esta hermosa metáfora –¡benditas sean ellas!– pareció dilatarme el pecho del alma haciéndome respirar el aire que llena la inmensidad divina y contemplar el cielo que la refleja. (*O.C.* VIII, p. 145)

De diversas maneras alude Unamuno a este sentimiento del espacio, o de los sucesivos espacios en cuyo seno vive, y va dejando constancia poética de la relación –o identificación– que hay entre las realidades físicas y su alma.

---

al descubierto rasgos sustanciales de su carácter. El prof. Cerezo Galán (1996, p. 88) comenta y valora como significativo el episodio de congoja y llanto que sobreviene al joven Unamuno en la contemplación del campo al atardecer (*O.C.* VIII, p. 163), y apunta que «sería superficial rebajar el acontecimiento a un episodio ocasional de una sensibilidad adolescente».

Podemos apreciar distintas modulaciones de este magno tema; y la primera sería la del mero disfrute, la experiencia gozosa del contacto inmediato con la naturaleza más cercana. En sus años de bachillerato, por ciertos achaques de salud, el médico le prescribió dar largos paseos a diario. Esos paseos fueron un disfrute para su espíritu, que se esparcía por el campo, se refrescaba a la vista de los follajes y se identificaba con lo fugitivo, para llegar a condensar todo aquello en una primera experiencia estética y metafísica: el muchacho «sueña lo que ve» (*O.C.* VIII, pp. 136-137). Esta formulación unamuniana, que responde a uno de los temas centrales de su extensa obra, no estaba en la redacción primitiva de 1892; pero la encontramos con el mismo sentido en uno de sus artículos recogidos en *Paisajes* (1902), el titulado «Brianzuelo de la Sierra» (1900), donde escribe que los habitantes de aquel lugar «sueñan... lo que tienen delante de sus ojos [...] Su alma es lo que tienen delante» (*O.C.* I, p. 71). En 1933 encontramos reformuladas estas ideas aplicándolas a la actividad del artista, cuya tarea principia en «imaginar lo que ve» (*O.C.* I, p. 705).

En segundo lugar, encontramos el espacio como ámbito relacionado con la emoción de la lectura. Hay un momento en sus recuerdos de mocedad en el que se refiere a sus estudios de retórica. La disciplina le era agradable por los ejemplos, que leía con entusiasmo; lo demás le parecía una «colección de palabrotas feas»: los motes que se aplican a cada «triquiñuela». Unamuno recrea una deliciosa escena: es a finales de octubre, por la tarde, en la huerta de la casita de campo en Deusto, donde pasaba los veranos. Allí, en la dulzura de la tarde, leía, repetía y recitaba los versos de Zorrilla que figuraban como ejemplo en el libro de retórica (y que leemos nosotros al ser evocados), mientras estaba entre los árboles, viendo caer las hojas, escuchando las aves y participando de los matices de una luz que se desvanece. El ambiente era parte del espíritu de quien leía ensimismado, y así queda para siempre. Al recordar la poesía, recuerda la escena, porque aquel espacio concertaba con la belleza del poema, unidos en la experiencia integradora que se mantiene viva en la memoria.

En tercer lugar, debemos diferenciar el origen biográfico de otra experiencia estética de alcance: la belleza y el misterio que adquieren los lugares cantados, o aquéllos que han tenido el privilegio de figurar en una obra literaria. En aquellos veraneos de la mocedad, en Deusto, leyó «la candorosa novela de Trueba *Mari Santa*», que le causó un profundo efecto, puesto que en aquel libro se hablaba de lugares que podía ver desde su casa, o que estaban en los alrededores. Con aquella lectura comenzó «a sentir lo que es vivir en un lugar consagrado por el arte, aunque el arte fuera tan candoroso como el de esa novela» (*O.C.* VIII, p. 137). La literatura confiere un nuevo valor sentimental, una personalidad estética, a los lugares

que han sido cantados. A este asunto dedica Unamuno el primer ensayo de su libro *Paisajes* (1902), consagrado al «deleitoso paraje de La Flecha», que cantara Fray Luis de León, y se lamenta de que tales sitios no sean lugares de peregrinación[6].

En cuarto lugar, diferenciamos otra modalidad de sentimiento del espacio: el que se hace indesligable del propio fluir del pensamiento. En su huida de toda abstracción y su rechazo de lo que carece de «forma» (recordemos el pavor que le produce la idea de llegar a ser un espíritu puro, y su propensión a «encarnar» las ideas con ejemplos, parábolas, etc.) encontramos, no la presencia de una escena, sino una participación del mundo que le rodea en su propia fluencia vital e intelectual. No es baladí, ni anecdótico, aquel pasaje en que don Miguel deja constancia de que en el momento en que está escribiendo aquello que leemos le llega al oído el grito de un vendedor ambulante, «y no es posible –dice– que este grito no se cuele, de un modo u otro, en lo que voy escribiendo» (*O.C.* I, p. 355). El integralismo unamuniano (Morón Arroyo 1977) se muestra en este mínimo detalle, pues nada de lo que le rodea es irrelevante. El pensamiento no se produce aislado del entorno, sino que de algún modo lo incluye, necesariamente. De esa manera en sus *Recuerdos* recrea una escena conmovedora: la del «ensimismamiento» en sus primeros ensueños –más que cavilaciones– metafísicos, en el seno acogedor de la Plaza Nueva de Bilbao, que actúa como el cálido y acogedor seno materno. En ese su ensimismamiento queda incluido el espacio, que propicia sus pensamientos adolescentes:

> ¡Oh, esa Plaza Nueva, pobre, geométrica, escueta, qué de ensueños míos no ha recibido! En primavera las magnolias que se alzaban en derredor del estanque en que estaban las ranas de metal vomitando chorros de agua, daban sus grandes y perfumadas flores marfileñas, embalsamaban la plaza toda y bandadas de pajarillos gorjeaban embriagándose en aquel perfume. Y yo, dando vueltas a sus soportales, gorjeaba mis metafísicas embriagado con el perfume del misterio. (*O.C.* VIII, p. 145)[7]

El campo, el huerto y la plaza son una sucesión de espacios que, en progresiva reducción, diseñan el camino hacia un ámbito interior; un itinerario de la

[6] «Si en España hubiese entrañable cariño al tradicional consuelo de nuestra poesía, serían los lugares que inspiraron a nuestros poetas y los que éstos de cualquier modo consagraran, términos de visita, como lo son en otros países los lugares allí poetizados». (*O.C.* I, p. 57).

[7] Parece irradiar una emoción más intensa esta prosa trémula con la que evoca la escena que el poema dedicado al mismo recuerdo. Véase «Las magnolias de la Plaza Nueva de Bilbao», recogido en sus *Poesías* de 1907 (1975, pp.119-120). La estrofa final puede ser un buen resumen: «Mi Plaza Nueva, fría y uniforme,/ cuadrado patio de que el arte escapa,/ mi Plaza Nueva, puritana y hosca,/ ¡mi metafísica!»

naturaleza a la cultura, que culmina en el espacio de sus más íntimas vivencias de niñez y de mocedad: el de la iglesia. Hay un momento en el libro en el que todo cobra una especial trascendencia, en el que la escritura se hace más solemne y la emoción más intensa: es el capítulo seis, el penúltimo de la segunda parte; el capítulo dedicado a sus vivencias líricas, ingenuas, de la religión, y su repercusión posterior. Ya en el penúltimo capítulo de la primera parte había evocado la emoción que le producían ciertas celebraciones religiosas: las procesiones de Semana Santa, a las que califica de poéticas, solemnes, misteriosas y hondas, ocupan la mayor parte del capítulo; la procesión del «Corpus» es otro momento especial: allí sintió que las rosas que llovían sobre el Santísimo, llovían también sobre su alma de niño; imagen que el escritor traslada del más conocido poema de Verlaine (tan repetido en aquellos días) al terreno de la ternura infantil. Esa fe de la mocedad es, en Unamuno, puro sentimiento tierno y melancólico; la más profunda experiencia para una existencia en agraz: «Como en los pueblos nacientes, así en las almas que se abren a la vida aparece más augusto el misterio del mundo, más vivificantes los reflejos de la aurora y más solemnes las sombras de la noche» (*O.C.* VIII, p. 146). De la experiencia de estos sentimientos en la edad «en que en medio de misterios, penetra al alma la serenidad de la vida» (*O.C.* VIII, p. 147), deriva, según Unamuno, tanto la posibilidad de acceder a «la más pura poesía humana» como la capacidad para incorporar los más profundos pensamientos.

La escena recreada en el capítulo seis es la vivida en el espacio íntimo y acogedor, el más elocuente recuerdo para conocer esa dimensión de la persona que Carlos Blanco Aguinaga mostró en su libro *El Unamuno contemplativo*[8]. Al anochecer, en la iglesia, «a la luz derretida del crepúsculo», los congregantes de San Luis Gonzaga se retiran a meditar después de escuchar una lectura piadosa. Un párrafo resume su actividad interior:

> Era la imaginación, no la razón, la que meditaba; y es lo que sucede siempre. La razón discurre, no medita; la meditación es imaginativa. Y nada más hermoso que una imaginación infantil, de alas implumes, cuando medita. Al arrullo del armonio, mecida en sus sones lentos, arrastrados y graves que rebotaban por el claustro, mi pobrecita imaginación, plegadas sus implumes alas, acurrucada, no meditaba en vuelo, sino soñaba en quietud. (*O.C.* VIII, p. 147)[9].

[8] Sin embargo, el profesor Blanco Aguinaga utiliza muy poco en su libro (1975, pero 1ª ed. 1959) estos *Recuerdos de niñez y de mocedad*, tanto a lo largo de la obra como en el capítulo, excelente, dedicado a la idea de la niñez, y califica sus páginas de «frías y corticales».

[9] Carlos Blanco Aguinaga consideraba en 1959 que, por haberse dedicado la crítica a tratar de manera exclusiva sobre el Unamuno agónico, había quedado inadvertida «la verdad de una niñez toda vida interior, contemplativa, en la cual la historia es un accidente y la fe apenas parte de un nebuloso mundo de vivencias interiores mucho más difusas, más amplias y hondas, que las realidades concretas del dogma». (1975, p. 130)

Antonio Machado, tan cercano a Miguel de Unamuno en esta actividad de buscar en su infancia, en la memoria viva de la niñez, resume en dos conocidos versos el sentido de lo que aquí leemos en prosa trémula y delicada: «De toda la memoria sólo vale/ el don preclaro de evocar los sueños». Unamuno recuerda los ensueños de su niñez y mocedad, los actualiza y con ellos se vivifica. Ninguno de los recuerdos aquí recogidos pertenece al pasado muerto de la historia, sino al presente vivo de la intrahistoria; de manera que el hombre interior, el creador, cuyo último y más escondido reducto es «el alma niña[10]», es también el hombre «intrahistórico». Los recuerdos de la niñez, aunque parezcan olvidados o «enterrados en la conciencia» tiñen con su luz toda la vida, y la van alumbrando «como el sol que sumergido en las aguas del Océano las ilumina por reflejo del cielo» (*O.C.* VIII, p. 154). De nuevo recurre Unamuno a la metáfora marina, como en el primer ensayo recogido en el libro *En torno al casticismo*, a cuyo contenido hemos hecho alusión.

«¡Cuántas veces volvemos la vista a la intuición serena de los primeros años, la que a fuerza de sencillez alcanzó la mayor profundidad!» (*O.C.* VIII, p. 154). Es una frase central en la «Moraleja» del libro. Esa intuición es un conocimiento «contemplativo», y, por tanto, esencial y totalizador, y está relacionada con las «ideas que, en cierto modo, traíamos virtualmente al nacer» (*O.C.* VIII, p. 154). Estos criterios de raigambre platónica aparecen en frases que enmarcan la primera redacción de los *Recuerdos*. En uno de los primeros párrafos de 1891 leemos algo que no aparece en 1908: «sentíamos confusamente en el fondo del alma la trabazón de todo» (Unamuno 1999, p. 244); pero si ha desaparecido la frase, el sentido permanece incorporado en el texto para reaparecer al final, en el último párrafo, que se mantiene igual en las dos redacciones: el niño «siente el misterio total y eterno» (*O.C.* VIII, p. 156). Platonismo que se adensa en el importante capítulo de *Andanzas y visiones españolas*, «Paisaje teresiano», cuando afirma que «todo imaginar y hasta conocer –lo sabía ya Platón– es un recordar. Y todo recuerdo es una metáfora» (*O.C.* I, p. 497). Nos encontramos, de lleno, en el ámbito del simbolismo, donde la escritura unamuniana encuentra el contexto adecuado. Que Unamuno es simbolista ya lo advirtió Juan Ramón Jiménez, y lo afirmó, entre otros lugares, en las lecciones de su curso de 1953 sobre el modernismo: «Unamuno era ya un simbolista (no que él copiara nada de Francia, sino que él era simbolista, es decir, que él escribía con símbolos)» (Jiménez 1999, p. 82). El espíritu simbolista en Unamuno ha sido también identificado, entre otros, por Richard Cardwell cuando, a propósito de estos libros de andanzas y paisajes,

[10] «El niño nace artista y suele dejar de serlo en cuanto se hace hombre. Y si no deja de serlo, es que sigue siendo niño» (Unamuno, *O.C.*, VIII, pág...)

escribió: «En una fecha tan temprana como 1899 parece que Unamuno había formulado una visión platónica del mundo, base del simbolismo europeo» (Carwell 1988, p. 103), y hace radicar el origen del discurso unamuniano en el romanticismo «europeo norteño» (1988, p. 93), señaladamente en el romanticismo alemán. Ciertamente, ese romanticismo nórdico, cuyo desarrollo en el arte ha estudiado Robert Rosenblum (1993), es el más firme fundamento del simbolismo europeo finisecular –el que predomina en nuestra literatura, donde pervivió hasta bien entrado el siglo XX-, y puede ser identificado en el pensamiento orgánico de Unamuno, como concepción del mundo totalizadora y unitaria, tal como lo ha desarrollado Francisco La Rubia Prado (1996), o refiriéndonos al «integralismo» unamuniano, en el que Ciriaco Morón Arroyo (1977) hace radicar la coherencia y conexión de nuestro escritor con el simbolismo europeo[11].

«El artista ve recuerdos» (*O.C.* I, p. 497), escribe Miguel de Unamuno resumiendo en el presente de la visión el sentimiento de lo que fue y permanece. «Todo saber es un recuerdo», escribe por los mismos años Ramón del Valle-Inclán en su ensayo de estética simbolista *La lámpara maravillosa*, acudiendo también a escenas de la niñez para contemplar, inmóvil en el tiempo, «la tarde que es como símbolo de toda mi infancia [...] La tarde azul en el huerto de rosales fue el momento de una iniciación donde todas las cosas me dijeron su eternidad mística y bella» (1995, p. 150). El pasado se libra de perecer en el movimiento del tiempo, se convierte en espacio que permanece inalterable en la memoria; espacio íntimo, recordado, que salva para siempre el momento en el que el niño Miguel de Unamuno sueña en quietud y siente –entonces, y ya para siempre– la experiencia bella y melancólica de la felicidad.

OBRAS CITADAS

BLANCO AGUINAGA, Carlos. 1975. *El Unamuno contemplativo*, Barcelona, Ed. Laia.

CARDWELL, Richard A. 1988. «Modernismo frente a 98: el caso de las andanzas de Unamuno», *Anales de Literatura Española*, núm. 6, págs. 87-107.

CEREZO GALÁN, Pedro. 1996. *Las máscaras de lo trágico*, Madrid, Ed. Trotta.

[11] «El simbolismo europeo encuentra en el integralismo unamuniano su mejor receptor. El sentimiento trágico es ya el modo concreto de interpretar Unamuno el ideal de integración y totalidad que el simbolismo le presentaba en abstracto» (Morón Arroyo 1977, pág. 22).

EREÑO ALTUNA, José Antonio. 1999. «"Tiempos Antiguos" y "Tiempos Nuevos" (1891-1892) de Unamuno, o la primera redacción de *Recuerdos de niñez y de mocedad* (1908). (Presentación y edición), *Letras de Deusto*, núm. 82 (enero-marzo), págs. 239-275 (presentación, págs. 239-243).

GULLÓN, Ricardo. 1964. *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos.

JIMÉNEZ, Juan Ramón. 1999. *El Modernismo. Apuntes de curso (1953)*, ed. de Jorge Urrutia, Madrid, Visor.

LA RUBIA PRADO, Francisco. 1996. Alegorías de la voluntad. *Pensamiento orgánico, retórica y deconstrucción en la obra de Miguel de Unamuno*, Madrid, Libertarias/Prodhufi.

MORÓN ARROYO, Ciriaco. 1977. «Las ideas estéticas de Unamuno», *Letras de Deusto*, núm. 14 (julio-diciembre), págs. 5-22.

PÉREZ GUTIÉRREZ, Francisco. 1988. *Renan en España*, Madrid, Taurus.

ROBLES, Laureano. 1998. *Escritos inéditos sobre Euskadi de Unamuno*, Bilbao, Bidebarrieta Kulturgunea.

ROSENBLUM, Robert. 1993. *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Madrid, Alianza Editorial.

SERRANO, Carlos. 1979. «Le passage a l'autobiographie chez Unamuno: autour de *Recuerdos de niñez y de mocedad* (1908)», *L'Autobiographie dans le monde hispanique*. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix, págs. 237-257.

– 1986. «Unamuno y *El Nervión* de Bilbao, 1891-1895», *Volumen Homenaje. Cincuentenario de Miguel de Unamuno*, ed. de María Dolores Gómez Molleda, Salamanca, Casa-Museo de Unamuno, págs. 302-322.

UNAMUNO, Miguel de. 1966-1971. *Obras Completas*, introducciones, bibliografías y notas de Manuel García Blanco, nueve tomos, Madrid, Escelicer.

– [1907]. 1975. *Poesías,* ed. de Manuel Alvar, Barcelona, Editorial Labor.

– [1891-92]. 1999. «Tiempos Antiguos» y «Tiempos Medios», *Letras de Deusto*, núm. 82 (enero-marzo), págs. 244-275.

VALLE-INCLÁN, Ramón del. 1995. *La lámpara maravillosa*, ed. de Francisco Javier Blasco Pascual, Madrid, Espasa-Calpe.

CUALQUIER PARECIDO CON LA REALIDAD *NO* ES MERA COINCIDENCIA: ALFREDO BRYCE ECHENIQUE Y LA REESCRITURA DE LA VIDA [1]

Remedios MATAIX
Universidad de Alicante

Tal vez el intento de abolir los límites que separan la realidad de la imaginación o del deseo haya sido desde siempre uno de los anhelos fundamentales del ser humano. La literatura puede conseguirlo, y lo ha hecho muchas veces, pero en nuestro tiempo quizá ningún escritor lo haga de un modo tan insistente y, además, tan divertido, tan conmovedor y tan creíble como lo hace el peruano Alfredo Bryce Echenique. Su narrativa pone en juego constantemente una fusión entre vida y literatura (más aún: una *confusión* entre lo vivido y lo escrito) que invita al lector a leer sus novelas no sólo como ficciones que remiten a una verdad sobre la naturaleza humana en general, sino también como confesiones reveladoras de la verdad de un individuo concreto: su autor. Además, cuando en 1993 Bryce publicó sus memorias con el título *Permiso para vivir (Antimemorias)* –la única de sus obras en que se firma explícitamente el llamado Pacto Autobiográfico entre autor y lector (Lejeune, 1975)–, los lectores que esperaran poder descubrir el proceso de «invención» seguido por el autor desde lo autobiográfico hacia lo literario quedarían defraudados: ese proceso sigue oculto. Las *Antimemorias* casi nada iluminan en esa dirección, hasta tal punto que algunos de los retazos de la vida de Bryce que ofrecen sus páginas parecen una versión distinta (y no muy distin-

[1] Una versión abreviada de este texto constituyó la intervención de la autora en el Congreso «Escriptura autobiográfica» celebrado por el Departamento de Filología Catalana de la Universidad de Alicante en diciembre de 1999.

ta) de las peripecias vividas por los personajes de sus novelas publicadas hasta entonces, Julius, Pedro Balbuena, Martín Romaña o Felipe Carrillo. Y todo hace pensar que eso responde a una estrategia consciente que elige su «lugar como escritor» exactamente en esa frontera difusa que separa y une a la vez la realidad y la ficción, lo que permite interpretar la obra de Bryce en conjunto como uno de los mejores ejemplos contemporáneos de ese fenómeno que se ha conceptualizado por la crítica especializada como «estereografía» o creación de un «espacio autobiográfico» (Catelli, 1991); es decir, como paradigma de la extensión al conjunto de una obra del pacto autobiográfico, a través de una cuidada estrategia que consigue imponer el artificio literario como no-artificio[2]. La obra literaria se ha definido en esos casos como «el espacio donde el escritor emprende la construcción del yo en conexión con algo previo (...) y proclama, para narrar su historia, que él o ella fue aquello que hoy escribe» (Catelli, 1991, 11). Creo que esa misma definición es también una de las mejores descripciones que puedan darse de la narrativa de Bryce, aunque pocas veces ha sido visto así por la crítica. Intentaré explicar más detenidamente todo esto, aplicándolo a su caso que, como digo, me parece un ejemplo magnífico de esa estrategia de autor que diseña las coordenadas con las que desea que sea leído el conjunto de su obra, de acuerdo con la inteligente observación por su parte de que, desde el punto de vista del lector, una autobiografía propiamente dicha y una autobiografía ficticia no constituyen fenómenos literarios diferentes.

Desde su primer libro, el volumen de cuentos *Huerto cerrado* (1968) –que empezó a escribir «ante un espejo, para que fuera de verdad» (Bryce, 1985, 66)–, hasta la reciente (e inclasificable) *Guía triste de París* (1999), Alfredo Bryce ha fundido de un modo personalísimo literatura y autobiografía, verdad y ficción, tomando materiales de ambos lados de esa frontera y desplegando todas las realizaciones de una peculiar «escritura del yo» que suprime limpiamente las barreras entre lo que fue y lo que pudo o debió ser. «Mis libros son autobiografías que me he inventado», ha declarado siempre sin reparos (Bryce, 1974, 8), pero ha vuelto a explicarlo recientemente, en la «Nota del autor» que sirve de prólogo a su *Guía triste de París*:

[2] Algo que ha generado en el caso de Bryce una opinión general que acepta, sin cuestionarla, la verdad autobiográfica de sus novelas. Por ejemplo: «Quien lo lee, no sólo quiere mucho a Bryce, sino que le agradece también que tal cariño no surja del engaño, de esas malas artes que usan tantos y tantas para que les quieran quienes leen la transcripción de sus desgracias. Y aunque el lector no conozca a Bryce, no podrá dejar de pensar que su personaje tiene mucho de sí mismo» (Suñén: 1982,5).

> He vivido y escrito ya lo suficiente para saber que, en todo lo que hago y hasta en lo que no hago, despierto o dormido, hay un elemento altamente literario. Esto no hace de mí un poco o nada fiable Don Quijote jugando tenis o sentado en la redacción de un diario. No. Los tiros no van por ahí (...) Sé perfectamente lo que es y puede llegar a ser la realidad y lo que es y puede llegar a ser la fantasía. Y como a la primera suelo encontrarla chata y aburrida, privilegio siempre la segunda y la dejo entrar y circular libremente por donde le dé su real gana, en cualquier circunstancia o momento, incluso dormido, lo juro. La fantasiosa ficción baña, pues, todo lo que hago y no hago, y creo que ni yo mismo me reconocería jugando tenis de forma *totalmente* tenística, o sentado en la redacción de un diario de forma *exclusivamente* periodística (Bryce, 1999, 7).

Esa combinación de materiales es, por tanto, una operación que Bryce lleva a cabo con toda naturalidad y en todas las vertientes de su obra. Novelas y cuentos contienen elementos que remiten de inmediato a la biografía del autor, pero, como ha subrayado José Luis de La Fuente, esa presencia de lo autobiográfico es determinante también en sus ensayos y crónicas recogidos en volúmenes como *A vuelo de buen cubero* (1977), *Crónicas personales* (1988) o *A trancas y barrancas* (1996). No en vano recogía en este último una cita de los *Essais* de Montaigne, «Soy yo mismo a quien retrato e intento dar un conocimiento no de las cosas sino de mí mismo»: «Su defensa de las ideas del escritor francés –comenta el crítico– le sirve para la reivindicación de la concepción del género ensayístico que practica desde hace años» (De la Fuente, 1998, 131). Pero incluso en la práctica de esos otros «géneros» que también cultiva profusamente Bryce, las conferencias y las entrevistas, no sólo subraya constantemente el contenido autobiográfico de sus novelas, sino que incluso se complace en repetir la idea de que sus libros le han «ocurrido» después de escribirlos, a modo de predicciones o autobiografías por anticipado. Por ejemplo, en una célebre conferencia publicada después con el significativo título de «Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas», confesaba:

> La literatura se ha ido convirtiendo en mi vida, absolutamente, hasta el punto de que algunas de mis novelas, sobre las cuales han dicho que son profundamente autobiográficas, se han convertido, en realidad, en novelas de anticipación de cosas que me iban a suceder fatalmente, sobre las cuales hay testigos (...) Después de un congreso de escritores en la Universidad de Berkeley me sucedió exactamente, ante la vista y la presencia de todos los demás escritores, un capítulo entero de *Tantas veces Pedro*. Un capítulo entero me sucede en un aeropuerto varios años después... ese es el motivo por el cual se dice que soy un hombre que escribe eternamente su biografía. (...) Todos mis personajes se han ido convirtiendo en apoderados míos, en alter egos míos (...) Por eso en *[La vida exagerada de] Martín Romaña* hice una tentativa última de des-

> vincularme de la crítica, poniendo en actividad a un personaje llamado Alfredo Bryce Echenique cuya vida se va contando en la novela al pie de la letra (...) Pero desgraciadamente José María Castellet, al presentar la novela en Barcelona, dijo que no, que no era tal cosa, que no había dos personajes, que era un caso típico de esquizofrenia. Entonces, claro, es una cosa muy difícil para mí ir desvinculando la realidad y la ficción (Bryce, 1985, 65 y 71).

