BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Universitat de València

# La construcción del «individualismo» en la literatura de fin de siglo. Historia y autobiografía

Virgilio Tortosa Garrigós

**Tesis de Doctorado**

**Facultad:** Filología

**Directora:** Dra. Dª. Antonia Cabanilles Sanchis

**1998**

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

FACULTAT DE FILOLOGIA
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

# LA CONSTRUCCIÓN DEL «INDIVIDUALISMO» EN LA LITERATURA DE FIN DE SIGLO. HISTORIA Y AUTOBIOGRAFÍA.

**TESIS DOCTORAL**

**Presentada por:**
Virgilio Tortosa Garrigós

**Dirigida por:**
Dra. Dª. Antonia Cabanilles Sanchis

Valencia, 1998

TESIS DOCTORAL

Virgilio Tortosa Garrigós

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

València
1998

**UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

FACULTAT DE FILOLOGIA
DEPARTAMENT DE FILOLOGIA ESPANYOLA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

# LA CONSTRUCCIÓN DEL «INDIVIDUALISMO» EN LA LITERATURA DE FIN DE SIGLO. HISTORIA Y AUTOBIOGRAFÍA.

**TESIS DOCTORAL**

**Presentada por:**
Virgilio Tortosa Garrigós

**Dirigida por:**
Dra. Dª. Antonia Cabanilles Sanchis

Valencia, 1998

# ÍNDICE


0. Preliminares ……..… 5
1. Teoría crítica y producción ideológica ……... 19
2. Las escrituras de la historia ……..... 47
•2.1. La historia: del concepto de «representación» al de «significación» ……...49
•2.2. La narratividad como «despropósito» histórico ……..…..58
•2.3. La cuestión de la «verdad» ……....90
2.3.1. Objetividad o subjetividad como método ……...90
2.3.2. El problema de la realidad ……..…94
•2.4. La historia como mecanismo de poder ……..…..102
•2.5. Culpabilización histórica de la cultura ……123
3. Tácticas del «individualismo» en el fin de siglo …… 143
•3.1. Una mirada sociológica del individuo: el cuerpo del poder ……...145
•3.2. Una carrera de galgos: el individuo como *cosmovisión* ……..……152
•3.3. Privatización de las funciones literarias tras la transición política …….169
•3.4. Modos actuales de individuación ……...188
3.4.1. Consumismo, publicidad y cibernética ……..…188
3.4.2. Tratamiento temporal y espacial de la individuación ……...206
4. La perversión del Ángel del tiempo: el tratamiento memorístico en la escritura ….239
•4.1.Una semiótica del recuerdo ……..…….240
•4.2. La memoria……..…247
•4.3. Temporalidad……..…277
•4.4. Esencialismo y eternidad ……294
•4.5. La tradición ……..……303
•4.6. Creación de una literatura nacional ……321
•4.7. La memoria en la fase del capitalismo tardío ……327
5. Narciso contra revolucionarios: La autobiografía ……337
•5.1. La concepción del «yo» en occidente: Historia de una exclusión ……..338
5.1.1. Una cultura del narcisismo o el engranaje ideológico de clase: Afirmación del individualismo burgués en el desarrollo del memorialismo autobiográfico ……377
•5.2. El estatuto teórico de la autobiografía: Otra forma de manifestación literaria ……385
5.2.1. La cuestión del género ……..……393
•5.3. Teoría y práctica de la autobiografía ……..402

5.3.1. Concepciones teóricas de lo autobiográfico ……..…402
5.3.2. Formas teóricas de autorrepresentación textual del yo:
La identidad del sujeto ……412
5.3.3. Modos de autorrepresentación del yo: Concepciones de la
identidad en la literatura ……..434
5.3.4. En busca de la realidad: Textualidad y referencia en la autobiografía .465
5.3.5. Realismo y referencia en el autobiografismo de fin de siglo ……480
5.3.6. El autobiografismo en *El jinete polaco* ……502
•5.4. Fechar documentos. La literatura púdica como una forma
de intervención pública: El diario ...……..…530
•5.5. Escriturar la personalidad: (Contra)lecturas de la Historia oficial ……..595

6. Globalización del discurso artístico: Pautas del capitalismo avanzado
en la conformación del discurso literario. La cultura como una forma
de estado ……..… 619
•6.1. Consolidación de las formas democráticas en la sociedad española ……...621
6.1.1. Economía ……...…625
6.1.2. El movimiento socialista en la transición…….....633
6.1.3 Sociedad ……....637
6.1.4. Creación de una cultura de consumo ……..…....641
6.1.5. Una máxima en literatura: «Atomiza y vencerás» ……....644
•6.2. Fractura de las redes sociales: El individualismo ……...…..652
6.2.1. Consumismo ……..…….…....658
•6.3. El monstruo que hemos engendrado: Sociedad industrial
avanzada y producción capitalista desregularizada ……...……..661
•6.4. La fabricación del consenso: Los medios de comunicación ……..……..665
•6.5. Ese codiciado objeto de deseo: El libro y sus formas de lectura ……670
•6.6. Tejer redes de libertad: Los nuevos movimientos sociales (NMS) ……674
•6.7. La utopía realizable: Para una subversión del dogma establecido ……..681

7. Bibliografía ……687
•7.1. Bibliografía general ……688
•7.2. Bibliografía autobiografía ……..698
•7.3. Obras de ficción ……707

# 0. PRELIMINARES

> Haced rizoma y no raíz, ¡no plantéis jamás! ¡No sembréis, picad! ¡No seáis uno ni múltiple, sed multiplicidades! ¡Haced la línea y jamás el punto! ¡La velocidad transforma el punto en línea! ¡Sed rápidos, incluso sin cambiar de lugar! Línea de suerte, línea de cadera, línea de fuga. ¡No suscitéis un General en vosotros! ¡Haced mapas y no fotos ni dibujos! Sed la Pantera Rosa y que vuestros amores sean aún como la avispa y la orquídea, el gato y el babuino.
>
> Deleuze-Guattari, 1976, 60-1

## PERSPECTIVA TEMÁTICA

En 1974 se lamentaba Roland Barthes, precisamente en lo que parecía condenado a ser un presunto texto autobiográfico, del hecho de que la crítica temática en Francia había sufrido en los últimos tiempos un descalabro creciente, perspectiva que defendía contra viento y marea frente al descrédito manifestado por la progresión de ideas discursivas en forma de unidad estructural a partir del planteamiento de una tesis inicial: "El tema es una noción útil para designar ese lugar del discurso en el que el cuerpo avanza bajo su *propia responsabilidad*, y por ello mismo, burla el signo: lo «rugoso», por ejemplo, no es ni significante ni significado, o es los dos a la vez: fija aquí y al mismo tiempo, remite más allá." (1975, 194). Haciendo propias las palabras del pensador francés, entre otras muchas, la voluntad que congrega el presente trabajo desde su inicio es alejarse de la (¿sugestiva?) idea del tratamiento autorial hasta agotar los presupuestos críticos posibles de un modo que resulta tópico y harto recurrente en los estudios actuales. Nada más lejos de ello, situado el horizonte del mismo en las antípodas de un tratamiento tradicional, pretende acercarse a la idea expuesta por Barthes hace casi un cuarto de siglo para avanzar en una ramificación temática circular desde este punto nuclear que nos convoca. No existe otra explicación de esta perspectiva sino el atractivo que ejercía la necesidad de abandonar la bondad metodológica clásica a la hora de enfrentarse con un estudio autorial que agote todo juicio al respecto bajo la exhaustividad de un tema, al tiempo que acariciar el polo opuesto de trabajar en conexión con una serie de ideas a partir de la central (incluso una colectividad de autores y textos); tejer un entramado vasto que pase por cada uno de los puntos desplegados en la argumentación con el fin de poderlos conectar, y que su fricción pueda generar un choque de ideas sugestivas, consecuencia lógica desprendida de la energía generada en el golpeteo con la realidad, como para dinamizar en cadena otras ideas derivadas: en los diferentes niveles de la escala que atraviesa, comenzando por el propio discurso literario hasta enlazar con el resto de discursos que conviven en una determinada realidad, y acabar en el intento de dar explicación desde presupuestos sociológicos y comunicativos, así como semióticos y filosóficos, artísticos y estéticos, sicológicos y antropológicos, a la producción de *sentido* en la realidad que vivimos en

este final de siglo. Quizá la ingenuidad haya sobrepasado las propias dimensiones de la labor, pero de alguna manera nos creíamos en la obligación de explorar otros caminos alternativos. Fuera de esta objetividad y repudiando el método científico por imposibilidad en la construcción teórica del discurso, ineficaz e incluso inobjetivo, nuestra subjetividad se declara abiertamente parcial al tiempo que ideológica desde el compromiso teórico toda vez que práctico: porque todo discurso es (tiene la vocación de ser) una forma de acción.

**MULTIDISCIPLINARIEDAD**

Llegar a asimilar la concepción de la filología como *ciencia* vetusta y la mayor de las veces rancia es fruto de los muchos pasos dados desde el sinsentido de esa misma propuesta. Superados condicionantes profesionales academicistas que pesan como losas, la perspectiva que se adopta en el trabajo es tan abierta como conciliadora con la amplia pluralidad de discursos que pueblan nuestra realidad comunicativa. Del mismo modo que en su momento fue imposible el estudio de la literatura del pasado *fin de siglo* sin acudir a las fuentes de vaciado de prensa efectuada por pacientes estudiosos, no menos necesario resulta el estudio de la literatura actual sin acudir a otras formas de discursividad con las que se codea en el mundo actual, y que representan signos de su significación. Así, los medios de comunicación social participan de la coartada artística en sus diferentes variantes. Se hace inexcusable cuestionar la demora con que la tradición de los estudios filológicos ha recubierto la crítica con una pátina preservadora de endogamia contraproducente. Desconchar tales aislamientos, desmitologizar el propio discurso literario desde la crítica teórica, reventar incuestionables lugares de la adoración textual en sus diferentes ramificaciones, desfondar las poltronas del *establishment* y abrir el discurso literario hacia el resto de los discursos con los que se conforma y de los que participa en su variable evolutiva, se convierte en tarea prioritaria desde el principio metódico (si no es mucho suponer) en el que se mueve el conjunto de la investigación. Tenemos la obligación irrenunciable de desculpabilizar la historia, del mismo modo que la historiografía crítica, para hacer descender la producción discursiva a tierra firme. Da la sensación de que la crítica duerme el secuestro practicado por la ortodoxia académica al uso, o la imagen creada de navegante solitario en el espacio de la multiplicidad de discursos y mensajes que surcan las diferentes realidades del mundo actual; eso sería tanto como dar la espalda a una realidad que impone día tras días nuevas alternativas así como nuevos enfoques interrelacionados. Los soportes del discurso artístico ya no se limitan (sólo) al papel. De ese modo, la multidisciplinariedad del presente trabajo pretende medirse con el conjunto de esos discursos que en su medida están tejiendo el también literario, llámense fílmico, publicitario, mass mediático, informático, periodístico, radiofónico, discográfico, televisivo… pero

también a otras disciplinas con las que está en deuda la filología y de las que tanto tiene que aprender para explicarse a sí misma como son la sociología, la semiótica, la psicología, la filosofía, la lingüística, etc. En la capacidad de tejer redes que enlacen los diferentes nudos reside la fortaleza de una futura malla critico-teórica que, tras el estructuralismo de los 70, parece crecer bajo la esperanza de una visión afortunadamente ya lejana de las adormileras creadas durante décadas por la filología de postín. Eludirlo es tanto como ofrecer una visión sesgada y miope del discurso literario, además de que ser tratado en superioridad de condiciones supone caer en la tentación de una falseada construcción de una realidad que en la sociedad no se erige de tal modo, por cuanto que la literatura tiene componentes de todos y cada uno de estos campos, además de tantos otros. Esta multidisciplinariedad debe exigirnos el esfuerzo permanente de ser capaces de llegar al uno desde el interior del otro, y trasvasar discursividades sin ningún tipo de complejos. En el fondo, y en última instancia, hacemos aquí un viaje desde el conjunto de los discursos artísticos hasta la contextualización social de donde éstos surgen. Su pretensión ha sido nuestra guía y nuestra meta —aunque quizás un tanto borrosa—, por cuanto que en el empeño nos va una cada vez mayor creencia en el discurso literario como componente de la multiformidad de esa escurridiza realidad que convive con el ser humano de la era tecnotrónica e informatizada, y afecta a los procesos históricos, a esa realidad que comparte un contexto determinado.

El conjunto del estudio pretende, pues, más allá de la materia en sí, cuestionar los modos y las formas que adopta la filología en la actualidad, donde parece que entre sus muros se halla detenido el tiempo: en ellos recalan las poses de la crítica a veces refugiada en su prepotencia y fuera de toda circulación respecto al resto de los discursos de la realidad con los que tiene tanto que compartir. En la base, pues, del estudio se halla la composición de una metodología interdisciplinar cuyo principio, si existe alguno definido, es el de tender puentes que no crear islas, tejer que no deshilvanar, hacer rizomas que no raíz.

## HACER RIZOMAS QUE NO RAÍZ

Se ha pretendido abarcar los distintos puntos de una sincronía como si se tratara de un tubérculo, que no profundizar desde las hojas hasta la raíz pasando por el tallo. Se pretende rescatar las posibilidades de una forma de análisis múltiple, simultánea, dispersa pero no por ello (*a priori*) menos efectiva y conclusiva. El método rizomático permite la conexión/activación en sus diversos puntos de la red de las ideas (construidas/tejidas), desde cada uno de los discursos que componen la realidad; la raíz, en cambio, impide cualquier tipo de conexión y se refugia en una endogamia que retroalimenta a la filología desde hace muchas décadas de un modo perjudicial. El

rizoma se adapta a las diversas formas, y la puesta en contacto de sus muy variados vericuetos permite reproducir el estado de la cuestión de una cultura en un momento histórico, útil a la tesis aquí planteada: "El rizoma en sí mismo tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos, hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos. Cuando las ratas se deslizan unas bajo las otras. En el rizoma hay lo mejor y lo peor: la patata y la grama, la mala hierba." (Deleuze-Guattari, 1976, 16). Se ha pretendido, pues, trazar toda una red que conecte sus puntos o ideas con el fin de extraer conclusiones activables, relacionadas, móviles, dinámicas… La conexión y heterogeneidad del método permite dejar atrás viejos servilismos de la tradición filológica pues, pensamos, es imposible enfrentarse en la actualidad a los discursos que circulan sin poner en conexión cada una de las piezas de la realidad (al menos la mayor cantidad posible), ante la invalidación que sufriría el resultado por su adulteración. La realidad múltiple requiere una re-composición heterogénea y variable, tenderle un guante o red al discurso desde cada uno de los vericuetos o facetas del prisma que lo componen y alumbran. Así, de este modo, cualquier punto del rizoma puede y debe ser conectado con cualquier otro: "…eslabones semióticos de todas las naturalezas son conectados a formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no solamente regímenes de signos diferentes, sino también estatutos de estados de cosas." (Deleuze-Guattari, 1976, 16). Las conveniencias del método conectan los diferentes eslabones semióticos, las organizaciones del poder y las luchas sociales, cómo inciden éstos en el arte y en la literatura en tanto manifestación concreta de éste. Se renuncia a la universalidad del lenguaje y se buscan los dialectos enriquecedores, aditivos, que suman y aglomeran. Esta multiplicidad rizomática es la que permitirá una conexión sin límites o barreras, activar los diversos puntos de la red para que, en su roce, produzcan la chispa del conocimiento. El libro no sólo es, como se pensaba antaño, imagen y representación del mundo, una manera de enraizar al hombre y una forma innata para el Estado de interiorizar el orden del mundo, sino una *desterritorialización* y una *reterritorialización*, herramientas desmontables que permitan una comprensión global mayor del mundo que nos envuelve, es un método cartográfico que pone en conexión puntos diversos y alejados del modo más directo posible: derriba cualquier tipo de muro o barrera. Es un sistema descentrado, desnortado, no jerárquico, definido en su perpetua circulación y movilidad. En el análisis, como se puede comprender, no hay centro ni lugar de referencias fijo; se construyen éstas con la propia movilidad del método, mediante un barrido continuo que pasa a constituir sus centros en los momentos y lugares concretos donde se encuentra cada movimiento. El método, pues, es inmanente

que no trascendente: "El rizoma es una antigenealogía. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, picadura." (Deleuze-Guattari, 1976, 51)*.

Si bien no tiene la voluntad excusatoria sino su propio afán [auto]crítico declarar abiertamente de antemano que las múltiples conexiones aquí entrevistas en el discurso literario, en una amplia red de discursos (de la realidad) con la que éste entra en contacto en el presente, pudieran tender hacia una cierta caoticidad en su complejidad comunicativa, debido a las limitaciones impuestas en un trabajo que ya de por sí tiene una voluntad aperturista sobredimensionada, al menos confesar que sus relaciones han pretendido conectarse con el resto de discursos actuales (cine, puesta escénica, publicidad, televisión, radio, etc.) en la medida de lo posible desde una facticidad de presupuestos que pudiera absorber la —ya de por sí—complejidad dispersiva del presente trabajo. Y no siendo ésta una excusa sino un *handicap*, para con nosotros mismos se nos impone la exigencia prioritaria de que al menos (en su lado positivo) esta misma dispersión discursiva practicada reporte múltiples e irrenunciables beneficios en el análisis de textos literarios que de otra manera no tendrían lugar.

Del mismo modo, no ocultamos las limitaciones generadas en un registro tan amplio de obras de creación que atraviesan las décadas en cuestión, guiados por una conexión meramente temática. No es pretensión del estudio agotar todos y cada uno de los aspectos tratados; así, cada capítulo se constituye en una abertura tras su finalización, por cuanto que el registro aquí abordado de libros de ficción publicados a lo largo de la década de los 80 y 90 responde más bien a un mapa extensivo de títulos ampliamente difundidos, aunque no podemos negar la selección de los mismos según nos ha sido posible su acceso en el curso de la investigación. Aun con un registro que se pretende amplio pero también selectivo (en su representatividad bien que sea desde la hegemonía y sus aledaños), la vocación es ofrecer desde lo que se ha constituido en discurso dominante una selección de textos que, por su publicación o difusión, han tenido una cierta repercusión en el panorama nacional. Otros pudieran haber sido los libros, pero creemos que, sin ser todos los que son, están cuantos pretenden suscitar las líneas del debate por su representatividad, además de servir con la limitada presencia de los aquí expuestos a los frentes de problemas abiertos en la presente investigación. Se hacía imposible, además de creerlo innecesario para las líneas de trabajo de la tesis, por tarea inmensa, ya de por sí prolija, un registro lo más exhaustivo posible de libros editados en el mercado español. La mano del acceso editorial según posibilidades de adquisición en las estanterías o hallazgo en las bibliotecas públicas —por lo general desprovistas de lo contemporáneo—, así como una cierta dosis de azar, ha guiado el uso

* Es más, ambos afirman de su antigenealogía que "a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta un punto cualquiera con otro punto cualquiera, y cada uno de sus trazos no remite necesariamente a trazos de la misma naturaleza, pone en juego regímenes de signos muy diferentes e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo múltiple." (Deleuze-Guattari, 1976, 50).

de este registro —quizá irracional— de libros de creación; pudieran ser otros los aquí entrevistos, pero consideramos que en poco variarían los resultados de la línea de investigación emprendida por cuanto que la representatividad aquí entrevista traza perfectamente la construcción de un tipo de literatura en el panorama de las letras españolas frente a otras posibilidades desechadas. Estas limitaciones, bien que no deban ser disculpa pues las resoluciones, creemos, del trabajo son firmes, deben al menos hacernos pensar en el avance de una metodología que tiene en su base su dispersividad, que no su caoticidad. Estas mismas limitaciones deben ser nuestro revulsivo a la hora de enfrentarnos a futuros trabajos. Quizá debamos asumir en el método rizomático de Deleuze-Guattari la dificultad para la teoría del discurso (literario) pero sin que ello genere barreras o cualquier tipo de imposibilidades, y observar la mayor facilidad con la que lo practican esos grandes dominadores de los vericuetos del lenguaje y de las ideas que son los filósofos. Ello no nos para los pies sino todo lo contrario alienta nuestra labor aun siendo conscientes del grado de dificultad. Esperemos que los errores nos sirvan para aprender, al tiempo que lo andado —así como también lo desandado— tenga el valor de recorrer un camino que, aun por pequeño que se atisbe, sea el revulsivo futuro capaz de abrir otros mayores.