Sin duda no faltan en esa novela (como en las demás) momentos inquietantes en el sentido que apuntaba Castellet, ya desde la primera página, donde Bryce explota esa predisposición del lector a identificar al autor con su personaje narrador-protagonista, no sólo por las numerosas coincidencias circunstanciales entre ambos (los dos peruanos en Europa, los dos escritores y los dos enredados en la tarea de narrarse entre las peripecias de una vida «exagerada»), sino además porque el personaje, Martín, se compromete a comportarse como si fuera el autor: «Me llamo Martín Romaña y ésta es la historia de mi crisis positiva», leemos en la primera línea de la novela, pero inmediatamente se añade: «Cabe advertir que el parecido con la realidad de la que han sido tomados los hechos no será a menudo una simple coincidencia, y que lo que intento es llevar a cabo, con modestia aparte, mucha ilusión y justicia distributiva, un esforzado ejercicio de interpretación, entendimiento y cariño multidireccional, del tipo *a ver qué ha pasado aquí* (...) Por lo demás, altero, cambio o mantengo los nombres de los personajes. Y también los suprimo del todo. Creo que me entiendo, pero puedo agregar que hay un afán inicial de atenerme a las leyes que convienen a la ficción, y pido confianza» (Bryce, 1981, 13-14).

La obra entera de Bryce ha sido construida sobre esa misma base ambivalente –el autor ofrece *ficción* pero reclama *confianza*– y, así, permite recorrer toda la variedad posible de discursos del yo. Arriesgo una tipología: en su obra encontramos unas verdaderas (?) memorias en *Permiso para vivir*, relatos de ficción con base autobiográfica como los de aquel *Huerto cerrado*, los de *La felicidad ja ja* (1974), *Magdalena peruana* (1986) o *Guía triste de París*; crónicas periodísticas y escritos sobre viajes y otros temas reunidos bajo el significativo título de *Crónicas personales* (1988) y, sobre todo, abunda la llamada «novela personal»[3], categoría a la que podemos adscribir sin dificultades *Un mundo para Julius* (1970), *Tantas veces Pedro* (1977), *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), *El hombre que hablaba de Octavia de Cádiz* (1985), *La última mudanza de Felipe Carrillo* (1988), *No me esperen en abril* (1995), *Reo de nocturnidad* (1997), e

[3] Es decir, aquellos textos que no cumplen el pacto autobiográfico porque la relación autor-protagonista es sólo de semejanza en el plano del enunciado (el personaje como *máscara* del autor), pero que permiten intuir una relación de identidad en el plano de la enunciación (*cfr.* Lejeune, 1975, 52).

incluso *La amigdalitis de Tarzán* (1999), donde el recurso a una forma típica de la escritura confesional –la correspondencia íntima entre amantes– otorga al texto un valor de autenticidad que, para el tema que nos ocupa, hace casi insignificante el hecho de que el protagonismo de la novela recaiga esta vez (es la única en la obra de Bryce) en el personaje femenino. Todos ellos son, efectivamente, textos de ficción, regulados por un pacto novelesco, en los que, sin embargo, el autor ofrece numerosas «pistas» para hacernos sospechar que se da una identidad entre él y su personaje principal, aunque haya preferido negar esa identidad o simplemente no afirmarla. Son textos que quizá sería mejor calificar como autobiografías noveladas, para hacer hincapié en el sustantivo de la denominación, pero, en cualquier caso, lo importante es que la escritura de Bryce Echenique elabora unos textos en los que vida y literatura interactúan, se rehacen y se revisan mutuamente, explorando y entrecruzando las distintas dimensiones del hecho literario: ficcional, realista y autobiográfica.

Precisamente es la originalidad que brinda esa riqueza de discursos del yo lo que constituye la característica más marcada de la obra de Bryce Echenique, y uno de los rasgos que la singularizan en el marco de la literatura hispanoamericana contemporánea. Él mismo así lo reconoce[4], pero lo que me interesa destacar es que de ese carácter marcadamente vivencial surgen otras de las características fundamentales de su obra: el humor constante que brota de los conflictos de una vida exagerada en la que el yo se observa actuar, y el carácter *autorreflexivo* que presenta su narrativa, en un doble sentido: por una parte, porque una novela se «refleja» en la otra, porque un personaje recuerda a otro y porque una aventura alude a otra ya narrada, la completa o la reescribe, y además, por el autoanálisis que ejerce sistemáticamente el narrador-protagonista o el narrador a través del protagonista, para emprender una profunda reflexión centrada en los aspectos

[4] «Ya hoy, con cierta perspectiva, veo a aquellas grandes figuras del «boom» [García Márquez, Vargas Llosa] como grandes escritores que trataron grandes temas colectivos, mientras que la literatura que viene después, en la que me sitúo yo mucho más, es una literatura en la que lo individual triunfa sobre lo colectivo, ¿no?, empieza a hablar el héroe individual, el hombre latinoamericano, el antihéroe ciudadano y su forma de estar en la vida, el hombre con toda su fragilidad y su sentimentalismo; entra la cultura media, entra el cine, la canción, el bolero, qué sé yo... Abandonamos el mundo de los grandes hechos por el mundo de la vida cotidiana. En ese sentido probablemente yo creo que me separé de ellos, ¿no? Tomé todo lo bueno pero no me dejé avasallar por ellos porque no era ése mi camino (...)Yo creo que la literatura mía es una visión de mi vida, de lo que ha sido mi vida, antes que de los grandes temas o las «cuestiones colectivas», como se decía entonces. A mí me interesa mucho más cómo se viven los encuentros y desencuentros, los personajes desgarrados entre dos mundos, que viajan continuamente y en todas partes se sienten como en casa aunque entran un poco con el pie izquierdo, ¿no? Me he reído con cariño de todo esto (...) A Mario Vargas Llosa, siempre tan preocupado por los grandes temas colectivos, le impresionaba que yo perdiera el tiempo con mi interés por lo cotidiano y por la vida privada...» (Bryce, 1994).

emocionales del sujeto y vinculada a sus lugares de la memoria, individuales (colegios, viajes, ciudades, casas) o colectivos (la Lima de entonces, el París literario, el Mayo del 68, Cuba y la Revolución).

El «método» como escritor que Bryce confiesa practicar incluye, desde luego, lo autobiográfico –es «experiencia, información e imaginación, más la observación y el aprendizaje de la propia vida» (Bryce, 1994)–, e incluso desde el punto de vista formal o estilístico, es ese componente lo que determina su narrativa: la «oralidad» (escribir como se habla), uno de los mayores intereses del autor, puede considerarse un elemento más de ese discurso del yo conversacional, digresivo, nostálgico y humorístico, cuya proximidad estilística contribuye a hacer creer que quien así habla y escribe no puede ser más que real. Lo explica el autor:

> Me ha obsesionado siempre la oralidad como una cosa absolutamente peruana. Yo creo que los peruanos son maravillosos narradores orales y que son seres que reemplazan la realidad, realmente la reemplazan, por una nueva realidad verbal que transcurre después de los hechos (...) Esto para mí fue una obsesión y quise llevar a mi literatura esa oralidad, esa capacidad de arreglar la realidad, de burlarse de ella, finalmente, de recuperarla, de ser el observador que se observa a sí mismo observando, y añadirle un toque de humor a esto, porque el humor es un elemento importantísimo para soportar una realidad insoportable (...) Pero, claro, cuando uno está contando una cosa, dice, de pronto: «Y esto me recuerda que...» e interrumpe, se interrumpe. Eso también trato de llevarlo a la novela, las digresiones, con gran peligro de que luego se señale una ausencia de nexos lógicos, una falta de orden. Pero ése es el desorden vital que también trato de incorporar a lo que escribo. Para mí esto es algo vivido, algo que además me interesa mucho, y en ese sentido, pues es una experiencia autobiográfica (Bryce, 1993 bis, 630-633).

Sólo así cabe entender la complejidad estructural de las novelas de Bryce, que aspiran a reflejar una realidad contemporánea (y muchas veces a criticarla), incluyendo en el texto todos los estímulos que pueden conformar una vida: recuerdos, lecturas, cartas, letras de canciones, diarios, citas cinematográficas, referencias e incluso fragmentos de otras obras del personaje propuesto como autor del texto que estamos leyendo, etc., etc.; es decir, cualquier cosa que contribuya a expresar esa extrañeza ante la existencia que sienten sus personajes. De acuerdo con estas premisas, el sujeto analizado y analizante, protagonista perpetuo de las obras de Bryce, no responde a los grandes modelos de héroe memorialístico así considerados por el autor (Stendhal, Proust, Neruda, el Inca Garcilaso): el antihéroe entrañable tipo Bryce Echenique, aunque es protagonista de la narración y sus peripecias, en el fondo no parece ser el centro de la realidad que narra,

sino más bien su descentramiento. Es un sujeto excéntrico, enternecedor, vulnerable y tragicómico, que vive una vida también tragicómica en la que, más que provocarlos, asiste a unos acontecimientos que le sobrevienen: un yo que *observa* su vida convertida en relato, y en un relato que irá ajustándose a distintos moldes que proporciona la vida real del autor (desde el de aprendiz de escritor hasta el de profesor universitario, por ejemplo). Pedro Balbuena, de *Tantas veces Pedro* fue el primer ejemplo de ese «antihéroe total y tragirridículo» que será constante: un hombre confundido que «da vueltas a esos temas de la amistad, el amor, los afectos, y los pone patas arriba»; un hombre que –como el autor cuando escribió la novela– tiene cuarenta años y se declara escritor, aunque «acaba sin poder redactar ni su vida ni su obra, porque se le confundieron absolutamente las dos cosas», confusión que, subraya Bryce, «es algo que a mí me ha apasionado siempre» (Bryce, 1994), y que reaparece en su por ahora último libro, como una interesante irrupción reflexiva del autor en medio de un relato:

> Pongo en mis escritos lo que no pongo en mi vida. Por eso creo que no los termino nunca. Y no pongo en mi vida lo que pongo en mis escritos. Por eso es que vivo tan poco y tan mal (Bryce, 1999, 75).

Pero creo que sus *Antimemorias* nos daban la clave para resolver la cuestión, y entenderla, como avanzábamos antes, como una estrategia de autor:

> Ahora me hace mucha gracia contar historias y que la gente me diga que me las he inventado. Luego, cuando las escribo en un libro, me dicen que son autobiográficas. Definitivamente, la gente no se pone de acuerdo conmigo, con una excepción: los escritores. Ellos saben, o intuyen, que *en el arte la verdad está en el estilo* (Bryce, 1993, 81. La cursiva es mía).

«Hacer y, al hacer, hacerse» se ha propuesto como divisa de la escritura autobiográfica (Gusdorf, 1991, 16): narrarse es también construirse. Ese mismo principio puede considerarse, a mi entender, no sólo la clave estilística de la narrativa de Bryce, sino su núcleo semántico, de donde surge la fuerza de atracción que ejerce su mensaje y, por lo tanto, una de las claves de su éxito: como se sabe, Bryce Echenique es uno de los autores hispanoamericanos más premiados, más traducidos y, lo que es más importante, más leídos actualmente.

Casi parece innecesario preguntarse si es la propia cosmovisión de nuestro tiempo lo que permite explicar el éxito contemporáneo de este tipo de literatura: la cualidad de lo ficticio, la invención o la imaginación son las características *canónicas* de la literatura, y, sin embargo, la práctica literaria de numerosos autores contemporáneos parece insistir precisamente en lo contrario, en el principio de sinceridad de quien escribe, y en el de la suspensión voluntaria del descrei-

miento por parte de quien lee, que así dota de un sentido verdadero al texto. Quizá la esencia de la autobiografía, ese intento de articular mundo y yo a través de un texto, coincide con el eje vertebrador de las inquietudes más íntimas del último fin de siglo –que parecen desplazarse hacia esos centros de atención– y con la consecuente evolución de la literatura, que se aleja de los grandes relatos míticos o totalizadores para acercarse más a lo cotidiano o a lo humano en singular. Pero también podemos pensar que esa esencia del género autobiográfico confluye con una corriente más intemporal, como es el interés que nos despierta toda experiencia humana auténtica, o que percibimos como auténtica.

Tal vez buena parte del éxito de la obra de Alfredo Bryce está en haber sabido apuntar hacia ahí, y acertar, desplegando una estrategia autobiográfica *global* que permite al escritor dirigirse a un público interesado de antemano por el juego comunicativo que propone. Se trata, claro, de una estrategia de tipo pragmático que, como ha reclamado últimamente la crítica, constituye la clave de la escritura autobiográfica: el *quid* de la cuestión reside, no ya en el plano de los vínculos del texto con la realidad (veracidad / ficcionalidad), sino en el terreno de las relaciones entre los textos y sus intérpretes. Y consiste en la capacidad de obtener rendimiento, por supuesto, de ese valor *autentificador* que tiene la escritura por sí misma en tanto que registro simbólico, pero además, de lo que se ha llamado «realismo intencional», es decir, de la tendencia natural por la que el lector tiende a aproximar el universo del texto al suyo propio y «asume espontáneamente la «seriedad» de un texto escrito que, aunque sea ficticio en su origen, se presta a una decodificación realista». Ésta consistiría en «la tarea hermenéutica de dotar de un sentido real al texto, iluminando su campo de referencia interno e inmanente desde el campo de referencia externo», que no es otra cosa que la propia experiencia vital del lector (Villanueva, 1993, 26). Tal propuesta refuerza ese sentido contractual que ya Philippe Lejeune en su célebre libro de 1975 intuía para la naturaleza básica del género autobiográfico, definible, efectivamente, no tanto por sus elementos formales cuanto por el pacto de lectura que implica.

En realidad, sólo un lector analítico, precavido o deliberadamente atento sólo al artificio literario hace una lectura exclusivamente antirrealista de un texto, de cualquier texto. Los lectores que en circunstancias «normales» no recibimos las obras literarias sólo como objeto artístico, sino como concentrados de experiencia que ofrecen señales de vida y remiten al mundo que las origina, proyectamos nuestra propia experiencia de la realidad sobre esas señales de la ficción leída, y viceversa, y participamos así, quizá inconscientemente, en una situación comunicativa en la que *se da por supuesta* la sinceridad del autor. Y no me refiero, claro, a una identificación ingenua (o patológica) del tipo Don Quijote o

Emma Bovary. No, como diría Bryce, los tiros no van por ahí. Me refiero a esa otra identificación (¿voluntaria?) por la que, a veces, permitimos que un texto nos ofrezca una íntima revelación, o, al menos, que nos conmueva y genere resonancias o interrogantes en alguno de nuestros más menudos pliegues interiores.

Desde este punto de vista, es evidente que el principio autobiográfico no se traiciona por el empleo en la narración de otras personas gramaticales (un «tú» o un «él») *si el lector cree* que traducen una misma referencia –el yo– y *si el lector cree* que responden a ese ejercicio necesario de trasladar el propio sujeto a la posición de objeto para poder reconocer sus contornos. Creo que éste es el caso de las novelas de Bryce. El autor escribe su obra dentro de un espacio autobiográfico global cuidadosamente elaborado, aunque en ocasiones decide codificar su yo en otros «yo» que narran en primera persona, en un «él» narrado por otro, o bien decide desenmascararlo en unas *Antimemorias* como realización explícita de la autodiégesis, para la que, no obstante, no renuncia a utilizar los mismos ingredientes que pone en juego en sus ficciones, porque son elementos que forman parte de lo que él entiende por escritura, en general: básicamente, un arte del recuerdo, del recuento y del re-cuento en el que se recupera lo vivido y lo ya escrito mediante una expansión digresiva que se sirve de lo ficcional.

Nora Catelli ha recordado que en 1799 los hermanos Schlegel distinguían, entre los diferentes tipos de autobiógrafos, dos clases opuestas: los que narran –neurótica, exhibicionista, histérica u obsesivamente– la verdad, y los *autopseustos*, es decir, «los que mienten sobre sí mismos», los que deliberadamente urden la mentira que nos narran (Catelli, 1991:9). Nunca han faltado actitudes escépticas ante el valor de verdad que puede atribuirse a una obra literaria, pero esa distinción es ya para nosotros poco operativa, y no sólo porque la opinión más consensuada entre la crítica es la que entiende que la autobiografía es siempre, en mayor o menor grado, autoinvención, y que el discurso autobiográfico no puede ser verdad aséptica porque es discurso, es decir, elaboración, creación. La dicotomía veracidad / ficcionalidad tampoco sirve para distinguir en la obra de Bryce uno u otro género, porque, entonces, ¿cómo catalogar una obra como sus *Antimemorias*, definida por el autor como un intento de reflexión autobiográfica, presidida por todas las marcas formales del pacto autobiográfico y gobernada por lo que él llama Ley de la Seriedad (escribir sus memorias cuando todavía su edad le permite recordar, contrastar datos, confirmar hechos), pero que, a la vez, despliega un discurso que constantemente se atribuye a sí mismo caracteres novelescos? Por ejemplo, cuando reflexiona sobre el título:

> ¿Por qué «antimemorias» como Malraux? Pues precisamente por haber leído demasiado sobre memorias, autobiografías y diarios íntimos, antes de

> ponerle un subtítulo a esta sarta de capítulos totalmente desabrochados en su orden cronológico y realmente escritos «por orden de azar» y «a mi manera» [títulos de las dos partes en que se divide el texto] (...) Malraux *dixit* que las memorias ya han muerto del todo, puesto que las confesiones del memorialista más audaz o las del chismoso más amarillo son pueriles si se las compara con los monstruos que exhibe la exploración psicoanalítica. Y eso no sólo da al traste con las memorias, sino también con los diarios íntimos y las autobiografías. *Las únicas autobiografías que existen son las que uno se inventa, además* (Bryce, 1993, 16-17. La cursiva es mía).

O cuando, para enlazar aún más las cosas, presenta el libro con declaraciones como ésta:

> Las *Antimemorias* están escritas en prosa de ficción. Hay capítulos incluso con pequeño desenlace, de ahí que a mucha gente le gusta leerlo como un libro de cuentos, por capítulos sueltos que luego se retoman, porque no tiene un orden cronológico ni nada (...) He comprobado que me es imposible volver a contar una anécdota en un libro. Tengo que crearla de nuevo. El hecho vivido, vivido está. Hay que volverlo a inventar. Hay que hacerlo explotar para que muestre todos sus rincones, todos sus recovecos. Y también, por qué no, aquello que no fue, aquello que no es (Bryce, 1994).

De hecho las *Antimemorias* han funcionado en el conjunto de su obra como algo parecido a un «temario», de cuyas sugerencias parecen haber brotado directamente novelas posteriores como *No me esperen en abril* o *Reo de nocturnidad.* No tendría mucho sentido, pues, cotejar la biografía de Bryce con sus novelas para saber cuándo «miente», igual que sería absurdo confundir al autor con alguno de sus personajes como equivalente exacto, o intentar un psicoanálisis de Alfredo Bryce Echenique a través de sus novelas. Y sin embargo, eso ha pasado; al menos si, una vez más, creemos al autor cuando nos cuenta anécdotas como ésta, sobre esa percepción superficial de que *es* su propio personaje:

> El último problema que he tenido ha sido con un crítico italiano, Walter Mauro, que estaba haciendo un trabajo sobre mi obra y que había hecho todo un largo ensayo sobre el complejo de Edipo en *Un mundo para Julius* y luego comenzó a tratar el complejo de Edipo en *La vida exagerada de Martín Romaña.* Estaba tan obsesionado con el complejo de Edipo que incluso cuando me presentó en Italia decía el señor Echenique, el señor Echenique, y yo le decía, pero hombre, no mate usted a mi padre; el problema de Edipo lo tiene usted tan enorme que hasta mata a mi padre. Me llamo Bryce Echenique, pero él insistía en decir el señor Echenique, el señor Echenique, y descubrió, para su profunda angustia, que la madre de Julius y la madre de Martín Romaña son dos personajes totalmente diferentes, y vino a preguntarme por qué tenía dos madres. Yo le dije que le iba a dar la dirección de mi madre en Lima, para que

> fuera a ver quién era, cuál era la realidad, y que yo tenía el derecho a fabular como todos los demás escritores... (Bryce, 1985, 71).

Naturalmente, los personajes de Bryce no son uno solo, ni equivalen al autor; le pertenecen por entero, pero no son él, aunque no deje de proponerlos una y otra vez como auténticos alter ego. No quiero decir con esto que Alfredo Bryce practique ninguna impostura, ni que pretenda hacer al lector víctima de una superchería, al contrario: lo que hace es darle exactamente lo que quiere, pues para un lector de hoy difícilmente podría resultar satisfactoria de ese interés natural del que hablábamos antes la narración de una experiencia humana que entendiera la personalidad como un referente preciso e inmutable, o que tradujese la existencia de un yo como entidad compacta y no problemática. Su obra construye un «espacio autobiográfico» porque ficcionaliza peripecias vitales que previamente (o de manera simultánea) el autor ha *desficcionalizado* y autentificado, remitiéndolas a un referente real o, al menos, no negando la posibilidad de hacerlo. Pero la «verdadera» autobiografía de Alfredo Bryce Echenique, como el autorretrato total de Rembrandt, se encuentra en el punto de fuga de todos sus rostros, de todos sus protagonistas diferentes, de los que él es el denominador común. El sujeto es el resultado de la decantación de su laborioso discurso, de ese espacio autobiográfico global que emprende una representación del yo que para Alfredo Bryce no se define por un solo discurso (sea genealógico, afectivo, social, ideológico, cultural o imaginario), sino por la confluencia de todos ellos en un punto común, «una forma de estar en la vida, una relación particular con el mundo» (Bryce, 1993, 17). Esta convicción encuentra su traducción literaria en una obra donde la sinceridad –o la ficción dicha como verdad– es la regla para que cada nueva novela nos resulte tan familiar, pero sea irrepetible: cada una abre y cierra su historia como un tiempo completo (o incompleto, pero clausurado hasta una posible reescritura posterior).

El proyecto narrativo de Bryce se cumple, pues, como una fascinante aventura de ampliación de los poderes introspectivos y auto-descriptivos de la literatura, planteando una estética de «lo exagerado» que amplifica tanto los actos de vida como los actos de habla, pero hace de esos excesos la práctica central de una escritura del yo creíble. El magnífico escritor que la produce ha sabido aprovechar ese proceso espontáneo de lectura realista que se da en todo lector «normal», para presentar su obra como si fuera un relato no sólo verosímil, sino verdadero, no realista, sino real; algo que construye todo un espacio autobiográfico. El porqué más profundo de esa estrategia quizá lo encontramos en el título que Bryce quiso darle a sus memorias, *Permiso para vivir*, y en su explicación, como siempre teñida de humor, pero muy seria:

> Hay en la escritura de cada uno de estos capítulos (como en todo aquello que escribe un escritor) un temor oculto: mejor no podía andar mi madre física y psíquicamente, tan joven de cuerpo y de espíritu que sólo aceptaba a la gente joven de edad y de espíritu (más un lord inglés un poquito más joven que ella por novio), cuando de pronto la sorprendió el siglo XIX como único tema de conversación; después, el virreinato, que siempre le gustó tanto, y hoy, con una asombrosa cara de rosa y una salud que está acabando con hijos, enfermeras, inmortales mayordomos, cocineras, empleadas domésticas y ex-empleadas domésticas de nuestros familiares que recogió y acogió (...), hoy la pobrecita de mi madre ya ni reconoce a su hijo Marcel Proust (...) Tal vez cuando sea como mi miedo a ser como mi madre, alguien tenga la bondad de entretenerme leyéndome todo lo que el tiempo se llevó. Tal vez logre reconocerme, sonreírme, cuando ya no logre retener quevedianas lágrimas, o cacas que tampoco supe retener en la infancia, como *tuttilimundi*. Estaré muerto en vida, o casi muerto (...) De ahí también el título de *Permiso para vivir* (Bryce, 1993,16).

Por todo eso parece poco probable que el «estilo Bryce» genere escuela, aunque su defensa de un arte más vivencial y menos definido por las modas sí parece haber entrado a formar parte de una atractiva tendencia de la novela hispanoamericana actual, tal vez porque, como ha resumido Antonio Skármeta, «...al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano» (Skármeta, 1981, 285).

*

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo, 1981. *La vida exagerada de Martín Romaña*, Barcelona, Plaza & Janés.

– 1985. «Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 417; págs. 65-76.

– 1993. *Permiso para vivir. Antimemorias*, Barcelona, Anagrama.

– 1993 bis. «Confesiones» incluidas como apéndice en *Un mundo para Julius*, ed. de Julio Ortega, Madrid, Cátedra; págs. 609-635.

– 1994. Transcripción de las respuestas de Alfredo Bryce a una entrevista realizada por Teodosio Fernández, celebrada en la Universidad de Alicante, en enero de 1994.

– 1999. *Guía triste de París*, Madrid, Alfaguara.

DE LA FUENTE, José Luis. «Autobiografía: escribir sobre lo vivido y vivir lo escrito», en su *Más allá de la Modernidad. Los cuentos de Alfredo Bryce Echenique*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1998.

CATELLI, Nora, 1991. *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen.

GUSDORF, Georges, 1991. «Condiciones y límites de la autobiografía», trad. de Ángel G. Loueiro, *Suplementos Anthropos*, 29; págs. 9-18.

LEJEUNE, Philippe, 1975. *Le pacte autobiographique*, París, Seuil.

SKÁRMETA, Antonio, 1981. «Al fin y al cabo es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano», en VV.AA., *Más allá del boom. Literatura y mercado*, México, Marcha Editores; págs. 263-285.

SUÑÉN, Luis, 1982. «Queremos tanto a Bryce», *El País*, 28 de febrero, pág. 5.

VILLANUEVA, Darío, 1993. «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», en José Romera et al. (eds.), *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor; págs. 15-31.

LOS CÓMICOS ESPAÑOLES Y SUS MEMORIAS: BREVE BALANCE

Juan A. RÍOS CARRATALÁ
Universidad de Alicante

La redacción de este artículo coincide con la publicación de mi libro *Cómicos ante el espejo* (Alicante, Universidad, 2001) y después de largos meses de investigación resulta difícil abordar de nuevo un tema aportando algo original. Mi única pretensión es, por lo tanto, responder a la amable invitación de Mª Ángeles Ayala con un texto que esboza algunas de las razones de un fenómeno editorial de plena actualidad con resultados muy desiguales: la publicación de memorias por parte de los actores españoles. Es obvio que el mismo ha sido estudiado con mucha mayor extensión en mi citado libro, donde también acudo a los antecedentes y, sobre todo, intento presentar una caracterización del actor español durante el franquismo a partir de varias memorias y escritos autobiográficos de cómicos de la misma generación. Valgan estas páginas como una mera muestra de lo allí escrito y, de acuerdo con las prácticas tan habituales en los lanzamientos publicitarios al uso, como resumen de un ensayo que pretende cubrir un hueco inexplicable en nuestra bibliografía crítica.

La autobiografía en España no sólo vive un momento de relativo esplendor desde 1975, sino que también ha sufrido un profundo cambio en sus protagonistas. Frente a la tradición de religiosos, militares y políticos, salpicada por algunos destacados autores literarios, ahora son más frecuentes las memorias de otros sujetos englobados en colectivos sin apenas antecedentes en el género. Entre ellos destacan los actores, algunos de los cuales han obtenido importantes éxitos editoriales y de crítica con la publicación de sus autobiografías. En un breve período hemos asistido a la reedición ampliada de la fundamental obra de Fernando

Fernán Gómez (*El tiempo amarillo*, Madrid, Debate, 1998), la aparición de los a veces sorprendentes «aguafuertes» memorialísticos de Miguel Gila (*Y entonces nací yo*, Madrid, Temas de Hoy, 1995; *Memorias de un exilio*, Madrid, Temas de Hoy, 1998), las vitalistas páginas autobiográficas de un «novio de la vida» como Paco Rabal (*Si yo te contara,* Madrid, El País-Aguilar, 1994) y el sorprendente éxito de ventas de un libro lúcido, polémico y crítico como *Tan cerca, tan lejos* (Barcelona, Tusquets, 1998), donde Adolfo Marsillach da una auténtica lección de cómo enfrentarse al género que nos ocupa. Otros títulos recientes son encomiables por su intención de abordar el género con un riguroso criterio, como es el caso de las memorias de Teófilo Calle (*Ésta es la cuestión*, Murcia, Universidad, 2000), y se sitúan al margen del obvio componente comercial que se da en la edición de muchos de estos títulos. También debemos tener en cuenta obras menores, aunque a veces lanzadas espectacularmente por las editoriales gracias al componente «mediático» de sus protagonistas: Antonio Ozores (*El ciclón de los Ozores,* Barcelona, Eds. B, 1998), Jacinto Molina (*Memorias de un hombre lobo*, Madrid, Alberto Santos Ed., 1997), Mª Luisa Ponte (*Contra viento y marea*, Madrid, Ciclo Editorial, 1993), Tony Leblanc (*Ésta es mi vida*, Madrid, Temas de Hoy, 1999), José Luis de Villalonga (*La cruda y tierna verdad*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000), Luis Escobar (*En cuerpo y alma*, Madrid, Temas de Hoy, 2000) y Sara Montiel (*Memorias*, Barcelona, Plaza y Janés, 2000). Otras obras sólo parcialmente relacionadas con la autobiografía, como la de Javier Gurruchaga (*Garras humanas*, Madrid, El País-Aguilar, 1999) o la de Carmen Sevilla y Paco Rabal (*Aquella España dulce y amarga*, Barcelona, Grijalbo, 1999), se suman a una ya larga lista que, si pretendiéramos la exhaustividad, también debiera incluir las memorias de actores publicadas en diversas revistas de las llamadas del corazón. Abordarlas, no obstante, sería tanto como conceder una mínima categoría a auténticos subproductos que sólo merecen el olvido, salvo que pretendamos hacer un estudio de la mentalidad de sus lectores o algo similar.

Las causas de la proliferación de los escritos autobiográficos en España desde 1975 ya han sido planteadas en otros trabajos. Algunas de ellas, como las relacionadas con el cambio de valores y la mayor libertad de expresión, afectan obviamente a las obras de unos actores que han debido esperar bastantes años para hacer públicos determinados episodios de sus vidas o manifestar algunas opiniones. Mi objetivo es apuntar algunas de las razones que justifican tan activa y destacada participación de los «cómicos», término asumido por Fernando Fernán-Gómez, Francisco Rabal, Miguel Gila y Adolfo Marsillach, que serán los autores de quienes hablaremos a continuación. Unos cómicos que forman parte del nuevo, amplio y heterogéneo concepto de «los famosos» que como tales son proclives a cultivar este género, pero que han conservado la más restrictiva cate-

goría de «prestigiosos» como aval para evitar las manifestaciones más vulgares de una escritura autobiográfica a menudo maltratada.

Fernando Fernán-Gómez al iniciar su citada obra se plantea hasta qué punto son interesantes las memorias de un cómico español. Lo hace desde la perspectiva de quien en reiteradas ocasiones ha escrito sobre la marginalidad de su profesión en la historia de España –la marginalidad implica el silencio de quienes la padecen– y duda al carecer de suficientes antecedentes en el contexto nacional. Los únicos realmente válidos, puesto que los ejemplos de Charles Chaplin, Lauren Bacall, Laurence Olivier y otros semejantes pertenecen a un mundo muy alejado del de un cómico durante el período franquista. Estas dudas del reflexivo Fernando Fernán-Gómez casi desaparecen en las obras de sus tres citados colegas y, desde luego, ni siquiera pasan por la mente de un editor actual. La clave de tan radical cambio en pocos años debemos buscarla en la desaparición de dicha marginalidad –máxime cuando se trata de sujetos tan conocidos y respetados–, pero sobre todo en la sustitución del prestigio por la fama a la hora de justificar la pertinencia de unas memorias. Este fenómeno ha producido auténticas aberraciones dentro del género como la publicación de las supuestas memorias de un futbolista de veinte años (Raúl). Pero, al margen de las exageraciones propias del afán comercial de algunas editoriales, ya no es necesario contar con una tradicional noción de prestigio social o intelectual para lanzarse a escribir –o dictar– una autobiografía y publicarla. Lo fundamental, al menos para que los editores se interesen por la obra, es la fama y dentro del concepto «famosos» conviven actualmente los más dispares sujetos. Hay quien la ha conseguido gracias a una trayectoria vital y quien disfruta de una fama pasajera fruto de las más variopintas causas. Pero todos parecen tener el mismo derecho a publicar sus memorias dentro de una democratización del género que, tal vez, acabe perjudicando su interés literario e intelectual.

Frente a casos paradigmáticos de la degeneración de la autobiografía como el del también actor Espartaco Santoni (*No niego nada*, Barcelona, Capriles, 1990; *Digan lo que digan*, Barcelona, Ediciones B, 1991), en los cuatro ejemplos que nos ocupan confluyen la popularidad ganada tras unas largas y brillantes carreras con el respeto y hasta la admiración de quienes pueden proporcionar una noción de prestigio. Esta circunstancia favorece el interés de unas obras escritas desde la lucidez, el sentido crítico y la fuerza del testimonio de quienes, protagonistas destacados de una época, son también capaces de valorar los claroscuros de la misma. Los casos de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach resultan especialmente brillantes en ese sentido y justifican el sentido de un género a menudo maltratado por autores que se limitan a acumular anécdotas triviales y chismorreos.

No obstante, y al margen de las fundamentales nociones de la fama y el prestigio, las vidas de los actores suelen ser peculiarmente adecuadas para las autobiografías o, mejor dicho, interesantes para los lectores de dicho género. Estos últimos apenas perciben diferencias entre el mismo y una novela, tal y como en repetidas ocasiones han indicado los teóricos de la literatura. Es lógico, pues, que se sientan más atraídos por unos individuos cuya trayectoria profesional, además de pública, es por diversos motivos comparable a los cánones del más tradicional protagonista novelesco. Veamos algunos de ellos.

En los cuatro casos nos encontramos ante unos ancianos que todavía muestran el suficiente vigor para estar presentes en nuestra actualidad cultural –incluso ocupando un destacado lugar–, pero al margen de cualquier inestabilidad o polémica. A estas alturas, y en la faceta que nos ocupa, nadie duda de su valía profesional. Su posición es sólida en todos los sentidos y desde la misma repasan su trayectoria al modo de tantos protagonistas de novelas o películas. Pero, como ocurre con estos últimos, dicha solidez contrasta con los obstáculos que han jalonado una vida repleta de altibajos, triunfos y fracasos. Al igual que en numerosos relatos de ficción, conocemos el desenlace feliz, la brillante culminación de tantos esfuerzos, pero desde ese reconfortante y tranquilizador punto de partida nos interesamos por seguir las azarosas trayectorias de unos profesionales cuyo destino no estaba escrito, ni siquiera previsto.

La profesión de actor implica azar e incertidumbre, dos elementos de gran rentabilidad narrativa. A diferencia de lo que ocurre con otros colectivos donde la lógica de lo previsible deriva en la rutina, el cómico de la época reflejada por los cuatro autores accede a la profesión por caminos salpicados de azar y lucha por la supervivencia. No se trata de una vocación definida que da paso a una formación adecuada para subir al escenario, sino de un conjunto de circunstancias heterogéneas que confluyen en unos individuos que, sobre todo, muestran una decidida voluntad de salir adelante como actores.

Y triunfan, pero –como afirma a menudo Fernando Fernán-Gómez– el triunfo de un actor en la España del franquismo apenas supone seguridad. Es una circunstancia que ha de ser renovada constantemente, lo cual provoca una inseguridad mostrada por estos actores en diversos momentos. Por eso mismo su situación actual, el presente desde el que escriben sus memorias, tiene más mérito a los ojos de un lector que sigue con atención los altibajos y peligros de una trayectoria profesional donde nada está previsto, donde casi todo es posible y que, en definitiva, sólo se salva por la firme voluntad de sus protagonistas. ¿No nos recuerda lo que ocurre con tantas novelas clásicas?

La lectura de un relato de ficción centrado en un protagonista individual a menudo es una invitación para conocer el contexto en el que se desarrolla su trayectoria, sobre todo cuando mantiene con el mismo una relación crítica o conflictiva. Algo similar ocurre con las autobiografías de nuestros cuatro cómicos. Aunque en activo todavía (mayo, 2001), sus carreras profesionales se desarrollan con un considerable éxito durante el período franquista. Esta circunstancia convierte sus testimonios en una interesante fuente de información para conocer el teatro, el cine y otras manifestaciones culturales de la época, vistas desde la perspectiva de unos protagonistas con suficiente capacidad crítica y de distanciamiento. El éxito no supuso para ellos el adormecimiento de un sentido crítico, que les llevó a menudo a mantener posturas distantes con respecto a la cultura oficial de la época. Por razones ideológicas, políticas, morales y de otra índole los cuatro triunfaron durante el franquismo, pero ninguno de ellos se identificó con una España de la que percibían sus limitaciones en todos los sentidos. Esta actitud se pone de relieve cuando evocan una época sin la aniquiladora nostalgia y sin manifestar tampoco un rechazo total que resultaría demagógico. En los cuatro casos encontramos diferentes niveles de comprensión del pasado, pero todos se sitúan en una perspectiva que permite el análisis de una etapa histórica donde ellos trabajaron y triunfaron dentro de unos límites estrechos, demasiado estrechos a pesar de su relativa situación de privilegio.

En ese marco los cuatro tuvieron que buscar la forma de hacerse un hueco, de sobrevivir mediante un difícil equilibrio entre sus aspiraciones y sus necesidades. Ese obligado posibilismo enriquece unas obras donde no se da la épica del enfrentamiento total –poco compatible con las manifestaciones actuales del género–, sino la comedia o el drama de una cotidianidad donde muchos deseos quedaron ahogados, pero otros de índole personal o profesional se concretaron en estas trayectorias de quienes, a pesar de los problemas, fueron triunfadores. Vemos, pues, una dialéctica parecida a la de tantas novelas protagonizadas por sujetos alejados de los héroes clásicos, enfrentados a una época y un contexto social donde los triunfos y los fracasos se suceden sin que decaiga el ánimo de un protagonista cuyo objetivo final está muy claro. En estos casos es ser actor, triunfar, obtener reconocimiento público y prestigio y, sobre todo, hacerlo en una España diferente, mucho más próxima a sus deseos que aquella donde iniciaron su trayectoria.

Pocos se interesarían por la autobiografía de un triunfador nato que apenas ha tenido problemas para alcanzar sus objetivos. De la misma manera que sin conflicto no hay drama, sin dificultades convenientemente repartidas a lo largo de una trayectoria vital no hay interés para el lector. No cabe duda de que las cuatro

obras aquí comentadas son ricas en dificultades de todo tipo. Desde las estrictamente profesionales –censura, pobreza del teatro y el cine, condiciones lamentables de trabajo, aislamiento cultural...– hasta las más íntimas, especialmente llamativas en unos sujetos cuya moralidad estaba al margen de la imperante en la época. Resulta duro comprobar las heridas sufridas por estos triunfadores –otros las tienen sin la compensación de alcanzar ese status–, pero al margen de su indudable base real es cierto también que cumplen una función narrativa fundamental para mantener el interés del lector.

A lo azaroso e imprevisible de estas trayectorias vitales debemos sumar lo intenso y hasta aventurero de algunos episodios. En una época especialmente gris donde lo provinciano resultaba omnipresente, Fernando Fernán-Gómez, Paco Rabal, Adolfo Marsillach y Miguel Gila tuvieron la oportunidad de transgredir algunos de los límites tan opresores para la inmensa mayoría de sus coetáneos. Su profesión y el éxito alcanzado les permitían un modo de vida sólo soñado por muchos españoles de entonces, aunque tampoco quepa idealizar una excepción que, aparte de confirmar la regla, estaba a veces cerca de la misma. Apenas se puede hablar de aventuras en el sentido estricto de la palabra, salvo cuando recordamos episodios como el viaje a África de Adolfo Marsillach para pasar las navidades con un misionero español o algunas de las situaciones vividas por Miguel Gila durante la Guerra Civil. Pero, en esa misma línea, la posibilidad de viajar al extranjero ya era excepcional para un español de los años cincuenta. Por su trabajo o por placer, estos actores viajaron constantemente. De las giras teatrales por provincias apenas cabe dar un testimonio costumbrista repleto de pensiones y pobreza, donde sólo un sujeto tan vitalista como Paco Rabal era capaz de protagonizar aventuras propias de la mejor novela erótica anterior a la citada guerra. Pero cuando, como estrellas de nuestro cine, se trasladaron a otros países vivieron una experiencia que en aquellas circunstancias cabe considerar como extraordinaria. A menudo las autobiografías y los libros de viaje se solapan. Los cuatro ejemplos comentados dan testimonio de esta circunstancia, que añade variedad e interés a unos relatos autobiográficos propios de unos profesionales que cambiaban constantemente de lugar de trabajo. Eran, en aquella época y en España, una notable excepción. Ahora no tanto, pero esa circunstancia que enriquece el perspectivismo crítico de los autores nos hace también más atractiva la lectura de sus obras.

Nuestros autores y protagonistas podían transgredir otros límites no menos característicos de la época. Frente a la rígida y represiva moral sexual que imperaba en la España del franquismo, las cuatro autobiografías revelan unos comportamientos íntimos alejados de las pautas seguidas por la mayoría. Mucho se ha

escrito sobre la condición marginal de los cómicos y su peculiar moral. Fernando Fernán-Gómez es un especialista en el tema desde una perspectiva de defensa de lo que se ha considerado históricamente como una de las señas de identidad del colectivo. Esa postura la comparten los otros tres autores, partícipes activos además de una concepción de las relaciones sentimentales y sexuales al margen de la moral represiva del momento, a pesar de un no menos evidente machismo. La evolución de la sociedad española en esos temas ha restado interés a una oposición que ha perdido vigencia. En un colectivo tan diluido y hasta despersonalizado como lo es en la actualidad el de los cómicos, ya no hay una forma peculiar de entender la moral que sirva como seña de identidad. Pero para el lector actual, más allá del testimonio de una contraposición desaparecida, queda la intensidad de la vida de unos individuos donde se suceden, a veces a ritmo vertiginoso, los amores, los encuentros y los desencuentros. Incluso se llega a casos divertidos como el de Paco Rabal, «un novio de la vida» –según la acertada definición de Fernando Fernán-Gómez– cuya sinceridad al respecto empequeñece lo mostrado por las memorias de Giacomo Casanova. Por ese camino los peligros son obvios y la amenaza del chismorreo asoma, pero la sincera naturalidad de Paco Rabal, la elegancia de Adolfo Marsillach y el estricto pudor de Fernando Fernán-Gómez evitan un peligro que acaba convirtiéndose en un atractivo más de sus obras.

Nuestros cómicos no sólo viajaron y se enamoraron en reiteradas ocasiones de algunas de las mujeres más bellas de la época, sino que en los buenos momentos hicieron ostentación de un poder económico ajeno a la pobreza tan extendida por entonces en España. En una época en la que empezaban a circular los primeros utilitarios, ellos por ejemplo llevaban espectaculares coches que, en los casos de Adolfo Marsillach y Miguel Gila incluso suponían una ostentación un tanto hortera reconocida con el paso de los años. Pero no eran ricos, al menos como los ricos de verdad, aquellos que siempre lo son por encima de circunstancias más o menos pasajeras. Su dinero era tan efímero como, en algunos casos, sus amores. Enriquecerse y arruinarse varias veces es una constante de unas trayectorias propias de una profesión donde resulta imposible hacer planes, donde la continuidad es casi una quimera. De ahí que vivan intensamente al día, disfrutando de aquello que no se sabe si durará, exprimiendo al máximo lo que les depara sus triunfos profesionales porque temen que pronto vengan momentos duros. Las «paradas» –en las que el teléfono deja de sonar sin que se acierte a comprender las causas–, la pérdida de popularidad, la falta de proyectos viables e interesantes, el desconcierto en algunos períodos... fueron circunstancias laborales sufridas por todos ellos. En lo personal, a veces su vida también tuvo momentos difíciles. Miguel Gila se marchó de España para no ser procesado por adúltero, otros padecieron las consecuencias de la inexistencia del divorcio... y siempre sabían que su

actitud no estaba legitimada, sólo consentida por unos poderes que la recluían en unos colectivos tan reducidos como el de los cómicos. Trabajo, dinero, amor... eran bienes que iban y venían, nunca consustanciales a su condición de actores ya populares y hasta consagrados. Una alternancia capaz de desquiciar en la vida real, pero atractiva para un lector que se adentra en la cambiante suerte de un individuo cuya vida es cualquier cosa menos lineal o rutinaria.

Queda por señalar una última característica que, sin ser peculiar de los cómicos, se suele considerar como necesaria en una profesión que busca la comunicación con el espectador: la seducción. La misma también se percibe en los personajes que protagonizan estas autobiografías, no sólo relacionables con sus autores por las experiencias vividas sino también por el tono y estilo de su expresión, por las estrategias comunicativas empleadas, por un sinfín de pequeños detalles que dan sentido a algo tan inefable como es la seducción. Sin escatimar las imprescindibles dosis de sinceridad y naturalidad, quienes están acostumbrados a recrear tantos personajes también saben cómo seducir al lector con su propio personaje. Cabe escribir unas memorias para contradecir la imagen pública de uno mismo, para mostrar la supuesta «verdadera» personalidad. Pero no es la opción de nuestros cómicos, tal vez porque en sus casos no tenga sentido esa labor de destrucción de una determinada imagen pública. En las obras aquí comentadas se prefiere mantener la misma, pero enriqueciéndola, justificándola, dándole ese contexto que a veces resulta tan necesario para comprender determinadas actitudes. El resultado no es sólo la creación de una personalidad más concreta, sino también más seductora. Los cuatro saben mostrar sus ángulos más sugestivos y, claro está, jugar con la presentación de aquello que pueda resultar más distanciador con respecto al lector. Después de una eficaz tarea de seducción, que con tanto acierto practican los actores en las entrevistas, reportajes y demás medios de promoción, estos autores consiguen que el lector hable de las proezas sexuales de Paco Rabal con una sonrisa de complicidad, disculpe el mal genio de Fernando Fernán-Gómez y comparta todas las polémicas opiniones de Adolfo Marsillach. ¿Un milagro? No, una múltiple seducción para la que estos sujetos están especialmente capacitados gracias a su profesión.

Si nos fijamos en lo dicho hasta ahora, nos encontramos ante unas trayectorias biográficas donde se dan la fama, el éxito, el prestigio, el azar, el conflicto, la aventura, el imprevisto... y otras circunstancias que, a primera vista, son propias del más convencional relato de ficción. Esos conceptos habría que matizarlos en relación con los casos particulares presentados en las autobiografías de los cuatro cómicos. Aunque Francisco Rabal y Miguel Gila a menudo se quedan en la sucesión de anécdotas, mientras que Fernando Fernán-Gómez y Adolfo

Marsillach compaginan la narración con la reflexión, todos ellos son capaces de transmitir esa necesaria sensación de vida, de referencia real, que debe tener una autobiografía. Se evita así la excesiva estilización de sus propios personajes a partir de un número limitado de rasgos como los arriba citados. Pero esa credibilidad en ningún caso elimina el armazón de unos personajes construidos a base de unos materiales similares a los que hacen atractivos a los de ficción. Por eso, en gran medida, las autobiografías de los cómicos atraen a los lectores, mientras que otros colectivos ni siquiera se plantean en la actualidad la posibilidad de escribir memorias, al menos con el deseo de ser publicadas.

Toda fórmula literaria donde se dan los componentes del éxito y obtiene una respuesta positiva por parte de los lectores tiende a perpetuarse y, lo que es peor, a extenderse hasta límites inadecuados. Tal vez en España estemos asistiendo a una moda pasajera, pero cuando observamos las autobiografías de los actores norteamericanos, por ejemplo, percibimos que la misma puede mantenerse durante décadas. Aquí no hay una industria cinematográfica que determine tanto la orientación de estas memorias y en gran medida la responsabilidad de su publicación todavía radica en el propio autor. En cualquier caso, conviene establecer un criterio selectivo e incluso recomendar a algunos cómicos que se abstengan de ese más o menos consciente ejercicio de narcisismo que supone escribir unas memorias. No se trata de discriminar exclusivamente en función de la calidad profesional de los sujetos. Actores maravillosos pueden protagonizar una trayectoria personal mezquina o anodina. Y a la inversa, aunque es dudoso que el no triunfador encuentre una editorial donde publicar su obra. Se trata de tener el suficiente sentido autocrítico para valorar el interés del testimonio que cada uno pueda aportar y, lo que es más importante, la capacidad para dar cuenta del mismo con un mínimo de reflexión y voluntad estilística.