## CUESTIÓN DE TÉRMINOS: UN TÍTULO MÁS QUE PROBLEMÁTICO.

Resultaba difícil englobar las amplias líneas de investigación en un título que homogeneizara de forma coherente una serie de pareceres así como que aludiera en sus justos términos a la idea nuclear sin escapar del pernicioso etiquetado que tanto abunda en nuestro derredor comunicativo (mediático), es decir, sin que fuera dogmático. El resultado del mismo es fruto de consensuar esa idea central que nos convoca aun siendo conscientes de la dificultad que entrañaba el eslogan «fin de siglo» cuando aquí, lejos de querer engabillar la literatura como la de hace justamente un siglo en un movimiento literario también finisecular, nos mueve el polo opuesto del que practican algunos críticos actuales —que nunca faltan—con voluntad de hacer esta misma asimilación simplista además de perniciosa, por no decir superficial y ajena a la realidad que vive la literatura. El «fin de siglo» con el que se rotula el conjunto del trabajo no alude a una etiqueta artística como el pasado *fin de siècle* acuñado por Max Nordau en *Dégénérescence* (1894), que aun siendo un término impreciso hacía referencia clara a la posible decadencia de la cultura occidental, el estadio del pensamiento en los últimos años del XIX, diferenciado de la concepción de la modernidad racionalista-científica precedente. Aquí está vaciada desde el principio y en absoluto de toda carga esteticista artística que poseyera antaño para pasar a enmarcar exclusivamente un paréntesis cronológico que es el que abarca el conjunto del estudio; por ello, «fin de siglo» no es más que el marco cronológico en el que navega la tesis sin ninguna otra voluntad de

agotar significaciones sino ese enmarque que al menos en la literatura española —por azares históricos— nos transporta desde la consolidación de la democracia formal hasta el salto al nuevo siglo; idea más que discutible a decir de quienes con autoridad sobrada se han ocupado del tema; no faltan quienes han encontrado razones sobradas para ver el inicio del nuevo siglo tras la caída del muro de Berlín en 1989; fuera de la voluntad de problematizar esta cuestión —tiempo habrá y otros más capacitados serán quienes lo lleven a cabo en un futuro próximo—, nuestra única pretensión en este sentido era englobar todo ese período que va desde el momento de la consolidación en el Estado español de un régimen llamado democrático y representativo hasta esta misma actualidad, cuando lo constatado en forma de literatura hegemónica todavía se está produciendo en 1998, bien que sea de modo epigonal. El tiempo acabará definiendo y poniendo márgenes precisos a lo que hoy sólo son umbrales fechados para la aproximación a una literatura que tiene la ventaja de hallarse en curso: fechable, pues, por atrás pero autopista hacia el futuro por delante…

Por otra, muchos quebraderos de cabeza pudiera generar el término «individualismo» en el interior de este enmarque temporal. Decir de entrada que el aquí aludido se entiende en sentido amplio en los diferentes frentes de la realidad como son el filosófico de Popper, Habermas o Jameson, el antropológico de Dumont, así como el semiótico de Foucault, junto con el textual de Bousoño. Todos ellos e incluso otros más alumbran una concepción ligada a un cierto posmodernismo en la era del capitalismo tardío. Frente a la aparente confusión entre individualismo e individualidad, queremos marcar su neta diferenciación conceptual cuando «individualidad» remite y queda restringida preferentemente a una concepción de la personalidad, la forma particular del yo que adopta un individuo, mientras que «individualismo» concierne a la interrelación que traza el individuo con respecto a la sociedad que le engloba. Más allá, incluso, se trata de toda una teoría social sobre la conformación del individuo en la sociedad de acuerdo a patrones que la rigen, y conformación del control social filtrado sobre el individuo[**]. La individualidad se ocupa del deseo o la voluntad de las figuras que comprende la historia, y la percepción que tienen éstas de sí mismas en tanto personalidades aisladas o únicas. Frente a ello, nuestra elección previa de configurar un mapa representativo del «individualismo» de las dos últimas décadas no se debe a nada nuevo en la historia sino todo lo contrario a la conformación a través de novedosas tácticas de un panorama discursivo hegemónico en diferentes campos, en especial al que nos atañe como es el literario, participador del progresivo «individualismo» que avanza en las sociedades desarrolladas y que encuentra en el capitalismo avanzado su perfecto caldo de cultivo. «Individualismo», por tanto, a la manera de Dumont, como una doctrina que da la espalda a cualquier planteamiento social de vínculos colectivos y que

[**] En idéntico sentido se manifiesta Weintraub, 1978, 22-3.

pretende otras formas de comportamiento humano de atomización de la masa social en tanto entidad con posibilidades para la acción colectiva, pero preferentemente como Williams, integrando en un orden lógico los dos. Individualismo no es una forma dogmática de renegar del individuo, más bien todo lo contrario. Se trata de constatar una serie de evidencias en un proceso cultural sin cierre y en acción que dura hasta la actualidad, las cuales pasan por la afirmación de un *individualismo* conformador de una ideología que actúa mayoritariamente en la sociedad y en concreto en el campo cultural objeto de este estudio: es una forma de evidenciar una serie de síntomas que vive la literatura con su relación diaria respecto al resto de facetas discursivas actuales, en las cuales creemos encontrar que operan tácticas de una disgregación social ampliamente aceptadas como formas de construcción de nuestras sociedades desarrolladas. No es ésta una forma de encontrar la clausura al individuo o verlo en su absoluto, sino más bien una táctica que parte desde el poder para atomizarlo. El grado de desarrollo alcanzado por el individuo dependerá siempre del proceso de socialización además del desarrollo de esa supuesta *ética colectiva* a la que alude Apel (1987, 171). Creemos en el individuo en tanto aportación a una colectividad de seres humanos que afronten la realidad como transformación, y no como pertrechamiento de todas las glorias de una sociedad avanzada o culminación del grado de desarrollo de esa sociedad. El individuo debe contribuir a la colectividad para, desde lo social, transformar la realidad. Como veremos, en ninguno de los casos individualidad e individualismo son equiparables. El cambio en las formas de concebir el *yo* es un indicador útil de las configuraciones culturales a su vez cambiantes: "la falta de individualidad es una de las marcas de la cultura medieval, mientras que la aparición de una serie de preocupaciones que apuntan a la existencia de la conciencia de sí en el individuo hace pensar en el comienzo de la modernidad." (Weintraub, 1978, 136).

## LA AUTOBIOGRAFÍA

La «autobiografía», en tanto lugar donde se dirimen todas las cuestiones de la identidad individual de un sujeto, se presenta sesgada por una serie de fronteras que la atraviesan diametralmente. En primer lugar por el mundo externo tal y como es percibido por el sujeto autobiográfico de una manera concreta; después, por un mundo de modulaciones históricas y culturales que nos viene dado por herencia y construcción previa del que el sujeto se relaciona de modo especial, seleccionando de acuerdo a su propia sensibilidad y rechazando lo que no le es pertinente; por otra parte, por la comunidad política a la cual se encuentra ligado el sujeto en tanto ciudadano de un estado democrático (con sus derechos y deberes); y, por último, por lo que Vilar llama *horizonte preferido* (cfr. Vilar, 1995, 8), es decir, la recurrencia a su propia infancia por ser el lugar donde generalmente se siente más seguro. La compleja combinación de

estos cuatro elementos variables, según el historiador francés, son los que conforman el *destino individual* de un sujeto inserto en los mecanismos de la historia.

Aclaramos de antemano que el apartado del capítulo (5: «Narciso contra revolucionarios: La autobiografía») que atañe a la Autobiografía titulado «La concepción del «yo» en occidente: historia de una exclusión» pretende ser una escueta y abreviada exposición de la evolución del memorialismo y de la autobiografía desde su estado naciente hasta la actualidad con el fin de observar su conformación a lo largo del tiempo, pero sobre todo de las distintas culturas que fueron heredando ese canon modulado pacientemente por clases selectas y transmitido de forma hereditaria, como si se tratara en muchos de los casos de una transmisión patrimonial, puesto que las señas de identidad también son una forma de patrimonio de un pueblo. Si bien somos conscientes de la exhaustividad de los datos manejados —bien que minucias para lo que sería un proceso histórico de esta manifestación literaria contemplado con rigor en toda su magnitud— ajenos a lo que sería nuestra voluntad inicial, aun con apartarse tangencialmente de los propósitos temporales objeto de nuestro estudio, de alguna manera nos parecía inevitable ese paso (por una vez) genealógico para llegar a la conclusión allí planteada de cómo se ha constituido el engranaje de la autobiografía a lo largo de su historia con mecanismos excluyentes que la reafirmaran como tal. Constatar que los prolijos datos expuestos a lo largo del apartado son resultado de numerosas lecturas, bien que hayan tenido como ejes vertebradores del apartado los libros (según bibliografía) de Weintraub para el caso del memorialismo europeo, y Pope para el caso español, completado por Caballé para los siglos XIX y XX, pero también de Battistini y los nada desdeñables juicios de Jay. Conscientes de la importancia de los resultados obtenidos en la demostración de que la autobiografía y sus aledaños son un «género» burgués históricamente conformado como tal, reafirmador de clase, narcisista para más inri, modulador de lo que podría llamarse —según Weintraub— «individualidad» u otros teóricos (Bousoño) «individualismo» en la cultura europea, somos también conscientes de que esto sólo podía ser demostrado con la lista de datos aquí expuesta: para quienes quieran ver en esta enumeración histórica un apéndice, su conclusión ha quedado expuesta escuetamente, pues, en el subapartado 5.1.1. que lleva por título «Una cultura del narcisismo o el engranaje ideológico de clase: Afirmación del individualismo burgués en el desarrollo del memorialismo autobiográfico». Todo ello con la pretensión de partir de base suficiente como para medirse el estudio de la autobiografía española desde la transición hasta la actualidad, y al centrarse en este período poder dialogar con las premisas de los textos que les preceden históricamente, difícilmente de otra manera demostrable el modo en que la autobiografía en la actualidad también continúa poseyendo sus mecanismos de exclusión aunque conformados de otro modo, pero que sirven también para unos fines sociales que en

nada la desmarcan de esos inicios trazados en esta misma fórmula escritural, y que inevitablemente la han determinado en su funcionamiento.

Del mismo modo, la nómina de autores memorialísticos y autobiográficos es muy sesgada pues no pretende la exhaustividad en su proceso, de acuerdo al curso de la presente investigación, además de convocarnos la voluntad de plantear una serie de conflictos (temáticos) tratados de modo teórico en unos autores tomados a modo de muestrario (por presencia e incluso distanciamiento de la línea oficial) de la temporalidad a la que se somete la totalidad del trabajo, sin renunciar a ser autores inéditos hasta los ochenta o que han accedido a conformar según la crítica las nuevas promociones literarias tanto en prosa como en lírica. La amplitud del registro autorial impone cuantiosas limitaciones como son la imposibilidad de un estudio somero de cada uno de los textos, pero, a tenor del amplio corpus operístico manejado, tal trabajo resulta impracticable además de desalentador para el fin propuesto de someter los distintos textos a las problemáticas suscitadas dentro del autobiografismo, ante su magnitud. A tenor de ello, finaliza el apartado acerca de la teoría y la práctica de la autobiografía con un estudio un tanto más exhaustivo de la novela de Antonio Muñoz Molina *El jinete polaco*; tal parcialidad de criterios responde a la alta representatividad de la novela en la producción textual de los 80-90, en especial en el modelo autobiográfico aquí estudiado, a más de la necesidad de profundizar en un texto donde con toda minuciosidad se desbroce el autobiografismo supliendo las carencias allí donde la exhaustividad entrevista de los textos la hacían inviable.

## CONCEPCIÓN DE LA CRÍTICA

Acariciamos aquí, bien que sea de pasada, el sueño dorado de Valéry de llevar a cabo una historia de la literatura no ya por la suma de una serie de autores y obras sino por las motivaciones que llevan a cabo esos textos tanto desde el punto de vista de la producción como del consumo de la literatura en este convulso final de milenio. Se entiende la literatura como el conjunto de textos y manifestaciones donde unos están en relación dialógica con otros, supeditando el total a una suerte de ligazón en el interior de lo que llaman cultura, cuyo valor reside en su función global (Genette, 1965, 49-50). Entendemos la historia de la literatura como la historia de un sistema complejo que conecta con el resto de sistemas del eje tanto (y sobre todo) de forma sincrónica como diacrónica, si así es posible en el momento en que ésta se produce.

Arrinconada la *radicalidad* por los mass media y por los voceros de un poder que actúa en connivencia con la ideología las más de las veces llamada neo-liberal, la crítica pretende ser un modo de apostar desde una perspectiva (ideológica) concreta, hacernos visibles en el mundo para desde su tejido social y el contexto vital reafirmar lo criticado, como una acción que se desenvuelve en forma de onda expansiva en el agua a partir de

un punto concéntrico. Concebimos la crítica como el lugar común donde se asiste textualmente para contribuir al debate frente a la coartada política con que se empeña el poder de presentarse al sistema cultural de cada momento.

Vivimos en la época de las grandes dudas. El objetivo de conjunto que planea sobre la práctica totalidad del trabajo, más que resolver lo cuestionado, es contribuir con su propio cuestionamiento a las deficiencias de un sistema que genera un detritus cultural altamente alienante, sin que ello sea óbice y excusa para desapegarnos de una cierta capacidad de plantear alternativas al sistema porque de otro modo no sería constructivo lo aquí expuesto. Desde el principio nos ha guiado la mano no ya del derrotismo y denuncia que también practica el texto con la hegemonía de determinados discursos sino al tiempo plantear alternativas sólidas y pertinentes a la hora de asumir otras formas de escritura viables en el proceso histórico que vivimos. Téngase en cuenta que una gran parte de los conflictos aquí planteados se hallan en curso, lo que para bien los hace más asequibles e incluso quizás atractivos, pero al tiempo dificultosos en su interpretación de unos procesos en muchos de los casos en marcha y que pueden adolecer de una sesgada incursión en los mismos.

El sentido de la crítica es, pues, contribuir al debate abierto desde una toma de postura concreta y planteamientos ideológicos aperturistas, para que el texto «La construcción del individualismo en la literatura de fin de siglo» sea capaz de dialogar, intercambiar ideas, interpenetrar a otros que abordan su mismo o semejante debate, y desde una abierta discordancia enriquecer los puntos de vista que en definitiva alumbran a la realidad discursiva de este final de siglo.

Concepción, pues, del texto (crítico) desde su apertura, con una inter-penetración, una necesidad de tender al encuentro con el otro, una búsqueda insaciable del deseo porque el texto sea *transgredido* por los demás discursos y que en el resultado de su comunión carnal (o mejor material) sea puesto en discusión (choque dialéctico) con los otros que le abordan para aportar su haz de luz a la historiografía crítica actual, inclusive la periodística. Desde este presupuesto se mueve un texto que posee la modestia de su formato, aun con todo, académico.

## UN MUNDO SIMULADO

Vivimos un mundo de mera apariencia. Si esto no es nada nuevo, lo es el hecho de que no se evidencie la realidad tal como aparece frente a nuestros ojos aunque no seamos capaces de verla tal cual. Su estética de la desaparición inunda por doquier condicionando cuanto nos rodea. Convencidos de que como afirma Gianfranco Bettetini el mundo de la fantasía es más fácilmente manipulable que el de la realidad, representar

una cierta realidad significa simularla con un proyecto semántico mediante una sustitución de referentes por un saber social (1991, 22): hacer emerger una realidad que no es la real, mediante la técnica de la simulación en un proceso semiótico que enmarque toda posibilidad de otorgar sentido a la apariencia de credibilidad de un proceso generado por el referente lingüístico (si nos ocupamos del discurso escrito) [1991, 29]. La oportunidad de la construcción de una serie de signos proyectivos, es decir, mensajes capaces de contactar con el receptor es lo que otorga sentido a ésta. La palabra siempre va más allá de lo natural, condicionando con un velo la conducta humana.

Que la racionalidad absoluta recaiga sobre la realidad no es más que pura ingenuidad cartesiana (Virilio, 1980, 34): la ilusión con que se nos presenta el mundo es formulada permanentemente por el arte. Quitar los velos que los sentidos nos imponen a la hora de percibir la realidad —tal y como se nos muestra— forma parte del arte, además de instrumento sutil en manos de todo poder histórico (Virilio, 1980, 47): de ahí las manipulaciones a las que se ha entregado en todas las épocas la historia, pero también (no menos) toda clase de discursos escritos. Todo poder puede mediante su imposición hacernos "una suerte de *resumen del mundo*" (Virilio, 1980, 48), entregarnos a una ubicación concreta, al otorgarnos un registro específico de nuestra espacialización en una determinada coordenada temporal para así mantenernos en todo momento localizables. No sólo las concepciones tradicionales del tiempo y el espacio han sido dinamitadas por las nuevas formas de representación, sino que la cultura y la concepción del mundo se han visto afectadas por esos nuevos parámetros. El sujeto está ubicado en el hipermercado posmoderno, expuesto al sufrimiento de las transformaciones continuas de la realidad, a una velocidad de vértigo, hasta el punto de que su percepción respecto al hábitat ha cambiado por una red comunicativa descentrada, multinacional, global, que la atraviesa de parte a parte de forma abstracta en tanto sujeto: de ahí el atractivo que ejerce en nosotros el descentramiento ejercido incluso desde el principio que mueve el estudio. La *estética de la desaparición* renueva las ilusiones de continuo haciendo que el simulacro sea lo real (Virilio, 1980, 58-9): la velocidad en el mundo actual crea el efecto de realidad de los cuerpos precisamente a través del movimiento. Escapar del ritual del simulacro mediante una reivindicación de una *presencia* concreta alternativa de los cuerpos forma parte del marco genérico en el que se mueve la acción del presente trabajo: para todo poder «la venganza de la presencia prohíbe el osario del Estado» (Virilio, 1995,48).

**AGRADECIMIENTOS**

El presente trabajo es resultado de una línea de investigación abierta en el inicio del doctorado, precisamente con el estudio de los textos autobiográficos del discurso

narrativo. No del todo conformes con los resultados obtenidos previamente, no pocas han sido las maniobras de corrección y retroceso para continuar por otros derroteros nuevos hasta que al fin pudiera ser encauzado el trabajo tras toparse con esa faceta omnipresente del autobiografismo como es su conservadurismo ideológico a la hora de erigir por lo general su discursividad. Lejos de plantearlo como una limitación, y escamados de anteriores trabajos en esta vertiente del discurso de la primera persona, preferimos cambiar su dinámica donde lo antes dominante, que era la metodología en el intento de erigir una tipología de los discursos autobiográficos, ahora se suplanta en preponderante por una necesidad de explicarse las fuerzas que lo conforman y el por qué, a fin de explicarse el motivo de tal limitación, a buen seguro que con resultados no ya más enriquecedores o conclusiones más aleccionadoras sino al menos no tan limitadoras de la tarea crítico-teórica como lo habían sido anteriormente.

Quizá sea vanidoso felicitarse por la apertura de postulados de la investigación hasta lo inextricable, pero en ese camino me ha acompañado en lo que en principio pareciera imprudente o fuera de toda lógica el aliento constante de Antonia Cabanilles. Sin sus correcciones, intercambios de pareceres en forma dialéctica, apreciaciones y consejos desde cuantas e incluso más aperturas de miras le fueran propuestas por mí, además de haber pasado el proceso por una discusión desprejuiciada, este trabajo jamás pudiera haber llegado a su fin del modo en que ha sido planteado. El aliento en el desarrollo de una labor que *a priori* semejaba temeraria, sin renegar de ninguno de los postulados que la hacían crítica así como comprometida con la realidad, ha sido tal que sumado al mío la han engrandecido en el camino. Trechos recorridos como éste desde el diálogo aumentan lo que *a priori* de por sí suele estar condenado al rigor academicista. Lejos de ello, el enriquecimiento del presente trabajo no es más que la suma de voces como la de una dirección dialógica, respetuosa pero rigurosa, con objeciones sagaces pero con una fluidez comunicativa que sólo siente gratitud difícil de comprimir en un puñado de palabras. Su generosidad en la forma de defender un proyecto en principio heterodoxo, la confianza depositada desde el inicio así como la paciencia evidenciada, han conformado mi ánimo. Ahora que el recorrido ha llegado a su fin me es difícil imaginar la osadía de la responsabilidad de esta dirección en otros rostros diferentes al suyo.

En la misma medida esta tesis es deudora de una serie de experiencias compartidas que la enmarcan y la subrayan desde su raíz. A lo aprendido y compartido en las discusiones plurales de los textos del Colectivo Alicia Bajo Cero, así como a todos los compañeros de la Unión de Escritores del País Valenciano por su compromiso diario y su concepción de una labor creativa adscrita a la realidad social, sin cuyo intercambio de voces no pudiera haber sido posible tampoco éste. A todos ellos, desde la deuda compartida, mi más sincero agradecimiento por esta labor diaria de común

aprendizaje, compromiso y entrega. Por último, no menos importante el apoyo y la confianza incondicional, más allá de incluso lo materialmente posible, depositada por mi hermano José Manuel.

Lejeune concibe en la base de todo texto que habla en primera persona una relación contractual entre quien lo firma y quien entra en contacto con el mismo a través de su lectura. Aunque situándonos lejos de esa concepción notarial del texto, resta decir que de cuantos defectos o carencias adolezca el presente trabajo sólo es responsable no ya el fantasma de quien lo firma sino quien ha coordinado, replanteado, usurpado, puesto en cuestionamiento, criticado, etc. todas esas voces que atraviesan el texto conformando un tejido con voluntad de imbricarse en (tender hacia) los otros, que plantean este amplio ramillete de cuestiones.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

# 1. TEORÍA CRÍTICA Y PRODUCCIÓN IDEOLÓGICA

# 1. TEORÍA CRÍTICA Y PRODUCCIÓN IDEOLÓGICA

> Creo en el conflicto. Es lo único en que creo. Eso intento con mi trabajo: fortalecer la conciencia para el conflicto, para las contradicciones y confrontaciones. No hay otro camino. No me interesan respuestas ni consignas. No puedo ofrecer ninguna. A mí me interesan los problemas y conflictos.
>
> Heiner Müller

Qué del mundo sin el lenguaje. Comoquiera que éste da sentido a aquél modulándolo, y de alguna manera constituyéndolo a través de su prisma, aquél le permite los motivos para su bautismo: *el ser humano accede al mundo a través del lenguaje*. El lenguaje construye mundo, pero también lo modula de acuerdo a determinados condicionantes perceptivos. Puesto que los objetos de la realidad son interpretados, la forma en que son percibidos puede sufrir variaciones —con el transcurso del tiempo— abocadas a una continua *transformación,* en el sentido amplio del término (desde el momento en que la comunidad interpretativa está en cambio permanente). No existe forma alguna de pensar el mundo, construir nuestros propósitos, llevarlos a efectos, sino utilizando el lenguaje, así como tampoco hay forma de evitar su uso o hallar un sustituto que genere sus mismos efectos (Fish, 1989, 109).

Si bien la ideología es un hecho de pensamiento que no de lenguaje, el uso en la realidad del uno no podría darse sin el otro: de ahí que la ideología también sea lenguaje (Rossi-Landi, 1978, 234). Éste define la presencia de los seres humanos en su hábitat: una definición del lenguaje constituye toda una definición de sus ejecutores en el mundo (Williams, 1977, 32). Cuando hablamos de ideología, lo hacemos al mismo tiempo del lenguaje, y viceversa inevitablemente. Sin desarrollo de lenguaje debemos descartar toda posibilidad de ideología puesto que en el engranaje lingüístico ésta ya queda insertada, expresándose lingüísticamente: "la ideología y el lenguaje *son* (dialécticamente) la misma cosa" (Rossi-Landi, 1978, 238). De ahí que, como nos recuerda el propio Rossi-Landi, el hecho de concebir una lengua integrada en el tejido social nos impide considerarla *neutral*. Fuera de toda imparcialidad, el lenguaje es el más vasto de los instrumentos que dan cuenta de la realidad (vital, experiencial o social). Habermas otorga el nombre de «acción comunicativa» a toda manifestación a través de la cual se reproducen las estructuras simbólicas del mundo real (1984, 458) mediante un complejo sistema codificado de convenciones[1]. La conexión de los dos planos, el del lenguaje y el de la experiencia, queda fijada por la acción en sentido vasto (bien instrumental, bien comunicativa). La comunicación lingüística media en la coordinación de la acción; ello es así porque toda acción es concebida por éste en un primer momento como la relación entablada entre un «actor» (o sujeto) y el «mundo»

[1] Para Habermas "la sociedad «causa» la acción mediante la imposición de convenciones." (1984, 262).

(donde éste interviene), una relación social a la que el sujeto se enfrenta en tanto destinatario de la «norma» a partir de la cual podrá entablar relaciones interpersonales normativamente reguladas (ver Habermas, 1984, 491). Toda acción entiende al lenguaje como un medio que reproduce el consenso (1984, 279). Y la acción es vista por Habermas como efecto de la transformación (1984, 234), lo que concretamente referido a humanos es entendido como intervención en el mundo. De lo cual deducimos que es una actividad social compartida recíprocamente, enclavada entre las múltiples relaciones que la modulan en cada momento temporal, otorgando su pleno sentido a la sociabilidad del hombre (Williams, 1977, 190-1). El lenguaje, en tanto sistema simbólico y arbitrario, es una construcción social de la realidad que nos permite la participación activa en una determinada cultura: el mundo es percibido según las categorías constituidas por nosotros (Fowler, 1988, 28). Pero también es la articulación que nos ofrece de esta experiencia activa y cambiante, una forma de *presentificar* socialmente la acción humana variable en el mundo: "el lenguaje es la articulación de esta experiencia activa y cambiante; una *presencia* social dinámica y articulada dentro del mundo" (Williams, 1977, 51). El lenguaje constituye en sí una concepción global del mundo[2], mediante la capacidad ideológica instalada en su seno.

Toda ideología es una visión del mundo por cuanto que adopta "la forma de un universo del discurso" (Rossi-Landi, 1978, 255), sin olvidar que el discurso proyecta sobre lo social un lastre más o menos cuantificable de «falso pensamiento», y tal práctica proyectante abarca a la sociedad en su globalidad (siempre que quiera ser ideológica). Incluso allá donde el lenguaje parezca mero instrumento de comunicación, donde cumpla funciones primarias, e incluso donde su uso parezca apartado del dominio humano, no es descartable el ansia de poder, capaz de ser generado con tretas difícilmente visualizables, a veces tanto más cuanto más sutiles son las fuerzas que lo conforman: "El lenguaje […] llega a ser en sí mismo un instrumento de control, incluso cuando no transmite órdenes sino información; cuando no exige obediencia sino elección, cuando no pide sumisión sino libertad" (Marcuse, 1954, 133). Vista de esa forma la realidad, ésta queda constreñida por el lenguaje de tal modo que el uno permite el acceso de la otra: «*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo» (1922, 143), en palabras de Wittgenstein. La ideología permite al sujeto concebir su vínculo con el mundo y tomar partido en las experiencias diarias no sólo respecto a la realidad donde está anclado, sino también respecto al resto de los seres humanos. La realidad es el resultado de un consenso ideológico al que le otorgamos el criterio

[2] Es por ello que Bajtín dirá a este respecto lo siguiente: "No consideramos el lenguaje como un sistema de categorías gramaticales abstractas, sino como un lenguaje *saturado ideológicamente*, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un *maximum* de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica. Por eso, el lenguaje único es expresión de las fuerzas de unificación y centralización ideológico-literarias concretas que se desarrollan en indisoluble relación con los procesos de centralización político-social y cultural." (Bajtín, 1975, 88-9).

arbitrario de ser referida mediante una serie de «enunciados verdaderos» que dan cuenta de todos los estados de cosas (Habermas, 1984, 96). Todo conocimiento acerca de algo de la realidad está impregnado inevitablemente de lenguaje y, por lo tanto, a decir de Apel, contiene en su acto una cantidad más o menos apreciable de consenso que valide ese conocimiento (1987, 138), es un *a priori racional de fundamentación* (Apel, 1987, 147) que constituye lo que llama el principio de la «ética discursiva», es decir, esa constitución del discurso argumentativo ineludible para que sus normas sean consensuables según la moral y el derecho del momento, según sus normas jurídicas sancionadas mediante esta ética discursiva (todo Estado de Derecho valida una moral fundamentada en una serie de normas cuya validez se legitima ya no sólo en las normas ético-discursivas sino también en el reconocimiento de las fuerzas coactivas de este Estado de Derecho, pero precisamente allanado en el consenso).

Frente a la realidad del mundo en el que el ser humano queda insertado, nuestra percepción sensitiva filtra a la conciencia una representación instrumental de aquélla para configurarla de acuerdo a concretos parámetros por los cuales dimensionar la realidad externa (cada época efectúa su propia percepción, así como cada momento temporal del devenir queda afectado por su imaginario, que en cualquier caso es colectivo, social, desde el que se produce la percepción del mundo). La palabra, como todo signo, se constituye en la realidad y en ella se refleja según particulares criterios de valoración que podríamos llamar ideológicos (bien, mal, verdad, mentira, justicia… quedan afectados por ésta)[3]. Entre el mundo y sus referencias sígnicas no existe más que un intercambio de voces que no cesan. La ideología contiene una función primordial de *adaptación* a la realidad. Las relaciones humanas respecto al mundo forman parte de ésta: "Los hombres viven sus relaciones con el mundo dentro de la ideología. Es ella la que transforma su conciencia y sus actitudes y conductas para adecuarlas a sus tareas y a sus condiciones de existencia." (Harnecker, 1969, 103). Expresado de un modo asequible, para el pensamiento marxista la ideología contiene un conocimiento adquirido de la realidad a través de un sistema global de representación siempre deformado y falseado por el propio prisma de la visión que se asoma al mundo. Las ideologías actúan como formas de visión del mundo. Son construcciones meramente humanas creadas a partir de un desarrollo extremado de los sistemas de signos (Rossi-Landi, 1978, 15). Una ideología no es más que una teoría o sistema de creencias en una determinada forma de concebir el mundo, puesto que no es inteligible sin la forma de cognición que permite la misma, hasta tal punto que según Fowler ésta no se puede suprimir sino ser reemplazada por otra alternativa (1988, 29-30). Por su parte, siguiendo a Althusser, la representación imaginaria que se hace todo sujeto

[3] Dumont define el concepto de ideología en los siguientes términos: "Entiendo por ideología un sistema de ideas y valores que se encuentra vigente en un medio social determinado. Llamo ideología moderna al sistema de ideas y valores característico de las sociedades modernas" (Dumont, 1983, 23).

respecto a los condicionantes reales que le rodean es lo que llamamos ideología. Mientras un cuerpo físico en sí no es ideológico, el signo que lo representa sí, en cualquiera de los casos. La ideología permite en su dimensión práctica el proceso mediante el cual los hombres se vuelven conscientes de sus intereses y de sus conflictos vitales (Williams, 1977, 86). Esta *refracción* de la realidad llamada signo no es más que materia muerta con una capacidad simbólica de señalar a lo vivo[4]. Pero esta capacidad deíctica se lleva a cabo mediante una toma de postura determinada bajo unas coordenadas relativas y concretas, por las cuales la realidad es captada en las redes del lenguaje, que a su vez contamina a la amplitud del tejido social (Williams, 1977, 51), constituyendo en última instancia una «práctica social material» y un «proceso» en el que quedan englobadas una multiplicidad de actividades complejas: "El lenguaje es en realidad un tipo especial de práctica material: la práctica de la sociabilidad humana." (Williams, 1977, 189). Todo uso del lenguaje en la creación artística impregna en su discurso intenciones sociales refractadas según el carácter social ideológico ajeno, dependiendo de la elección de la *multilingüicidad* que refracta (Bajtín, 1975, 116).

Si partimos de que la palabra es la manera más vasta de desparramarse de cuantas posee el ser humano para su inter-acción, no menos lógico resulta el hecho de que en ésta se aposentan todos los hilos ideológicos que impregnan cuantos ámbitos de comunicabilidad social poseemos: no en vano es éste el mejor barómetro de las *transformaciones sociales* (Voloshinov, 1929, 43). Todo signo se estructura en la sociedad de la que parte según un proceso de interacción, y por ello no escapa a la organización social. Bajtín, en un grado más reducido, concibe la palabra como interacción dialógica donde debe su pleno sentido a la existencia de un tercer receptor que a su vez puede y debe erigirse en emisor/productor alternativamente de lenguaje. En ese sentido la palabra dicha vendrá determinada por lo todavía no expresado pero que está previsto que tenga lugar a partir de la respuesta que concita la interpelación anterior: "La palabra nace en el interior del diálogo como su réplica viva, se forma en interacción dialógica con la palabra ajena en el interior del objeto. La palabra concibe su objeto de manera dialogística." (Bajtín, 1975, 97)[5]. El valor social que tiene el lenguaje se constituye y consolida desde el punto de vista ideológico porque tiende hacia un

---

[4] De idéntico modo a como explicara Voloshinov la capacidad de refracción del signo lingüístico, lo hace Bajtín: "El prosista utiliza las palabras ya pobladas de intenciones sociales ajenas y las obliga a servir a sus nuevas intenciones, a servir al segundo amo. Por eso se refractan las intenciones del prosista, y se refractan según diversos ángulos, en función del carácter social ideológico ajeno, del fortalecimiento y la objetivación de los lenguajes del plurilingüismo que se refractan." (Bajtín, 1975, 116).

[5] Bajtín aclara este postulado desde una continuada reincidencia:

"Toda palabra está orientada hacia una respuesta y no puede evitar la influencia profunda de la palabra-réplica prevista." (1975, 97)

"El hablante tiende a orientar su palabra, con su horizonte determinante, hacia el horizonte ajeno del que entiende, y establece relaciones dialogísticas con los elementos de ese horizonte. El hablante entra en el horizonte ajeno del oyente, y construye su enunciado en un territorio ajeno, en el trasfondo aperceptivo del oyente." (Bajtín, 1975, 99-100).

horizonte cultural en el que instalarse. Por el contrario, concebir el lenguaje como constructo meramente transparente (al margen de la imposibilidad de la hipótesis) sería pensar un mundo de relaciones donde no existiría ningún tipo de dominación y, por ende, ningún tipo de ideología tendría su sentido (Jameson, 1989, 49-50).

Todo signo posee su existencia en el seno de la sociedad que lo modula y configura, así como toda obra de arte es posible en tanto sea producida para la sociedad (Pareyson, 1954, 19), si bien refiere Vattimo que la obra no puede ser percibida como algo ubicado en el mundo sino más bien perspectiva global del mundo (Vattimo, 1985, 63). Más allá del espacio individual, el signo inevitablemente se conforma en la mediación de dos o más individuos, *socialmente organizados*: sólo entre ellos surgirá la mediación sígnica. La conciencia individual no puede explicarse sin el medio ideológico social en el que queda insertada; de hecho, en palabras de Mukarovsky, el contenido de ésta viene determinado totalmente por el contenido de la *consciencia colectiva*, la cual es un hecho social donde convergen todos los sistemas culturales del momento[6]. La palabra emerge de esta operación como el filón ideológico por antonomasia: "La palabra es el medio más puro y genuino de la comunicación social." (Voloshinov, 1929, 37). De ahí que sea el más sensible medidor de las transformaciones sociales.

El arte, en tanto complejísima malla de signos[7] interrelacionados, no deja de ser ajeno al mundo de la ideología puesto que es producido en el seno de la sociedad, y a ésta se destina, mucho que le pese a un *status* social claramente identificado, que ha querido interesadamente pervertir el sentido del arte como rescate ideológico de su propia clase (la burguesía o un *status* dominante) separando artificialmente su práctica de la práctica social en la que siempre ha estado inserta: con la división del trabajo, la cultura y el arte adquieren el estatuto de «esencia contemplativa»[8] frente a la práctica laboral materialista, con un propósito intencionado de instrumento diferenciador,

---

[6] Mukarovsky ve clara la inserción del individuo y sus manifestaciones en el ámbito del tejido social que nos conforma en tanto seres humanos: "el contenido de la consciencia individual viene dado hasta en sus profundidades por los contenidos que pertenecen a la consciencia colectiva." (Mukarovsky, 1977, 35). Y más adelante aclarará el propio autor el concepto de los términos manejados: "No suponemos la consciencia colectiva como una realidad psicológica, ni tampoco entendemos este término como una designación global de un conjunto de componentes comunes a los distintos estados de consciencia individuales. La consciencia colectiva es un hecho social; es posible definirla como un lugar de convergencia de los distintos sistemas de fenómenos culturales, como el idioma, la religión, la ciencia, la política, etc." (Mukarovsky, 1977, 57).

[7] "La obra artística posee el carácter de un signo. […] Existe como un «objetivo estético» que se encuentra en la consciencia de la colectividad entera." (Mukarovsky, 1977, 40). Más allá de ello, si atendemos a la materialidad y consecuencias del concepto, en atención a las enseñanzas de Pareyson, podemos aseverar que en arte hacer es (un) decir (1954, 10 y 18): decir es hacer. Es decir, que el concepto de arte presupone tanto desde su acción social como desde su práctica artística concreta una manera de actuar en la sociedad en la que se está produciendo.

[8] Inclusive hoy es ampliamente aceptada como tal por cierta crítica: "l'art és una representació visual (tant si és pintura com poema) d'un procés d'abstracció que ha arribat pel camí de l'anàlisi a destriar l'objecte del coneixement de tot allò que és ell i que no ens permetia de conèixer-lo." (Marí, 1994, 104).

separador, aislacionista, es decir, excluidor de segmentos sociales más bajos; a este respecto resultan muy útiles las explicaciones dadas por Jan Mukarovsky (1977, 58-9) y J. Talens (1979, 21 y 29) respectivamente. Pero resulta fracasado cualquier intento de trazar límites entre aquello que posee la etiqueta de *artístico* y aquello que no lo es por su imposibilidad conceptual en un sistema dialéctico de pensamiento e incluso materialmente hablando (ver Mukarovsky, 1977, 50): su instauración siempre evidencia, además de intereses grupales o concretos muy determinados, otros en relación directa con la concepción del mismo en cada periodo. Todo arte —incluida la literatura— ha sido redefinido en cada época de modos muy diversos bien sea como concepto de *belleza*, de contemplación pura y simple de un objeto sin otras consideraciones, bien atendiendo a su capacidad de construcción, o sus propiedades estéticas en relación a los diferentes periodos de la historia[9]. El concepto de «literatura», pues, en su concepción moderna, es una forma de especialización categorizadora y controladora de eso que llaman «estética» (Williams, 1977, 172-3). No debemos olvidar que toda obra de arte pasea su propia forma estética a lo largo de la misma. Gran parte de las categorías explicativas del mundo y del ser humano, creadas por el pensamiento humano, poseen un carácter estético, es decir, una capacidad constructiva mediación al pensamiento a través de un lenguaje que explique las conformaciones de la realidad tanto actual como previamente constituida (Bajtín, 1975, 35-6). Todo objeto estético no es más que la creación de cuanto se percibe artísticamente según conexiones con la experiencia y con la realidad. Luigi Pareyson, de hecho, concibe la estética como el feliz encuentro de la experiencia concreta con su interpretación reflexiva (1954, 15-6). Sin experiencia del arte no existe reflexión, del mismo modo que sin reflexión todo se reduce a mera descripción: la estética reside en la encrucijada entre la experiencia y la filosofía (1954, 17).

Salvando esta última reflexión, un tanto desviada de los objetivos iniciales, retomamos el hilo argumentativo para corroborar que, por encima de todo, se hace irrenunciable reivindicar la inserción de la ideología en el arte hasta el punto de que su historia está plagada de un proceso de liberación desde la lucha de clase. En toda proyección ideológica subyacen los intereses de la clase hegemónica y, cómo no, su producción dominante (Rossi-Landi, 1978, 63). La literatura, como parte del arte, no deja de ser menos:

> L'efecte estètic, la significació ideològica, el mode de producció, les formes de distribució i consum, els materials i instruments literaris de treball, és a dir, tot el sistema literari en la seua totalitat concreta, està determinat pels interessos de classe, i són aquests els qui determinen en cada moment què és la literatura i per a què serveix. (Talens, 1979, 42)

[9] Cuestionada una concepción anquilosada de la institución (burguesa) *Literatura* basada en el *buen gusto* y en cierta tradición literaria nacional pasaremos directamente, en tanto opción ideológica, a debatir la parte central de la misma que son los textos. Toda literatura debe ser desacralizada hasta dar entrada al total de las voces en conflicto.

La literatura no es sólo producción de textos, sino también las condiciones en que éstos surgen, los aparatos que la imponen en cada momento concreto del devenir, su modo de acercarse al destinatario último de la cadena…: "La literatura es parte de un proceso social y por ello la totalidad de éste constituye el verdadero contexto de la misma." (Frye, 1971, 18). Un sistema de relaciones de producción con sus vínculos sociales que dan significación a un producto es tan fundamental como su propio proceso de producción: la circulación de los textos, distribución, consumo…, todo en conjunto conforma el sistema literario: "la Història de la Literatura no és la història de les obres, sinó la història d'una funció diferencial, d'una certa relació entre la pràctica estètica i les seues condicions materials de producció." (Talens, J., 1979, 43). Serán sólo las fuerzas productivas las que transformen (o dejen de hacerlo) las instituciones con poder social que regulan el acceso a los mismos medios de producción (Habermas, 1984, 380). De lo que se presupone una creciente importancia de la tecnología en la producción y difusión del mensaje a fin de dotarlo de mayor influencia o alcance social (Gubern, 1977, 291). A ello debe añadirse el atenuante de que las instituciones de producción y distribución industrial capitalistas están directamente relacionadas con esas otras instituciones clave en las sociedades capitalistas avanzadas como son los sistemas de comunicaciones actuales, hasta el punto de que su ligazón hace a veces difícil su escisión, pero efectiva su propagación.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que los textos han sido legados en una sucesión de estratos, y consolidada su selección a través del tiempo tras una pertinente modulación cultural, ejercida desde el partidismo que convoca toda interpretación, el sistema de valores desde el que pronunciarse quien se enfrenta a todo escrito, o la resultante de un bagaje cultural producido a expensas de la realidad y el contexto desde el que se modula. Toda interpretación de la obra de arte es una lectura enteramente subjetiva (Pareyson, 1954, 186-7), un proceso nunca definido sino sujeto a una perpetua revisión: una semiosis ilimitada[10]; sin ir más lejos, toda interpretación está siempre sometida a parámetros y perspectivas cambiantes en el devenir temporal, sujeta a un contexto. Cuando retomamos un texto para interpretarlo, lo hacemos marcando las pautas de lectura de acuerdo a inevitables condicionantes particulares, cuyo proceso y resultado llamamos ideología. El lenguaje, su naturaleza o el acto verbal mismo, está indisociablemente unido, lógicamente, a toda concepción de filosofía de la historia. Para

[10] Ver Umberto Eco *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992. En contraste, desde un punto de vista enteramente filosófico, Habermas complica la definición a varias posibilidades según el usuario al que afecta: "interpretación significa (en una acción comunicativa entendida como proceso de entendimiento) la búsqueda de un acuerdo sobre una definición de la situación, que se refiere, tanto a aquello que puede ser reconocido en común como realidad normativa de la sociedad y lo que puede ser reconocido como subjetividad que cada participante manifiesta, como a las opiniones aceptadas sobre una realidad objetivada o mundo objetivo." (Habermas, 1984, 280).

Bajtín todo contexto delimita las posibilidades interpretativas en que se halla amparada la palabra desde su punto de vista social, puesto que el contexto es quien otorga las intenciones a las palabras (Bajtín, 1975, 110 y 117), es decir, sus posibles sentidos. El lenguaje nunca es un instrumento neutral al servicio de un hablante, más bien todo lo contrario. A la manera barthesiana, el lenguaje, podemos afirmar, no es más que un mecanismo implacable de ocultamiento de pensamiento: la transparencia no requiere ideología alguna (por lo cual la ciencia la adopta al servicio del cientificismo, mediante su neutralidad). Frente a esos tipos de lenguaje cuyo horizonte estático no es otro sino un pacífico estado de transparencia, la escritura literaria (artística) tiende a convertir su diferencialidad en marcas de garantía de tal modo que la eliminación de cualquiera de las neutralidades y la adopción de una molesta *intolerabilidad* son su rúbrica en una frenética carrera por alejarse del barthesiano *grado cero de la escritura*:

> Si verdaderamente la escritura es neutra, si el lenguaje, en vez de ser un acto molesto e indomable, alcanza el estado de una ecuación pura sin más espesor que un álgebra frente al hueco del hombre, entonces la Literatura está vencida, la problemática humana descubierta y entregada sin color, el escritor es, sin vueltas, un hombre honesto. Por desgracia, nada es más infiel que una escritura blanca (Barthes, 1972, 80)

Ese indeseable lugar de reposo que supone el *grado cero de la escritura* no es más que el espacio que intentan colmar las escrituras sumisas al poder, hegemónicas desde el momento en que han operado los Aparatos del Estado, y perfectamente asentadas en un estado apaciguado por intereses de variada estirpe, a más de ser un estado en el que se ha recreado gustosamente la culpabilización histórica de la cultura occidental, como modo claramente servilista de entregar su *status* al de otros productivamente superiores.

La literatura no es más que la construcción/resultante de unas prácticas de institucionalización de la subjetividad que unos parámetros concretos aplican a un corpus literario (dado). Tal constructo, lejos de ser producto «natural» de la realidad, forma parte de una modulación social e institucional. La literatura no deja de ser una práctica específicamente histórica en su ubicación e institucionalización organizada por su uso y efectos (Bennett, 1990, 10). Más allá de toda categorización estética, sobre todo su concepto —dejando de lado caducos modos esencialistas y existencialistas— es entendido en tanto una particular forma de inserción histórica. Del modo en que hemos visto, la literatura es una actividad de lenguaje inserta en la estructura social, a igual que toda forma de discurso: "la literatura es, como todo lenguaje, interacción entre personas y entre instituciones y personas." (Fowler, 1988, 9): es un discurso social al contener en su seno las dimensiones interpersonales e institucionales, influyendo en algún grado en la sociedad. Fowler lleva a cabo un amarre audaz de lo que entiende por literatura al conectar su práctica cultural con la social, toda vez que con la económica para quedar definitivamente afectada por las condiciones de producción concretas de cada contexto determinado:

> la literatura es una institución secular: una práctica social y económica a través de la cual se transmiten valores culturales, un conjunto de textos que sintetizan y transforman los sistemas de creencias, con todo un conjunto de industrias que regulan las condiciones necesarias para la producción y el consumo de esos textos, y con una profesión de ideólogos (ustedes mismos) que se ocupan de administrar la práctica de la literatura en el sistema educativo. (Fowler, 1988, 36-7)

Como dice Tony Bennett «La Literatura no es algo cuyo apuntalamiento social deba ser buscado en cualquier parte; es un conjunto de condiciones sociales y su análisis consiste en la identificación de estas condiciones —en los usos y funcionamientos de la escritura producida en periodos tempranos tanto como los usos y funcionamientos de las formas de escritura que ellos suponen y llaman sucesivamente»[11]. Al tiempo que otras zonas de la vida social, la literatura no se entiende como una remitencia pura y meramente textual, sino una forma de institucionalización textual regulada por sus formas de conformación social, sus funciones y efectos en la realidad. Preocupado Bennett por la cuestión liminar (fronteriza) de la literatura, busca en la polaridad dentro/fuera (*inside/outside*) las posibilidades reales que registra ésta, no tanto como forma de escritura cuanto conjunto de condiciones de las relaciones sociales que alberga en su seno (Bennett, 1990, 283). De hecho, traslada el problema de la articulación del tándem 'dentro/fuera', del que se ha hecho eco cierto sector de la crítica, al de sus relaciones de implicación con respecto a otras zonas adyacentes de las prácticas institucionalmente reguladas[12].