No olvidemos que cada época, y en lo que se refiere a un colectivo concreto como el de los actores, tiene un número limitado de sujetos que sirven para dar cuenta de la misma. No hace falta acumular, sino seleccionar. Personalidades como las de Fernando Fernán-Gómez y Adolfo Marsillach marcan y definen un período. Tal vez podamos añadir unas pocas más para el mismo. Pero conviene aceptar que la selección predomine sobre la cantidad, salvo que asimilemos las autobiografías a un sinnúmero de anécdotas triviales o al morbo. Esta segunda dirección parece ser la que predomina en unas editoriales que han encontrado un filón y animan a determinados actores a que cuenten sus peripecias, que conversen entre ellos, que polemicen con otros... en una carrera que acabará convirtiendo un noble género en algo cercano al mundo de las *revistas del corazón*. En cualquier caso, es posible que convivan ambas tendencias y siempre cabe felicitarse

por el éxito popular y de crítica de obras como las de Adolfo Marsillach y Fernando Fernán-Gómez. Escritas desde el rigor, la lucidez y el sentido crítico, son capaces de interesarnos por un estilo que evidencia la calidad literaria de los autores y por un armazón –de cuyos rasgos más obvios hemos hablado en este artículo– pronto ocultado por la calidad humana de unos individuos que, con distinto sentido del pudor, nos comunican desde sus preocupaciones íntimas hasta las opiniones sobre las cuestiones más comunes. Tal vez la clave sea que nuestro primer impulso a la hora de leer sus obras se relacione con nuestra admiración por su trabajo como actores, pero pronto descubrimos que detrás del mismo hay unas personalidades polifacéticas que desbordan el siempre estrecho mundo de una profesión, unos individuos que han compartido múltiples y heterogéneas experiencias que han ido enriqueciendo sus biografías. Son conscientes de esa riqueza labrada gracias a una voluntad que da sentido a sus trayectorias y nos la condensan en sus obras de ficción (*Las bicicletas son para el verano*, *Yo me bajo en la próxima, ¿y usted?...*) y en sus memorias, tal vez tan de ficción como las anteriores y, por eso mismo, tan igualmente interesantes.

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y LA MEMORIA AUTOBIOGRÁFICA DEL INDIGENISMO CONTEMPORÁNEO

José Carlos ROVIRA
Universidad de Alicante

Hay un texto de José María Arguedas que me gustaría recordar señalando con él los límites de mi reflexión. Recibía en 1968 el premio Inca Garcilaso de la Vega y concluyó su discurso así:

> Contagiado para siempre de los cantos y los mitos, llevado por la fortuna hasta la Universidad de San Marcos, hablando por vida el quechua, bien incorporado al mundo de los cercadores, visitante feliz de grandes ciudades extranjeras, intenté convertir en lenguaje escrito lo que era como individuo: un vínculo vivo, fuerte, capaz de universalizarse, de la gran nación cercada y la parte generosa, humana, de los opresores. El vínculo podía universalizarse, extenderse; se mostraba un ejemplo concreto, actuante. El cerco podía y debía ser destruido; el caudal de las dos naciones se podía y debía unir. Y el camino no tenía por qué ser, ni era posible que fuera únicamente el que se exigía con imperio de vencedores expoliadores, o sea: que la nación vencida renuncie a su alma, aunque no sea sino en la apariencia, formalmente, y tome la de los vencedores, es decir que se aculture. Yo no soy un aculturado; yo soy un peruano que orgullosamente, como un demonio feliz habla en cristiano y en indio, en español y en quechua[1].

[1] Apareció en apéndice a la última novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada, 1971 (20ª edición), pág. 297.

Le di muchas vueltas a este texto durante tiempo. Era por una parte el comienzo del discurso de un suicida (de hecho el escritor se suicidó algunos meses después, en 1969). Era además una síntesis desafiante del mestizaje como actitud cultural, mestizaje como conflicto en cualquier caso, no como unión ideal. Era también el testimonio del conflicto personal en un tiempo en el que José María Arguedas escribía su última obra *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, aun a sabiendas de que iba a entremezclar la historia narrativa con sus diarios personales en los que iba a contar el suicidio e, incluso, en carta al rector de su Universidad, dejar escritos los preparativos para su entierro. El texto sigue produciendo escalofríos, como siempre los produce cuando alguien textualiza su propio final. Como los produjo en su día el italiano Cesare Pavese cuando terminó su diario con aquella frase «Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más».

Intentaré asumir más adelante una reflexión que proceda de este texto, pero antes quisiera dar unos datos sobre la vida y la obra de José María Arguedas en el contexto del indigenismo.

ANDAHUAYLAS, 1911

José María Arguedas nació en 1911 en Andahuaylas, al sur del Perú. La biografía tiene una serie de momentos y lugares que pueblan posteriormente su universo narrativo, dotando de una amplia intensidad memorial a sus páginas: los viajes del padre por la sierra peruana se convierten en material inicial de *Los ríos profundos*; la convivencia con los indios en la infancia, obligado por la madrastra, dinamiza la experiencia fundamental del bilingüismo y de la doble cultura; San Juan de Lucanas sirve para crear el símbolo literario de la aldea de San Pedro en *Todas las sangres*; también Puquio, otra de las geografías infantiles, está en la base de *Agua* y *Yawar fiesta*; como los internados de la infancia, fundamentalmente el de los mercedarios de Abancay, como base de la creación del material narrativo de *Los ríos...*, etc.

Estamos en cualquier caso ante un escritor que ha hecho de su materia literaria una forma de autobiografía, en la que geografías y situaciones vividas van determinando los impulsos de creación. Pero sobre estos impulsos se desarrolla inmediatamente una construcción lírica que genera la mejor parte de su obra, en la que es el mundo de evocación de la infancia el que persiste, creando una especial forma de entender la realidad: la aproximación vivencial al mundo indígena, como clave que explica el Perú contemporáneo, y, para Arguedas, a partir de aquí, el mundo contemporáneo. Heredero de una tradición cultural, sobre la que tiene

una memoria biográfica, su creación novelística se va abriendo paso entre la lengua quechua, o los cantos quechuas, como raíz de identidad, hasta el grado de ser auténticos contrapuntos emotivos-memoriales de sus tramas literarias, tan vinculadas también a la propia biografía. Sobre estas líneas avanza muy pronto la condición científica del hombre interesado en la antropología, como determinación cultural y social para su aprecio del mundo indígena.

LA LENGUA Y LA EXPRESIÓN LITERARIA

El texto que leía al principio nos plantea la realidad de dos universos lingüísticos que remiten a dos universos culturales, el quechua y el español. José María Arguedas, establecido entre los dos, vincula desde el principio su creación a una cuestión teórica de orden fundamental:

> ¿En qué idioma se debía hacer hablar a los indios en la literatura? Para el bilingüe, para quien aprendió a hablar en quechua, resulta imposible, de pronto, hacerlos hablar en castellano; en cambio quien no los conoce a través de la niñez, de la experiencia profunda, puede quizá concebirlos expresándose en castellano. Yo resolví el problema creándoles un lenguaje castellano especial, que después ha sido empleado con horrible exageración en trabajos ajenos. (Pero los indios no hablan en ese castellano ni con los de lengua española ni mucho menos entre ellos! Es una ficción. Los indios hablan en quechua. Toda la sierra del sur y del centro, con excepción de algunas ciudades, es de habla quechua total. Los que van de otras regiones a residir en las aldeas y pueblos del sur tienen que aprender el quechua: es una necesidad ineludible. Es pues falso y horrendo presentar a los indios hablando en el castellano de los sirvientes quechuas aclimatados en la capital. Yo, ahora, tras dieciocho años de esfuerzos, estoy intentando una traducción castellana de los diálogos de los indios. La primera solución fue la de crearles un lenguaje sobre el fundamento de las palabras castellanas incorporadas al quechua y el elemental castellano que alcanzan a saber algunos indios en sus propias aldeas. La novela realista, al parecer, no tenía otro camino[2].

El texto se sitúa en una larga reflexión en la que Arguedas da cuenta de la cuestión de la lengua como un problema personal, y angustioso, desde que escribiera sus primeros relatos. Nos dice así una vez:

[2] José María Arguedas, *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, en José María Arguedas, *Una recuperación indigenista del mundo peruano* (antología de José Carlos Rovira), Barcelona, Anthropos (suplemento 31), 1992, pág.34.

> Escribí el primer relato en el castellano más correcto y «literario» de que podía disponer. Leí después el cuento a algunos de mis amigos escritores de la capital, y lo elogiaron. Pero yo detestaba cada vez más aquellas páginas. (No, no eran así ni el hombre, ni el pueblo, ni el paisaje que yo quería describir, casi podía decir, denunciar! Bajo un falso lenguaje se mostraba un mundo casi inventado, sin médula y sin sangre; un típico mundo «literario», en que la palabra ha consumido a la obra. Mientras en la memoria, en mi interior, el verdadero tema seguía ardiendo intocado. Volví a escribir el relato, y comprendí definitivamente que el castellano que sabía no me servía si seguía empleándolo en la forma tradicionalmente literaria[3].

Los textos que cito nos remiten una y otra vez a una conciencia angustiada en la que el conflicto de la lengua deviene el conflicto del estilo, recreado como drama de un escritor que estaba intentando reunir en su obra un mundo complejo del que un elemento central estaba siendo el mundo indígena. El debate se establecía con precisiones claras, con disyuntivas precisas como las que se plantea cuando supone que una excesiva regionalización de la lengua impediría a la escritura resultante la universalidad. Es evidente que escribir en quechua la aniquilaría, si el autor no se planteaba traducirse; era evidente entonces que la propuesta es la creación de una lengua que pueda ser universal, sin dejar de transmitir el alma de las palabras de lo que está construyendo, el mundo andino.

La utopía de la lengua, como explicó Alberto Escobar en su monografía sobre Arguedas[4], es el conflicto y el ansia legítima que centra el mundo del escritor desde sus comienzos. Esta utopía creadora adquiere por primera vez en Arguedas resultados claros. Es común la afirmación de que fue en *Los ríos profundos*, sin duda la mejor novela arguediana, en la que se situaron los momentos más felices de esta creación. Porque en esta novela precisamente adquirimos una resonancia, a través de palabras quechuas que van salpicando el texto, a través de juegos con la sintaxis que crean extrañeza al lector. El esfuerzo de lenguaje de Arguedas consiste básicamente en la presencia de palabras y frases quechuas en su relato, palabras que se aclararán contextualmente o mediante la traducción[5]:

---

[3] *Ibidem*, pág. 33.

[4] Alberto Escobar, *Arguedas o la utopía de la lengua*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

[5] Tengo en cuenta las propuestas de Juana Martínez en su edición de José María Arguedas, *Los ríos profundos*, Barcelona, Anaya/ Mario Muchnik, 1995.Sin embargo las citas de la obra corresponden a la edición Madrid, Alianza editorial, 1981. Sobre el léxico arguediano es fundamental el trabajo de Milagros Aleza Izquierdo, *Americanismos léxicos en la narrativa de José María Arguedas*, Valencia, Cuadernos de Filología-Universitat de València, (Anejo 5), 1992.

Ejemplo 1: Presentación progresiva de una frase. Localización: Capítulo I de *Los ríos profundos*. Contexto: el niño se aproxima al muro incaico en el Cusco:

Me acordé, entonces, de las canciones quechuas que repiten una frase patética constante: *yawar mayu*, río de sangre; *yawar unu*, agua sangrienta; *puk-tik´yawar k´ocha,* lago de sangre que hierve; *yawar wek´e*, lágrimas de sangre. ¿Acaso no podría decirse *yawar rumi,* piedra de sangre, o *puk´tik yawar rumi*, piedra de sangre hirviente? Era estático el muro, pero hervía por todas sus líneas y la superficie era cambiante, como la de los ríos en el verano, que tienen una cima así, hacia el centro del caudal, que es la zona temible, la más poderosa.

–¡*Puk´tik yawar rumi!*– exclamé frente al muro, en voz alta.

(*Rios...*,18)

Ejemplo 2: Traducción. Localización: Capítulo VII. Rebelión de las chicheras:

Las mujeres gritaron:

-*¡Kunami suakuna wañunk´aku!* (¡Hoy van a morir los ladrones!)

Cuando volvieron a repetir el grito, yo también lo coreé.

(*Ríos...*, 117)

Ejemplo 3: Aclaración contextual (en este caso también onomatopéyica) y modificaciones del orden sintáctico de la frase. Localización: capítulo IX. Ernesto pregunta a una de las chicheras si han matado a Doña Felipa, la cabecilla de la insurrección, como le ha dicho un soldado

¿Cierto han matado a doña Felipa?-le pregunté a la mestiza mirándola a los ojos.

–*Jajayllas! ¡Jajayllas!*-gritó ella; se rió–. Soldado borracho seguro sueña –dijo–. ¡Borracho es borracho! ¡Ándate de aquí, niño! –me empujó.

(*Ríos...*185)

Podríamos reiterar ejemplos que respondan a este sistema de aclaración de los quechuismos del texto, mediante la presentación progresiva del sentido de una

frase, la aclaración contextual o la traducción, o señalar la modificación del orden sintáctico como indicativa del habla indígena, o recordar las numerosas veces en que cantos quechuas, con la traducción confrontada, aparecen en la obra como contrapunto memorial de las situaciones que nos va narrando. Los procedimientos han sido analizados varias veces y no pretendo por supuesto sentar plaza de especialista en este argumento, sino señalar los que parece que Arguedas consiguió con su obra.

El argumento lo ha explicado mejor que nadie en un trabajo excepcional (y también excepcionalmente manipulador por otras cuestiones) Mario Vargas Llosa quien en *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*[6] dedica un brillante epígrafe a lo que llama «El castellano amaestrado», para decirnos que:

> El narrador, bilingüe, traduce al castellano lo que algunos personajes dicen en quechua, incluyendo a veces en cursiva dichos parlamentos en su lengua original. No lo hace con demasiada frecuencia, de modo que las incrustaciones lingüísticas quechuas no estorben la fluencia narrativa, pero sí con la periodicidad necesaria para configurar el ambiente de sociedad dividida en dos pueblos, dos lenguas y dos culturas. Y no por ser «correcto», fraguado dentro de los parámetros de la sintaxis y la morfología ortodoxas, es el castellano del narrador menos apropiado para sugerir, con poderoso aliento, cuando se expresan los quechua-hablantes o se hace referencias a la cultura mágico-religiosa de los indios, la existencia de la *otra* lengua, la que determina una forma de relación con el paisaje y la historia distinta de la implicada en el castellano.

Lo explicó también como trabajoso proceso de creación el propio José María Arguedas:

> El desgarramiento, más que de los quechuismos, de las palabras quechuas, es otra hazaña lenta y difícil. ¡Se trata de no perder el alma, de no transformarse por entero en esta larga y lenta empresa! Yo sé que algo se pierde a cambio de lo que se gana. Pero el cuidado, la vigilia, el trabajo, es por guardar la esencia. Mientras la fuente de la obra sea el mismo mundo, él debe brillar con aquel fuego que logramos encender y contagiar a través del otro estilo, del cual no estamos arrepentidos a pesar de sus raros, de sus nativos elementos[7].

Y reafirmó que aquella lucha había sido otra manera de buscar la universalidad de los textos:

---

[6] México, FCE, 1996, págs.176-177.

[7] *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, pág. 34.

> ¿Fue y es esta una búsqueda de la universalidad a través de la lucha por la forma, sólo por la forma? Por la forma en cuanto ella significa conclusión, equilibrio, alcanzado por la necesaria mezcla de elementos que tratan de constituirse en una nueva estructura [...] Haber pretendido expresarse con sentido de universalidad a través de los pasos que nos conducen al dominio de un idioma distinto, haberlo pretendido en el transcurso del salto; esa fue la razón de la incesante lucha. La universalidad pretendida y buscada sin la desfiguración, sin mengua de la naturaleza humana y terrena que se pretendía buscar sin ceder un ápice a la extensa y aparente belleza de las palabras[8].

Fue Rubén Darío el que desde otra tradición, desde la tradición simbolista recuperada por el modernismo, nos explicó que las palabras debían pintar el color de un sonido para apresar así el alma de las cosas. Arguedas, desde otra tradición, desde el realismo, pretendió crear con su esfuerzo una sinestesia andina que fuera capaz de dar cuenta de un mundo diferente. Y el quechua subyacente era imprescindible para su ejercicio. Y creo que consiguió rotundamente hacerlo en algunos momentos. De los momentos en los que no lo consiguió –justo a partir de *Los ríos profundos*– voy a hablar más tarde.

Lo que sí consiguió también fue crear un clima memorial en el que los dos mundos alcanzan elementos muy eficaces de contraposición. He reiterado varias veces la rotundidad del capítulo I de *Los ríos profundos,* como para no volver a utilizarlo aquí como ejemplo de esa contraposición eficaz.

En ese capítulo hay un espléndido recorrido en el interior de una memoria en conflicto, en la que el paseo del niño Ernesto por el Cuzco, acompañado por su padre, permite una síntesis sobresaliente de los dos universos enfrentados: el muro incaico, vivificado y transmisor de vida («la corriente que entre él y yo iba formándose», pág. 11, «este muro puede caminar; podría elevarse a los cielos o avanzar hacia el fin del mundo y volver», pág. 13), frente al interior de la catedral, mortificadora y trasmisora de muerte:

> La luz filtrada por el alabastro de las ventanas era distinta de la del sol. Parecía que habíamos caído, como en las leyendas, a alguna ciudad escondida en el centro de una montaña, debajo de los mantos de hielo inapagables que nos enviaban luz a través de las rocas [...]El rostro del Crucificado era casi negro, desencajado, como el del pongo. Durante las procesiones, con sus brazos extendidos, las heridas profundas, y sus cabellos caídos a un lado, como una mancha negra, a la luz de la plaza, con la catedral, las montañas o las calles ondulantes, detrás, avanzaría ahondando las aflicciones de los sufrientes, mostrándose como el que más padece, sin cesar... (pág. 24)

[8] *Ibidem.*

Hay aquí una interiorización, rigurosamente biográfica, de esa apertura de las «puertas de la memoria» que se desarrolla en el capítulo citado con el brillante juego del sonido de la campana de la catedral, la «María Angola», como indicio mayor de una realidad agobiante en la que el niño protagonista encuentra elementos naturales como salvación:

> Me despedí del pequeño árbol. Frente a él, mirando sus ramas escuálidas, las flores moradas, tan escasas, que temblaban en lo alto, temí al Cuzco. El rostro del Cristo, la voz de la gran campana, el espanto que siempre había en la expresión del pongo [...]me oprimían. En ningún sitio debía sufrir más la criatura humana. La sombra de la catedral y la voz de la «María Angola» al amanecer, renacían, me alcanzaban. Salí. Ya nos íbamos. (pág. 25).

Y concluye con su encuentro con el río, donde la vida son insectos zumbadores, o la misma voz poderosa de la corriente que, de nuevo, entre ternura y espanto, es capaz de despertar los «primitivos recuerdos, los más antiguos sueños».

La naturaleza permite así sus evocaciones, rodeadas de una intimidad en la que no parece caber ninguna objetividad descriptiva. Se describe intimizando el paisaje, realizando con él, las más de las veces, un ejercicio de la memoria, que puede devenir memoria simbólica, en la que el antropólogo aparece al lado del niño que se crió en una cocina indígena de Puquio, construyendo paisajes en una actitud que va hacia el propio pasado y, más allá, al pasado racial, al pueblo quechua. Los mecanismos de la memoria pueden tener toda esta, múltiple, complejidad narrativa, asumir un universo indígena vivido y pensado luego, un universo emotivo e intelectual, en el que la magia, por ejemplo, se convierte en una racionalidad sustancial. «El socialismo –dice una vez Arguedas– no mató en mí lo mágico», como constatación del propio universo defendido hasta la última racionalidad mítica y mágica, la identificadora del pasado.

PARA UNA REDEFINICIÓN DEL INDIGENISMO ARGUEDIANO

Hay un valioso trabajo de la profesora Carmen Alemany Bay en el que se analizan las transformaciones que se operan en los años sesenta en el panorama de la narrativa indigenista[9], centrando en Arguedas, entre otros, aquella elaboración que nos permite hablar de neoindigenismo, frente al agotamiento de la insistencia narrativa indigenista. Se hace referencia en este trabajo a algunos textos

[9] Carmen Alemany, «Revisión del concepto de neoindigenismo a través de tres narradores contemporáneos", *José María Arguedas. Indigenismo y mestizaje cultural como crisis contemporánea hispanoamericana* (coordinación: José Carlos Rovira), Barcelona, *Anthropos,* 1992, págs. 74-76.

principales y se cita por ejemplo la conciencia de transformación que el propio Arguedas quiso dar desde su aventura literaria:

> Entonces, cuando llegué a la Universidad leí los libros en los cuales se intentaba describir a la población indígena: los libros de López Albújar y de Ventura Calderón. Me sentí tan indignado, tan extrañado, tan defraudado que consideré que era indispensable hacer un esfuerzo por describir al hombre andino tal como era y tal como yo lo había conocido a través de una convivencia muy directa[10].

Esta vocación de verdad tiene efectivamente los procedimientos y los debates que antes he señalado. La búsqueda de una lengua y un estilo para dar cuenta de dos mundos contrapuestos me parece la novedad articulatoria más importante de la transformación que se opera en esos años. Hay otras y se puede recurrir, por ejemplo, al panorama que trazó Antonio Cornejo Polar para hablar del neoindigenismo ejemplificando en Manuel Scorza: la presencia del llamado realismo mágico, la nueva complejidad formal, la intensificación del lirismo, la vinculación de un nuevo espacio determinado por las nuevas realidades indígenas parecen características que nos permiten hablar de un nuevo proceso[11].

Cuando Arguedas, en otro texto principal, *Razón de ser del indigenismo en el Perú*[12], pasa revista a las tradiciones culturales y la confrontación entre hispanistas e indigenistas, nos lleva a una tradición ideológica que responde a la razón de ser de dos ámbitos que son irreconciliables por las realidades sociales que representan. Pero él mismo rechaza una y otra vez la etiqueta de indigenista para su literatura. Tiene una razón de peso y es que él no está intentando dar una visión parcial del Perú contemporáneo.

La novela *Todas las sangres* es el intento mayor, en 1964, de abrir una perspectiva que dé cuenta del Perú de la sierra y la costa, del indio y del criollo. La novela se fragmenta en realidades múltiples que, creo, no consigue ajustar por lo que resulta además un fracaso. Pero sobre todo resulta un intento de articular realidades contrapuestas, produciéndonos la idea de fracaso el hecho de que nunca alcance la eficacia lingüística y poética de *Los ríos profundos*. Y probablemente no alcance tampoco la coherencia narrativa que consiga trabar la novela. La obra,

---

[10] José María Arguedas y A. Romualdo, «Poesía y prosa en el Perú contemporáneo", *Panorama actual de la literatura latinoamericana*, Madrid/ La Habana, Centro de investigaciones literarias, 1971, pág. 199. Citado por Alemany.

[11] «Sobre el "neoindigenismo" y las novelas de Manuel Scorza», *Revista Iberoamericana*, L, 127, 1984, págs. 549 ss.

[12] José María Arguedas, *Una recuperación indigenista...*, págs. 36-40.

publicada en 1964, es un ambicioso y confuso proyecto de plasmación de la realidad peruana. La fundación de un espacio geográfico, la ciudad de San Pedro, trasunto literario probable de San Juan de Lucanas, del Departamento de Ayacucho[13] sirve de soporte para realizar una amplísima narración conflictiva de la sociedad en la que confluyen y se entrechocan elementos de la realidad contemporánea, con una indagación hacia el pasado y su peso determinante en el presente, que permite entrever el intento de reflexión globalizante: la pobreza, el mundo indígena campesino, el mundo industrial de la ciudad, etc. permite determinar una galería de tipos y conflictos en el interior de una ciudad aniquilada por el tiempo, cuyos signos de desgate material construyen también una simbólica de la historia aniquilada en la perspectiva del Perú contemporáneo. Los grupos sociales (señores, comuneros, obreros, patronos, etc.) son parte de una galería de tipos morales que entrañan un profundo pesimismo social, en el que el mismo conflicto adquiere la función de ser paralizante. La idealización del Perú indígena, serrano, andino, adquiere un valor sobresaliente, frente a la plasmación de las crisis contemporáneas en el Perú costeño e industrial, que significan ya no sólo un enfrentamiento de mundo y lenguas, sino de clases, en estructura ideológica que determina la construcción y la narración novelesca. El recurso a la Arcadia, como ha señalado Vargas Llosa, en la plasmación del universo indígena es «una nostalgia desesperada por un mundo perdido, que se acababa, ya en gran parte destruido, y al que en su fuero interno, en contra de sus convicciones, en contra de su razón, se sentía profundamente ligado»[14].