Si bien el objeto de estudio del presente trabajo es la literatura como lugar nuclear, no se renuncia de ningún modo a estudiar el resto de los discursos que conviven con ésta en un mismo punto temporal, entrecruzándose, interrelacionándose, imbricándose o, comoquiera que sea, haciéndole la competencia. Sólo el estudio conjunto de todos y cada uno de ellos —en su interacción— puede explicar coherentemente la práctica masiva de una tendencia cuya evolución se muestra común en el terreno de la autobiografía. La escritura, al ligarse con otros discursos, es capaz de articularse en sus variadas prácticas bien sean políticas, sociales, económicas, psicoanalíticas, etc.:

> Y todo ello puede articularse en torno a un estatuto multidisciplinar, surgido no por una necesidad de acopio de datos instrumentales para el análisis, sino por el mismo carácter de una práctica que aunque específica y diferenciada sólo existe en tanto articulada a, superpuesta y cruzada por otras prácticas, en una formación social determinada. (Talens, 1978, 47)

---

[11] «Literature is not something whose social underpinnings must be sought elsewhere; it *is* a set of social conditions and its analysis consists in identifying the effects of these conditions —on the uses and functioning of writings produced in earlier periods just as much as the uses and functioning of the forms of writing they support and call forth.» (Bennett, 1990, 284)

[12] «This being so, the question as to how to articulate the relations between literature's 'inside' and its 'outside' is replaced by another: how to analyse the imbricative relations between adjacent zones of institutionally regulated practices.» (Bennett, 1990, 283)

La escritura, por tanto, funciona como lazo social. Toda escritura nace ante todo por una necesidad de elección de quien escribe; elección de perspectiva desde donde escribir, insertada en un sistema de valores dados de antemano respecto al contexto en el que queda instalado el escritor y su elección de límites a los que se somete ésta. A este respecto Barthes es clarificador cuando dice que "la escritura es una realidad ambigua: por una parte nace, sin duda, de una confrontación del escritor y su sociedad; por otra, remite al escritor, por una suerte de transparencia trágica, desde esa finalidad social hasta las fuentes instrumentales de su creación. No pudiendo ofrecerle un lenguaje libremente consumido, la Historia le propone la exigencia de un lenguaje libremente producido." (1972, 24). La escritura posee las dotes de ser la forma más radicalmente comprometida de manifestación que tiene la palabra. Siguiendo a Artaud, nos hacemos eco de la concepción de la literatura puesta en boca por Deleuze-Guattari: "La única literatura es la que mina su paquete, fabricando falsa moneda, haciendo estallar el super-yo de su forma de expresión y el valor mercantil de su forma de contenido." (1972, 139).

En algunos casos el estudio excederá sus dimensiones concretas para acercarse a otras formas dircursivas recientemente conformadas o desarrolladas, como son los audiovisuales o medios de comunicación de masas; en otros, discursos que afectan a la autobiografía desde la médula como son la historia y las disciplinas limítrofes que le aportan un contexto vital. Por otro lado, es irrenunciable insertar la práctica literaria en el triángulo de relaciones que le da sentido: «economía / política / cultura» en un intercambio de fuerzas entre las cuales gravita. Concebir un tipo de obra literaria (discursiva), un movimiento emergente, una nueva escritura… sin atender a las relaciones mercantiles instaladas en su práctica artística es tan improbable como imposible en el ámbito europeo del capitalismo tardío. Posiblemente ésas sean las circunstancias que le han llevado a F. Jameson a afirmar que "lo sublime posmoderno sólo puede comprenderse en términos de esta nueva realidad de las instituciones económicas y sociales: una realidad inmensa, amenazadora, y sólo oscuramente perceptible." (Jameson, 1984, 86). En la actualidad, las prácticas discursivas audiovisuales han emergido con tal fuerza en los espacios públicos de distribución masiva que se puede afirmar no sólo el cambio de las funciones de los demás discursos hasta hace poco dominantes, sino la obligación a repensar el papel de esos mismos discursos en la nueva sociedad y las relaciones que mantienen todos entre sí. Puesto que se hacen evidentes e inevitables los paralelismos con todos esos medios de comunicación social, por lógica su existencia nos obliga a vislumbrar las concomitancias respecto a esos otros discursos, en especial el audiovisual, dada su función estética y su creciente importancia extensiva en las sociedades actuales.

No en vano, parodiando una máxima de nuestra cultura, alguien ha dicho acertadamente: "Me apoyaré en vuestros ojos, vuestros oídos y vuestro cerebro, y moveré el mundo de la forma y al ritmo que yo quiera"[13]. Ciertos videntes de la cultura imaginan que esta sentencia hubiera sido dictada por el sabio griego Arquímedes de vivir inmerso en la actual época. Lo verdaderamente interesante de la sentencia no es que muestre el importante poder que tienen en nuestra sociedad y en nuestra conducta personal la televisión y los medios de comunicación audiovisuales (eso ya no nos sorprende), sino la reveladora capacidad persuasiva del llamado 'tercer ojo' hasta el punto de intervenir en la propia realidad: manipularla a su antojo, léase el antojo de un poder que se mueve por criterios de programación, audiencia, competencia y, en última instancia, económicos.

En el vertiginoso mundo en que vivimos, ha aparecido un sector masivo de lectores/espectadores —como fenómeno de éxito— que se entregan a complacencia de una forma absolutamente pasiva a ver/devorar (que no mirar) las imágenes en las que la realidad (virtual) nos atrapa inmisericordes, puesto que es más fácil contemplar sin voluntad crítica imágenes captadas en décimas de segundos, ametralladoras viscerales de imágenes donde la crítica no tiene lugar, que ser contempladores de tranquilos remansos visuales. Unos ojos pasivos bien valen una alucinación; el tiempo de la modernidad se vuelve en nuestra contra. Los ojos de hoy aceptan acríticamente lo que se les ofrece sin voluntad de cambio, porque el propio sistema no permite ni contempla la disensión en sus márgenes institucionales.

Una democracia formal parece aquella que permite expresar libremente la opinión, cuando en realidad entretiene y burla a sus conciudadanos el lugar desde donde opinar aquello que se dice, es decir, tener una voluntad crítica con aquello que nos rodea; en ese sentido, los medios audiovisuales[14] a nuestro alcance hoy por hoy, en todas partes, rodeándonos/asediándonos hasta lo imposible (infinito) juegan el papel de taponar ese espacio inevitable e inexcusable de las llamadas democracias del primer mundo.

A partir de la implantación relativamente cercana en nuestras sociedades occidentales del sufragio universal y de la educación general se fue erigiendo una organización cultural solidamente conformada mediante todo un complejo aparataje de «burocracias culturales y educativas», como apunta Raymond Williams, en connivencia/dependencia a/de las otras burocracias (políticas, económicas, administrativas) de tal modo que su resultado fue la generación de un vigoroso sistema

[13] La frase surge como una necesidad de parodiar la otra conocida de Arquímedes: "dadme un punto de apoyo y moveré la tierra", en «El ojo televisual» de Luis Rojas Marcos, artículo de «Opinión» en el diario *El País*, 16-12-1992.

[14] A este repecto Avello Flórez dice: "Lo que aparece en la pantalla y lo que escucha en la radio poseen la credibilidad de lo evidente y la evidencia no precisa ser interrogada, sino simplemente aceptada: se cree en lo que se ve, pero se ignora su sentido" (Avello Flórez, 1995, 108-9).

de «cultura institucional» que apelaba al criterio de «autoridad» como máxima de su eficacia (impositiva). La institucionalización del saber practicada en la modernidad (frente a otras formas de manifestación artísticas precedentes) se caracteriza por un «racionalismo occidental», según Habermas, donde la crítica del saber actuará sobre un público formado de potenciales —y selectivos— consumidores. Un sólido y fuerte sistema educativo generalizado asegura la reproducción cultural hegemónica así como la automática reproducción generalizada de las relaciones sociales existentes. Bajo el disfraz de la transmisión de «conocimiento» y «cultura», los sistemas educacionales, en sus diferentes periodos y épocas, "transmiten versiones selectivas radicalmente diferentes" (Williams, 1981, 173) según los países y lugares donde se den, y las necesidades sociales de dominio. Es por ello que hoy surgen dos clases de analfabetismo totalmente diferentes: aquellos que no saben leer, y aquellos que no saben lo que leen[15]. Mientras en la antigüedad el poder dispuso para su propio beneficio del primero, en las sociedades modernas el segundo se erige en la mejor garantía de dominio y sometimiento. En ese sentido, es inevitable traer a colación el viejo pensamiento de que en una sociedad «inculta» de criaturas dóciles y rebaños domesticados el rasero para medir el nivel de *normalidad* (!) suele ser la «obviedad», vertida incluso por los cauces más asequibles de las sociedades modernas como son los propios medios de comunicación, como reconoce Jenaro Talens: "En una estructura social basada en la desinformació i analfabetització massives, sols l'obvietat pot ser comuna." (1979, 48). Tanto peor, el tan socorrido *sentido común*: carece de validez para construir cualquier criterio de conocimiento. Parece que en torno a esta idea, aunque por motivaciones bien diferentes, se ha expresado Roland Barthes:

> La diferencia es que en nuestra cultura lo único que es general es el *consumo*, en absoluto la *producción*: todos entendemos eso que escuchamos en común, pero no todos hablamos de lo mismo que escuchamos (Barthes, 1984, 119)

Con casi toda probabilidad, los años ochenta pasarán a la historia[16] como los de una revolución *tecnológico-informacional*, con una importante efervescencia en los más diversos campos del arte y la cultura; algunas de sus prácticas que aquí interesa recoger —sin duda alguna— se sustentan en un poder vertical con poses marcadamente dictatoriales y efectos todavía hoy impredecibles.

---

[15] Una lectura paralela a la aquí expuesta es la que lleva a cabo Román Gubern en los años 70 cuando afirma que "subeducación o subalfabetización de tan vastas capas sociales, perpetuada de modo muy poco inocente por las clases dominantes de la comunidad nacional" (Gubern, 1977, 288), denotando un diagnóstico resultante de una sólida estratificación social en los años 70 y las prácticas resultantes educativas y alfabetizadoras como estrategias manipuladoras de la cultura por parte del poder político.

[16] Cuando se habla de «historia» se hace en el sentido de repensar el pasado a fin de repercutir y aportar luz sobre el presente, de ningún modo como ordenación lineal de los acontecimientos vertidos en letras de molde incontestatariamente.

La *era tecnotrónica*[17] se ha instalado entre nosotros —en los márgenes del primer mundo— definitivamente, causando furor bautismal en multitud de nombres: aldea global, revolución científico-técnica, aldea transnacional... Cualquiera que sea su nomenclatura, la intención sí es indivisible, con unos efectos ideológicos evidentes. Un signo extremadamente marcado de nuestro tiempo esgrime como estandarte la vieja y poderosa máxima axiomática de *información es poder*[18], pero ahora con pautas propias donde se deja notar la irrupción de tecnología punta dominante en la información. A decir de López Pumarejo (1987), hábilmente, el poder político ha tomado la delantera (a la institución comunicativa) para sacarle provechosos beneficios siendo que gobiernos poderosos explotan esta nueva dimensión humana (consustancial al mundo de hoy), con un efecto consciente rentabilizado a través de persuasivos aparatos ideologizantes. Debe ser reconocida la incesante vigilia que produce la actual dependencia de los grupos de poder establecidos respecto a los sistemas de información o comunicación, en la frenética carrera a la que está asistiendo el mundo, puesto que el sistema de recolección y procesamiento de datos, así como su transmisión, es decir, la producción y reproducción cultural, está cambiando para redefinir un nuevo orden de jerarquías y poderes[19].

De todos es sabido que determinadas manifestaciones discursivas como la lírica, la narrativa, e incluso la dramaturgia, se han insertado, y más incluso acomodado, a sus anchas en el mundo actual encontrando un lugar conveniente bajo el cobijo del capitalismo avanzado[20], como un mecanismo más (nada extrañado) de la amplia cadena del mercado capitalista. El hecho literario posee todo un complejo engranaje que se traduce en connotaciones ideológicas y que abarca desde la producción textual según la posición social del escritor, pasando por el canal de transmisión al lector, es decir, una compleja organización empresarial (que sin duda alguna contribuye al acabado de la obra): editoriales, difusión y distribución, consumo, premios literarios[21], miembros de

---

17 La etiqueta pertenece a Zbigniew Brezinski. Para más información remitimos a *La era tecnotrónica*, Buenos Aires, Paidós, 1979.

18 Cabe aquí pensar por una *tour de force* si, en el mundo de hoy tan saturado de datos, *poder es información.* Volveremos en otro lugar a retomar este postulado.

19 Raymond Williams expresa este modo cambiante de relaciones culturales en la época actual del siguiente modo: "El carácter social de la producción cultural, que es evidente en todos los períodos y formas, es ahora más directamente activo e inevitable que en las anteriores sociedades desarrolladas." (Williams, 1981, 217).

20 El término *capitalismo tardío* pertenece a Mandel; Fredric Jameson lo llama *capitalismo avanzado, consumista o multinacional.* Ver Fredric Jameson*, El postmodernismo o la lógica del capitalismo tardío,* Barc., Paidós, 1991.

21 En palabras de Mainer: "otros males provienen de la indiscriminada «oficialización» de la cultura: asistimos a una inflación de premios y recordatorios, a una picaresca de subvenciones, a la proliferación de editoriales institucionales perfectamente prescindibles, a dispendios en la organización de exposiciones, a un cúmulo de Universidades de verano donde casi siempre los mismos disertan de lo mismo…" (1992, 62).

jurados, publicación y publicitación a través de los mass media, crítica especializada en diarios y suplementos culturales literarios cada vez más arraigados (reseñas y críticas: cómo se eligen los libros), antologías del ramo (se ha descubierto el constante rendimiento de éstas), enseñanza institucionalizada (planes de estudios en las facultades de letras y humanidades, programas académicos de literatura), radio, televisión incluso... Augusto Ponzio lo ha expresado, en términos económicos, diciendo que "la estructura económica coincide con la estructura de la comunicación verbal y no verbal." (Ponzio, 1994, 1). Afirmar eso significa otorgar al signo su honesta parte de materialidad tanto en su aspecto histórico como social. Pero, más allá de ello, la crítica marxista ve la posibilidad de lanzar una feroz arremetida dialéctica contra el fetichismo de la mercancía y la propiedad privada (al convertir todo producto en objeto de mercancía transaccional): diana donde las haya del marxismo.

Dentro de estas coordenadas, sin duda, la Literatura adopta trazos ideológicos insoslayables que la suscriben desde su raíz. En una todavía no lejana fecha, la década de los sesenta, un cierto sector de la cadena de producción editorial logró un importante rendimiento socio-cultural y también político al descubrir la manera de insertar los productos literarios en la sociedad de consumo; por todos es conocida la extraordinaria operación empresarial montada desde Barcelona para promocionar lo que se ha dado en llamar el *boom* latinoamericano de nuevos narradores: la vieja idea marxista de que el consumo crea la necesidad de producción aquí cobra su pleno sentido. En los 70 se explotó este nuevo aliciente en la producción poética, pero nuestro frágil sistema político (el cual, dicho sea de paso, en cuestión de pocos años ha quemado todas las etapas de desarrollo hacia una sociedad tardo-capitalista, en un curioso paralelismo con el poder económico pasando desde un cavernario sistema económico medieval hasta aposentarse a sus anchas en el capitalismo tardío que nos define) habría de esperar a los 80, una vez consolidada la transición, para obtener el máximo partido, hasta el punto de que hoy, a finales de los 90, esta práctica se ha constituido en dominante, ineludible, e incluso habitual dentro del campo editorial. Una modalidad poética o escuela consagrada oficial e institucionalmente es la mal llamada «poesía de la experiencia», la cual se ha servido hasta la saciedad de todos y cada uno de los mecanismos a su disposición para lograr su cota de poder —que hasta hoy no ha sido poca— a costa de desplazar, reemplazar, reducir, aminorar y acallar otras voces poéticas cuando menos —*a priori*— igual de interesantes desde el punto de vista poético[22]. De nuevo a quien más grita más se le oye. Desde Engels y Marx sabemos que cada nueva clase que accede al poder (desplazando a otra), lo hace a base de universalizar sus ideales, a re-pensarlos como los únicos posibles y válidos, y para ello se sirve de la ideología vehiculada a

[22] A lo largo del presente trabajo veremos el interés ideológico de la poesía de los 80, por lo menos dentro de la nómina manejada.

través de los llamados *Aparatos Ideológicos de Estado* (AIE), filtrados bien por motivos grupales, religiosos, políticos, partidistas, familiares, educativos, informativos, etc... :

> Si los AIE "funcionan" de modo predominantemente ideológico, lo que unifica su diversidad es su mismo funcionamiento, en la medida en que la ideología según la cual funcionan está siempre, de hecho, unificada —a pesar de sus contradicciones y diversidad— *bajo la ideología dominante*, que es la de "la clase dominante". Si reparamos en que la "clase dominante" detenta el poder del estado (en forma franca o, más a menudo, mediante alianzas de clase o de fracciones de clase) y dispone, por tanto, del aparato (represivo) del estado, podemos admitir que la misma clase dominante está activa en los aparatos ideológicos del estado en la medida en que, a través de sus mismas contradicciones, la ideología dominante se realiza en los aparatos ideológicos del estado. (Althusser, 1968, 111-112)

Althusser da cuenta de la perfecta ligazón entre el complejo proceso social y el ejercicio del poder, y todo texto no es ajeno a este entramado donde intervienen numerosas instancias nunca circunstanciales (antes enumeradas), de las cuales resalta el tándem emisor-receptor; en la producción, de antemano, se factura una determinada posición ideológica al releer la tradición, la norma canónica y estética dominantes en el momento en que alguien se sienta a escribir su texto en un punto x del tiempo, creando toda una red de enlaces (tanto con x-1, x-2, x-3 como con x+1, x+2, x+3…) y repulsas en un efecto *imantado* cuyo único motor bien parece ser la mera ideología que lo sustenta. El poder siempre conforma, a través de una complejidad enmarañada de mecanismos que actúan sutilmente, una organización de saber puesta en circulación, en cuyo seno se halla perfectamente instalada la suficiente dosis ideológica como para actuar con eficacia sobrada desde el principio de su activación.

Por entrar en materia, idéntico proceso a la evolución política recorre la industria cultural del periodo que vamos a estudiar. En un claro gesto de «normalización» con el *canon occidental*, se apuesta por una dudosa asimilación de técnicas demoscópicas, sondeos de mercado para encuestas a fin de buscar productos de acuerdo con el gusto del lector y con la demanda de los clientes. Incluso la pluralidad de tendencias narrativas —frente a la otrora uniformidad— en la actual producción peninsular obedece a leyes inquebrantables y sistemáticas de mercado que así lo planifican en una estudiada operación de *márketing* empresarial[23]. Definitivamente, el medio condiciona el mensaje incluso en lo concerniente a la literatura o el arte en general. Las propias casas comerciales del libro manejan eficientes departamentos de autopublicidad con estratégicas apelaciones a la renovación literaria a través de tácticas puramente publicitarias (de etiquetado y venta masiva) y, por lo tanto, mercantiles[24]: la

[23] Acín lo ha expresado del siguiente modo: "hoy triunfa la pluralidad, aplaudida en todos los aspectos por la industria cultural y sus aledaños; es decir, en aras a un mercado cada vez más voraz, todo sirve en tanto en cuanto amplie la posibilidad de la oferta y, sobre todo, venda." (Acín, 1996, 6).

[24] José Antonio Fortes denuncia estas tretas empresariales de un modo directo, aunque lástima que anteponga a su afán crítico la arremetida personal sobre el privilegio textual o temático: "la búsqueda abiertamente mercantil e ideológica de los productos más adecuados: se trataba de […] una progresión necesariamente autofágica, válida tanto para tiempos de moda como de rebajas, y con puntos siempre de

organización empresarial moderna —que recorre el presente siglo— ha convertido el discurso publicitario en una forma de producción cultural en sí misma. Se elaboran productos cuyo objetivo primordial y a veces casi único es su máxima aceptación, y calado de mercado, relegando el asunto literario al último lugar de preferencias a fin de primar una temática de urgencia que conecte con un público potencialmente amplio: noticias de actualidad, escándalos vigentes, asesinatos, política, droga y sexo, siempre con un estilo más divulgativo que estético, y siempre pretendiendo incidir en el lado cotidiano y complementario de la sociedad del ocio: es una entrada arrolladora del sector libresco en el mercantilismo. En la sociedad tardo-capitalista el mercado es sostenido por la creación publicitaria de valores generados con técnicas de mercadotecnia (ver Eco, 1964, 47): la fabricación de libros cede a la fabricación industrial bajo sus estrictas reglas de producción y consumo.

> Únase a lo ya dicho un lanzamiento adecuado y una acertada promoción al uso generalizado del mercado y estaremos, frente a frente, ante un producto cualquiera de rango comercial, de rutina cotidiana y que en lugar de limpiar, por ejemplo, rellena, sin esfuerzo, las horas de ocio o de aburrimiento. (Acín, 1990, 39)

Acín habla de una remarcada tendencia a la obviedad (ya comentada). La literatura cae en esquematismos precondicionados y vacuos, donde lo lúdico, la ligereza y superficialidad impregna los escaparates. En términos marxistas se puede decir que ha habido un importante y significativo paso desde el «valor de uso» del libro hasta el «valor de cambio». Siendo optimistas, diríamos que la estética se ha fundido en lo mercantil, bien que a veces ocurra un claro y prefabricado desplazamiento del uno sobre la otra. La «cultura del simulacro» se ha *materializado* hasta el punto de canjear el valor de uso por el de cambio (Jameson, 1984, 45). Se ha llevado a cabo una modulación genérica en la sociedad de tal manera que los patrones del capitalismo ahora son los que se aplican a la industria del libro, de modo que se ha consumado una privatización de lo cultural basada en el juego del mercado comprador-vendedor / productor-consumidor.

Las editoriales se agrupan a modo de «escuderías», el mercantilismo es el eje en torno al que girar definitivamente todos los factores que intervienen en la literatura. El *todo vale* hace su entrada al servicio de las estrictas leyes mercantiles: *sólo existe lo que está en el mercado*. En los 80 se asume el *best-sellerismo*, última moda impartida en la periferia desde el propio centro del imperio. La publicidad, técnicas de márketing y prácticas comerciales marcan definitivamente el sector, junto a la entrada de una meditada oleada de jóvenes en el mercado. El valor juvenil se buscaba insistentemente como apuesta estratégica en un momento dado, por cuanto pudiera simbolizar en la nueva sociedad surgida de la larga noche de los tiempos, con una también joven clase

---

imposible retorno en los remedos de remedos de noveluchas y de escritorzuelos que se ofrecían cada vez más pésimos pero más «jóvenes» y «nuevos», «novedosos» e «insólitos», «fascinantes» e «inusuales» de todas las últimas décadas, sean los iniciales años democráticos […], sea hoy" (Fortes, 1996, 27).

dirigente materializada en un nuevo espíritu: "Existe, hoy día, una auténtica expectación en narrativa, sobre todo en torno a la entregada por los más jóvenes" (Acín 1990, 57).

La década de los 80 asistió a la consolidación progresiva de sellos editoriales o colecciones nacidas durante las décadas anteriores, afanándose en la búsqueda de nuevas fórmulas novelísticas y nuevos autores que conectaran con la cambiante sensibilidad que estaba arraigando en la sociedad[25]. R. Acín ofrece una detallada cuenta del avance galopante de sellos editoriales multinacionales que absorben a aquellas editoriales pequeñas y casi artesanales sin que de ningún modo, desarmadas mercantilmente, puedan llegar a competir ante los grandes dinosaurios, que operan bajo la égira de una legislación aperturista y sin barreras: "Crisis, quiebras, liquidaciones, cambios, etc. recorrieron Alemania, Francia, Italia, Estados Unidos… con similares características" (Acín, 1990, 96). En España, el grupo Planeta, por ejemplo, integró en su sello editoriales de reconocida solvencia cultural como Seix Barral, Joaquín Mortiz (México) o Editorial Sudamericana[26].

El factor cultura quedará relegado a un segundo plano en privilegio del consumo, en paralelo a prácticas capitalistas de mercado: es lo que se ha llamado la *industrialización de la cultura* y su correspondiente sumisión a las leyes del mismo[27]. La definitiva inserción del libro en el proceso mercantil, por lo tanto, ha llevado a que el mercado esté presidido por el valor de venta, y a partir de ahí los condicionantes son amplios: "…bajo la férrea tutela de una industria editorial que, ante todo, busca beneficios, casi único sustitutivo, muy fiel a la época, de las diversas formas de entender, en otros momentos, la tarea de la industria cultural." (Acín, 1996, 6). Ni que decir tiene que ante este panorama la originalidad —mucho que pretendan los eslóganes publicitarios de las campañas de ciertos sellos editoriales— en general decrece, puesto que el mercado está en función de su único motor, el consumo: todo aquello atípico o de difícil lectura es un obstáculo para su venta. Este ambiente propicia atmósferas etiquetadas bajo el reclamo publicitario de «nueva narrativa» que hasta la actualidad está logrando cuantiosos éxitos individualizados. El lector ahora ya no es aquel ser humano ávido de cultura y buscador de concepciones globales y parámetros

---

25 En el campo de la narrativa Ramón Acín da perfecta cuenta de ello: "Noviembre de 1983 conoció no sólo el nacimiento del "Premio Herralde" con clara vocación de lo "nuevo", sino que, además, significó la aparición de la colección "Narrativas Hispánicas" que tan buenos frutos ha dado y está dando. Poco más tarde, Ediciones Libertarias, circunscribiéndose al predio peninsular, lanzaba su "Nueva narrativa española". Tusquets Editores, por el contrario, en su tardía colección "Flauta Mágica" no arriesgaba tanto y se dedicó a combinar jóvenes y conocidos, hispanoamericanos y españoles (1987)." (Acín, 1990, 51).

26 Acín habla, en otro orden, de cultura subvencionada como importante porcentaje de la publicación llevada a cabo por instituciones democráticas, bien sea Ministerio de Cultura, departamentos de publicación de respectivas Comunidades Autonómicas, Diputaciones, Ayuntamientos, Servicios de publicaciones de Universidades, etc.

27 Véanse a este respecto en Ínsula, nº 589-590 las respuestas de Ignacio Soldevila Durante a una encuesta realizada a críticos literarios, página 26.

explicativos en réplica abierta al mundo que habita, sino un mero consumidor condicionado por los hábitos del mercado[28]. La década de los 80 trajo consigo, por lo tanto, un radical cambio en el campo cultural del libro: nuevos dueños, nuevas fórmulas, nuevas técnicas y concepciones.

> cada vez más primaba en la producción editorial lo comercial y los dividendos económicos en lugar del ya tópico guión de difusión y función cultural que de siempre había servido para definir al sector. (Acín, 1990, 97)

En este sentido, la definición de una nueva relación en el ámbito cultural que pasa por el sometimiento —en la era liberal— a las leyes del mercado y al estricto marco empresarial, lleva a redefinir incluso la figura del escritor convertido ahora en mero operario que ejecuta esas leyes mercantiles según necesidades de éste, marcadas por clases económicas dirigentes (directores de editoriales, directores de publicaciones o colecciones, estrategas del márketing, etc.)[29]. No quedan muy lejos —todavía— las proféticas palabras de McLuhan cuando define la nueva modulación de las diferentes instancias literarias: "A medida que la sociedad de mercado se definía, la literatura se transformó en un artículo de consumo. El público se convirtió en patrono. El arte cambió su papel de guía de la percepción por el de artículo corriente de distracción o producto envasado." (McLuhan, 1967, 380). Pero la industria del libro experimentará a lo largo de los 80 nuevos problemas, a los que habrá de hacer frente, como son la masificación de la producción (los títulos desbordan las estanterías en forma de novedades), nuevos circuitos comerciales (*best-sellerismo*, publicidad, grandes superficies comerciales, hipermercados, venta por correspondencia o catálogo, venta puerta a puerta o en lugares insólitos hasta entonces como quioscos, etc.). Las librerías quedan prácticamente relegadas a un tipo de público adicto al libro. En otro sentido, la internacionalización del mercado fruto del intercambio de editoriales hace que las fronteras se salten, estrechando lazos comerciales determinados sellos editoriales que buscan siempre una mayor amplitud de cobertura de público potencial a través de coaligaciones con el fin de pretender mayor eficacia y penetración[30]. Con esta técnica

---

[28] Como afirma Acín: "se está imponiendo una determinada forma de hacer literatura, digamos ligera, ayudada por esa insana comunión y por esa confusión con el consumo y, también, que el lector está quedándose, en líneas generales, reducido a mero comprador o, lo que es mucho más grave, encerrado en la indiferencia." (1996, 5).

[29] Esta nueva función instituida en la figura del escritor lleva a Raimond Williams a afirmar que "el escritor se convierte, en efecto, en un empleado (con modificaciones tales como los *royalties*) y en un profesional asalariado." (Williams, 1981, 49). El centro de la producción cultural actual se ubica en el interior del mercado empresarial con su entramado moderno de eficacia. Los medios de comunicación poseen una importancia en la consolidación de este tejido cultural hasta el punto de reafirmar una y otra vez con su aceptación e inserción el nuevo orden asalariado de dependencia capitalista imperante (ver Williams, 1981, 49).

[30] En palabras de Javier Pradera: "El análisis *micro* de las transformaciones del mundo editorial (la hipertrofia de sus aspectos propiamente empresariales orientados hacia la optimización de los beneficios, la burocratización de sus estructuras y el predominio de sus departamentos de ventas, *marketing* y

muchas editoriales podrán exportar títulos de sus propios sellos a lugares hasta entonces impensables, lugares donde todavía no se encuentran instaurados ciertos productos, teniendo como consecuencia pingües beneficios a depaupuperadas editoriales que acaban saneándose. El súbito cambio de la sociedad acarrea prácticas determinadas en el mercado como la aparición constante de títulos que atienden a caducas modas (un libro tres meses en un estante de librería se considera más que anticuado) que en consecuencia producen una caída importante en las reimpresiones. El proceso de creación ha volcado parte de su energía en el público potencial, bien prospeccionando sus gustos, adivinándolo o bien encauzándolo; las preferencias de gusto lector determinan la selección de una colección de libros en su fase de producción editorial. De ese modo, lo empresarial se confunde con lo cultural ("los modos comerciales manifiestos de control y selección se convierten, de hecho, en modos culturales" [Williams, 1981, 97]: la antigua especulación ha dado paso definitivo a eficientes gustos o modas que son promocionadas preferentemente en subordinación a las rígidas leyes del mercado [ver a este respecto Williams, 1981, 98]). Las leyes del mercado dominan la tecnología de producción y reproducción de mercancías frente a otras formas anteriores de manifestación artística, definitivamente obsoletas en las sociedades tecnificadas. La suerte del concepto «cultura», por todo lo dicho anteriormente, va pareja a la de los modos de reproducción. Más que nunca está presente la vieja máxima de que la cultura, en la conformación del mundo capitalista, se ha convertido no ya en el fin de antaño sino en el medio para conseguir un fin: el económico. De algún modo esta idea la moldean Deleuze-Guattari bajo la línea de investigación que les caracteriza: "la literatura es como la esquizofrenia: un proceso y no un fin, una producción y no una expresión." (Deleuze-Guattari, 1972, 138). Un proceso y una producción que en cualquiera de los casos no debe servir para ser reducida a la contemplación idealista o al mero goce estético, ajenos a su función dialéctica de entrar en diálogo con la sociedad en la que es producida y a la que es *lanzada*. Sin dejar de vista los postulados de este tándem de pensadores, cuyo aporte teórico supone uno de los análisis más rigurosos efectuados hasta la fecha en cuanto a los mecanismos de producción de la sociedad actual a partir de la disección de la «máquina social capitalista», ambos apelan al término *edipización* para sacudirlo de sus matices históricos y referirse, una vez cargado de su sentido original en occidente, al malestar instalado en el enjambre de la cultura y, como producto contenido entre sus celdas, la literatura más en concreto:

> la edipización es uno de los factores más importantes en la reducción de la literatura a un objeto de consumo adecuado al orden establecido e incapaz de dañar a nadie. No se trata de la edipización personal del autor y de sus lectores, sino de la forma *edípica* a la que se intenta esclavizar la propia obra, para convertirla en esta actividad menor expresiva que segrega ideología según los códigos sociales dominantes. (Deleuze-Guattari, 1972, 139)

---

publicidad) puede ser completado por otro enfoque *macro*, orientado al estudio del vertiginoso proceso de fusión y concentración editorial producido en los últimos años." (Pradera, 1992, 85).

Para éstos, la *edipización* es un proceso que hay que erradicar porque lleva impregnado en su tejido el mal de la época, de un modo tan subliminar que parece pasar desapercibido cuando realmente es ésta la que configura unas estrategias de dominio y de poder que aseguran su pervivencia en el tiempo, precisamente a través de la reproducción ideológica llevada a cabo mediante una buena dosis de calculada adhesión, definitivamente indivisible. En este mismo sentido pero con palabras diferentes parece expresarse Marcuse: "Tiene sentido decir que la ideología llega a estar incorporada en el mismo proceso de producción, y también puede tener sentido sugerir que, en esta sociedad, lo racional más que lo irracional llega a ser el más efectivo vehículo de mistificación." (Marcuse, 1954, 217).

En consecuencia, en la era del mercantilismo predomina un concepto de mercancía por encima de la producción del sentido de los textos, en connivencia con la sustitución más que dudosa de los escritos por la proyección social de quien escribe esos textos: es un modo de generar el sistema su propia eficacia interna, bien que tan sólo le sirva para justificarse a sí mismo, aun a costa de perpetuar las deficiencias de todo el engranaje que lo conforma.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En otro orden de cosas, la nueva tecnología ha generado una imagen mediática que manipula al potencial cliente. Ejemplo de esto último, en nuestro ámbito, es el hecho de cómo determinadas creaciones han pasado desapercibidas por la crítica y el público en el momento de su publicación, pero que en su posterior edición en formato fílmico o televisivo (al versionarse para la pantalla) han logrado un espectacular relanzamiento del libro, como ha ocurrido en nuestro ámbito con *Los gozos y las sombras* de Gonzalo Torrente Ballester, *La colmena* de Cela, *Los santos inocentes* de Delibes o la más reciente *La pasión turca* de Antonio Gala. Otras películas que hayan conseguido polarizar la edición de sus respectivos soportes librescos pueden ser *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, o *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera.

> El actual *marketing* comercial y la publicidad aprovechan cualquier resquicio en los medios de comunicación visual para enfocar beneficios. La aparición en la pantalla televisiva dentro de un programa normal y, a ser posible, por supuesto, de gran audiencia, aunque no tenga nada que ver con la materia literaria, puede constituir un aumento impensado en las ventas del producto, subliminal o directamente. (Acín, 1990, 105)

Hoy se habla incluso de *libro-clip* como modo de publicitación y captación de determinado título o autor. Ciertas editoriales han experimentado una transformación en grupos *multimedia* con el fin de crear ediciones visuales informáticas, e incluso la última moda que lanzan ciertos sellos del mercado editorial español actual vendiendo en

formato *compac disc*. La publicitación concreta de determinados autores, creación artificial de corrientes nuevas, importación de títulos no conocidos o rescate histórico de viejos autores ahora relanzados, son maneras diferentes de una misma estrategia con la que reclamar desesperadamente lectores que tienen como centro privilegiado su apelación a técnicas publicitarias actuales (Acín, 1990, 118-9). En este sentido, suscribimos las clarificadoras palabras de José Luis Pardo cuando analiza la neutralización y el desarme más absolutos que sufre el lector en la sociedad mercantilista desde los múltiples ámbitos en que la opinión puede ser filtrada ideológicamente:

> el lector-espectador acrítico—, que supuestamente *desea* nutrirse de basura, no es en absoluto una realidad natural sino un *resultado artificial* del marketing social: la estupidez de las audiencias, la idiocia de los consumidores y la imbecilidad de los votantes es algo fabricado, tan fabricado como los *talk-shows*, el *ketchup* o los «estados de opinión». (Pardo, J. L., 1995, 36)

Parece que ahora podemos decir aquello de que la literatura no es tanto la resultante de la acumulación de un proceso de escritura a lo largo de los siglos en su historia toda como su manera de producción y las diversas tensiones y fuerzas que operan en su seno hasta la llegada al receptor. La tecnología, así, se otorga nuevas funciones de control y cohesión social mucho más potentes y efectivas de lo que lo habían sido hasta la fecha (Marcuse, 1954, 26).

Así las cosas, nos hacemos eco del mensaje esperanzador de Tony Bennett cuando dice que la literatura hoy es una cuestión de "innovaciones técnicas capaces de registrar efectos en las diferentes circunstancias concretas dentro de las cuales los textos literarios se despliegan socialmente"[31]. Salvado el escollo de vislumbrar cómo la inserción de la literatura en el capitalismo tardío no es más que una operación no exenta de concomitancias ideológicas[32], y corroborando esto último, llegamos al punto de partida. Un determinado tipo de discurso literario, por medio de los mecanismos del poder cultural, se ha convertido en dominante por hegemónico a través de los AIE, y consigue implantarse en el panorama literario de los 80 hasta la actualidad, manejando los hilos de los diferentes eslabones antes aludidos a través de su propia perpetuación:

> la clase dominante, si quiere seguir ejerciendo su dominación de clase, no sólo debe producir de acuerdo con las relaciones de producción, que le permiten dominar la sociedad, sino que también debe velar por la perpetuación (reproducción) de las condiciones que le permiten producir de esa manera. Para ello debe promover en las otras clases, y muy especialmente en la antagónica,

---

31 «…a matter of technical innovations capable of registering effects within the differing concrete circunstances within which literary texts are socially deployed.» (Bennett, 1990, 287)

32 Para ello remitimos a los estudios del colectivo crítico *Alicia Bajo Cero* (ver bibliografía). No repetiremos lo que sobradamente está explicado con aparato crítico detallado; recalcar que en adelante tropezaremos con planteamientos que han sido aclarados por *Alicia Bajo Cero*, por lo que evitaremos entrar en más detalles que los meramente necesarios.

> el asentimiento o sometimiento a esas condiciones, función que queda a cargo, básicamente, de la ideología a través de los Aparatos ideológicos de Estado (AIE). (Oleza, 1981, 184)

A través de los AIE la ideología[33] se impone, asegurándose una reproducción en las relaciones de producción respecto a la sociedad de clases. Ya hemos dicho antes que se hace imposible concebir un tipo de producción discursiva sin atender a las relaciones mercantiles instaladas en su práctica artística. De otro lado, quien se enfrenta a la práctica crítica de los discursos, debe aceptar esa parcialidad renunciando a la consabida *verdad* por verse ésta imposibilitada en el intento de ser alcanzada[34]; además, criticando aquellas voces que utilizan la parcialidad para renegar de cuanto odian, e instituyen a golpe de martillo lineal aquello que maniqueamente les interesa. Es ésta una parcialidad que niega la dialéctica y la fluidez de ideas apelando al «buen gusto», «gusto personal»[35] de lo que entienden por «normal» o de quien escribe, escondiendo en cualquiera de los casos un subjetivismo nefasto para la práctica crítica que parte de todas las premisas aquí ya trazadas. La parcialidad del presente trabajo se quiere fruto de la concreción de un paradigma históricamente condicionado por las variantes espacio-temporales que lo suscriben. En este espacio no se pretende otra cosa sino una crítica abierta y dialéctica, dispuesta al intercambio y la conexión de pensamientos con el fin de enriquecer el debate. Afirmar esta parcialidad[36] significa negar el imposible mito de la neutralidad, puesto que toda ciencia humana compromete en su práctica desde su base, tal y como nos advierte J. Talens:

> No hay ciencias *neutrales* (el mito de la neutralidad es una opción ideológica que se remonta al hombre «de ciencia» del Renacimiento). Si en el proceso de producción de sentido subyace toda una serie de condicionantes estéticos, económicos, ideológicos, en la producción de un discurso científico no podemos pensar en una actividad intuitiva y neutral a la busca de un conocimiento «verdadero». (Talens, J., 1978, 45)

---

[33] La ideología forma parte de cualquiera de las actividades humanas cohesionadas a los individuos en sus funciones y relaciones: "La ideología impregna todas las actividades del hombre, comprendiendo entre ellas la práctica económica y la práctica política. Está presente en sus actitudes frente a las obligaciones de la producción, en la idea que se hacen los trabajadores del mecanismo de la producción. Está presente en las actitudes y en los juicios políticos, en el cinismo, la honestidad, la resignación y la rebelión. Gobierna los comportamientos familiares de los individuos y sus relaciones con los otros hombres y con la naturaleza. Está presente en sus juicios acerca del «sentido de la vida», etcétera." (Harnecker, 1968, 102).

[34] Para mayor aclaración ver en el siguiente capítulo «La cuestión de la *verdad*» aplicado al concepto de Historia, puesto que lo dicho por la una sirve para la otra disciplina.

[35] Dialéctica ésta que no deja de ser simplista cuando apela constantemente a un lenguaje trivial, anodino y repetitivo, sumiso a la inmediata actualidad del protagonismo autorial. Raymond Williams abunda en la categoría «gusto» como desplazamiento histórico sufrido del concepto de literatura desde su predecesor, el «saber», en tanto aval de la calidad literaria, y que llegó a impregnar en su esfuerzo incluso a la crítica (para ello véase Williams, 1977, 62 y ss.). El «gusto» llegó a ser definitorio de una clase social concreta en el siglo XIX: "El «gusto» y la «sensibilidad» habían comenzado como categorías de una condición social." (Williams, 1977, 65).

[36] Véase la declaración de Antonio Ortega al hablar de la parcialidad crítica: "Desde el momento que los criterios de selección y valor generan una opinión, ésta es subjetiva y bajo la personal concepción del gusto, lo que desmiente la pretendida objetividad de la crítica." (Ortega, 1995, 33).

Una de las importantes contribuciones de Kuhn a la filosofía es haber negado la neutralidad al terreno científico, puesto que incluso ese campo se halla inserto en un efecto de retorización inevitable a la hora de comunicarse mediante unas estrategias de «persuasión» que están actuando en el seno del discurso lingüístico de los postulados científicos que dan cuenta de ellos. Todas las teorías, como dice Fish, son retóricas que dependen de las circunstancias precisas y concretas, puesto que remiten en última instancia al hecho social del que están integradas:

> De la misma manera que no se puede (según Kunh) recurrir a hechos neutrales para zanjar una disputa, tampoco se puede recurrir a un lenguaje neutral para informar de esos hechos o incluso para informar de la configuración de la disputa. […] La información que un lenguaje particular (natural o artificial) nos ofrece es siempre la visión del mundo desde un punto de vista particular; no hay modo de ver carente de perspectiva ni lenguaje que no sea dependiente de la situación —un lenguaje retórico, interesado— sobre la cual se informa. (Fish, 1989, 282)

Si por significado literal se entiende el claro, transparente, más allá del contexto o situación de habla —emisor, receptor, canal—, fundado en una premisa previa a la emisión, éste queda invalidado en su condicionante, dada la imposibilidad real de hallar un lenguaje sin remitir a realidad alguna de la que parta. Del mismo modo, aceptado el símil, la crítica se vislumbra aquí como problematización continuada de la propia actividad y de los paradigmas vigentes, siempre dialogante con el máximo número de textos posibles. Es un entrar permanente en colisión de diversos discursos con el fin exclusivo de que sea activada la dialéctica de las ideas que éstos contienen[37].

Los textos (narrativos, poéticos y teóricos) conforman una compleja malla de discursos (en tanto armazón verbal, lingüística, retórica…) que proporcionan instrumentos de reflexión privilegiada sobre el valor estético ocupado por los mismos en el mundo. Tejer una malla de textos que conecten en sus diferentes eslabones no sólo discursos multidisciplinares sino también lo que convencionalmente llamamos *géneros*[38], para desde su dispersividad fragmentaria crear un nuevo orden de cosas alternativo al existente, queremos creer por esta vez más ajustado a presupuestos democratizadores.

La crítica, a decir de Pareyson, es una lectura en la que se acentúa el aspecto del juicio (1954, 261). Toda crítica dice ser concebida como lectura y ejecución (Pareyson,

---

[37] Sólo de ese modo se debe concibir la tarea crítica, como un extenso mosaico que recopila la conjunción de los signos no sólo diacrónica sino sincrónicamente, una tupida malla donde la totalidad de la red da cuenta y afecta a cada uno de los nudos por su relación de inter-dependencia. Sólo de ese modo lograremos superar la peligrosa *endogamia* en la que han estado envueltos los estudios filológicos de los textos literarios desde su mismo inicio, contaminados por una suerte de ideología de la privacidad y de la individuación. En palabras de Mukarovsky se impone "comprender la evolución del arte como un movimiento inmanente que está en una relación dialéctica permanente con la evolución de las demás esferas de la cultura." (Mukarovsky, 1977, 39). E incluso se podría añadir que no sólo con el resto de discursos «culturales» sino también sociales, bien que el filósofo checo conciba lo uno como manifestación de lo otro.