El diseño último de la variación que Arguedas imprime al indigenismo –lo que la crítica llama neoindigenismo– tiene que ver con el propósito de *Los ríos profundos*, con el propósito de narración de dos mundos en conflicto y no en mestizaje entendido éste como idealidad. Los recursos de lengua y de actitudes ante el mundo que construyó no son mestizos, sino que están profundamente diferenciados. Arguedas da cuenta a veces de fusiones culturales en cuanto fusiones sincréticas, incluso advirtiendo rotundamente acerca del carácter de determinadas fusiones culturales. Recurramos de nuevo al ejemplo. Nos dice una vez:

> Sin embargo, ambas culturas, la criolla y la india, se mantienen profundamente diferenciadas en su médula y evolucionan paralelamente. Sobre la base de los materiales de la doctrina y cosmogonía católicas, los pueblos nativos

[13] La localización del espacio real, transmitida por el propio Arguedas, la da Sara Castro Klaren, *El mundo mágico de José María Arguedas*, Instituto de Estudios Peruanos,1973, pág. 157, obra en que se realiza un sugerente análisis de la novela.

[14] Mario Vargas Llosa, «José María Arguedas, entre la ideología y la Arcadia», prólogo a *Todas las sangres*, Madrid, Alianza Tres, 1982, pág. xi.

> crean mitos cosmogónicos posincaicos. Así, para los indios de la hacienda Vicos hubo dos humanidades: una bárbara, de individuos descomunalmente fuertes que hicieron caminar las piedras arreándolas con azotes para construir grandes monumentos líticos; esta humanidad, que era antropófaga, fue creada por el dios *Adaneva.* Pero *Adaneva* violó a una mujer muy bella y, cuando la vio preñada, la arrojó de su casa. Esa mujer fue la Virgen María y el hijo que nació de ella, Téete Mañuco (Padre Manuel, el niño Manuelito, o sea, Jesús). Téete Mañuco destruyó la humanidad bárbara mediante una lluvia de fuego y creó la humanidad actual, físicamente más débil pero «con más pensamiento». Téete Mañuco es ya siempre joven (desventuradamente), porque cada año muere un día viernes y resucita el sábado. El cielo es exactamente como la tierra poblada por las criaturas hechas por Téete Mañuco; la diferencia consiste en que allá los indios se convierten en señores, y, los que en este mundo son señores todopoderosos, en el cielo hacen de indios, pero para toda la eternidad[15].

La leyenda es sincrética en el sentido etimológico del término, en el sentido de impostura, en el de unión de dos contrarios contra un tercero. Van a perder los señores finalmente en esta perseverancia católica y animista al tiempo. No, no hay un mestizaje ni ideal ni pacífico. Hay una esencial heterogeneidad como propuesta teórica (dos culturas, la criolla y la india, profundamente diferenciadas y que evolucionan sin converger).

Ésta es la relevancia de Arguedas: la diferenciación de discursos y la contraposición de los mismos. Esta fue su aventura literaria que radicalizó sus posiciones culturales progresivamente.

Creo entonces, sintetizando este punto, que la transcendencia de Arguedas está en su capacidad en crear un discurso conflictivo, por tanto no mestizo, sino heterogéneo. La noción de heterogeneidad a la que me remito es la que Antonio Cornejo Polar elaboró en sus últimos años para matizar las insistencias mestizas y transculturadas de la crítica latinoamericana[16].

---

[15] *Razón de ser del indigenismo...*, en José María Arguedas, *Una recuperación indigenista...* pág. 39.

[16] En una precisión breve de la noción, Cornejo Polar debatió los conceptos próximos de mestizaje y transculturación. Sobre el primero de ellos, observó cómo «la categoría de mestizaje es el más poderoso y extendido recurso conceptual con que América Latina se interpreta a sí misma". Este recurso, sin un esfuerzo teórico de definición, «en gran parte reproduciría una cierta ansiedad por encontrar algo así como un *locus amoenus* en el que se (re)conciliaban armoniosamente al menos dos de las grandes fuentes de la América moderna: la hispana y la india, aunque en ciertas partes, como el Caribe, se incluyera por razones obvias la vertiente de origen africano". Afincados en esta noción, más en el campo de la política que en el de la literatura, se trataba con ella de asumir «un punto de encuentro no conflictivo (...) para pensar-imaginar la nación como un todo más o menos armónico y coherente".Vinculando a continuación la idea de transculturación, en las formulaciones de Fernando

En la heterogeneidad de Arguedas asumimos un papel minucioso de elaboraciones que quizá terminaron conduciendo a ninguna parte. En la década posterior a la escritura de *Los ríos profundos,* el escritor vivió muchas peripecias personales que le llevaron a no terminar voluntariamente aquel decenio. Muchas amarguras también. Relato telegráficamente algunas: los sinsabores que la polémica con Julio Cortázar supuso a Arguedas porque lo ninguneaba como escritor regionalista frente al universalismo de los narradores del *boom* (1968); la emergencia de períodos de depresión y de la vieja obsesión por el suicidio intentado por primera vez en 1966; la crisis emocional por su divorcio con Celia Bustamante (1965) y su matrimonio con Sybila Arredondo (1967); la confesión manifiesta de su crisis psicológica de la que se trató durante tres años en Chile con la psiquiatra Hoffmann, datos que van apareciendo en los diarios que introdujo en su ultima novela, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*; también, y quizá sobre todo, el agotamiento de la escritura, sobre el que nos dice una vez que es el resultado de que se le han acabado los temas de la infancia, y nos narra en los diarios intercalados en los siguientes términos:

> Pero ahora no puedo empalmar el capítulo III de la nueva novela, porque me enardece pero no entiendo a fondo lo que está pasando en Chimbote (escenario de la novela) y en el mundo. Voy a transcribir en seguida –lo haré al margen– las páginas que escribí en Chimbote, cuando igual que hoy, luego de varias noches de completo insomnio, atosigado ya de odios e ilusiones, de impotencia y vacío, decidí, otra vez, suicidarme [...] Entonces agonizaba porque no podía escribir el segundo capítulo; ahora se trata del tercero. El segundo capítulo lo escribí, arrebatado, sin conocer bien Chimbote ni conocer como es debido ninguna ciudad de ninguna parte. A través simplemente del temor y

---

Ortiz y Ángel Rama, se preguntaba si no sería esa noción «el dispositivo teórico que ofrece una base epistemológica razonable al concepto (que considero fuertemente intuitivo) de mestizaje".La propuesta de Cornejo surgía de intentar «formular otro dispositivo teórico que pudiera dar razón de situaciones socio-culturales y de discursos en los que la dinámica de los entrecruzamientos múltiples no operan en función sincrética sino, al revés, enfatizan conflictos y alteridades": «En una primera versión el concepto de heterogeneidad trataba de esclarecer la índole de procesos de producción discursiva en los que al menos una de sus instancias difería, en cuanto filiación socio-étnico-cultural, de las otras. Mas tarde «radicalicé» mi idea y propuse que cada una de esas instancias es internamente heterogénea". Los términos del debate se harán entonces intensos, puesto que Cornejo se afincará en una realidad cultural y literaria problematizada y conflictiva, para considerarla centro de cualquier visión que quiera dar cuenta de los procesos y las relaciones de la literatura en el marco de una sociedad concreta. La perspectiva contraria, todo lo que pretenda debilitar el conflicto discursivo (entre literatura hegemónica, literatura popular, literaturas indígenas) será una suerte de mistificación teórica. Como material clave para este debate, las intervenciones de Cornejo Polar, Roberto Fernández Retamar y otros en *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos cordinadores), Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

> la alegría no se pueden conocer bien las cosas [...] Y creo que el intento de suicidio, primero, y luego las ansias por el suicidio fueron tanto por el agotamiento –estoy luchando en un país de halcones y sapos desde que tenía cinco años– como por el susto ante el miedo de tener que escribir sobre lo que se conoce sólo a través del temor y la alegría adultos, y no en el zumbar de la mosca que uno percibe apenas el oído se forma [...] ¡Tengo miedo, no puedo comenzar este maldito capítulo III, de veras! ¿Cuántas veces hemos hablado de él, doctora Hoffmann? (pág. 95)

Pero, en fin, dejemos a los psicoanalistas que interpreten estas cuestiones, y no nos metamos en algo que no nos interesa. Recordemos un último párrafo del escritor, perteneciente al ensayo que he citado varias veces, *La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú*, en donde dice:

> Pero los dos mundos en los que están divididos estos países descendientes del Tahuantinsuyo se fusionarán o separarán definitivamente algún día: el quechua y el castellano. Entretanto, el *vía crucis* heroico y bello del artista bilingüe subsistirá. En relación a este grave problema de nuestro destino he fundamentado en un ensayo mi voto a favor del castellano.

El *via crucis* de Arguedas acabó la mañana del 28 de noviembre de 1969 en la Universidad agraria de La Molina disparándose dos tiros en la cabeza. Quizá no supo que estaba acabando también con la propuesta más rigurosa de renovación del indigenismo en la literatura. O a lo mejor sabía que ésta, por múltiples razones, había muerto ya al comienzo de ese decenio.

VISIÓN Y ANÁLISIS DE LA PRENSA EN *MEMORIAS DE UN SETENTÓN*, DE RAMÓN DE MESONERO ROMANOS

Enrique RUBIO CREMADES
Universidad de Alicante

Los diccionarios publicados en el siglo XIX y albores del XX recogen y explican el término *Memoria* con un significado preciso: relación de algunos acaecimientos particulares que se escriben para ilustrar la historia o relación escrita en que el autor narra su propia vida o acontecimientos de ella. En la *Memoria* el autor se propone dar cuenta de aquellos hechos en los que él mismo ha participado o que sólo ha estado en situación de conocer circunstancialmente. Las *Memorias*, que pueden llamarse materiales para la historia, siguen rigurosamente un orden cronológico. La explicación del término ofrecida por los diccionarios publicados en la segunda mitad del siglo XIX no varía sustancialmente de la ofrecida en publicaciones de parecida índole editadas recientemente. Los diccionarios de términos literarios actuales señalan, por ejemplo, que se trata de un relato autobiográfico, escrito en retrospectiva, y en el que una persona real narra acontecimientos relevantes de su vida, enmarcados en el contexto de otros acontecimientos de muy diversa índole o contenido. Los límites fronterizos existentes entre el género *Memoria* y sus diversas modalidades, como el *diario*, *autorretrato*, *recuerdos*, *confesiones*, *autobiografías*, etc., indican también cuan complejo es el análisis exacto del referido género[1]. Afortunadamente existe hoy en día un material noticioso de gran valor que está en clara contradicción con la opinión

[1] Límites fronterizos que, en ocasiones, son de difícil precisión. José Escobar ha analizado puntualmente las *Memorias de un setentón* desde esta precisa óptica. Para el citado crítico, Mesonero, al adoptar el título de *Memorias* «registra la diferenciación conceptual de los términos memorias y autobiografías que fuera de España se había establecido en la reflexión crítica sobre la abundante litera-

orteguiana (España es el país que menos memorias ha escrito)[2] y que demuestra o hace patente la existencia de un rico y sustancioso número de obras adscritas al género y publicadas en los siglos XIX y XX[3].

La obra *Memorias de un setentón* figura siempre en un lugar señero entre las publicaciones que de su misma índole aparecieron en el siglo XIX; sin embargo, no nos vamos a centrar en la importancia o incidencia que dicha publicación

---

tura reminiscente. Con el término memorias desde hacía ya mucho tiempo, se designaba en el extranjero, no sólo en Francia, sino también en los países de lengua inglesa, un género de escritos que caían dentro de la definición anunciada por el autor de los *Recuerdos literarios* [Escosura]", (1993, pág. 282). En sus conclusiones J. Escobar señala que no existe una frontera clara entre las memorias y la autobiografía. El autor de memorias, entendidas como texto estético, no puede ser un simple cronista, registrador de unos hechos pretéritos, pues la «presencia de su personalidad, desde el presente, es indispensable en el texto de este género de escritos. El pasado, en cuanto rememoración, se nos representa experimentado, vivido. Mesonero, aunque rechaza el término autobiografía, rehuyendo el exhibicionismo personal como temática de sus reminiscencias, no tiene más remedio que "combinar en cierto modo los sucesos extraños que relata con la propia modestísima biografía". Si bien, esta expresión B "su propia modestísima biografía"- no es más que una atenuación del término fuerte autobiografa» (1993, págs. 285-286).

[2] Los testimonios de la crítica que figuran al final de tomo segundo de las *Memorias de un setentón* (1881) han creado una imagen negativa al respecto, pues se alude e insiste en la escasez de obras españolas referentes al género autobiográfico. El *Apéndice* que figura en dicha edición es un mosaico de opiniones de gran interés para el crítico, pues no sólo se teoriza sobre el género al que pertenece la obra, sino también sobre la incidencia o importancia del mismo en la literatura europea. El marqués de Valmar señala al respecto que en España «se echan de menos las *Cartas* y las *Memorias*, que tan fructuosamente sirven en otras naciones como explanación o complemento de la Historia [...] las *Memorias* y las *Cartas* atienden más a la realidad sencilla de las cosas, e individualizando los hechos y refiriendo interesantes pormenores, dan a la narración más carácter novelesco o dramático. De esta diferencia puede servir de ejemplo la pintura que del *año del hambre* hacen respectivamente la *Historia* del Conde Toreno y las *Memorias de un setentón* [...]» (1881, II, págs. 224-225). Los juicios de José Mañé y Flaquer, Manuel de la Revilla, Francisco de Asís Pacheco, Rafael Luna [Matilde Cherner], entre otros, inciden en este aspecto y en otros relacionados con las fuentes literarias de las *Memorias* y la actitud de Mesonero en la relación de los sucesos y hechos descritos.

[3] En contraposición a la opinión generalizada de la época centrada en la escasa producción en España de la literatura autobiográfica, surgen en estas últimas décadas voces en clara contraposición a dichas opiniones. Anna Caballé (1995) analiza el copioso material existente en la España del siglo XIX. En sus conclusiones indica que «es sorprendente la abundancia de escritos autobiográficos a lo largo del siglo XIX: periodo convulso, pleno de cambios profundos en todos los órdenes de la vida: el tránsito de una sociedad estamental a una sociedad clasista, la intensidad de los acontecimientos políticos, los constantes enfrentamientos ideológicos, la transformación de las costumbres, del arte, de la ciencia..., convierten el siglo XIX en un friso espectacular donde tendrán cabida los más variados testimonios (con frecuencia acompañados de una documentación que acredite lo escrito) [...] De modo que *strictu sensu* no hay razón que justifique seguir manteniendo la vigencia del tópico de nuestra escasez en ese dominio literario» (1995, págs. 135-136).

Un amplio corpus bibliográfico sobre todo este material referido a la autobiografía española lo encuentra el lector en Fernando Durán López (1997). Vid. también las investigaciones llevadas a cabo en el seno del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED (Romera Castillo, 1999)

tuvo en el género, ni tampoco en la veta costumbrista de tipos y escenas que subyace en sus *Memorias*. Mi interés radica en el específico campo de la prensa periódica, en las reseñas, opiniones y juicios de Mesonero Romanos sobre dicho género, habida cuenta de que su testimonio es fundamental por ser el fundador de *El Semanario Pintoresco Español*, revista que marca las pautas y sirve como modelo a las posteriores revistas literarias e ilustradas del siglo XIX (Rubio Cremades, 2000). Su labor como periodista es el mejor aval para tener en cuenta sus opiniones sobre la prensa de la primera mitad del siglo XIX, pues sus juicios permiten establecer una clara disección de todo este material periodístico, tanto desde la óptica ideológica como de la perspectiva de la propia calidad e interés de la publicación citada.

Las primeras referencias a la prensa periódica insertas en sus *Memorias* nos remiten a su época de adolescente y a un ambiente familiar caracterizado por la bonanza de los negocios paternos. En este preciso contexto, Mesonero Romanos confiesa que pudo observar los diferentes comportamientos del ser humano gracias a las visitas que su padre recibía en casa. Como si de una galería de tipos se tratara, el novel escritor tiene ante sí un rico escenario, convirtiéndose en espectador del mismo y actuando como puntual analista de los diversos personajes que desfilan por el hogar paterno. Los recuerdos de Mesonero Romanos se retrotraen, pues, a la tertulia paterna y en un contexto cronológico marcado por la revolución de los doceañistas y la Constitución de 1812. Una época que testimonia el dramático divorcio entre una clase media intelectual que ignora a su pueblo y un pueblo poco familiarizado con la ciudadanía que carece del respeto y confianza de su clase intelectual. Bajo el marco de la Constitución de Cádiz, Mesonero refiere las diversas modalidades periodísticas leídas en esta época, su tendencia ideológica, redactores, estilo contenido... Un variopinto periodismo que incluye numerosas formas de presentación y formato: «[...] viose aparecer como llovidos multitud de periódicos, folletos y hojas sueltas, de diversos colores y banderías, desde *El Patriota*, que redactaba don José Mor de Fuentes, que era el más simpático a la generalidad, hasta *La Pajarera*, del festivo escritor don Manuel Casal [...], desde el *Redactor General* y *El Amigo de las Leyes*, acérrimos defensores de la banda liberal, hasta la *Atalaya de la Mancha*, furibundo atleta ultra-realista, en que esgrimía sus armas el padre Castro, monje de San Jerónimo» (1881, I, págs. 111-112). Publicaciones que, en su mayoría, no figuran en las clásicas monografías dedicadas al periodismo[4]. Gómez Imaz (1810) y Antonio Asenjo (1933) dan

[4] No aparece citada en la obra de Eugenio Hartzenbusch (1894). En el *Catálogo de las Publicaciones periódicas Madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid* (1894) tampoco figura *La Pajarera*, aunque sí, por el contrario, otras publicaciones citadas por Mesonero y que son, igualmente, auténticas curiosidades bibliográficas, como *El Patriota*, *El Redactor General* o *El Amigo de las Leyes*.

noticia de todo este panorama periodístico aludido por Mesonero en sus *Memorias*. En el año 1812 aparecen, según los citados críticos, *El Amigo de las Leyes*, *Anteojos de un Patriota Ciego*, *El Azote de los Afrancesados*, *Celoso de la libertad de la Patria*, *Censor General*, *El Ciudadano Imparcial*, *Diario Militar*, *España Libre*, *La Faramalla*, *El Fernandino de Valencia en Madrid*, *El Filósofo de Antaño en su Gabinete*, *El Fiscal Patriótico de España*. *El Imparcial*, *Mercurio Español*, *El Observador*, *El Patriota*, *La Paxarera*, *El Publicista Español*, *Redactor General de España*, *El Reloxero Universal* y *El Correo General*. En 1813 aparece *Atalaya de la Mancha* y en 1814 *La Abeja Madrileña*, continuación de *La Abeja Española* publicada en Cádiz. También se editan como continuación de los publicados en Cádiz los periódicos *El Conciso*, *El Procurador General de la Nación y del Rey*, *El Tribunal del Pueblo Español* y *El Amante de la Libertad Civil*. Cierra esta relación los diarios *El Universal* y *El Sol*, pertenecientes al año 1814. En enero del citado año, al ser reanudadas en Madrid las sesiones de Cortes de Cádiz, inició también su publicación el *Diario de las Cortes*, que comenzó a publicarse en el año 1810 en la Real Isla de León. Es evidente, pues, tal como constata Mesonero, la aparición de multitud de periódicos, folletos y hojas. Todo ello gracias a la Ley de Libertad de imprenta que permitió una auténtica eclosión de publicaciones, la mayoría de ellas de periodicidad efímera, en Madrid.

El Trienio Liberal es otro de los periodos comentados con amplitud por Mesonero Romanos. Con razón se refiere a él como una época en la que proliferaban diversas modalidades periodísticas, algunas de difícil ubicación hoy en día. Lo realmente interesante es la disección que Mesonero realiza en torno a las múltiples tendencias del periodismo de esta época constitucional y su opinión sobre la ausencia del político en los medios periodísticos de dicha época. El periodista en el Trienio Liberal no utiliza el periódico para medrar en la política, pues sus miras son otras y los fines están inmersos en los principios constitucionales, en su patriotismo y en la carencia de ambición personal. En este sentido, Mesonero

---

Material informativo conciso lo ofrece María Cruz Seoane que define la publicación «[...] de gracia ingenu y un tanto chabacana» (1977, pág. 59). Gómez Aparicio (1967, pág. 110) la considera eminentemente satírica y un tanto ingenua.

La Pajarera, generalmente escrito en verso, se hizo célebre por el título de los sucesivos números que se iban publicando, pues llevaban el nombre de un pájaro. El nombre correspondiente a dicho pájaro –Cernícalo, Mirlo, Urraca, Cuco, Cuervo, etc.– arremetía sus picotazos contra la sociedad. Su director fue Manuel Casal, más conocido con el seudónimo *Don Lucas Alemán*, poeta, médico y colaborador en diversos periódicos madrileños de índole satírica (Gil Novales, 1991, págs. 132-133).

indica que todavía «no se había dado el caso de pasar desde la redacción de un periódico a un sillón ministerial, a un consejo o a una embajada» (I, pág. 246)[5].

Las primeras publicaciones periódicas que aprovecharon la libertad de prensa en el Trienio Liberal y «formaron iglesia o reunieron clientela», en el decir de Mesonero, fueron de tendencia afrancesada-liberal. Grupo compuesto, generalmente, «[...] de hombres de orden y de doctrina, aunque visiblemente desafectos a la Constitución vigente, y por ende mal vistos entre la mayoría del público, que por entonces se declaraba radicalmente afecto a la revolución y sus consecuencias» (I, pág. 242). En este primer grupo Mesonero destaca la publicación de *El Universal*, periódico *magro* redactado por Manuel Narganes, José María Galdeano, José Rodríguez y Juan Caborreluz, entre otros. *El Universal*, que se publicó desde el 12 de mayo de 1820 hasta el 23 de abril de 1823, era conocido con el sobrenombre de *Sabanón* debido a su gran tamaño (382 x 227 mm.). En el sentir de Mesonero sus redactores defendieron con decoro sus opiniones y doctrinas, aunque su enfoque y análisis sobre la Constitución eran un tanto confusos, pues explicaron a su modo los decretos llevados a cabo por las Cortes.

En esta línea de periódicos afrancesados surge una publicación, *El Imparcial*, que es juzgada por Mesonero como más refractaria que *El Universal* a las doctrinas constitucionales. Publicación que inició su andadura el 10 de septiembre de 1821 y debió cesar hacia el mes de junio, tal como indican Hartzenbusch (1894), Gil Novales (1975) y Gómez Aparicio (1967)[6]. *El Imparcial* fue uno de los periódicos más representativos e importantes de la contrarevolución, dirigido por Javier de Burgos, escritor que sufrió las censuras del periodismo burlón y exaltado. Cierra esta trilogía ofrecida por Mesonero *El*

[5] La única excepción la constituye el general San Miguel, aunque no por su condición de periodista sino por su intervención militar en el levantamiento de la isla de León. Por otro lado, insiste Mesonero, «los ministros, diputados y hombres importantes de aquella época, y que casi todos procedían de la anterior, de Cádiz, ni Argüelles, ni Martínez de la Rosa, ni Calatrava, ni Toreno, ni Canga, ni Feliu, ni Moscoso, etc. fueron periodistas jamás» (I, pág. 246).

[6] Hartzenbusch indica textualmente lo siguiente: «La colección que he visto alcanza hasta el núm. CCXVI, correspondiente al 30 de junio de 1822, cuyo número, si no es el último, se me figura que pocos más saldrían después» (1894, pág. 32). Por su parte Gil Novales emite en torno a la fecha de 30 de junio de 1822 una interrogante (1975, II, pág. 1021). Gómez Aparicio hace coincidir su cese el 7 de julio de 1822 con la ola de represalias que los exaltados protagonizaron a raíz de la intentona absolutista en la noche del 7 de julio de 1822. *El Censor* también sufriría las consecuencias de esta situación de irritabilidad por la que atravesaba España, cesando su publicación el 13 de julio del mismo año mediante el siguiente comunicado: «Aviso a los suscriptores.- Los redactores de *El Censor*, considerando que en tiempos de agitaciones políticas, y cuando están exasperados los ánimos, la censura ofende e irrita, pero no corrige, han acordado terminar su obra con el presente número», *El Censor. Periódico político y Literario*, Madrid, Imprenta de *El Censor*, 7 de julio de 1822, pág. 1.