[38] Toda convención, y el género evidentemente es una más, es inherente y por definición históricamente variable (Williams, 1977, 198-9).

1954, 269). La lectura puede ser la liberadora de todo prejuicio y tradición conformada por la herencia euclidiana. Leer significa interpretar, practicar una tarea crítica (Pareyson, 1954, 261) en su propio acto de constitución. La actividad crítica, pues, es una búsqueda de la pluralidad de sentidos que posee un texto, una «re-creación» en palabras de Genette (1965, 19). Su objetivo (al menos del estructuralismo, declara Genette) no es ya establecer una *verdad* sino una *validez*, un modelo epistemológico: un lenguaje no puede ser verdadero o falso sino válido o no válido; su validez se manifiesta cuando constituye un sistema coherente (Genette, 1965, 19-20). El concepto de verdad institucionalizado por el poder se erige en ente profesional y es capaz de ser recompensada con prebendas: la felicidad de todo Estado depende del establecimiento de esta verdad, como refiere Foucault (1992, 34-5): la producción de verdad depende incluso en nuestras sociedades de la producción de riquezas. La verdad es fijada mediante la ley pertinente, produce un discurso imborrable que corrobora a todo poder: los discursos verdaderos que somos capaces de establecer son los que nos rigen en tanto forma de poder. Por ello, la verdad no es más que un producto social ampliamente establecido por consenso en una sociedad: "La verdad, producto social, habita en la red de las relaciones entre los hombres y de los hombres con todo el resto del universo." (Rossi-Landi, 1978, 315).

Conscientes del divulgado y asumido pensamiento de lo *políticamente correcto* en el que se halla sumida la actualidad de nuestra sociedad tardo-capitalista, también lo somos de que la neutralización dialéctica busca estrategias desde su polo opuesto precisamente apelando a una falseada criticidad —tamizada por los aparatos de reproducción actuales—. Sus estrategias se insertan entre las fisuras de un sistema hasta conferir visos de credibilidad absoluta de tal modo que son vendidas como el único modo, incluso, contestatario al sistema. En este sentido parecen referirse las palabras de José Luis Pardo: "En un mundo en el que la publicidad presume de ser «crítica», la crítica acaba por convertirse en publicidad." (Pardo, J. L., 1995, 36). Por tanto, y en oposición a esto último, la crítica debe ser concebida como lugar de la disidencia y la diferencia: el lugar del bombardeo de la unicidad. Toda crítica que se quiera tal debe combatir con las armas a su alcance esa carencia de conflicto (crítica como problematización permanente) que muchos pretenden instaurar en sus textos apresurándose a hermetizar cualquier fisura. La crítica debe ser entendida como operación atomizadora de la normalidad —para evitar el paso siguiente: convertir lo normal en normativo—, una fractura generadora, constantemente, de conflictualidad a través de una dialéctica ilimitada. Estamos, por último, con Marcuse, cuando muy tempranamente dice que "el análisis crítico sigue insistiendo en que la necesidad de un cambio cualitativo es más urgente que nunca." (1954, 23).

Frente a un cierto sentido de posmodernidad acomodaticia, acrítica, otra parte de la posmodernidad es crítica con respecto a nuestro presente histórico, inconformista, inquieta, transformadora, apuesta por el riesgo o la innovación crítica, problematiza el presente, donde las medidas del progreso vienen dadas por su puesta en duda, su reflexión crítica y el debate entre los agentes encausados. Entra en disconformidad con la otra posmodernidad acrítica y conservadora, negadora de toda clase de valores.

Por sacar punta a la cuestión de la acriticidad, en la actualidad existe un conformismo sistematizado que tiene por objetivo la perpetuación del *statu quo* ideológico (que se transmite a través de cuantas operaciones aquí han sido contempladas), en lo que Gubern llama el *dominio Kitsch* de la «mayoría silenciosa» en abierta apelación del otrora presidente del gobierno español Arias Navarro. No en vano, Román Gubern identifica en 1975 diferentes tipos de censura que, lejos de considerar finiquitadas, hoy podemos comprobar con su presencia en pleno vigor, atrincherada en el mapamundi del capitalismo tardío. Consecuencia de esa censura será lo que Gubern considera la mayor de las acciones primitivas de nuestra sociedad que es la «autocensura», cuando las instancias ministeriales, estatales, burocráticas han practicado sobre la producción cultural, por cercanía y legitimación hacia lo empresarial, una manera inherente a la producción y difusión cultural del sistema capitalista: censura ideológica y económica en suma (Gubern, 1977, 289). Del mismo modo que en el tinglado crítico de hoy nadie conseguirá publicar sus escritos disidentes con el sistema hegemónico literario y comulgar con las más generales instancias y corrientes universitarias, institucionales, foros de opinión, nadie espere un premio literario ajeno a la estética difundida y dominante. Como bien observa Derrida, la censura no es sólo cuestión de un acto de desaparición de materias de estudio en la universidad de una forma no legitimada y, por lo tanto, no autorizada. Hay otras materias que no se pueden estudiar, analizar, trabajar, que se nos limitan previamente a los destinatarios y se impide el acto de intercambio. Esto es, cuantas estructuras limitan la extensibilidad de un campo de trabajo, la propagación del discurso a través de una vasta red heterogénea procedente de diversas instituciones como las investigadoras, educativas, poder editorial, prensa, media, etc. (Derrida, 1990, 89). Desautorizar un tipo de manifestación literaria es un acto de censura porque ésta trabaja su legitimidad mediante la racionalización del saber y su paso a disposición de la fuerza (generalmente en manos del Estado): “la censura es un juicio, supone un tribunal, leyes, un código.” (Derrida, 1990, 93).

De lo dicho anteriormente, resulta imposible imaginar un discurso al margen de una situación histórico social determinada, así como obligado anclar toda producción

sígnica a los parámetros del momento en que son producidos[39], por lo que todo pensamiento está unido inevitablemente a la praxis social concreta a través del puente de la ideología, del mismo modo en que Rossi-Landi refiere que todo discurso no es más que una práctica social determinada:

> Cualquier discurso es práctica social, lo que equivale a decir que es situacional, que pertenece siempre a una situación histórico-social totalmente determinada. Cualquier situación está impregnada de falsa conciencia. Cualquier discurso refleja, por lo tanto, cierta forma de falsa conciencia, y puesto que es discurso, este reflejo tiene lugar al nivel del falso pensamiento, es decir, de la ideología. […] imaginar cómo podría ser un discurso mantenido al margen de una situación histórico-social dada, resulta imposible. (Rossi-Landi, 1978, 295)

Convertido el punto de partida en camino, y vista la evidente parcialidad crítica bajo la que se encuadra el presente estudio, la pretensión es vislumbrar los posibles paralelismos y cotejar intersecciones en la práctica discursiva literaria con el resto de prácticas cotidianas de la *era tecnotrónica*, como son las telenovelas o más popularmente llamadas culebrones televisivos, los documentales, la publicidad o moda visual, o cualquiera de las fuentes audiovisuales que nos son tan próximas, dada su asequibilidad en el mercado. El propósito general es cuestionar las dinámicas institucionales generadas por el poder cultural, político y económico conforme avanza la llamada democracia partidista del Estado español. Cuestionar el discurso-maquillaje que practica cierta crítica embelleciendo sin transgredir ningún tipo de valor sino comulgar con lo establecido. No olvidemos que la realidad es cuestión de consenso ideológico al menos por cuanto atañe a los mensajes que circulan socialmente establecidos. El libro, la cultura en sí, dan puntual cuenta de esa construcción oficial de una determinada realidad.

El lugar de la teoría reside en la crítica discursiva de la intertextualidad. Lo que sigue no pretende otro objetivo sino hacer emerger los conflictos de una sociedad al borde del nuevo milenio sometida a dinámicas sociales en proceso, donde lectura y escritura —lo que llamamos interpretación— no son más que formas de intervención en el mundo coetáneo. La acción crítico-teórica como forma de acción transformadora, de intervención social.

[39] Para Rossi-Landi "las ideologías forman parte de la práctica social, actúan al nivel de la realidad." (1978, 323).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE
CERVANTES

# 2. LAS ESCRITURAS DE LA HISTORIA


•2.1. La historia: del concepto de «representación» al de «significación»
•2.2. La narratividad como «despropósito» histórico
•2.3. La cuestión de la «verdad»
    2.3.1. Objetividad o subjetividad como método
    2.3.2. El problema de la realidad
•2.4. La historia como mecanismo de poder
•2.5. Culpabilización histórica de la cultura


BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

la Historia es lo que hiere, es lo que rechaza el deseo e impone límites inexorables a la praxis tanto individual como colectiva, que sus «astucias» convierten en desoladoras e irónicas inversiones de su intención declarada.

F. Jameson

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La historia se decelera para el individuo, en Europa, para nosotros acaso, subjetivamente. Pero objetivamente se acelera, y cada vez hay menos tiempo para intervenir, para cambiar algo.

Heiner Müller

## 2.1. LA HISTORIA: DEL CONCEPTO DE «REPRESENTACIÓN» AL DE «SIGNIFICACIÓN»

El objeto de estudio comunmente designado bajo el nombre de *Historia* se ha construido a lo largo del tiempo sobre la base de un falso equívoco, al considerar un pasado humano genérico escindido entre una polaridad ampliamente interesada, marcada por connotaciones positivas en lo referente a lo «histórico», frente a la demarcación negativa de cuanto contrariamente se ha dado en llamar «ahistórico»[40]. En el orden de los acontecimientos humanos existe una clara separación temporal entre acontecimientos pasados y presentes. Dentro de ese pasado humano vemos claramente la división entre acontecimientos «históricos» y otros «no históricos»: ¿existen dos órdenes de humanidad, uno más humano —por estar dentro de lo histórico— que el otro?[41] Partiendo de la distinción entre un tipo de cultura o sociedad histórica frente a otra no histórica, no podemos resolver la distinción simplista entre prehistoria e historia por ser baladí esta diferenciación: lo uno no lleva a lo otro. ¿Hubo desarrollo propiamente dicho antes del inicio de la «historia»? Ante tamaña coyuntura conviene aclarar que, en la *evolución* de la cultura humana, su desarrollo puede representarse de modo diferente al anterior (al menos así nos lo dice la tradición cultural occidental). La inserción en un discurso denominado histórico se basa en la consecución de que ciertas culturas *produjeron, conservaron* y *utilizaron* un cierto tipo de registro del cual existe memoria a través de la escritura (White, 1987, 73). Tampoco este hecho puede ser el rasero que mida la entrada en la historia y su despegue respecto a la prehistoria. Muchas dudas surgen, pues, al respecto sobre culturas relativamente documentadas a través de informantes, que no por la memoria escrita, como es el caso de las culturas precolombinas.

Sin embargo, uno de los modos más interesantes de medir la entrada de ciertas culturas en la historia puede ser su relación con esas otras que estuvieron hasta ese momento «fuera» de ella, en las cuales se ha producido una radical revolución (en el sentido de transformación) de lo que antes eran relaciones relativamente autónomas o autóctonas a otras donde el proceso de interacción e integración progresiva es la que define su situación (por un proceso dialéctico, si es que se permite el término). Ahora

---

[40] No es referencia a esa otra consideración más genérica entre «acontecimientos humanos» y «acontecimientos naturales» o vida en naturaleza y vida en cultura. El orden de los estudios actuaría fuera de las ciencias naturales.

[41] A este respecto ver H. White, *El contenido de la forma*, 1ª ed. 1987, Barcelona, Paidós, 1992, pág. 72.

bien, el proceso aquí descrito se basa en una relación de dominación vertical donde civilizaciones superiores (la occidental) se imponen sobre otras inferiores («neolíticas» o en «expansión»): no olvidemos que es éste el filón temático de la narrativa de cualquiera de los tiempos, que adopta sin advertirlo la perspectiva de los dominadores, de las culturas «históricas». (Decir «narrativa» significa entrar de lleno en un campo que plantea una complejidad de problemas que más adelante serán abordados.)

El fenómeno descrito no es otro que el de una colonización cultural donde una forma de cultura establecida se impone a otra todavía no ajena al proceso, por criterios de superioridad y dominio. La historia de estas culturas no históricas se escribe con los registros —desde la óptica— de la dominadora. Sin embargo, como dato curioso, afirma Le Goff que el cristianismo asumió algunas formas del pensamiento histórico tras la implantación dominante de la ideología. Esta clara inserción desentona en su relación respecto a su posterior desenlace: "El Cristianismo favoreció seguramente cierta propensión a razonar en términos históricos, característicos de los hábitos de pensamiento occidental, pero la estrecha relación entre el cristianismo y la historia parece haberse desvanecido." (Le Goff, 1977, 65).

La concepción antes descrita del devenir histórico es maniquea y relativista, conteniendo en el seno de su término un equívoco ineludible: "en la medida en que la noción de historia indica un pasado humano en general, no puede alcanzar especificidad dividiendo este pasado en una «historia histórica» y una «historia no histórica»." (White, 1987, 73). La noción de historia, contaminada desde su inicio por el propio uso del lenguaje, reproduce esa ambigüedad por carecer de distinción entre su objeto de estudio (pasado humano) y el discurso de ese objeto. Todas estas ambigüedades y equivocaciones son premisas insertadas dentro del término aquí manejado y aceptado desde el punto de vista occidental: «historia». La ambigüedad con la que alude el término *historia* por un equívoco —valga la redundancia— histórico no remite tanto al objeto de estudio o al relato de ese objeto como a la noción de ese pasado que históricamente hemos marcado. La narrativa es la forma de discurso común de las culturas «históricas» respecto a las «no históricas», al predominar tanto en el discurso mítico como en el ficticio; es por ello un mundo dudoso de representación a la hora de aludir a los acontecimientos «reales». Por el contrario, la "forma de hablar no narrativa común a la ciencia física parece más apropiada para la representación de los acontecimientos «reales»" (1987, 74) según Hayden White. Se advierte que la noción de acontecimiento real gravita sobre la distinción entre real/imaginario (que no verdadero/falso): estando esta distinción tanto en el orden de los acontecimientos como en el de los discursos (todo lo que el anterior no, por pertenencia sólo al de los discursos). Hayden White pretende equiparar la cuestión de la narrativa a la de la función de la imaginación según toda una propuesta de la teoría del imaginario llevando

a cabo (en *Metahistoria*) "un verdadero «mapa de la imaginación»" (Sevilla, 1993b, 3), cuya novedad es usar el hilo conductor no ya de la lógica sino de la retórica. Precisamente en la *narratividad* se encuentra ubicado el verdadero campo de batalla donde los estudiosos dirimen el *quid* de la cuestión (tanto historiadores, filósofos, semióticos como lingüistas): punto de partida para el presente estudio. Las narrativas tienen esa capacidad potencial de llevar a cabo una función social práctica de *alistamiento de sujetos* (Bennett, 1990, 64), un modo de coordinar el puente entre el pensamiento y la acción política concreta: de ahí que la narratividad, según Bennett, sea concebida como una forma universal de conciencia.

Desde una perspectiva diametralmente opuesta se sitúa el método genealogista adoptado por Foucault a la hora de abordar el *origen*, mito del que se debe renegar de antemano por suponer toda una falacia metodológica de la propia historia en la que no se debe entrar. Buscar el origen es encontrar «lo que estaba ya dado» con anterioridad (siempre existe un precedente de algo dado); y desvelar la primera identidad de las *máscaras* no sirve sino para demostrar lo contrario que pretende el mito del origen: detrás de toda identidad primigenia no hallamos nunca su secreto esencial.

> La historia aprende también a reírse de las solemnidades del origen. El alto origen es la «sobrepujanza metafísica que retorna en la concepción según la cual al comienzo de todas las cosas se encuentra aquello que es lo más precioso y esencial» (Foucault, 1978, 10)

Buscar preferentemente el origen es hacer una introspección metafísica sin sentido alguno pues significa hallar coordenadas esencialistas como el no-tiempo y el no-lugar. Y en ese sentido reconoce éste que hacer la genealogía de la moral será contrariamente introspeccionar los azares de los comienzos para observar sus anomalías y la negación genérica de cualquiera de las verdades oficialmente instituidas, todo lo contrario a reafirmar el mito, aquel papel que debe asumir la historia en tanto institución.

La historia como corpus orgánico de hechos y acontecimientos del devenir humano se ha forjado a costa de dejar/desplazar fuera de sus límites una considerable proporción de hechos a través de un «naturalizado» proceso de selección: es el motivo por el que Caro Baroja cree evidenciar que se constituye en representación inexacta de hechos (1989, 83). «Representación», por cuanto que los hechos acontecidos o narrados (es decir, seleccionados dentro del corpus) se recrean de nuevo en una simulada escenificación teatral: los hechos se retoman, se vuelven a presentar sin más, se re-presentan[42]: el lenguaje los convoca de nuevo en el acto de la escritura. Para conseguir tal «representación», la historia en tanto institución parece servirse de la «narración» como material lingüístico elemental para llevar a cabo su trabajo:

[42] Caro Baroja se pregunta si la «re-presentación» es una *segunda presencia*, una *repetición imperfecta* de la presencia primitiva y real (1989, 86).

> el historiador se enfrenta al campo histórico más o menos como un gramático podría enfrentarse a una nueva lengua. Su primer problema es distinguir entre los elementos léxicos, gramaticales y sintácticos del campo. […] el problema del historiador consiste en construir un protocolo lingüístico completo, con dimensiones léxica, gramatical, sintáctica y semántica, por el cual caracterizar el campo y sus elementos en *sus propios términos* (antes que en los términos con que vienen calificados en los propios documentos), y, así prepararlos para la explicación y la representación que después ofrecerá de ellos su narración. (White, 1987, 40)

Los relatos históricos no son más que retazos verbales de segmentos concretos del «proceso histórico». De ahí que la narración se constituya en un elemento de primer orden en esta ciencia de tal modo que, como veremos, las polémicas por la apropiación de este discurso afectan al propio discurso histórico. Las palabras, en tanto material base para la construcción de la historia, no dejan de ser como dice Hayden White, meros trasvases de los acontecimientos reales en material lingüístico, por lo que, a manera metafórica, la historia es, también, de este modo representativa (frente a otras figuras como la metonimia que es reduccionista, o la sinécdoque que es «integrativa»). Los pensadores angloamericanos, tradicionalmente han visto en el relato no tanto una forma legítima de explicar aconteceres y procesos históricos como la forma correcta de representar los acontecimentos históricos en el discurso.

Esa *re-presentación* es una más que parcial reconstrucción, siempre particular desde el punto de vista de quien historiza, de sus motivaciones particulares y condicionantes históricos. Pero esta selección de material es tan amplia que podemos afirmar que en el seno de la historia cabe de todo sin apenas restricciones, desde un simple «retrato» hasta las «memorias», desde un «fósil» hasta la «autobiografía», y por tanto su material es tan maleable como versátil según épocas y sujeciones históricas del momento en que se ejerce esa historización. Todo historiador considera unos hechos (que cree impostados) para desestimar otros (que los cree menos importantes) según coordenadas espacio-temporales del momento en que desarrolla su labor.

Detrás de un relato encontramos una «representación» propiamente dicha de una vida, con su vuelta a poner en escena la ficción de lo que fue mediante complejas artimañas memorísticas o evocativas. La «representación» en historia remite a los hechos de tal manera que le da carácter de acabamiento, finitud y clausura en sí mismo a lo narrado por un afán de institucionalizar mediante la «ley de molde» lo expuesto, por el solo hecho de aparecer impreso. Una vez realizado ese primer paso, el papel que ocupa el receptor de la historia posee la marca de «culpabilidad» atendiendo meramente a esa búsqueda de los «hechos auráticos» a los que muchos entregan la Historia institucional en una suerte de justificación (quienes acuden a ella para citarla, su apoyatura no es más que un afán de justificación de sí mismos) con fines ideológicos; éstos se desbordan en una compleja malla de interacciones que llegan a ser más generales o colectivas de cuantos están al servicio de un poder en un momento determinado o quienes justifican una ideología en unas coordenadas precisas de la

historia[43]. La escritura de la historia, colateralmente, no deja de manifestar una justificación del presente a través de la introspección del pasado, como han expresado Talens y Zunzunegui, aunque sea refiriéndose al cine ("Film history is not institutionalized in order to recover a past, but to help create and justify a present" [Talens/Zunzunegui, 1995, 3]). En resumen, la construcción de la historia en tanto artificio interesado se hace evidente tal y como queda expuesto en lo que más adelante llamamos «culpabilización histórica de la cultura».

Asistimos en la actualidad[44] a una moda bibliográfica y documentativa en la sociedad española. La industria del libro y del audiovisual está sacando pingües beneficios a nuestra reciente historia de la Transición Democrática, operación que responde, mirado desde un concreto punto de vista, a una necesidad de justificación histórica desde el poder, en unas coordenadas precisas pues, de cualquier modo, se trata de vender una «Verdad oficializada» frente a las otras posibles que quedan aparcadas en la cuneta, en pos (siendo optimistas) de mejores tiempos que las rescaten. No olvidemos que toda historia siempre es contemporánea de quien la escribe. De otro modo, la literatura (sobre todo) también lleva a cabo su «representación histórica» de cada periodo[45]. Al igual que Galdós lo hiciera con el siglo XIX en sus *Episodios Nacionales*, lo llevó a cabo Valle-Inclán en el XX en *El Ruedo Ibérico*. Si bien, la gran trampa en la que suelen caer los eruditos es la simplificación histórica al no reconocer otros garantes de esta representación sino la cabeza visible de cada periodo. A veces hay variadas y múltiples representaciones históricas. La vieja idea ciceroniana de que la historia es el testigo mudo de las edades, luz de la verdad y resurrección de la memoria o maestra de la vida es demasiado halagüeña para aceptarla como tal.

La «representación» de vidas individuales a través de formas ficcionales narrativas o poéticas tiene el interés para el presente estudio de ubicar al individuo en una colectividad perfectamente estructurada dentro de parámetros espacio-temporales concretos en una gradación que atraviesa todas las escalas, desde el individuo hasta la sociedad; esto es, la encrucijada perfecta desde donde insertar a un individuo miembro de una sociedad en el seno de la historia en donde se puedan explicar una serie de comportamientos, aquí dobles: el hombre en tanto ser social, y la literatura en tanto lugar privilegiado para mostrar desde esa supuesta «escenificación» las posibles explicaciones que se dan al comportamiento humano según determinadas propuestas y perspectivas históricas. Más cuando el individuo no acaba de renunciar a la explicación

[43] De nuevo siguiendo a Baroja: "Es, en efecto, muy corriente que oradores políticos de ideología distinta invoquen lo que «la Historia dice» como algo fijo y establecido por la ciencia y que favorece sus acciones." (Caro Baroja, 1989, 94).