Censor, definida concisamente y con precisión en sus *Memorias*, pues percibe claramente la dualidad de su contenido: el político y el literario. Desde la óptica política *El Censor* se muestra desde un primer momento como uno de los principales órganos de la contrarevolución, redactado por los ilustres afrancesados Lista, Miñano, Hermosilla y Reinoso (Le Gentil, 1909, pág. 10, *pássim.*)[7]. En lo concerniente a la parte literaria, el nombre de *El Censor* figura en un lugar privilegiado, pues sus reseñas críticas y literarias fueron consideradas siempre con palabras elogiosas, especialmente, por los defensores del neoclasicismo. Publicación que no podía pasar por alto el propio Mesonero Romanos, pues en ella figura el germen de un costumbrismo que alcanzaría su máxima difusión en la década posterior. Cabe recordar a tal respecto a Sebastián Miñano, autor de las célebres, certeras y mordaces cartas políticas tituladas *Lamentos políticos de un Pobrecito Holgazán que estaba acostumbrado a vivir a costa ajena.*

Frente a esta trinidad periodística ofrecida por el propio Mesonero en sus *Memorias* surge una multitud de «periódicos diarios, terciarios, semanales, quincenales y sin periodo fijo, bajo los nombres más halagüeños, tales como *La Aurora*, *La Ley*, *El Constitucional*, *La Libertad*, *El Sol*, *El Correo Liberal*, *El Independiente*, *El Conservador*, *El Patriota Español*, *El Eco de Padilla*, etc. que aparecían y desaparecían alternativamente, o se refundían unos en otros, despedazándose mutuamente con la mayor cordialidad y formando un *tutti* infernal, que dio origen a la discreta y agudísima sátira que les prodigaba a manos llenas el folleto intercandente titulado *La Periodicomanía*, que redactaba el abogado D. Francisco Camborda» (I, págs. 243-244). Razón tiene Mesonero Romanos al afirmar que *La Periodicomanía*[8] surge en un momento asaz candente y complicado,

[7] Los artículos referidos a la política fueron redactados mayoritariamente por Hermosilla. Publicación definida por la crítica con el calificativo de excelente y con toda suerte de elogios, como en el caso de María Cruz Seoane: «La energía y serenidad con que estos hombres [Lista y Hermosilla] defendieron su difícil postura, equidistante del absolutismo y del constitucionalismo extremado, se simpatice o no con ella, merece respeto y aprecio. La conducta posterior de Hermosilla y Miñano, sin embargo, se lo resta. Cuando se lee la *Histoire de la Revolution* que publicó Miñano en 1824 y se comparan las ideas expuestas con las del *Pobrecito Holgazán*, la diferencia sólo puede explicarse por un espíritu de vil adulación al deseado –tirano– seducido nuevamente tirano Fernando, o de odio y mezquino afán de revancha contra los liberales, que ni siquiera el duro trato que éstos le habían dispensando a él y a su amigos puede disculpar. En cuanto a Lista, figura por muchos motivos venerable, singularmente como pedagogo, no lo es por cierto por su conducta política. Ya había dado muestras de inconsecuencia pasando de *patriota* a *afrancesado* durante la Guerra de la Independencia. Después del Trienio Liberal pasó a sustentar doctrinas más retrógradas que las manifestadas en *El Censor* en la oficiosa *Gaceta de Bayona*, para a partir de 1833 convertirse en defensor de todos los gobiernos de distintos matices que se sucedieron» (1977, pág. 133)

[8] *La Periodicomanía* (1820-1821) aparece sin fecha ni periodo fijo. Cada número suelto costaba trece cuartos y tenía alrededor de veinticuatro páginas. Las medidas del mismo son Om,

pues las publicaciones periódicas hacen gala de una mordacidad poco común. Bajo este marco constitucional surge *La Periodicomanía* en el año 1820 con un claro propósito: analizar todas las publicaciones de la época, su duración, ideología, formato y disposición. La sátira aludida por Mesonero Romanos, canalizada a través de *La Periodicomanía*, se materializa, especialmente, en los conocidos epitafios que publicaba en sus números. El *fallecimiento* de los periódicos protagonizaba el epitafio o epitafios que figuran en las páginas de *La Periodicomanía*[9].

Conjunto periodístico que el propio Mesonero resume, define y clasifica con precisión, pues establece dos marcos referenciales. Por un lado, publicaciones abanderadas por el partido *exaltado*, en contraposición el *moderado*, que representaba *El Universal*; por otro, periódicos cuya denominación sería la de *ultraliberales -El Tribuno, El Eco de Padilla, El Conservador* (por antífrasis)-. En este último grupo de periódicos colaboraban los más fanáticos representantes del bando comunero. En el sentir de Mesonero, todo este conjunto de periódicos marcó las directrices de un copioso número de folletos, papeles o periódicos en general cuyo fin primordial era la sátira mordaz y agresiva contra los representantes del poder religioso o civil. *El Compadre del Holgazán, La Cotorrita, El Cajón de Sastre, Las Semblanzas de los Diputados, El Zurriago, La Tercerola* constituyen la principal semblanza de un periodismo incisivo y burlón. Mesonero

---

118x0m,0"66. Se publicaron cuarenta y tres números. En el núm. 1 de *La Periodicomanía* se alude al precio de la publicación: «Cada cual soltará sus trece cuartitos, según tarifa, porque así se han empezado a vender otros cuadernos, y es justo seguir la loable; y porque este periódico es una propiedad nuestra, y cada uno vende como le acomoda, y porque si no vendiere (lo que Dios no permita), nos quedaríamos gastados, aburridos, y sin oficio» [1 (1823), págs. 6-7]. Cfr. Rubio Cremades (1984 y 1985).

[9] La burla o sátira no sólo se percibe en dichos epitafios, sino también en los momentos que la publicación está *viva* y no *fenecida*. Por ejemplo en una de las secciones creadas en *La Periodicomanía* –"Hospital general de incurables"–, se emiten juicios o diagnósticos sobre las *enfermedades* de los periódicos y las causas de dichas *enfermedades*, así como los remedios para su curación:

El Universal. Padece extenuación, flojedad en el sistema nervioso, inapetencias, sudores fríos. Método curativo. Tónicos: tintura de quina, baños termales, ejercicios a caballo.

El Espectador. Hemoptisis. Leche de burra, caldos ligeros, ácido nítrico y abstinencia de viandas saladas.

La Miscelánea. Flatos histéricos. Jarabe de adormideras blancas y de corteza de cidra, agua de canela, paseo, bailes y diversiones

El Eco de Padilla. Vértigos. Purgas, sangrías y sanguijuelas, lavativas emolientes, agua nitrada y ejercicio moderado.

Diario Viejo de Madrid. Consunción, insomnios, vómitos, diarrea. Sueros, sustancia de pan, y paños de agras, y triaca al vientre.

El Censor. Calenturas intermitentes. Emético, quina y aguas de naranja, entre caldo y caldo.

Romanos da cuenta de un profundo conocimiento de la prensa del Trienio Liberal, pues percibe los rasgos esenciales de las publicaciones citadas. Su tendencia ideológica, colaboradores, historial de sus fundadores, etc. constituyen los principales soportes que sobre el periodismo figuran en sus *Memorias*. Es, por ejemplo, su concisa y precisa información ofrecida sobre el periódico *El Zurriago* y *La Tercerola*, su hermano, que alcanzaron «la funesta gloria de desmoralizar políticamente al pueblo y hacer descarriar la revolución hasta lanzarla al abismo»[10].

La segunda época de las *Memorias de un setentón* se inicia con el estudio de las costumbres de la sociedad madrileña. Material noticioso que remite al lector a la juventud literaria de los años que precedieron al Trienio Constitucional. La restauración absolutista, la abolición de la Ley Sálica por Fernando VII, la Regencia de María Cristina y el Estatuto Real de Martínez de la Rosa constituyen los hitos más relevantes en los que enmarca la información relativa al periodismo. Proceso histórico en el que no está ausente la referencia al periodismo, a su especial incidencia en la sociedad española. De todo este mosaico de opiniones vertidas por Mesonero en la segunda parte de sus *Memorias* destaca el párrafo que tiene como objetivo esencial el análisis del «monstruo de cien lenguas apellidado *la prensa periódica*, que no hay suceso que no registre en todos sus detalles, hecho que no comente, reputación que no eleve, analice o destruya, ya con el escalpelo de la crítica severa, ya con el cascabel de la sátira, con más primor y talento que el que pudiera prestarle mi vetusto y descolorido pincel» (II, pág. 175).

El panorama periodístico ofrecido en esta ocasión atañe a la década transcurrida entre 1833 y 1843. Es evidente que la férrea censura ejercida por Fernando VII impidió la publicación de periódicos y revistas en general. Tan sólo algunas publicaciones adictas al absolutismo fernandino o de contenido comercial y mercantil tuvieron la fortuna de editarse en la década comprendida entre el final del periodo constitucional (1823) y la muerte de Fernando VII (1833). *El Realista*, *El Restaurador*, *Diario Literario-Mercantil*, *Correo Literario y*

[10] De horrible papel lo califica Mesonero, escrito en prosa y verso no exento de cierto gracejo, aunque por extremo desaliñado y procaz. Publicación debida a Luis Mejías y Benigno Morales. Mesonero Romanos lo cita en varias ocasiones y en función de los apodos que dicha publicación daba a determinados hombres de Estado. Martínez de la Rosa era conocido con el sobrenombre de *Rosita la Pastelera*. El jefe político San Martín fue «bautizado» con el nombre de *Tin-Tin* y el capitán general Morillo con el apodo *Trabuco*. Mesonero también recoge el sobrenombre que *El Zurriago* daba a los ministros, denominándolos *pasteleros*, *camarilleros* y *anilleros*. Toda una nomenclatura que sería inventada por *El Zurriago* y que caló profundamente tanto en los medios políticos como sociales en general (Gil Novales, 1975; Zavala, 1967).

Mercantil, *Semanario de Agricultura y Artes*... no son sino elocuentes ejemplos de la escasez de publicaciones periódicas, de ahí que Mesonero silenciara su nombre en las *Memorias*[11]. Sólo las *Cartas Españolas* (1831-1832) y la *Revista Española* (1832-1836) se libran de esta lógica poda y figuran en un lugar señero, analizadas y citadas en más de una ocasión.

Al igual que en anteriores ocasiones, Mesonero realiza una clasificación de la prensa desde el punto de vista ideológico. De esta forma aúna periodistas y periódicos en compartimentos de ideología afín. Gracias a este material reunido tenemos noticia de la prensa moderada (*El Correo Nacional*, *La España*, *El Corresponsal*, *El Heraldo*) y de sus colaboradores (Ríos Rosas, Donoso Cortés, Villalta, González Bravo, Sartorius...). En segundo lugar aparece la prensa progresista, abanderada por *El Eco del Comercio*, que tuvo pronto fieles imitadores, como *El Clamor Público*, fundado y dirigido por Fernando Corradi, *El Castellano*, dirigido por Aniceto de Álvaro y redactado por Díez Canseco y Llorente Flórez. Por último en «el sentido más o menos retrógrado», según palabras del propio Mesonero, aparece la prensa absolutista, encabezada por *La Esperanza* y custodiada por otras de idéntico credo, como *El Católico* y *El Pensamiento de la Nación*, este último redactado por Jaime Balmes. El juicio de Mesonero respecto a este periodismo retrógrado tiene sus matizaciones, al menos en lo que respecta a la publicación *El Pensamiento de la Nación*. En primer lugar porque su fundación no fue una idea nacida del propio Balmes, sino de un grupo de políticos tradicionalistas conscientes del cambio que se operaba en la sociedad española en estos tiempos, y, en segundo lugar, el loable, aunque discutido intento de canalizar la reconciliación española mediante el matrimonio de Isabel II con el primogénito de don Carlos. Estas son las coordenadas más interesantes que aglutina *El Pensamiento de la Nación*. Por el contrario, el resto de las otras publicaciones que figuran en este sector retrógrado, como *La Esperanza*, sí hacen gala del más férreo credo carlista.

Como es habitual en Mesonero Romanos, la prensa satírica encuentra siempre un lugar privilegiado en las correspondientes disecciones que de la prensa periódica lleva a cabo. Corriente periodística encabezada por contertulios y amigos del propio Mesonero, como los célebres escritores Larra, Segovia, Pelegrín,

[11] En el capítulo II, *Ojeada a la época Calomardina*, Mesonero Romanos refiere con no poco dolor el estado caótico por el que atraviesa España, atenazada por el absolutismo más obscurantista. Mesonero refiere parte de esta desolación referida a la libertad de prensa en las líneas que a continuación ofrecemos: «Cerraron las Universidades, prohibiéndose rigurosamente la entrada de los diarios extranjeros, y cesó, en fin, la publicación de todo lo que pudiese oler a ilustración y patriotismo» (II, pág. 48)

Bretón, Villergas... Publicaciones como *El Guirigay*, *El Huracán*, *El Mundo*, *La Posdata* y *Fray Gerundio*, entre otras, son probada muestra de una prensa mordaz y agresiva. Tal vez falta en este panorama periodístico realizado por Mesonero los nombres de otras no menos incisivas y humorísticas publicaciones, como *El Jorobado*, *El Mata-Moscas*, *Fray Junípero*, *La Risa*, *La Tarántula*... Aun así, las publicaciones citadas por Mesonero son harto representativas, especialmente la titulada *Fray Gerundio*[12].

Las publicaciones de claro matiz literario ocupan un lugar privilegiado en las *Memorias de un setentón*, especialmente *Cartas Españolas*, *Revista Española* y el *Semanario Pintoresco Español*. La primera de ellas la analiza desde múltiples ópticas. En unas ocasiones relacionando sus opiniones con la controvertida actitud de su fundador, Carnerero; en otras con el proyecto de su obra costumbrista y en interrelación con la obra de escritores adscritos a dicho género. Respecto a *Revista Española* cabe señalar, una vez más, la pertinaz insistencia en analizar la figura de Carnerero[13] desde óptica negativa. Aun así, las alusiones más interesantes corresponden a las relaciones literarias y amistosas entre el propio Mesonero y Larra, pues desvelan aspectos harto significativos que no sólo atañen a la peculiar forma de sus artículos de costumbres, sino también al carácter y personalidad de *Fígaro*. Respecto a las páginas dedicadas a la fundación del *Semanario Pintoresco Español* nada nuevo aportan al conocimiento de su fundación. Se trata en realidad de un extracto de lo publicado en el primer número del *Semanario*. Frente a la extensa explicación sobre las circunstancias que motivaron su fundación en dicha publicación ilustrada, lo reunido en sus *Memorias* es una simple visión que incide en los mismos planteamientos: difusión de un perio-

[12] Fundada y redactada por el conocido escritor costumbrista Modesto Lafuente, *Fray Gerundio*, de honda formación humanística, teológica y filosófica. Irónico, chocarrero, sarcástico y, en ocasiones, amargo, reencarnó en el sentenciador *Fray Gerundio* a don Quijote, y en el ladino *Tirabeque* al buen Sancho. Los diálogos entre el fraile y el lego son aleccionadores, pues mientras Tirabeque habla de la España plagada de defectos, Fray Gerundio se refiere a la España virtuosa, intachable que quisiera conocer. Desde esa perspectiva nace lo mejor de su sátira y lo más cruel de sus ironías, pues se pone en ridículo la venalidad de los políticos que mantienen a España en el marasmo.

[13] Sirva como botón de muestra el párrafo que a continuación extractamos del capítulo *Episodios literarios. El teatro y los poetas*: «[Carnerero] pudo obtener de Fernando VII el privilegio *exclusivo* de publicar un periódico o revista literaria, que tituló *Cartas Españolas*, y que, como buen cortesano, pero bajo el amparo y protección de la Reina María Cristina; y cuando esta augusta señora se encargó de la gobernación del reino, a continuación de la muerte de Fernando VII, Carnerero, obediente como un girasol, fundó la *Revista Española*, hallando en ella el medio de prodigar el humo de su incienso a los diversos matices políticos que se sucedieron, hasta que en 1838, falto de fuerzas físicas y sobrado de achaques adquiridos en su vida accidentada, arrojó su incensario a las plantas (que no a las raíces) del altísimo Mendizábal» (II, págs. 67-68).

dismo literario, popular y pintoresco en donde no ha lugar la crónica ni el debate político.

Las *Memorias de un setentón* son, pues, un material noticioso de no poca relevancia para el conocimiento de la prensa periódica española. El cambio generacional, los sucesivos episodios históricos que se van desgranando a lo largo de estas memorias, posibilitan un mayor entendimiento y comprensión sobre la figura del periodista. La valoración que del mismo lleva a cabo desde una perspectiva diacrónica es harto orientativa, pues el lector tiene la sensación de asistir al nacimiento de una profesión, la del periodista, que se irá consolidando en el último tercio del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

ASENJO, Antonio. 1933. *La prensa madrileña a través de los siglos (Apuntes para su historia desde el año 1661 al de 1925)*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.

CABALLÉ, Anna. 1995. *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (Siglo XIX y XX)*, Málaga, Megazul.

1933. *Catálogo de las Publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales.

DURÁN LÓPEZ, Fernando. 1997. *Catálogo comentado de la autobiografía española (Siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Ollero & Ramos, Editores.

ESCOBAR, José. 1993. «*Memorias de un setentón* en la literatura de su tiempo», en *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano Editore, págs. 269-287.

GIL NOVALES, Alberto. 1975. *Las sociedades patrióticas (1820-1823)*, Madrid. Tecnos [Apéndice VI, «Los colaboradores de *El Zurriago* y de *La Tercerola*», II, págs. 1048-1061].

– 1991. *Diccionario Biográfico del Trienio Liberal*, Madrid, Ediciones El Museo Universal.

GÓMEZ APARICIO, Pedro. 1967. *Historia del periodismo español*. Madrid, Editora Nacional, 3 vols.

GÓMEZ IMAZ, Manuel. 1810. *Los periódicos durante la Guerra de la Independencia (1808-1814)*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.

HARTZENBUSCH, Eugenio. 1894. *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños desde el año 1661 al 1870*, Madrid, Establecimiento Tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra».

LE GENTIL, George. 1909. *Les Revues litteraires de l'Espagne pendant la première motié du XIX siècle. Apperçu bibliographique*, Paris, Hachette.

MESONERO ROMANOS, Ramón de. 1881. *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, Madrid, Oficina de la Ilustración Española y Americana.

– 1994. *Memorias de un setentón*, ed. J. Escobar y J. Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, [Clásicos Madrileños].

ROMERA CASTILLO, José. 1999. «Escritura autobiográfica», *Signa*, 8, págs. 168-170.

RUBIO CREMADES, Enrique. 1984 y 1985. «*La Periodicomanía* en el Trienio Liberal», *Anales de Literatura Española*, 3, págs. 429-446; 4, págs. 383-414.

– 2000. *Periodismo y Literatura: Mesonero Romanos y el Semanario Pintoresco Español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

SEOANE, María Cruz, 1977. *Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Juan March-Editorial Castalia.

ZAVALA, Iris M. 1967. «La prensa exaltada en el Trienio Constitucional», *Bulletin Hispanique*, LXIX, 3-4, págs. 365-388.

CARMEN ALEMANY BAY

POÉTICA COLOQUIAL HISPANOAMERICANA

Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997

En los años 60, en Hispanoamérica, poetas de diferentes nacionalidades convergen en la creación de un tipo de poesía que rompe con los convencionalismos estéticos de poéticas anteriores. Estos autores (Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar, Ernesto Cardenal, Juan Gelman, etc.) parten de un proyecto común hacia nuevas formas poéticas. Este libro de propone analizar los antecedentes de la poesía coloquial hispanoamericana y establecer los puntos comunes que caracterizan esta forma de creación apoyándose en entrevistas a Mario Benedetti, Roberto Fernández Retamar y Ernesto Cardenal.

CARMEN ALEMANY BAY

LA POLÉMICA DEL MERIDIANO INTELECTUAL DE HISPANOAMÉRICA (1927). ESTUDIO Y TEXTOS

Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998

En 1927 un buen número de intelectuales y creadores literarios de España e Hispanoamérica participaron en una célebre polémica sobre el esplendor de la lengua española y de la literatura y sobre dónde debería estar situado el meridiano intelectual. Este libro recoge la totalidad de aquellas intervenciones, precedidas por un exhaustivo estudio sobre las cuestiones más significativas que la polémica fue sacando a la luz.

CARMEN ALEMANY-REMEDIOS MATAIX-
JOSÉ CARLOS ROVIRA

MARIO BENEDETTI: INVENTARIO CÓMPLICE

Universidad de Alicante, 1998, 618 págs.
(Colección América Latina, n. 3)

Las sesenta intervenciones que se recogen sobre Mario Benedetti, sobre el significado universal de este escritor uruguayo, son la reflexión de un grupo de especialistas que, junto a un papel conmemorativo en su investidura como *Doctor Honoris Causa* por la Universidad de Alicante, quisieron acercarse a su obra múltiple, poética, narrativa, teatral, ensayística, en un Congreso que fue también una aproximación a la razón crítica que Benedetti siempre ha enarbolado. Un "inventario cómplice" es el resultado que se construye desde una voluntad de moderado optimismo en relación a la historia contemporánea y de apuesta definitiva por una palabra con un estilo propio, unos lectores que participan del mismo y una creación literaria que, desde su poesía comunicante a los otros géneros, abarca una de las escrituras más apasionantes y apasionadas de nuestro tiempo. Con textos, entre otros, de Jorge Ruffinelli, Sonia Mattalia, Ana Inés Larre Borges, Gloria da Cunha-Giabbai, Sylvia Lago, Virginia Gil Amate, José Ramón Navarro Vera, Mónica Mansour, Manuel Gil Rovira, Félix Grande, Mario Paoletti, Manuel Alcaraz, Rosa María Grillo, Victorino Polo, Roberto Fernández Retamar, Trinidad Barrera, Eduardo Becerra, Gabriele Morelli, Nancy Morejón, Teodosio Fernández, Benito Varela Jácome, Vicente Cervera, Ewald Weitzdörfer, Carlos Meneses, Eva Varcárcel, Ambrosio Fornet, Corina S. Mathieu, Paco Tovar, Pablo Rocca, etc. y del propio Mario Benedetti.

Pedidos a su librero habitual o al Servicio de
Publicaciones de la Universidad de Alicante
E-mail: publicaciones@ua.es
Apartado 99
03080 Alicante

CARMEN ALEMANY-RAMIRO MUÑOZ-
JOSÉ CARLOS ROVIRA (EDS.)

JOSÉ MARTÍ: HISTORIA Y LITERATURA ANTE EL FIN DEL SIGLO XIX

Universidad de Alicante/ Casa de Las Américas (La Habana), 1997.
(Colección América Latina, n. 1)

José Martí avanza desde la tradición de la independencia cubana hasta nuestro siglo como figura esencial de la literatura y de la historia, de la que fue uno de sus protagonistas principales. Vinculado a los orígenes del modernismo y a la reflexión sobre la identidad de Cuba y de Latinoamérica, el presente libro reproduce las actas de un congreso celebrado en el centenario de su muerte. Auspiciadas por Casa de las Américas de La Habana y por la Universidad, las páginas que publicamos quieren dar cuenta, a través de la intervención de principales especialistas martianos, de la dimensión universal de una figura, al margen de mitificaciones y discursos conmemorativos. Contiene trabajos de Cintio Vitier, Roberto Fernández Retamar, Ivan A. Schulman, Andrés Sorel, Fina García Marruz, Benito Varela Jácome, Carmen Alemany Bay, Enrique Marini-Palmieri, Carmen Ruiz Barrionuevo, Remedios Mataix, Miguel Ángel Auladell, José Gomáriz, Paul Estrade, Alberto Gil Novales, Isidro Sepúlveda Muñoz y Juan Francisco Fuentes Aragonés.

Pedidos a su librero habitual o al Servicio de
Publicaciones de la Universidad de Alicante
E-mail: publicaciones@ua.es
Apartado 99
03080 Alicante

RAFAEL ALTAMIRA

Cuentos de Levante y otros relatos breves

Edición, introducción y notas de Mª de los Ángeles Ayala

Alicante, Fundación Altamira, 1998, 334 págs.

Es indudable que las relevantes aportaciones que Rafael Altamira legó a contemporáneos y generaciones posteriores en sus trabajos históricos, pedagógicos, jurídicos y políticos han contribuido a mantener en un discreto, casi olvidado, segundo plano su labor como escritor y crítico. En la presente antología se pretende ofrecer una objetiva muestra de su quehacer literario. De su amplio corpus narrativo se han seleccionado aquellos relatos que ofrecían una mayor calidad literaria y suponían, al mismo tiempo, una muestra clara de diversos contenidos temáticos. Se incluye también dos prólogos del autor que están en íntima relación con el material aquí ofrecido. En ambos el lector percibe los motivos esenciales del quehacer literario de Altamira y las causas que motivaron su aproximación y alejamiento de la creación literaria.

PEDIDOS A SU LIBRERO HABITUAL

con la perspectiva de 25 años

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX Hispanoamericano»

Nº 1 · Diciembre de 1999 · 1.000 Ptas.

REVISIONES DE LA LITERATURA CUBANA

Carmen Alemany Bay
Mario Benedetti
Teodosio Fernández
Roberto Fernández Retamar
Ambrosio Fornet
Aurelio González
Remedios Mataix
José Carlos Rovira
Ricardo Viñalet

AMÉRICA SIN NOMBRE

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX Hispanoamericano»

Nº 3 · Diciembre de 2000 · 1.500 Ptas.

ANEJOS DE CRITICÓN 7

Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII (1708-1808)

René Andioc
Mireille Coulon

PRESSES UNIVERSITAIRES DU MIRAIL
1 9 9 7

Prix: 440 FF
ISBN: 2-85816-285-9
800 p. environ
ISSN: 1258-3421

EMILIA PARDO BAZÁN

Los Pazos de Ulloa

Edición, estudio preliminar y notas de
Mª de los Ángeles Ayala

Cátedra, Colección Letras Hispánicas, 1997

Emilia Pardo Bazán se encuentra entre los novelistas más destacados del siglo XIX y es además una de las mayores intelectuales de ese siglo. Lectora voraz consumida por la curiosidad, cosmopolita en diálogo constante con los últimos acontecimientos de París, fue ella quien avivó la polémica sobre el naturalismo en *La cuestión palpitante*, quien ayudó a difundir la literatura francesa en nuestro país y quien introdujo a los españoles en el conocimiento de los grandes escritores rusos. *Los Pazos de Ulloa* es sin duda su novela más conseguida. Como otras novelas europeas del cambio de siglo, es la saga de una clase social en decadencia: la aristocracia rural gallega. Dramáticas escenas entre personajes trazados con fuerza, descripciones intensas de una estructura política corrupta, alternan con las evocaciones del campo.

PEDIDOS A SU LIBRERO HABITUAL

ARACIL VARÓN, MARÍA BEATRIZ

El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI
Roma, Bulzoni, 1999, 600 páginas

Siguiendo las premisas básicas de la historiografía teatral, el presente estudio analiza el teatro que desde las primeras décadas de la Colonia fue organizado por los misioneros españoles como parte de la llamada «conquista espiritual» de la población indígena de México. Este análisis incluye: a) la delimitación del contexto evangelizador y de las tradiciones dramáticas previas que determinaron la realidad de este teatro; b) la determinación de las fuentes, la temática y las características esenciales de su puesta en escena; c) un intento de reconstrucción global de la realidad religiosa, cultural, social e ideológica del teatro evangelizador novohispano a partir de la confrontación de las fuentes teatrales con el resto de fuentes primarias que informan sobre la evolución de la sociedad novohispana del XVI.

AZORÍN

Obras escogidas

Tomo I:	Novela completa (1.574 páginas)
Tomo II:	Ensayos (1.634 páginas)
Tomo III:	Teatro
	Cuentos
	Memorias
	Epistolario
	Bibliografía (1.675 páginas)

Coordinador: Miguel Ángel Lozano Marco.

Colaboradores: Renata Londero, Mariano de Paco, Antonio Díez Mediavilla, María Martínez del Portal, José María Martínez Cachero, José Payá Bernabé, Magdalena Rigual.

Espasa-Calpe, S.A. Colección «Clásicos Castellanos», 1998.

Boletín de la Fundación Federico García Lorca

(Pinar, 23 - 28006 MADRID)

Revista fundada en 1987, aparece dos veces al año y en ella se publican trabajos de investigación sobre obras literarias del siglo XX y más especificamente relacionadas con Federico García Lorca, su generación y su entorno.

El Comité de Redacción está presidido por Dª Isabel García Lorca, Presidente de la Fundación Federico García Lorca, y a él pertenecen: Margarita Ucelay, Profª Emérita de Barnard College; Andrew A. Anderson, Univ. de Michigan; Christopher Maurer, Vanderbilt University; y Piero Menarini, Univ. de Parma. El Director Literario es el Prof. Mario Hernández, de la Universidad Autónoma de Madrid, y el Director Gerente, Manuel Fernández-Montesinos, Secretario de la Fundación Federico García Lorca.

La finalidad del Boletín de la Fundación es:

— Informar sobre la aparición de nuevos materiales de interés para el conocimiento y estudio de la vida y obra de Federico García Lorca: manuscritos, dibujos, cartas, etc.
— Poner en conocimiento de los lectores aspectos de la vida y obra de otros escritores y artistas valiosos, aunque menos conocidos.
— Estudiar la influencia de movimientos artísticos y literarios en la obra de Lorca, así como su influencia sobre el arte posterior.
— Estudiar nuevas manifestaciones artísticas, especialmente en países de habla castellana.
— Mantener al día a las personas interesadas en la obra de García Lorca sobre la ingente bibliografía lorquiana.
— Informar sobre las actividades de la Fundación Federico García Lorca.

THE CAMBRIDGE COMPANION TO
MODERN SPANISH CULTURE

Edited by
David T. Gies

Cambridge: Cambridge University Press, 1999
ISBN: 0 521 574293

Contents:

David T. Gies, «Modern Spanish Culture: An Introduction»
Stephanie Sieburth, «What Does It Mean to Study Modern Spanish Culture?»
E. Inman Fox, «Spain as Castile: Nationalism and National Identity»
Teresa M. Vilarós, «A Cultural Mapping of Catalonia»
Philip W. Silver, «The Basque Country»

José Álvarez Junco, «History, Politics, and Culture, 1875-1936»
Carolyn P. Boyd, «History, Politics, and Culture, 1936-1975»
Santos Juliá, «History, Politics, and Culture, 1975-1996»

Roberta Johnson, «Narrative in Culture, 1868-1936»
Randolph D. Pope, «Narrative in Culture, 1936-1975»
Jo Labanyi, «Narrative in Culture, 1975-1996»

Richard A. Cardwell, «Poetry and Culture, 1868-1936»
Andrew P. Debicki, «Poetry and Culture, 1975-1996»
Chris G. Terriam, «Poetry and Culture, 1975-1996»

Dru Dougherty, «Theater and Culture, 1868-1936»
Phyllis Zatlin, «Theater and Culture, 1936-1975»

José Martín Martínez, «Painting and Sculpture in Modern Spain»
Kathleen M. Vernon, «Culture and Cinema to 1975»
Peter W. Evans, «Culture and Cinema, 1975-1996»
Luis Fernández-Galiano, «A Century of Spanish Architecture»
Roger D. Tinnell, «Spanish Music and Cultural Identity»
Laura Kumin, «To Live is to Dance»
Philip Deacon, «The Media in Modern Spanish Culture»

GUILLERMO CARNERO

Estudios sobre teatro español del siglo XVIII

Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza
1997

ISBN: 84-7733-477-3
307 páginas, 2.600 pesetas, IVA incluido

Los once capítulos de *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII* están dedicados a cuestiones esenciales para el conocimiento y la interpretación de la dramaturgia dieciochesca, planteadas desde perspectivas renovadoras y fundadas en textos de la época poco o nada frecuentados por la historiografía y la crítica. La exposición detallada de la poética neoclásica y su justificación desde el propósito didáctico y la psicología del espectador; su aplicación en un ejemplo canónico de tragedia neoclásica, *Doña María Pacheco* de Ignacio García Malo, dedicada al tema de las "Comunidades de Castilla"; las limitaciones ideológicas de Ignacio de Luzán, representante típico de la primera Ilustración española, y su actitud ante la novedad científica, literaria y teatral de su tiempo; la definición de los géneros que superaron la distinción neoclásica entre tragedia y comedia, iniciando el teatro contemporáneo; la relevancia y significado de un dramaturgo "popular" de fines del XVIII, Gaspar Zavala y Zamora, en los ámbitos del teatro de la sensibilidad, la espectacularidad escénica y la politización del teatro durante la Guerra de la Independencia, el primer liberalismo y el trienio constitucional; el concepto del "goticismo" y sus tempranas manifestaciones en el teatro y en las letras españolas; el eco en nuestro teatro del pensamiento revolucionario de fines del XVIII; el uso de Calderón como bandera por parte del reaccionarismo de la misma época.

GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS

MEMORIA SOBRE ESPECTÁCULOS Y DIVERSIONES PÚBLICAS
INFORME SOBRE LA LEY AGRARIA

Edición de Guillermo Carnero
Madrid, Cátedra, 1997
Colección Letras Hispánicas, nº 61

437 páginas
Estudio preliminar de 109 páginas
271 notas al texto

IDEAS EN SUS PAISAJES. HOMENAJE A RUSELL P. SEBOLD

Volumen coordinado por los profesores
Guillermo Carnero, Ignacio Javier López y Enrique Rubio Cremades
Alicante, Universidad de Alicante, 1999, 417 páginas

Recopilación de estudios sobre temas literarios de los siglos XVIII a XX, a cargo de Francisco Aguilar Pinal, Joaquín Álvarez Barrientos, Pedro Álvarez de Miranda, René Andioc, Samuel G. Armistead, Mª Ángeles Ayala, Rubén Benítez, Laureano Bonet, Guillermo Carnero, Scott Dale, Philip Deacon, John Dowling, Gérard Dufour, José Escobar, Luis Fernández Cifuentes, Salvador García Castañeda, Fernando García Lara, David T. Gies, Nigel Glendinning, Alberto González Troyano, Germán Gullón, Javier Herrero, Michael P. Iarocci, Francisco Lafarga, Miguel Ángel Lama, François López, Ignacio Javier López, Miguel Ángel Lozano, Emilio Martínez Mata, Marina Mayoral, Jesús Pérez Magallón, Leonardo Romero Tobar, José Carlos Rovira, Enrique Rubio Cremades, Alexander R. Selimov, Inmaculada Urzainqui.

IGNACIO GARCÍA MALO

Doña María Pacheco, mujer de Padilla

Tragedia (1788)

Edición, estudio preliminar y notas de Guillermo Carnero

Madrid, Cátedra, 1996
Colección "Letras Hispánicas"
nº 412

JOSÉ DE ESPRONCEDA, Poesía y prosa. Prosa literaria y política. Poesía lírica. *El estudiante de Salamanca. El diablo mundo.*

Edición de Guillermo Carnero. Apéndice didáctico de Ángel Luis Prieto de Paula.
Madrid, Espasa-Calpe, 1999
Colección Austral, n° 417
442 páginas. Estudio preliminar de 143 páginas

JUAN GIL ALBERT

LAS ILUSIONES CON LOS POEMAS DEL CONVALECIENTE

Edición de Guillermo Carnero
Barcelona, Mondadon, 1998. 197 páginas

CAYETANO MAS GALVAÑ (Ed.)
RAMÓN CAMPOS PÉREZ, De la desigualdad personal en la sociedad civil, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, col. Estudi General, Textos Valencians, 2000.

JUAN RICO GIMÉNEZ (Ed.)
JUAN SEMPERE Y GUARINOS, Historia del lujo de las leyes santuarias de España.
Valencia, Institució Alfons El Magnànim, col. Estudi General. Textos Valencians, 2000

DIECIOCHO

Spanish Enlightenment

Editor: David T. Gies

Volume 22.1 (Spring, 1999): Articles by Joseph T. Snow (eighteenth-century versions of *Celestina*), Jesús Cañas Murillo (Forner's *Consulta*), Scott Dale (Renjón y Lucas), Catherine Jaffe (the woman reader), Fernando Molina Castillo (Arteaga and Metastasio), Christopher Soufas (Feijoo and Jovellanos), Elena de Lorenzo Álvarez (Azorín and the Enlightenment), Yvonne Fuentes (Jovellanos's *El delincuente honrado*), Paz Macías-Fernández (Joseph Alcinet de Cortada), and Ronald J. Quirk (Tapia on Josef Varela). Book reviews by John C. Dowling (Deacon edition of Moratín), Rusell P. Sebold (Carnero edition of Jovellanos), David T. Gies (Doménech Rico *Antología del teatro breve*), Ermanno Caldera (Paun de García edition of Cañizares), Margaret Ewalt (Martínez Mata edition of Samaniego), and Karen Rauch (Aguilar Piñal edition of Trigueros).

Coming in Volume 22.2 (Fall, 1999): HOMENAJE A JOHN H. R. POLT. Articles by Joaquín Álvarez Barrientos, Pedro Álvarez de Miranda, René Andioc, Philip Deacon, Paula and Jorge Demerson, Lucienne Domergue, John C. Dowling, Rinaldo Froldi, David T. Gies, Nigel Glendinning, François López, Russell P. Sebold, and Inmaculada Urzainqui.

Subscription information from:

David T. Gies

115 Wilson Hall

University of Virginia

Charlottesville, VA 22903

fax: (804) 924-7160

e-mail: dtg@virginia.edu

El teatro en la España del siglo XIX

David Thatcher Gies

Commonwealth Professor of Spanish and Former Chairman of the Department of Spanish, Italian and Portuguese at the University of Virginia

Este es el primer estudio exhaustivo que se hace sobre el teatro español del siglo XIX, género de importancia capital que produjo más de 10.000 obras a lo largo del siglo. De todo este material –en su mayor parte desconocido hasta la fecha– David T. Gies hace un análisis valorativo en cuanto a texto, espectáculo y fenómeno social. Su libro aclara aspectos sobre el drama político del tiempo de la invasión napoleónica , el teatro de la dictadura (la década de 1820), el Romanticismo, el teatro escrito por mujeres, el teatro socialista, el drama neorromántico, la relación entre parodia y corrientes teatrales dominantes, y el desafío dramático de Galdós. Se incluye un capítulo sobre los conflictos que trajo consigo la institución de un Teatro Nacional, que nos revela hasta qué punto podía llegar el enfrentamiento de las diversas facciones interesadas a mediados de siglo. Este ameno estudio permitirá al fin que estudiantes y expertos puedan reconsiderar adecuadamente el canon textual.

CAMBRIDGE
UNIVERSITY PRESS

1 9 9 6

1ª edición en inglés, 1994

Negotiating Past and Present

Studies in Spanish Literature for Javier Herrero

Edited by
David T. Gies

Contents

Bibliography of Javier Herrero
David T. Gies (University of Virginia), "Javier Herrero: A Life in Letters"
Donald L. Shaw (University of Virginia), "More about *Ramiro, Conde de Lucena*, by Húmara y Salamanca"
Gregorio C. Martín (Duquesne University), "Prensa liberal y censura progresista: Origen y ocaso de *El Español*"
Guillermo Carnero (Universidad de Alicante), "Una atribución infundada a Ignacio García Malo (1760-1812)"
E. Inman Fox (Northwestern University), "Unamuno, Ganivet y la identidad nacional"
Geoffrey Ribbans (Brown University), "Machado's 'Ciclo de Leonor'"
Juan Cano Ballesta (University of Virginia), "Viaje testimonial y viaje estético: La odisea mediterránea de Luis Antonio de Villena"
Andrew A. Anderson (University of Michigan), "New Light on the Textual History of García Lorca's *Sonetos del amor oscuro*"
Alison P. Weber (University of Virginia), "*Celestina* and the Discourses of Servitude"
Jean Caravaggio (Université de Paris X), "La teatralización de la burla en La tierra de Jauja, de Lope de Rueda"
Bruce W. Wardropper (Duke University), "De Lope de Vega a Calderón: Las aventuras milagrosas de don Juan de Castro"
E.C. Riley (Edinburgh University), "Te Antecedents of the *Coloquio de los perros*"
Edward Dudley (SUNY Buffalo), "The Lady is Out of This World: Erotic Conceits and Carnal Displacements in Three Protocols of Desire"
Barbara Mujica (Georgetown University), "Jorge Luis Borges and the Spanish Golden Age"
Diana de Armas Wilson (University of Denver), "The Territory of These Women's: Amazon Sightings from India to Las Indias"
Victor Ouimette (McGill University), "Spanish Humanism and the Invention of the New World"

ROOKWOOD PRESS
(Charlottesville, VA)
1997

How to order: Prepayment by check in US$ on a US bank or by money order to Rookwood Press, 520 Rookwood Place, Charlottesville, VA 22903-4734. Official Publication date: 1 January 1997. $45 plus $4.50 shipping and handling.

Hispanic Review

DESDE 1933 LA MEJOR REVISTA
HISPANÍSTICA DE ESTADOS UNIDOS

Crítica, historia literaria, lingüística
Cuatro números anuales (más de 500 páginas)

Director: Russell P. Sebold. *Subdirectores:* Oreida Chú-Pund, Ignacio Javier López. *Redactores:* Marina S. Brownlee, Peter G. Earle, Anthony P. Espósito, Paul M. Lloyd, José Miguel Oviedo, José M. Regueiro, Jorge Salessi, Sylvia R. Santaballa.

Suscripciones individuales: $31,50 (dólares de EE.UU.) al año.
Bibliotecas y otras instituciones: $41,50 al año.

Dirigirse a: Hispanic Review, 512 Williams Hall,University of Pennsylvania, PA 19104-6305, U.S.A.

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Publicada en 12 volúmenes por la editorial Espasa-Calpe bajo la dirección de VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA

VOLS. 6 y 7 (Siglo XVIII). Publicados en 1995

Coordinador: GUILLERMO CARNERO
Colaboradores: Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA, René ANDIOC, Guillermo CARNERO, José CASO GONZÁLEZ, Mireille COULON, Teresa CHAVES, Philip DEACON, Mario DI PINTO, Lucienne DOMERGUE, John DOWLING, Ana Mª FREIRE, David T. GIES, Nigel GLENDINNING, Paul J. GUINARD, Francisco LAFARGA, François LÓPEZ, Antonio MESTRE, Manuel PÉREZ LÓPEZ, John H.R. POLT, Juan A. RÍOS, Fernando R. DE LA FLOR, Russell P. SEBOLD

1152 páginas
Encuadernación en tapa dura, cubierta color
8.500 ptas. I.V.A. incluido

VOL. 8 (Siglo XIX, I). Publicado en 1996

Coordinador: GUILLERMO CARNERO
Colaboradores: Mª José ALONSO SEOANE, Joaquín ÁLVAREZ BARRIENTOS, Rubén BENÍTEZ, Jean-François BOTREL, Ermanno CALDERA, Guillermo CARNERO, Gisèle CAZOTTES, Luis F. DÍAZ LARIOS, Juan Mª DÍEZ TABOADA, Ángeles EZAMA GIL, Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES, Antonio FERRAZ, Ana Mª FREIRE LÓPEZ, Carlos GARCÍA BARRÓN, Salvador GARCÍA CASTAÑEDA, Patrizia GARELLI, David T. GIES, Alberto GONZÁLEZ TROYANO, Jean-Louis GUEREÑA, Robert MARRAST, Marina MAYORAL, Pilar PALOMO, Alejandro PÉREZ VIDAL, Jean-Louis PICOCHE, Rogelio REYES CANO, Enrique RUBIO CREMADES, Jesús RUBIO JIMÉNEZ, Félix SAN VICENTE, Russell P. SEBOLD, Donald L. SHAW, John E. VAREY.

870 páginas
Encuadernación en tapa dura, cubierta color
4.500 ptas. I.V.A. incluido

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO

IMÁGENES DEL PESIMISMO
Literatura y arte en España. 1898-1930

Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000

I.-Un topos simbolista: la ciudad muerta. II. La otra intrahistoria. *España negra,* de Regoyos y Verhaeren. III.-Andanzas y visiones de José Gutiérrez-Solana. IV.- Expresionismos, Valle-Inclán y Solana. V.- Azorín. Una estética de la resignación. VI.- La creación artística en *Lecturas españolas.* VII.- Los valores literarios de *Clásicos y de Modernos.* VIII.- Azorín y la imagen de la realidad.

El contenido de este libro es el resultado del interés por un sector de la literatura española que, dentro del "espíritu simbolista", acusa la influencia de ciertos escritores belgas. Del simbolismo belga procede tanto esa obsesión por las ciudades decrépitas, de espléndido pasado y presente mortecino (de tan reiterada presencia en textos de los primeros años del siglo XX) como la creación de una imagen de España, asumida luego como propia y afirmada en obras literarias y pictóricas de Regoyo, Zuloaga o José Gutiérrez-Solana, reforzado por la presencia de Schopenhauer, para conducirnos luego a unos ámbitos más amables, donde la literatura se convierte en el refugio salvador de un mundo carente de sentido.

Pedidos a su librero habitual o al Secretariado de Publicaciones de la
Universidad de Alicante
Apartado 99
03080 Alicante

LA PRENSA ILUSTRADA EN ESPAÑA

LAS *ILUSTRACIONES*

(Coloquio Internacional - Rennes)

IRIS

Université Paul Valéry - Montpellier, 1996

Un volumen de 350 páginas con las ponencias debatidas en torno a los orígenes, difusión y evolución de la prensa ilustrada en España, sus modelos extranjeros, tipología, aspectos materiales, económicos y culturales, análisis de la información de *La Ilustración Española y Americana*, así como de otras publicaciones regionales y atípicas. Contiene textos de Jean-François Botrel, Gisèle Cazottes, Eliseo Trenc, Cecilio Alonso, Francesc Fontbona, Pilar Vélez, Patricia Ayrault, Marie-Claude Chaput, Jacqueline Covo, Claude Le Bigot, Denis Rodrigues, Philippe Castellano, José Miguel Delgado Idarreta, Mª Pilar Martínez Latre, Xavier Castro Pérez, Juan A. García Galindo, Manuel Morales Muñoz, Antonio Elorza, Marta Bizcarrondo, Ángeles Ezama Gil y Jean-Michel Desvois.

Pedidos a:

Service des Publications - Université Paul Valéry

BP 5043 - 34032 Montpellier CEDEX 1 - Francia

ÁNGEL L. PRIETO DE PAULA

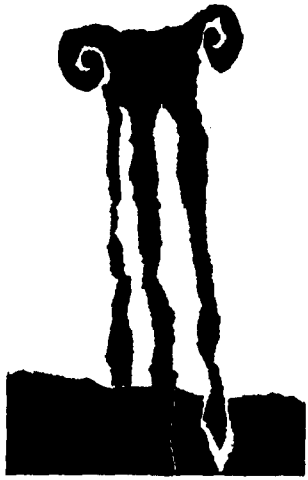
Musa del 68

CLAVES DE UNA GENERACIÓN POÉTICA

Madrid, Hiperión, 1996

387 páginas

Con el marbete de generación del 68 se refiere el autor a una nutrida relación de poetas que se forjaron en la postguerra, y cuya obra, refractaria a cualquier simplificación, fue asentándose en los años del tardofranquismo. Este libro se propone desvelar globalizadoramente las claves creativas de un proceso poliédrico, del que la poesía es sólo una de sus facetas. En sus páginas se recompone una trama radicada simbólicamente en un año, 1968, en que comenzaban a diluirse las esperanzas incubadas en el huevo de los últimos mitos. Ello explica los rasgos generacionales a los que se dirige el presente análisis: culturalismo, existencialismo negativo, retraimiento de la emoción, ironía distanciadora, mitogenia, escritura como reescritura, tratamiento del yo poemático, muerte de la utopía, recursividad de la historia.



Revista Alicantina de Estudios Ingleses

Editor Emeritus
Pedro Jesús Marcos Pérez

Editors
Enrique Alcaraz Varó
Miguel Ángel Campos Pardillos

The *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* is a well-established international journal intended to provide a forum for debate and an outlet for research involving all aspects of English studies. It includes articles from a wide range of fields and from scholars throughout the world. Published annually, the *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* is considered the standard Spanish journal in its field and it reflects the state of English scholarship in Spain and in other European countries.

The *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* covers:

- English language and linguistics
- English language teaching
- English literature
- American literature
- Literary theory and criticism
- Social and cultural studies
- History and other aspects of the culture of the English-speaking countries
- Translation and interpreting

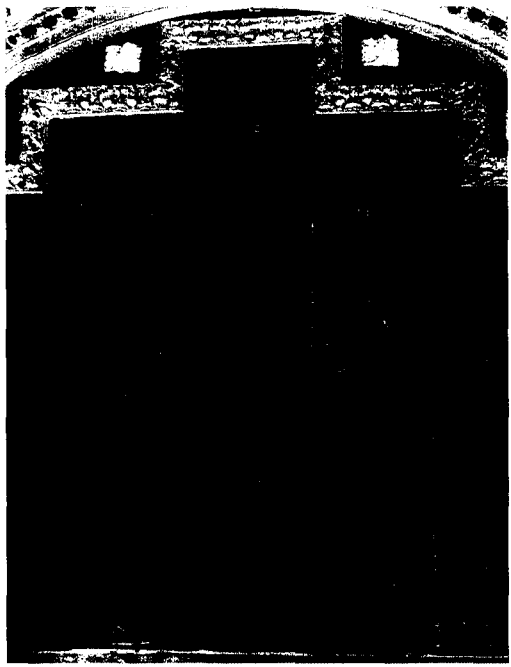
The *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* publishes:

- Articles of interest to specialists and non-specialists
- Bibliographies collected by specialists as aids to study and further research
- Notes, reviews and review articles on the latest important books in the field of English studies
- Poetry translations (English → Spanish and Spanish → English)

Send contributions, books for review, and subscription inquiries to *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, Department of English Studies, University of Alicante, P.O. Box 99, E-03080 Alicante, Spain. Formal specifications can be obtained at this address. The *Revista* is also happy to make exchange arrangements with other journals in the field of the humanities.