[44] Escrito el presente capítulo en diciembre de 1995, a 20 años de la muerte del dictador Franco.

[45] Es decir, según Le Goff "cada época se fabrica mentalmente su representación del pasado histórico." (1977, 29).

histórica. Y, como se demostrará a lo largo del siguiente estudio, en los años 80 hemos asistido a la proclamación de una línea literaria oficialmente reconocida a costa de silenciar otras cuando menos, *a priori*, igual de significativas. Esta necesidad de «representar» una determinada historia de la literatura, como está ocurriendo, en la actualidad en los manuales al uso, no es más que la voluntad del poder por imponer una «verdad» que apuntale sus postulados, en una clara postura servilista. El problema comienza cuando el precio de ensalzar un tipo de literatura es el de silenciar premeditadamente otras prácticas literarias: intereses múltiples, que en diferentes capítulos quedan desenmascarados, así lo imponen.

Muchos han querido ver en la Historia el aparato productor de estrategias de representación concretas y adecuadas en unas coordenadas precisas. H. White llega a la repentina conclusión de que detrás del pensamiento marxista se esconden tales construcciones del pasado: "Ahora puedo resumir la idea que Marx tenía de la historia, concebida a la vez como un método de análisis y como una estrategia de representación" (White, 1973, 312). Por su parte, Nietzsche destruye premeditadamente la idea de explicación y tramado en la historia para dar paso a la representación histórica como puro relato. Partiendo de la base de que la historia está compuesta en su estrato más básico (lingüístico) por palabras que cuentan una trama, dirime éste la cantidad de concepción trágica o cómica que contiene en su seno. La agudeza de Barthes lleva a plantear el hecho de que, más que representar, lo que hace la historia es constituirse en espectáculo, puesto que lo escrito ni siquiera tiene la capacidad de imitar. Para Hayden White, lo que está en discusión durante todo el siglo XIX, tanto en la historia como en el arte y en las ciencias sociales, es la forma que debe adoptar una "representación realista de la realidad histórica" (1973, 410).

Chartier piensa la historia de la cultura como una producción de representaciones opuestas en una compleja maraña de fuerzas que compiten entre sí: "no hay práctica ni estructura que no sea producida por las representaciones, contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos den sentido al mundo que les es propio." (1992, 49). Esta concepción da cabida así a otras donde la realidad está construida por una pluralidad de fuerzas que la componen a través precisamente de su lucha dialéctica, cuyas prácticas tienden a reconocer la identidad social del cuerpo conjunto mostrando el *status* y rango que lo recorren

> construcción de las identidades sociales como resultantes siempre de una relación forzada entre las representaciones impuestas por aquellos que poseen el poder de clasificar y designar y la definición, sumisa o resistente, que cada comunidad produce de sí misma (Chartier, 1992, 57)

Construir la noción de representación significa otorgar pertinencia operativa a los conceptos primordiales manejados en las mismas sociedades, por valores menos opacos. La representación muestra una ausencia, pero por otro lado es una exhibición de una

presencia; en la historia, la representación y el instrumento para el conocimiento mediático hacen aparecer un objeto ausente tras una operación de sustitución por una «imagen» capaz de regenerarla en la memoria y de reproducirla tal cual fue: generalmente la sustitución se lleva a cabo por similitud y parecido respecto a su réplica[46]. Este concepto permite cuantas *representaciones* colectivas legitimen al individuo concebir y generar su sociabilidad a partir de esquemas preconcebidos de percepción, además de generar formas de mostración del ser social y su adopción de roles, en lo que Chartier llama "la *presentización* en un representante (individual o colectivo, concreto o abstracto) de una identidad o de un poder, dotado así de continuidad y estabilidad."[47]. La producción de la historia sería llevada a cabo por una generación sucesoria y continuada de eso que ha llamado *presentización* de los diferentes roles o actantes que conforman el pasado.

Una objeción al concepto de representación sería la de ver cómo actúa la modulación cultural y mental, a fin de visionar la historia en tanto proceso global. Pero este mecanismo de «representación» que utiliza Chartier con el fin de explicar la historia, divide a la sociedad del Antiguo Régimen y corresponde a una efectiva teatralización de la vida social a fin de que la realidad sólo exista a través de la imagen exhibida, y la representación presenta en la distancia temporal lo que es su supuesto referente. La imaginación se muestra maleable a una serie de manipulaciones de tal modo que se evidencian en su seno los signos en tanto indicios de una realidad que de ninguno de los modos lo es. Hoy, con todo cuanto sabemos de la era del llamado *simulacro*[48], las fuerzas que estudian los acontecimientos históricos no podrían ser elaboradas por esa «representación» sino por una actual simulación que suplante la propia realidad que yace escondida. Aun a modo irónico lo anterior, como quiera que sea, un problema subyace por encima de todo esto y es el de los filtros que impone el proceso histórico. La imaginación, el recuerdo, el tiempo, la memoria, la escritura son algunos de los ingredientes que, combinados, intervienen definitivamente en eso que hemos determinado llamar *historia*. El mundo no es tanto la realidad que construye un pensamiento cuanto la resultante de esta construcción mental.

Escépticos, a las puertas de un nuevo milenio, del concepto de «representación» que sirviera para dirimir las cuestiones de la Historia en tanto modo de abordar el pasado, la semiótica tiene mucho que decir en el «discurso histórico» puesto que en esta disciplina se dirimen cuestiones básicas de éste como la coherencia, la verosimilitud o

---

[46] En palabras de Chartier: "La relación de representación (entendida como relacionada con una imagen presente y un objeto ausente, una que vale por la otra porque es homóloga) estructura toda la teoría del signo del pensamiento clásico, elaborado en su mayor complejidad por los lógicos de Port-Royal." (1992, 58).

[47] «la "présentification" dans un représentant (individuel ou collectif, concret ou abstrait) d'une identité ou d'un pouvoir, doté ainsi de continuité et de stabilité.» (Chartier, 1994, 15)

[48] Ver Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

pertinencia de los fenómenos aludidos (Calabrese, 1987, 19). En la historia, la estructuración narrativa, abanderada de la ficción, se convierte en prueba de su realidad, lo cual lleva a Barthes a plantear que ésta "es mucho menos lo real que lo inteligible." (1984, 177): no suplanta la realidad, en todo caso la significa a través de la puesta a su disposición de lo que llama el *efecto de real* mediación a una ilusión referencial producida por el signo lingüístico. La realidad —lejos de ser pensada como referencia objetiva y ajena al discurso— está constituida en (el interior de) el lenguaje (Chartier, 1994, 8). El llamado «realismo» de la historia se reduce al esquema semántico bipolar referente/significante. Si, como dijimos, el lenguaje es el creador de toda realidad humana, entonces la historia sólo es posible construirla a través del acto de su relato (Mosès, 1992, 81). Más allá de su temporalidad, la historia es una cuestión de lenguaje: acaece cuando el lenguaje del poder hace su aparición, por encima del cognoscitivo[49]. De Man afirma toda prioridad de lo textual sobre lo representacional puesto que esto en última instancia depende de la comprensión del lenguaje en tanto dudosa mediación, bien que el lenguaje, aunque lo parezca, nunca se conforma como mediación. El lenguaje[50], a deducir de lo dicho, juega un papel de primera magnitud en la concepción de cuanto llamamos Historia, hasta el punto de, como afirma De Man, re-pensarla de forma radical (ver Cochran, 1996, 49 y 51). Ésta, ni más ni menos como lo piensa Tony Bennett, es un efecto del discurso[51]. Demostración palpable de que la historia, como la piensa Jameson, sólo es accesible a través de la aprehensión de su forma textual: "puesto que la historia es un texto, el «referente» no existe. […] nuestro abordamiento de ella y de lo Real mismo pasa necesariamente por su previa textualización, su narrativización en el inconsciente político." (Jameson, 1989, 30). La estructura narrativa, en un recorrido inverso, inserta en su seno la ficción que encarnan los signos que la constituyen como prueba palpable de su realidad.

---

[49] De hecho, en ese sentido se expresa con rotundidad De Man: "Hay historia desde el momento en que palabras tales como «poder» y «batalla», y otras de la misma índole, aparecen en escena; en ese momento las cosas suceden, hay acontecimiento, hay suceso. La historia (…), por tanto, no tiene nada que ver con la temporalidad, sino [con] el surgimiento de un lenguaje de poder entre un lenguaje cognoscitivo" (cfr. De Man en Cochran, 1996, 60. Citado del manuscrito original titulado *Aesthetic Ideology*, pues en el momento de la publicación de *La cultura contra el Estado* todavía no había aparecido la edición).

[50] Para Barthes: "la palabra es lo que, en cierto modo, ha labrado la historia, la ha hecho existir como una retícula de trazos, como una escritura operante, desplazante (tan sólo un polvoriento prejuicio nos hace considerar la palabra como una actividad ilusoria, ruidosa y vana, que oponemos a los actos). [1984, 190].

[51] Según éste: «one, history is an effect of discourse and, two, that it is an extra-discursive real.» (Bennett, 1990, 53).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE
CERVANTES

## 2.2. LA NARRATIVIDAD COMO «DESPROPÓSITO» HISTÓRICO

La dificultad creciente con que la narrativa ha intentado dar cuenta del pasado ha ido deslegitimando un tipo de discurso hegemónicamente radicado en su forma de contar la Historia; a ello ha contribuido, con toda clase de evidencias, la creciente proliferación de una sarta de historias múltiples, plurales, que derruían un edificio histórica y tradicionalmente clausurado frente a esa plural incorporación de campos indeslindables[52], con la tendencia de insertar en su seno una amplia multiplicidad de facetas que el hombre conforma en tanto ser histórico. Vivimos el esplendor de los pequeños relatos como una suerte de escapatoria, hacia adelante, respecto a la desintegración de los «metarrelatos» (Lyotard, 1987)[53] y modo asequible de finiquitar lo inevitable para salvar lo posible. Esta manera de crisis de la que da perfecta cuenta la «narratividad» tiene como contrapeso la proliferación innúmera de múltiples narraciones. (Le Goff cree hallar en la novela ciertas similitudes o paralelismos con respecto a la historia: ambas están hechas de enredos, "preserva la singularidad sin hacerla caer en el desorden, rechaza el determinismo pero implica cierta lógica, valora el rol del historiador que «construye» su estudio histórico como un novelista su «historia»." [Le Goff, 1977, 41]) Presumen Sartre y Jameson que la vida humana cobra su sentido en la compleja maraña de relatos, donde unos, personales, remiten a otros transpersonales, y éstos a otros sociales, colectivos, civilizatorios y así sucesivamente en progresión anillar… El problema no es tanto qué historia es mejor o peor —más auténtica o menos—, su Verdad —la palabra agota su uso histórico en sí misma—, sino quién tiene el poder de formular su historia —cómo lo ejerce— de tal modo que se preserve en el imaginario colectivo, circule e incluso logre impregnar, por reflejo, el rostro social como modelo de conducta y visión de vida donde identificarse. La manera en que una determinada sociedad concibe la historia se erige en cuestión política, y tiene sus repercusiones en las formas de acción del conjunto de los individuos que la componen (Cochran, 1996, 46): "Benjamin descubre enseguida la idea según la cual la transformación del pasado en historia va en función del presente del historiador, del momento en el tiempo y del lugar en el espacio en que se engendra su discurso." (Mosès, 1992, 81-2). La preponderancia del discurso histórico no deriva ya de las acciones en sí del pasado acumulado —noción estricta de temporalidad—, sino del tipo

[52] La Historia además de profundizar en las realidades históricas más amplias, tradicionalmente descuidadas —según Le Goff— por los estudiosos, como son la historia económica, historia social, historia política, historia cultural, historia de las representaciones (de la sociedad, de la ideología, de las estructuras mentales), e incluso la historia psicoanalítica…, en los últimos tiempos ha ensanchado sus lindes con disciplinas auxiliares como son la arqueología, numismática, filología, papirología, diplomática, onomástica, genealogía, heráldica…

[53] A este respecto Lyotard opina que "El gran relato ha perdido su credibilidad, sea cual sea el modo de unificación que se le haya asignado: relato especulativo, relato de emancipación." (1987, 73).

de representación que se lleva a efectos mediante el lenguaje del poder que la produce, una representación nunca mediadora (aunque tenga esa apariencia) con la realidad de los hechos acaecidos sino con la servidumbre de los sujetos que la propugnan en el presente del discurso. De ahí que todo poder se cuida muy mucho de rodearse no ya de intelectuales y élites culturales sino por encima de todo de historiadores cercanos que piensen la historia gradualmente vertida en textos que le otorguen sentido en un momento determinado.

Al tiempo que vivimos el abandono de los sistemas globales de interpretación (de los llamados «paradigmas dominantes») forzando una pluralidad de enfoques y comprensiones, la deslegitimación de los grandes relatos ha dado paso a una historia política hegemónica asentada sólidamente en lo canónico, desde sus aparatos productores de ideología (colegio, Universidad, manuales al uso…) por lo que la historia no se conjuga más que en la narración de sus actantes (*dramatis personae*), hasta una nueva concepción de la historia nacida con la escuela de los *Annales*, donde las múltiples disciplinas contribuyen a modularla desde la conjunción limítrofe que abraza todos sus discursos generando una interesante concepción de ésta como el lugar del conflicto: del mismo modo que sucediera con Gramsci, en De Man la historia es el lugar de la articulación del conflicto (o lo que Heidegger llamaría problemas).

Como quiera que se enfoque la cuestión, la historia está constituida siempre por el relato de ésta (pese a que parezca una perogrullada), aun a expensas de pretender desalojar cada uno de los procedimientos y operadores que constituyen las acciones allí representadas.

> Es obvio entonces que las elecciones hechas entre las distintas escrituras históricas posibles (y todas, por cierto, pertenecen al género narrativo) construyen formas de inteligibilidad diferentes de las realidades sociales pensadas diferentemente. (Chartier, 1992, 75-6)

¿Puede esa inserción de la escritura histórica en el campo de la narrativa borrar las fronteras entre el constructo literario y el ficticio respecto al referencial de la realidad a través de las estrategias retóricas e imaginarias que éste despliega? Compleja pregunta si se tiene en cuenta que es precisamente la que mantiene el debate de la historiografía reciente, desde hace ya algunas décadas: no sólo desde el mero enfoque de los historiadores sino también desde el campo de la filosofía de la historia. Estos enfoques se han construido recientemente sobre un polarismo inevitable. De una parte, quienes ven en la narración todas las pestes y pecados juntos al posibilitar el reduccionismo de la historia a mera crónica de la vida política del Estado y sus servidores, como se ha hecho frecuentemente; de otro lado, y alternativamente, hay quienes abogan por renunciar al narrativismo en favor de un pretendido y «sano» objetivismo descriptivo de la geohistoria, de las estructuras y coyunturas objeto de estudio, según teorías sólidamente constituidas del modo en que la ciencia construye sus tesis (con reglas

matemáticas) [ver Carreras, 1993, 25]. Otros, ajenos al problema de la narratividad de la historia, han querido pragmáticamente concentrar su energía en el problema de las ciencias, tal como las entendía el Círculo de Viena, es decir, tratar de categorizar la historia bajo la égira de leyes generales que la sometan a su inteligibilidad del mismo modo que opera la ciencia[54].

El rico debate suscitado tiene sus defensores y sus detractores. Sergio Sevilla, haciéndose eco de las críticas lanzadas por Kunh a Popper, por influencia del segundo Wittgenstein, y que pasan por el Habermas de *Historia y evolución*, dice: "La historiografía no es teoría, sino narración y su función prioritaria es del orden de la filosofía práctica: articular la constitución de las identidades colectivas." (Sevilla, 1993a, 42). Afirma que la historiografía se caracteriza en cualquiera de sus momentos no precisamente por su estatuto de cientificidad, sino por lo contrario, puesto que ésta sigue narrando "lo individual. Y vuelve incluso a la biografía." (Sevilla, 1993a, 42).

Si aceptamos que el mundo se nos presenta como un constructo resultado de los diferentes filtros que impone nuestro sistema perceptivo, las ideas que tratan de abordarlo y explicarlo nunca son esa "realidad a que se refiere la teoría" (Sevilla, 1993b, 1), de modo a como pretenden muchos postulantes del estatuto científico de la historia; ésta, consecuentemente, es una forma de explicar esas construcciones cuando lanzamos una mirada hacia atrás donde ubicar al ser humano, y sólo el modelo narrativo parece condenado a revestir las ideas, sea anudándolas a otros discursos hasta ahora desplazados y fuera de su ámbito, pero siempre lejos de una nefasta logicidad empírica de pensamiento objetivo.

A lo largo del presente capítulo, nos centraremos principalmente en un tipo de nueva manifestación masiva de narratividad literaria que se está vertebrando en el ámbito de nuestras letras, como modo hegemónico de reafirmación frente a otras manifestaciones, en cuyo origen ideológico parecen haber concomitancias no sólo con la conducta social sino con otros modos de discursividad actual. Esta narratividad profundiza en la brecha del individualismo en forma de *despropósito histórico* al reafirmar la «naturalidad» de un tipo de literatura cuando en «tiempos de democracia» ésta parece ser la práctica más aceptable tal y como piensan quienes la practican y postulan[55].

Un discurso que apela a la narratividad —una forma de ella— con procedimientos premeditadamente naturalizadores, como ha denunciado insistentemente Alicia Bajo Cero (1994a, 14 y 1994b, 20 y ss.), se ha ido imponiendo en el panorama reciente de la

---

[54] Según Carreras: "De la misma manera que la exigencia de una teoría en historia siempre había sido acompañada de cierta desconfianza del valor de la narración, hasta su puro rechazo, también la reivindicación de la narración en nuestros días ha marcado a la par un profundo escepticismo en la dimensión teórica de la historia." (1993, 26).

[55] Ver al respecto, en bibliografía, Alicia Bajo Cero (en concreto, 1995) en clara alusión a la literatura que produce un régimen llamado democrático.

literatura española. La estrategia de inserción en los textos es la de contar anécdotas cotidianas, sin mayor trascendencia (social) que el ámbito estricto de la privacidad individual y el interés particular e incluso íntimo de sus protagonistas —incurriendo en la equivocación quienes escriben de identificarse con el sujeto del texto—, no sólo negando así cuestiones colectivas sino la imperiosa tarea de poner sobre el papel la problematicidad del mundo en el que vivimos. García Montero ha teorizado respecto a lo que llama la «poesía de la experiencia», planteando que la antes dicha narratividad de lo cotidiano practicada por esta vertiente poética no es más que la culminación de todo un proceso histórico, mediante una pretendida naturalización (1993a, 237-8), apelando a valores como el de que la poesía de los 80 necesitaba de un lenguaje claro, transparente (1993a, 10), confesional y cotidiano ("la poesía es confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto." [1993a, 185])[56] —frente a otros que no sirven—, que hable de sujetos que se puedan identificar con el lector (1993a, 176). Esta manera de justificar un lenguaje y su narratividad es todo un despropósito —cuando en realidad se pretende naturalizar un comportamiento grupal de esta manifestación poética global— cuya función no es otra que la de justificar un discurso histórico para desacreditar otros que conviven en un momento cronológico determinado. Y en ese sentido sí que, desdiciéndonos de cuanto apunta Lyotard, se legitima un tipo de «narrativismo» en tanto constructo tejido por una compleja trama de poderes con vocación de hegemonía. Del mismo modo, en otro orden de cosas, tales razonamientos terminan por justificar enunciados globales como los siguientes:

> Más que las vanguardias históricas, que tuvieron su sentido natural, lo que se critica es la concepción vanguardista del arte, esa que pretende perpetuarse hoy según los códigos de la modernidad, esa que nunca examina el ingenuo consuelo de falsa infinitud, de sacralización del yo, que hay en nociones como ruptura, escándalo y sorpresa." (García Montero, 1992, 18)

> Desde 1975 hasta hoy los valores estéticos han sufrido una inflexión cualitativa que se refleja en el descrédito del vanguardismo como fenómeno esencial en la evolución artística, paralelo en cierto sentido al desprestigio de los mitos revolucionarios. (García Posada, 1996a, 14)

Lo cual da buena cuenta de una simplificación resultante de la contraposición absurda entre dos términos de principio marcados como antagónicos, vanguardia y tradición, como si fuera la manera «natural»[57] (peligrosa palabra) de resolver un dilema

---

[56] En un artículo-entrevista, titulado con entrecomillado del propio García Montero "Es un error encerrar la poesía en un discurso difícil", aparecido en la prensa con motivo de la concesión del Premio Nacional de Literatura 1995, éste declara: "Mi poesía es bastante sentimental, amorosa. Los sentimientos son el punto de contacto entre la historia y el individuo, allí donde la historia se hace carne" (Castilla, 1995, 33). Las premisas sobre las que asienta su razonamiento no dejan de ser una falacia ya que manejar todos esos ingredientes con el único fin de instaurar al individuo en la historia resulta tendencioso.

[57] La crítica mayoritariamente ha entrado en un grave estado de esclerosis en sus funciones vitales hasta el punto de llegar a hacerle el juego y subordinarse abyectamente en muchos casos a las «figuras» literarias y corrientes del momento; en especial se observa en la crítica periodística, mayormente supeditada al valor publicista y mercantil, no de otro modo se pueden entender enunciados como el que sigue: "las vanguardias se han convertido en tradición" (García Posada, 1996a, 14). Si tal afirmación

que, vaya por delante, no es tal: se crea retóricamente una falsa cuestión con el fin de justificar todo un movimiento poético justamente negando el paradigma de otros situados en las antípodas. "La tradición siempre está ahí, es nuestra posibilidad de comunicación, nuestra herramienta de trabajo. Los que la conocen bien al menos saben el campo en el que están jugando. La neurosis de la poesía vanguardista se produce porque quiere romper con los valores eternos, pero en nombre de la eternidad" (García Montero, 1993a, 235). La maleabilidad de tales argumentos induce al engaño pues esta lógica lleva a convocar determinados movimientos para desacreditar otros por la simple ley de la voluntad particular, en este caso de quien escribe. El crítico García Posada, de ese modo, otorga carácter histórico a este proceso de naturalización en el devenir literario de la más reciente sociedad española mediante un continuismo inevitable. De momento, por ese camino, lo argumentos se agotan ante la separación del punto de partida. Particularmente, por cuanto aquí ocupa, el problema surge cuando se niega la dialéctica no sólo entre discursos sino entre concreciones temporales.

Precisamente, se constatan interesantes puntos de enlace con otros discursos actuales. La publicidad y la venta de moda a través de los medios de difusión audiovisuales, en los últimos tiempos hacen su reclamo a través de tonos narrativos sospechosos de emocionalidad y confesionalidad, interpelando, en última instancia, al sujeto atrapado en su butaca día a día. Se entiende que una de las grandes bazas del culebrón televisivo es apelar a los sentimientos (comunes de la gente de a pie).