REVISTA DE HISTORIA MODERNA

ANALES DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE N° 19 - 2001



OLIGARQUÍAS Y MUNICIPIO EN LA ESPAÑA DE LOS AUSTRIAS

ÍNDICE

OLIGARQUÍAS Y MUNICIPIO EN LA ESPAÑA DE LOS AUSTRIAS

Pilar VALOR MONCHO
Los miembros del Consell General de Valencia desde la muerte de Fernando el Católico hasta las Germanías (1515-1523) 11
Vicent GIMÉNEZ CHORNET
La Visita a los municipios por el Gobernador de Valencia 39
Amparo FELIPO ORTS
El Síndico de la ciudad de Valencia. De las Germanías a la insaculación 51
David BERNABÉ GIL
Insaculación, oligarquía e intervencionismo regio en la villa de Xixona (ss. XVI-XVII) 79
Primitivo J. PLA ALBEROLA
El funcionamiento de las instituciones locales en un lugar de moriscos: Muro en vísperas de la expulsión 123
Magín ARROYAS SERRANO
Un marco legal señorial para una oligarquía municipal: el caso de Segorbe en el retorno a la Casa Ducal 165
Pedro PAYÁ LÓPEZ
Carta puebla y concordias del señorío valenciano de Anna (1611-1654) 183
Porfirio SANZ CAMAÑES
Del Reino a la Corte. Oligarquías y élites de poder en las Cortes de Aragón a mediados del siglo XVII 205
Encarna JARQUE MARTÍNEZ y José Antonio SALAS AUSENS
Monarquía, comisarios insaculadores y oligarquías municipales en el Aragón de la segunda mitad del siglo XVII 239
Antoni PASSOLA I TEJEDOR
La élite municipal leridana bajo los Austrias 269
Rosario PORRES MARIJUÁN
Oligarquías y poder municipal en las villas vascas en tiempos de los Austrias 313
Jesús Manuel GONZÁLEZ BELTRÁN
Constitución y reproducción de una oligarquía urbana: los Veinticuatros de Jerez de la Frontera en el siglo XVII 355
Pedro LOSA SERRANO y Ramón CÓZAR GUTIÉRREZ
Las luchas oligárquicas y sus consecuencias en el gobierno municipal de Albacete durante la Edad Moderna 385

VARIA

Antonio MESTRE SANCHIS
La influencia del pensamiento de Van Espen en la España del siglo XVIII 405
Ana SAMPER CORTÉS
Un acercamiento al proceso de extinción de la Compañía de Jesús a través de la correspondencia diplomática del Conde de Mahony, embajador español en Viena 431

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ

Lo sainetesco en el cine español

Alicante, Universidad, 1997, 175 páginas

La presencia del sainete teatral ha sido una constante del cine español. En esta monografía se estudia el trasvase del teatro al cine de los principales rasgos que cabe asociar con el citado género, hasta ahora no definido en el ámbito cinematográfico. Costumbrismo popular, técnicas de caracterización e interpretación, creación de tipos, etc., son algunos de estos rasgos que, en conjunto, resultaron decisivos para incorporar la cotidianidad al mejor cine español de los años cincuenta. Una cotidianidad que es desmenuzada en un estudio que analiza la feliz confluencia de lo sainetesco con el neorrealismo y otras corrientes coetáneas.

Pedidos a su librero habitual o a Publicaciones de la

Universidad de Alicante

E-mail: publicaciones@ua.es

Apdo. 99

03080 Alicante

Juan A. Ríos Carratalá

La ciudad provinciana
Literatura y cine en torno a *Calle Mayor*

Alicante. Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1999, 137 pp.

La ciudad provinciana es un tema recurrente en la literatura española que también ha estado presente en el cine, especialmente durante los años cincuenta y sesenta, *Calle Mayor* de Juan A. Bardem es el más destacado ejemplo. Este libro analiza la imagen de la ciudad provinciana que nos aporta dicha película, poniéndola en relación con otras obras cinematográficas y literarias que han intentado mostrar una ciudad cuyos rasgos esenciales se repiten. Desde la Vetusta de Leopoldo Alas hasta la Salamanca de Basilio Martín Patino, se hace un recorrido por distintas ciudades provincianas que nos ayudan a comprender mejor la película de Juan A. Bardem, cuyo verdadero protagonismo corresponde a un lugar de ficción convertido en símbolo de un país y una época.

Juan A. Ríos Carratalá

El teatro en el cine español

Alicante. Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2000, 237 pp.

Esta monografía abarca dos áreas dentro del marco de las relaciones entre el cine y el teatro en España. En la primera parte se analiza la filmografía que se ha ocupado del teatro y sus gentes. La actividad de las compañías, los problemas laborales y personales de los actores, la valoración de la profesión de los cómicos, la historia de las grandes figuras y algunos locales... centran el interés de un conjunto heterogéneo de películas que nos permiten conocer la visión del teatro dada por el cine español.

La segunda parte tiene una intención fundamentalmente docente y está concebida como instrumento de trabajo para alumnos y profesores. A partir del estudio de algunas adaptaciones cinemográficas de textos teatrales españoles del siglo XX, se aborda el polémico tema de las adaptaciones y su relación con las obras seleccionadas.

Juan A. Ríos Carratalá

Cómicos ante el espejo.
Los actores españoles y la autobiografía

Alicante. Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 2001, 191 pp.

En la historia del teatro y el cine en España los cómicos suelen ser, paradójicamente, unos protagonistas sin voz propia. Esta monografía intenta paliar dicha circunstancia mediante el análisis de las autobiografías publicadas por los actores, en especial las de aquellos que trabajaron durante la dictadura franquista. Estas obras nos permiten conocer mejor a unos individuos, pero también a un colectivo profesional que se formó, trabajó y triunfó en unas circunstancias a menudo adversas. Los testimonios de algunos de sus más destacados miembros constituyen un material tan parcial y subjetivo como interesante desde la perspectiva de adentrarse en el mundo de los cómicos españoles que, por imperativos vitales, nos están abandonando y cuya memoria debe ser preservada del olvido.

José Carlos Rovira

TRE REFERENTI ITALIANI NELLA TRADIZIONE ISPANO - AMERICANA

Pubblicazioni del'Università di Macerata
1999

PABLO NERUDA

VEINTE POEMAS DE AMOR Y UNA CANCIÓN DESESPERADA

Edición de José Carlos Rovira

Madrid, Espasa Calpe (Austral: Lectura Recomendada), 1997.

Desde que se publicó en 1924, han pasado más de setenta años, los más prodigiosos setenta años de un libro de poesía en nuestro siglo. Mientras las vanguardias se extendían en el mundo artístico, Neruda se refugiaba en los crepúsculos para pasar de un modernismo en transformación a un neorromanticismo profundamente original, expresado también por la clasicidad y la vanguardia. Un amplio prólogo, un comentario interpretativo de cada poema, una Documentación complementaria y un Taller de lectura, convierten esta edición —acompañada por fotografías de los escenarios de la obra— en un nuevo instrumento de trabajo sobre esta obra cumbre de la poesía de amor.

ENRIQUE RUBIO CREMADES

Panorama crítico de la novela realista-naturalista española

EDITORIAL CASTALIA

Este nuevo *Panorama crítico* supone una revisión y sistematización de los estudios dedicados a la novela realista-naturalista española. Los debates sobre la estética realista, epistolarios, ediciones, autógrafos y repertorios bibliográficos, entre otros múltiples aspectos, constituyen los ejes esenciales de este libro. Desde los inicios de la novela realista hasta el naturalismo radical existe un amplísimo corpus narrativo que emerge con peculiar estilo y dispar ideología. Los debates de la crítica sobre la incidencia o pertenencia de específicos autores a esas corrientes literarias, así como los diversos enfoques de la crítica sobre la gran novela de la segunda mitad del siglo XIX son igualmente objeto de reflexión y estudio.

ENRIQUE RUBIO CREMADES

Periodismo y Literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el «Semanario Pintoresco Español»

Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2000.

El *Semanario Pintoresco Español* refleja con sumo acierto y detalle los vaivenes culturales de mediados del siglo XIX. Su longeva vida (1836-1857) permite al lector o estudioso el conocimiento de la vida teatral y de los géneros literarios de la época. Publicación que no sólo interesa a los lectores preocupados por estos géneros, sino también a quienes desean conocer los más diversos campos del saber humanos. El *Semanario Pintoresco Español* es sin lugar a dudas modélico en su género. El primero que supo adaptar en España un tipo de periodismo ilustrado arraigado en esta época en los países más cultos.

PEDIDOS AL SERVICIO DE PUBLICACIONES
DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

SABER *Leer*

Revista crítica de libros de la Fundación Juan March

Publica con carácter mensual (diez números al año) comentarios originales y exclusivos sobre libros editados recientemente en las diferentes ramas de *Saber*. Los autores de estos trabajos son reconocidos especialistas en los campos científico, artístico, literario o de cualquier otra área, quienes tras *Leer* la obra por ellos seleccionada, ofrecen una visión de la misma, aportando también su opinión sobre el estado de los temas que se abordan en el libro comentado.

Con formato de periódico, SABER/*Leer* tiene doce páginas y va ilustrada con trabajos encargados de forma expresa.

Al cumplirse sus primeros 14 años de existencia, diciembre de 2000, SABER / *Leer* había publicado un total de 959 artículos de colaboradores como Emilio Alarcos, Manuel Alvar, Francisco Ayala, Guillermo Carnero, Antonio García Berrio, Rafael Lapesa, Fernando Lázaro Carreter, Emilio Lorenzo, José-Carlos Mainer, Carmen Martín Gaite, José María Martínez Cachero, Francisco Rico, Francisco Rodríguez Adrados, Gregorio Salvador, Manuel Seco, Gonzalo Sobejano, José María Valverde y Alonso Zamora Vicente, en el campo de las letras. A lo largo de 1996 SABER/*Leer* publicó 68 artículos que firmaron 61 colaboradores de la revista.

SABER/*Leer* se obtiene por suscripción (cheque a nombre de la revista. Un año de diez números: España, 1.500 pesetas. Extranjero, 2.000 pesetas o 20$ USA)

Redacción y Administración:

SABER/*Leer*. Fundación Juan March
Servicio de Comunicación - Castelló, 77
28006 Madrid
Teléfono: 435 42 40 o 431 75 42 (directo)
Fax: 435 10 77

RAFAEL HÚMARA Y SALAMANCA

Ramiro, conde de Lucena

Edición Donald L. Shaw

Málaga, Ágora, 1998

José María Ferri Coll

LA POESÍA DE LA ACADEMIA DE LOS NOCTURNOS

Publicaciones de la Universidad
de Alicante

2001

COLABORADORES DE ESTE NÚMERO

Mª DE LOS ÁNGELES AYALA. Profesora Titular de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Su labor investigadora se centra en el siglo XIX, prestando especial interés al costumbrismo, relato corto, novelas, prensa literaria y escritoras de este periodo. Entre sus publicaciones destacan la monografía titulada *Colecciones costumbristas (1870-1885)* (1993) y las siguientes ediciones anotadas: *Antología costumbrista* (1985). R. López Soler, *Jaime el Barbudo* y *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño* (1988), E. Pardo Bazán, *Los Pazos de Ulloa* (1997), R. Altamira, *Cuentos de Levante y otros relatos breves* (1998). Ha publicado, asimismo, numerosos artículos en revistas especializadas sobre Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rosario de Acuña, José Zorrilla, Mesonero Romanos, Ángela Grassi, Luis Coloma, Enrique Gaspar, Estébanez Calderón, Juan Valera, Manuel Ossorio y Bernard, Narciso Campillo y periódicos literarios de la época romántica.

ANNA CABALLÉ. Profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Barcelona. Es autora de un libro sobre *La vida y obra de Paulino Masip* (1987). Ha realizado las ediciones de *La tía Tula* y *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno y de numerosos trabajos sobre temas de su especialidad: autobiografías y memorias en España e Hispanoamérica. En este ámbito destaca su monografía *Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglo XIX y XX). Narcisos de tinta* (1995). Directora de la Unidad de Estudios Biográficos, centro de investigación con sede en la Universidad de Barcelona.

FERNANDO DURÁN LÓPEZ es profesor asociado de Literatura Española en la Universidad de Cádiz. Ha realizado su tesis doctoral sobre la autobiografía

española de los siglos XVIII y XIX, línea de investigación en la que ha desarrollado la mayor parte de su trabajo. Es autor, en ese ámbito, de un *Catálogo comentado de la autobiografía española (Siglos XVIII y XIX)* (1997); de una edición de las memorias de Manuel José Quintana (1996) y de numerosos artículos sobre las autobiografías de Gertrudis Gómez de Avellaneda, José Zorrilla, Juan Caballero, José Mor de Fuentes, Santiago González Mateo, Antonio María García Blanco, entre otros. También ha llevado a cabo estudios sobre otros aspectos y géneros de la literatura de fines del XVIII y principios del XIX, en particular sobre la obra del ilustrado José Vargas Ponce, acerca de la cual ha publicado una monografía (*José Vargas Ponce. Ensayo de una bibliografía y crítica de sus obras*, 1997) y ha coordinado un volumen colectivo (*Había bajado Saturno. Diez calas en la obra de José Vargas Ponce*, 1999).

SALVADOR GARCÍA CASTAÑEDA. Se doctoró en Lenguas Románicas por la Universidad de California, Berkeley. Fue profesor en las de San Francisco State y Michigan, Ann Arbor, y en la actualidad es catedrático de Literatura Española en The Ohio State University en Estados Unidos. Especializado en los estudios del siglo XIX, ha publicado, entre otros trabajos, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850* (1971), *Don Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1845): Su tiempo, su vida y su obra* (1978), *Miguel de los Santos Álvarez (1818-1892). Romanticismo y poesía* (1979), *Valentín de Llanos y los orígenes de la novela histórica* (1991) y *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del costumbrismo en Cantabria* (1991), y ediciones críticas como *Don Juan Teenorio* de José Zorrilla (1975), *Los amantes de Teruel* de Eugenio Hartzenbusch (1975), *Romances históricos* del duque de Rivas (1987), *Escenas Montañesas. Tipos y Paisajes* y *Tipos trashumantes. Esbozos y Rasguños*, en dos volúmenes (1989) y *Leyendas* de Zorrilla (2000), así como numerosos artículos sobre temas de los siglos XVIII y XIX y de literatura popular.

JOAQUÍN JUAN PENALVA. Becario de investigación en la Universidad de Alicante, donde realiza su tesis de doctorado sobre la revista *Escorial*. Está integrado en el proyecto de investigación «Relaciones entre el mundo cultural español y el hispanoamericano en el siglo XIX». Ha publicado artículos sobre *El Gallo Crisis* y la obra de Gabriel Miró, Wenceslao Fernández Flórez, Juan y Leopoldo Panero, Luis Rosales, Luis Felipe Vivanco y Felicidad Blanc.

ÁNGEL G. LOUREIRO. Profesor y director del Departamento de Literatura Española y Portuguesa en la Universidad de Princeton. Licenciado en

Filosofía por la Universidad de Barcelona y doctor en Literatura Española por la Universidad de Pennsylvania, ha dedicado su enseñanza e investigación a la literatura y cultura españolas contemporáneas, autobiografías, teoría literaria y estudios trans-atlánticos. Autor de *Mentira y seducción: la trilogía fantástica de Torrente Ballester* (1990) y de *The Ethics of Autobiography: Replacing the Subject in Modern Spain* (2000), coordinó también *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad* (1994)

MIGUEL ÁNGEL LOZANO MARCO. Profesor Titular de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Ha publicado los libros *Del relato modernista a la novela poemática: la narrativa breve de Ramón Pérez de Ayala* (Premio Fastenrath 1987), *La literatura como intensidad* (1988) e *Imágenes del pesimismo. Literatura y arte en España, 1898-1930* (2000), así como estudios en diversas revistas y libros en colaboración, sobre temas y autores de literatura contemporánea: el naturalismo radical (López Bago, Sawa), los relatos de Leopoldo Alas «Clarín», la recepción y desarrollo del Simbolismo en España, Unamuno, Azorín, Antonio Machado, la novela corta en el siglo XX, Pérez de Ayala, los ensayos estéticos de Óscar Esplá, Gabriel Miró, la España negra (Regoyos, Solana)... Ha publicado ediciones anotadas de obras de Azorín, Pérez de Ayala, Gabriel Miró, cuya edición de las *Obras Completas* dirige. Ha coordinado la edición de las *Obras Escogidas* de Azorín (tres tomos, 1998).

REMEDIOS MATAIX. Profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Alicante. Su actividad docente e investigadora ha dedicado una atención especial a la literatura contemporánea y sus relaciones con los procesos políticos y culturales de los siglos XIX y XX. Ha publicado estudios sobre el Modernismo hispanoamericano y la obra de José Martí o José Asunción Silva, sobre la de Nicolás Guillén, Alfredo Bryce Echenique, Mario Benedetti y, en especial, a la del poeta cubano José Lezama Lima, a quien ha dedicado los libros *La escritura de lo posible*, *Para una teoría de la cultura: «La expresión americana» de José Lezama Lima*, y *«Paradiso» y 'Oppiano Licario' una Guía de Lezama*. Actualmente centra sus investigaciones en la preparación de un estudio sobre la obra del Inca Garcilaso de la Vega.

JUAN A. RÍOS CARRATALÁ. Profesor de la Universidad de Alicante. Ha publicado los siguientes libros: *Vicente García de la Huerta* (Badajoz, 1987); *Románticos y provincianos* (Alicante, 1987); *Arniches* (Alicante, 1990); *A*

la sombra de Lorca y Buñuel: Eduardo Ugarte (Alicante, 1995); *Lo sainetesco en el cine español* (Alicante, 1997); *El teatro en el cine español* (Alicante, 1999); *La ciudad provinciana (Literatura y cine en torno a «Calle Mayor»* (Alicante, 2000); *Ociosos, abates y traductores* (Alicante, 2000) y *Cómicos ante el espejo* (Alicante, 2001). Ha editado textos de García de la Huerta, Leandro Fernández de Moratín, Rafael Altamira, Carlos Arniches y Fernando Fernán Gómez. En la actualidad, prepara un libro sobre los dramaturgos que trabajaron como guionistas en el cine del período franquista.

JOSÉ CARLOS ROVIRA. Catedrático de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Alicante. Ha publicado numerosos estudios y ediciones sobre autores españoles e hispanoamericanos, entre ellos Miguel Hernández al que dedicó varios trabajos hasta la edición de las *Obras Completas* en 1992. En el campo latinoamericano, destacan sus estudios y ediciones sobre Pablo Neruda, José María Arguedas y temas referentes a la identidad cultural, poesía novohispánica, Ilustración e Inquisición en América, etc. Director del proyecto de investigación «Nuevos materiales para la literatura colonial. Estudio del fondo Medina en la Biblioteca Nacional de Chile» y de la Unidad de investigación de la Universidad de Alicante «Recuperaciones precolombinas y coloniales en el siglo XX latinoamericano».

ENRIQUE RUBIO CREMADES. Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Alicante. Su línea de investigación está centrada en la prosa de los siglos XIX y XX. Es autor de *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de A. Flores* (1977-1979, 3 vols.), *Juan Valera* (1990), *Periodismo y Literatura. Mesonero Romanos y «El Semanario Pintoresco Español»* (1995) y *Panorama crítico de la novela realista-naturalista* (2001). Ha realizado ediciones críticas y anotadas: *Artículos* de Larra (1981), *Juanita la Larga* de Juan Valera (1985); *Antología costumbrista* (1985), *El señor de Bembibre* de E. Gil y Carrasco (1986), *Jaime el Barbudo. Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño* de López Soler (1988), *Doña Luz* de J. Valera (1990), *La Gaviota* de Fernán Caballero (1990), *Pepita Jiménez* de Juan Valera (1991) y *Escenas y tipos* de Mesonero Romanos (1993). Ha editado y publicado en volúmenes colectivos y revistas especializadas artículos sobre Larra, Gil y Carrasco, Mesonero Romanos, López Soler, Martínez de la Rosa, Alarcón, Valera, Galdós, Clarín, Pardo Bazán, Zorrilla, Blasco Ibáñez, Azorín, Unamuno, Miró, entre otros.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES DESTINADOS A ANALES DE LITERATURA ESPAÑOLA (UNIVERSIDAD DE ALICANTE)

Estas normas resultan de la necesidad de unificar la presentación de los originales para facilitar el trabajo de la imprenta. Rogamos a nuestros colaboradores que las lean atentamente antes de redactar sus trabajos. No disponemos de personal dedicado a la corrección o adaptación de originales, y lamentaremos tener que devolver aquellos que no se adapten a estas normas, para que sean nuevamente mecanografiados.

1. Cada artículo debera ir encabezado por su título en mayúsculas, y por el nombre de su autor (apellidos en mayúscula) seguido del de la Universidad o institución a que pertenezca, en el lado derecho del folio. Título y autor no deberán ir en hoja aparte sino en la primera del texto.

2. Todo el texto, incluidas las notas y bibliografía, deberá escribirse a doble espacio, sin cortar palabras al final de línea. No deberán existir adiciones o correcciones manuscritas. Revise la legibilidad de su original antes de enviarlo.

3. Las citas extensas y que deban aparecer exentas se mecanografiarán con márgenes mayores que el texto, dejando antes y después doble espacio interlineal, a dos espacios y sin comillas. No las transcriba nunca a un espacio. Las citas englobadas en el texto irán entre comillas.

4. Aunque las notas aparecerán impresas a pie de página, en el original deberán mecanografiarse en folios aparte y a dos espacios. Las llamadas, en números volados y sin paréntesis.

5. Las notas al pie se reservan para comentario o excursos. No se usarán para indicaciones de referencia a páginas de fuentes o elementos bibliográficos. Esas referencias se harán en el cuerpo de texto y entre paréntesis, sea cual sea su extensión, y en ellas se mencionará, por este orden: apellido del autor, obra por su año tal como venga en la bibliografía (nunca por su título completo o abreviado), y páginas cuando se quieran citar. Ejemplo: (Pérez López 1937b, pags. 19-21). Este mismo sistema se usará cuando las citados referencias aparezcan en las notas a pie de página.

6. La bibliografía deberá figurar al final en hojas aparte, y tendrá que incluir todos los elementos bibliográficos citados en el texto y notas, sin excepción. Se ordenará del siguiente modo:

- por orden alfabético de apellidos de autores, que se escribirán en mayúsculas, seguidos del nombre de pila en minúsculas (no use mayúsculas en las referencias de las que trata el punto cinco de estas normas).

- cuando se citen varias obras de un mismo autor, éstas aparecerán por orden cronológico de primera publicación, pudiéndose indicar después publicaciones posteriores. Si ha de mencionar el nombre del editor de un texto ajeno, ponga nombre y apellidos en orden natural, y estos últimos en mayúsculas.

- si hubiera más de una publicación del mismo año, distíngalas desde la primera con letras minúsculas en orden alfabético.

En la bibliografía las entradas deberán figurar con los datos bibliográficos completos. Si se trata de libros: apellidos, nombre, anño, título, editor en su caso, ciudad, editorial o imprenta. Si de artículos: apellidos, nombre, año, título, nombre de la revista (no abreviado), tomo y número, páginas. Si de capítulos de libro: apellidos, nombre, año, título, título del libro precedido de *en*, datos bibliográficos del libro, páginas que ocupa el capítulo. Si el primer dato bibliográfico de ese libro es su título, estará Vd. indicando que todo él es obra del autor citado por el capítulo. Cuando se esté refiriendo a obras colectivas, indique antes del título el nombre del recopilador si lo hay, o AA.VV. (autores varios). Recuerde que los títulos de libro y nombres de revista deben ir subrayados, y los de artículos o capítulo entre comillas.

Ejemplo:

PÉREZ LÓPEZ, Antonio, 1937 a. «El teatro lírico», *Revista de Filipinas* VII, 2, págs. 123-141; en *Estudios literarios*. Madrid, Halcón, 1948, págs. 80-96;

y en Antonio GÓMEZ GÓMEZ (ed.), *Puntos de vista*, Barcelona, Lux, 1973, págs. 95-119.

– 1937 b. «Ópera y zarzuela», *Revista de España* XXX, 1, págs: 3-29.

Si maneja una obra en una edición que no es la primera, pero desea hacer constar la fecha de ésta, indique entre corchetes la fecha de la primera edición del siguiente modo:

VELÁZQUEZ, Luis Jose. [1754] 1989. *Orígenes de la poesía castellana*, ed. Antonio PÉREZ LÓPEZ, Salamanca, Universidad.

Observe que en la enumeración de datos bibiográficos se usa punto tras nombre y año, usándose comas en los demás casos.

7. Si su texto va dividido en apartados, titúlelos en minúscula y con doble subrayado, para que se impriman en negrita.

8. Cuando quiera resaltar una palabra o frase en el texto use subrayado, que indica cursiva. Use comillas solo para la cita literal de otro texto. No use nunca comillas simples. Tampoco comillas, sino subrayado, dentro de comillas. La omisión de parte de un texto citado se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes; no use otro sistema. Si cita poemas, no inicie todos los versos con mayúsculas (aunque así lo haga el original del que copia); use mayúscula solo cuando lo exija la puntuación.

9. No ponga punto antes de comillas o de llamada de nota, sino después, usando la siguiente secuencia:... moaxajas»[20]. y no éstas:... moaxajas.» o.[20]. Tanto en el texto de su artículo como en las notas, no transcriba nunca un texto a dos columnas, aunque conste de versos cortos; use dos columnas sólo cuando quiera enfrentar dos textos diferentes.

10. Si cita textos o títulos que en su original usan ortografía arcaica, queda en libertad de mantenerla o modernizarla; pero adopte un criterio único a lo largo de todo su artículo, bibliografía y notas incluidas. Modernice siempre puntuación y acentuación.

11. Para la reproducción de material gráfico es imprescindible que nos envíe fotografía brillo de tamaño no menor que 18 x 24 cms., o negativo.

Universidad de Alicante