La transición democrática española, según Mainer, nos ha llevado a rescatar valores como el «ámbito íntimo» a costa del sacrificio de otros:

> A la *reprivatización* de la vida económica —que ha concluido con el mito del estado benefactor y ha exaltado la iniciativa individual— ha de corresponder una *reprivatización* de la literatura: en lo que tiene de creación de un mundo imaginario y en lo que tiene de uso y disfrute por parte de autores y lectores. (Mainer, 1994, 154)

Un síntoma de esta reprivatización es la proliferación masiva en los últimos años de diarios, dietarios y memorias personales; parece que el dietario sea la expresión de la incertidumbre histórica que se vive, y un refugio individual: el escritor que se somete al dietario vive para la literatura principalmente; así nos lo hace ver García Martín en *Colección de días*. Con unas marcas claramente narrativas:

> Te advierto —le amenazo— que el Premio Nacional está muy politizado. Ya le oíste a Bousoño comentarlo cuando protestaba del galardón póstumo concedido a Basilio Fernández. Y él sabe mucho de eso porque se lo dieron hace poco y además estuvo en el último jurado. (1993, 84)

Este fragmento, fechado el 7 de julio, muestra una necesidad de exhibir su autor todos los microespacios y acontecimientos —incluso los más nimios— que le suceden

---

fuera cierta en su sentido estricto, más de un hecho deberíamos plantearnos, entre otros cómo entender hoy las poéticas de J. M. Ullán, Andreu, E. Falcón…

al sujeto que firma el texto. Esa obcecación por contar todo le lleva a ser testaferro del panorama literario y a hacer declaraciones de variado e incluso extravagante argumento. El resultado es un libro que cuenta anécdotas (cae continuamente en un simplista anecdotismo que renuncia a problematizar o plantear abiertamente cuestiones que generen conflictos) cotidianas relacionadas con una persona —quien escribe en su caso— y con escaso interés fuera del ámbito literario pues la vida del protagonista, según estas páginas, se reduce a una obsesionante presencia en la vida cultural: de hecho, el libro niega otras posibilidades de vida u otros tipos de problemas que no sean los estrictamente literarios y culturales. La literatura monopoliza la vida del narrador hasta el punto de parecer negar la realidad una y otra vez: el protagonista parece vivir única y exclusivamente en un mundo literario donde está perfectamente instalado con su entrega total. Cuando narra, todo lo que acontece pertenece a un ámbito no ya privado sino más bien selecto y elitista: la privatización de la narración es casi absoluta a lo largo del libro. La anécdotas concretas, cotidianas e intrascendentes a nivel social, son el motor de la narración. Cuenta entresijos literarios siempre con artimañas indirectas y alusiones turbias (muchas de ellas hacia escritores actuales para que se den por aludidos) de tal modo que sólo un conocedor de la materia (escritor o crítico) podría seguirlo no sin dificultades de comprensión, sin perderse entre las anécdotas descritas. El libro funciona como una sucesión de alusiones personales las más de las veces (de las que García Martín ha hecho gala en otras ocasiones también en forma de dietario) dentro de una red de comunicaciones muy concretas. Su actitud ante el hecho de (pretender) ser (?) uno de los *gurús* de la crítica poética le hace adoptar una posición de «escéptico vanidoso» totalmente autocomplaciente. El protagonista, personaje que siempre tiende a la soledad (a no compartir su vida con nadie y a no llevar lazos de amistad, tal y como se deduce del dietario) se sitúa siempre en el centro de la narración: su figura se ve reforzada continuamente por la personificación y el ensalzamiento en lo que resulta un claro gesto de cierre discursivo:

> Luis Muñoz, director del curso, fue algo más explícito: «Nada, una persona muy relacionada con la organización de los cursos, que se empeñó en que tú no podías estar aquí» […]. No hizo falta: confirmó mis sospechas el maestro de la otra sentimentalidad. «¿Así que por tenerme a mí habéis perdido la oportunidad de escuchar las doctas explicaciones de Fanny Rubio?» le dije. «¿Quién te lo ha contado? Le voy a tener que dar un tirón de orejas a este primo mío, porque Gonzalo no habrá sido, ¿verdad?» (García Martín, 1993, 98)

El ejemplo confirma a la perfección los espacios públicos elitistas donde aparece insertado el protagonista en su quehacer «cotidiano». Cuanto cuenta es pura anécdota y burdo entretenimiento para iniciados en el panorama literario contemporáneo, puesto que de lo contrario el sentido del texto se perdería en un lector ignorante de las luchas personales internas en la crítica poética.

De forma semejante, Gallego otorga a la poesía características tales como la cotidianización, la función narrativa que se impone en el día a día. Siguiendo los pasos de éste, en *Cobijo contra la tormenta*, Benjamín Prado introduce ciertos poemas donde la fechación da perfecta cuenta de la necesidad narrativa del contenido poemático: «4 de octubre en el Landmark Hotel» (1995, 25). En esta promoción, la poesía participa de lo que José-Carlos Mainer llama una *reprivatización* que contagia incluso el espacio; García Montero es un buen garante de ello cuando dice que sólo se puede vivir la historia en primera persona (ver *Confesiones poéticas*, 1993, 11). José-Carlos Mainer nos lo advierte del siguiente modo:

> Ya empieza por ser significativa la vuelta de los escritores a la disposición de la escritura mediante la ficción del diario que convierte a todo poema en transitiva expresión de una intimidad omnipresente y al libro entero en una compleja unidad de emoción. (1994, 161-2)

Libros con una clara estructura de diario no son pocos dentro de esta nómina: *La luz, de otra manera* (1988), de V. Gallego se puede considerar un diario poético que abarca los meses de agosto hasta noviembre; *Los vanos mundos* (1982-1984) de F. Benítez Reyes es un libro personal cercano a lo autobiográfico; *Diario Cómplice* (1987) de L. García Montero es toda una historia de amor en el tiempo; o *Diario de un poeta recién cansado* (1985) de J. Juaristi, por poner unos ejemplos.

Julio Martínez Mesanza en un «Prólogo» a la poesía reunida de Luis Alberto de Cuenca trata frontalmente las características de la nueva forma de concebir la lírica de los 80: "la voluntad de narrar y la importancia concedida a la métrica" (Martínez Mesanza, 1990, 8). Por su parte, el crítico García Martín también cuenta entre las características de la *nueva* poesía, que piensa hegemónica, de los 80 esta misma narratividad:

> La poesía «figurativa», la que rechaza los elementos irracionales del lenguaje y hace hincapié en la emoción, la experiencia, el humor, la narratividad y el ambiente urbano (por citar algunas características heterogéneas), parece convertirse en la opción estética predominante. (García Martín, 1992a, 113).

> Los poetas más jóvenes, los que comienzan a escribir en los últimos años, gustan de la narratividad, de una poesía que refleja su cotidianeidad urbana, de un prosaísmo pespunteado de ironía. (García Martín, 1992b, 105)

> Todos estos poetas [figurativos] gustan del coloquialismo, del intimismo, de la narratividad, de los poemas que se pueden, más que cantar, contar. (García Martín, 1992b, 213)

El problema no es tanto el de reconocer la existencia de ese tipo de narratividad, que efectivamente existe así como existiría en los años 70 de la llamada «generación novísima» y en los 60 de la llamada «Escuela de Barcelona», como usar esa demarcación terminológica que otorga características inaugurales (cuando no lo son) a fin de asentar un tipo de narrativismo (que funciona como etiquetado de un nuevo producto) y excluir otros que tienen validez y vitalidad en la literatura de todos los

tiempos. Idéntica operación se advierte en otros críticos cuando pretenden hegemonizar la poesía de la década de los ochenta en un tipo de vertiente prioritaria y exclusiva que dicen responder al modelo «narrativo» como garante privilegiado —entre otros— de la nueva estética. Así, García Posada se pregunta: "¿Qué otros factores definen la nueva poesía española?" (1996a, 15). Más adelante añadirá: "Muchos de estos autores cuentan cosas en sus versos, narran. […] Por poesía narrativa se entiende ahora aquella que se apoya en un esquema en el que existe alguna progresión argumental […] pero lo más frecuente es que afecte a la concepción del poema, donde se cuenta una historia dentro de la cual el propio poeta aparece como personaje." (1996a, 18). ¿Hechos tales como la aparición de personajes en el interior de la literatura versicular contando historias no es acaso lo que ha acontecido en la tradición europea desde los tiempos más remotos?

Cuando García Montero defiende el tono confesional realista de su literatura está cayendo en las mismas quimeras que el culebrón televisivo:

> Desde un principio, la radionovela se propuso como ficción paralela a la vida, como vivencia diaria de problemas «que nos pasan a todos», o sea, a «cualquier mujer». Hacía énfasis en que se trataba de una «true story» o «historia verídica», apelando así a la retórica confesional de la prensa sensacionalista. (López Pumarejo, 1987, 160)

Por seguir con el argumento, un director de producción de un canal de televisión venezolano señala que las emociones se basan en los sentimientos más extraños de la gente (llegando a satirizarlos) [ver Gómez, 1991, 83]. Las historias privadas en sí (confesiones chismosas y vacías de significado sin repercusión alguna sobre la realidad en la que se han producido) no tienen más importancia de la que tienen: es decir, interesan a sus productores, sus enunciadores textuales con mucho; pero apelar a las *esencias* de un sujeto parece ser un peligroso juego donde el ente individualizado jamás entra en crisis, jamás problematiza con el mundo sino consigo mismo: aquí quizá tenga sentido la confesión poética; el hecho de clausurar a un sujeto, reivindicarlo a toda costa y por encima de todo. Y estas actitudes llevan a justificar hábitos actuales como los que intuye Mario Perniola: "En cuanto a la intimidad muchos artistas ven en el vídeo la ocasión para una confrontación directa con el espectador o lo entienden como una especie de espejo psicológico o, incluso, de confesionario." (Perniola, 1990, 104). Igualmente, los media difunden modelos mentales que estructuran y planifican la identidad y un individualismo claramente delimitado (ver Gallino, 1989, 48). Esta cotidianeidad conecta con la etiqueta de «poesía de la experiencia»[58]: ¿Acaso qué

[58] La llamada hoy «poesía de la experiencia» se ha impuesto aun a costa de la perseverancia en el uso de la etiqueta entre los críticos, en una suerte de reafirmación en cadena de la misma como si prevaleciera la voluntad de presentar una realidad monolítica en el panorama poético español, pese a tergiversarse la realidad al precio de lo que parece un cerrar filas en torno a los componentes de dicha práctica poética y no otra/s: "Ésta es sin duda la poética que cuenta hoy con más cultivadores en la lírica española. Es también, según sugerí antes, la corriente que más claramente ha roto con la promoción anterior al apostar por la historicidad y temporalidad de la poesía, reivindicar consecuentemente la poética machadiana de «lo que pasa en la calle», la cotidianeidad —la bestia negra del exotismo culturalista—, y reevaluar la

poesía no es producto de la experiencia? O en todo caso: ¿son los anti-héroes de la llamada «poesía de la experiencia» ideológicamente reprochables por no someterse en ningún momento a la transformación de mundo, sino a la más absoluta de las pasividades?:

> la intimidad y la experiencia, la estilización de la vida o la cotidianización de la poesía. [...] es la vida diaria —esta inquilina embarazada— la que se hace poema. Y siempre como telón de fondo la vieja sensibilidad, que se ofrece a la literatura o que recibe su visita, abandonada a la azarosa fortuna de la inspiración. (García Montero, 1993a, 186)

Lejos de la huera retórica que convoca a la anterior declaración, pensamos que apelar a la «vieja sensibilidad» es servir carnaza a un lector/espectador de 1995. ¿Acaso en qué se fundan, a qué apelan los reality-shows de los programas televisivos más simplistas, sino a la sensiblería alienante de quien se sienta frente a la pantalla día a día sin la más mínima capacidad crítica como para distanciarse de los sentimientos que despliegan tales tramas argumentales? Ésta es una técnica sensacionalista que lleva muchos años funcionando en cierta prensa (sobre todo la del corazón, con una ideología claramente servil), y que en los últimos años ha llegado a la pequeña pantalla —todo hay que decirlo— arrastrada por el éxito fulminante de público y su demanda. Una de las finalidades del ente televisivo a la hora de captar su audiencia apela a la capacidad de contacto: hacer compañía al espectador, otorgarle afectividad... Una biblia para los poetas de esta promoción resulta el libro de T. S. Eliot *Función de la poesía y función de la crítica*, traducido y prologado por el admirado J. Gil de Biedma; y es éste precisamente quien en el prólogo aclara:

> Pero aunque el poeta a menudo opera con emociones de las que tiene alguna experiencia personal, esta experiencia no es el fundamento de su eficacia poética: el fallo de toda doctrina de la poesía como transmisión reside en olvidar que el poeta trabaja la mayor parte de las veces sobre emociones posibles y que las suyas sólo entran en el poema (tras un proceso de despersonalización

---

métrica tradicional y la concepción del poema como discurso memorable, en busca de un público más amplio para la poesía, lejos del elitismo de los novísimos." (García Posada, 1996a, 25), o en otro lugar, posteriormente opina ser ésta la que "mantiene su posición de corriente dominante", otorgándole el valor de "una evidente continuidad en los últimos años en la poesía española más consolidada" (García Posada, 1996b, 12), "rasgo común de los poetas *figurativos*: su rechazo de la vanguardia, de la poesía que busca sorprender antes que emocionar, de las rupturas y los sinsentidos que hacen del arte una actividad circense (una aburrida actividad, por otra parte, puesto que las novedades reiteradas a lo largo de más de medio siglo suelen conservar escasa capacidad de sorpresa)." (García Martín, 1992b, 211), "No es extraño, por lo tanto, que se haya hablado con respecto a una buena parte de la creación poética actual de "poesía de la experiencia figurada", "donde la historia de un personaje se presenta de ordinario como pura ficción" (Lanz, 1995, 8).

La sagacidad interpretativa de Jorge Riechmann contesta del siguiente modo al problema de la «poesía de la experiencia» con una rotundidad que parece quitar la razón a quienes se obcecan interesadamente en la misma etiqueta: "No es que las experiencias se traduzcan en poesía. Sino que la poesía genera experiencia." (Riechman, 1990, 34). En los procesos comunicativos, el lenguaje funda la experiencia por la interacción llevada a cabo entre los sujetos que intervienen en la «acción comunicativa», por cuanto que el receptor de todo mensaje es indispensable en el proceso completo de *acto de habla* al reconstruir un fragmento de la realidad (Habermas, 1984, 323): la experiencia es una forma, según este filósofo, de intercambiar información entre los diferentes sujetos que intervienen en el acto de habla, base al tiempo sobre la que construir la *acción* que posee toda manifestación comunicativa (Habermas, 1984, 108).

> más o menos acabada) como emociones contempladas, no como emociones sentidas. (Gil de Biedma, 1968, 189)

Una mala lectura de Eliot y, por ende, de Gil de Biedma (de su poesía inclusive) arrastra a equívocos irreversibles, al «fundamentar» la eficacia poética en las emociones de la experiencia personal (aunque a veces sea ficticia), como los que comete una y otra vez García Montero en diferentes manifestaciones críticas. Para Donne un hecho tan simple como el pensamiento no deja de ser experiencia, dado el poder que éste tiene de modificar la sensibilidad (y la realidad). Del mismo modo, los poetas de esta promoción han devastado hasta la saciedad la famosa frase pessoana "el poeta es un fingidor", malinterpretando su significado originario ("... puesto que sólo cuando uno descubre que la poesía es mentira, puede empezar a escribirla de verdad" [García Montero, 1993a, 120], "la poesía es una cosa de mentiras" [Juaristi en VVAA, 1994, 102]). ¿Cómo puede ser la escritura mentira? En todo caso lo será el lenguaje que constituye el discurso poético en tanto coartada metapoética: la palabra martillo no golpea, sí el instrumento al que se alude. El poeta finge en tanto cuanto transfiere sus sentimientos a un sistema paralelo de comunicación que llamamos lenguaje, pero no por voluntad de mentir.

Regresamos ahora a una cuestión ya tratada y que incide muy de cerca en la cotidianeidad: acudir al «lector» para justificar el acto creativo:

> Sus poemas intentan ser, antes que nada, como hemos visto en el caso de Miguel D'Ors, inteligibles: saben siempre lo que quieren decir y lo dicen de la manera más exacta y precisa posible. Se trata de poetas que tienen en cuenta a los lectores. (García Martín , 1992b, 214)

> unos lectores que buscan una complicidad implícita en el discurso lírico. (Lanz, 1995, 12)

> Si queremos que la gente se sienta interesada por la poesía, es necesario que la poesía diga cosas, maneje signos, nombre realidades capaces de interesar a la gente, es decir, que le hable de sus experiencias posibles y de sus preocupaciones. (García Montero, 1993a, 236)

Esta entelequia —como ya se ha advertido y de la que los críticos participan a modo de consigna de forma cuando menos unitariamente consensuada— es la misma prácticamente que maneja el culebrón televisivo cuando los productores audiovisuales crean el tipo de producto (que generalmente se corresponde con telenovelas o melodramas: el melodrama funciona como discurso de control de las pasiones humanas, y por tanto de control social [véase Jameson, 1989, 137]) que demanda la audiencia a través de datos y encuestas de mercado; es ahí donde reside el éxito del culebrón latinoamericano y de la telenovela norteamericana:

> El teleespectador se identifica con una historia y unos personajes y convive con ellos durante un año. Tal vez en este vínculo afectivo, más que en cualquier consideración de tipo estético, se encuentre el éxito de un género multitudinario y multimillonario. (Gómez, 1991, 74)[59]

Lo que ocurre es que García Montero piensa que así como existe una instancia textual llamada «autor», debe existir otra llamada «lector». Hasta aquí bien; el problema comienza cuando se construye la mediación de ambos, es decir, el texto a la medida del lector (*Confesiones poéticas*, 1993a, 176). La apelación a la transparencia, simplicidad y trivialidad lectora es una operación calculadamente rentable, ajena a posibles ingenuidades en este tramo de la postmodernidad: lo cierto es que esta operación si algo pretende ocultar es la capacidad crítica o tensiva de los propios escritos. A este respecto resultan clarificadoras las palabras de otro poeta cuando, situándose en el lado opuesto[60], reivindica la complejidad poemática como garantía de su densidad: "La impenetrabilidad de un poema es su tensión entre espesor y superficie." (Rodríguez, 1995, 24). Y llega más lejos denunciando la asepsia en la que ha caído la actual poesía respecto al tratamiento lector: "en tiempos de Restauración, el arte hegemónico es reaccionario. Se elogia la inteligibilidad de la poesía. Es el lector quien la pone o deja de ponerla." (Rodríguez, 1995, 85). De lo que deducimos que la apelación simplificada a un lector «normal» como hacen críticos y poetas actuales no es más que una justificación plenamente burguesa, mercantilista, insertada en la dinámica del capitalismo avanzado de las sociedades que manejan un índice importante de información por parte de quienes demandan oferta, de tal manera que —como dijimos al principio—, poder se convierte en (sinónimo de) información (transitividad última descubierta por las videoculturas): enviar información interesada desde ciertos AIE a quienes la demandan. Copar el mercado con una avalancha informativa es una vieja fórmula en la carrera audiovisual, a fin de acaparar más tele-espectadores[61], más clientes cuantitativos. Está probada, yendo más lejos incluso, la influencia que ejerce la telenovela en la política (ver López Pumarejo, 1987, 133), así como en sectores sociales relevantes (jet-set, aristocracia) y sectores individuales. Quizá así se entienda el que

---

[59] A. Gómez cuenta una anécdota muy ilustrativa: G. García Márquez pregunta a Félix B. Caignet el motivo del éxito de esta fórmula televisiva, y éste le contesta: "Mira, mijo, yo parto de la base de que la gente quiere llorar. Yo sólo le doy el pretexto" (cfr. Gómez, 1991, 76). Del mismo modo se expresa el gerente de Venevisión Arquímedes Rivero: "A través de mi experiencia en radio y televisión he llegado a entender lo que realmente le gusta al público. Entonces escojo el argumento y los actores e iniciamos la preproducción y después la producción general" (cfr. Gómez, 1991, 87).

[60] Por el contrario, librarse de condicionantes receptores, y buscar la propulsión en los límites de lo social (sociedad) es tender hacia un arte comprometido y libre al tiempo: "el lenguaje necesario y necesariamente dirigido, instituye para el escritor una condición desgarrada." (Barthes, 1972, 85). R. Barthes trata el problema de apelar al lector como un modo más de producción capitalista, y reitera que toda escritura debe apelar a su propio proceso, nunca a agentes ajenos a ella.

[61] A más de jugar una baza de primer orden a nivel estratégico, deja auténticamente paralizado, neutralizado y esposado al espectador.

muchos críticos apelen a la producción mediante la consecución de un público masivo: es decir, de masas, clamando al valor de «naturalización» ya comentado.

Dice J. Avello Flórez que una de las características primordiales del espectáculo televisivo es la tajante división de roles. Mientras los actores (en nuestro caso el sujeto poético) ocupan el «escenario-mundo» protagonizando la acción (anti-héroes), los espectadores/lectores permanecen «expectantes», en estado de disponibilidad, en actitud pasiva, cuya única posibilidad de participación es por proyección identificativa (acoplándose a las pautas del discurso que contemplan y a los códigos que lo regulan) tal y como piensa, siente y pretende la poesía García Montero, a decir de sus citas. Nada más clarificador sino el culebrón cuando vende un tipo de héroe al que semejarse todo espectador, al menos potencialmente. Visión que no deja de ser retrógrada suponiendo un paso hacia atrás en la tarea emancipadora de un lector/espectador que reconstruya y reinterprete el texto (véase por ejemplo *Opera Aperta,* de Umberto Eco).

Por último, los protagonistas que se describen en este tipo de práctica poética suelen ser seres instalados en el mundo (con frecuencia gozan de posición privilegiada, viven usualmente al modo burgués, sin voluntad ni necesidad de cambiar nada, por lo que, en principio, se sienten hastiados y abúlicos: es más, tienen voluntad de que las cosas sigan tal y como están para preservar sus privilegios de clase). Ésa es la única voluntad en la llamada «poesía de la experiencia» al usar la marca de «narratividad» para contar las más de las veces las anécdotas más banales de individuos entregados a su ocio o su ocupación personal sin intervenir en ninguno de los casos en la vida comunitaria o social. Sólo un ejemplo; A. García en su libro *La noche junto al álbum*, además de narrar un mundo ocioso de copas, "gentlemen", habitaciones de hotel, veraneo burgués de una familia española de los años 70, de comidas en restaurantes, melancolía y nostalgia, y un largo etcétera de tópicos generacionales aquí inútiles de enumerar, el personaje hace gala del acomodo a su *status* social a través —entre otras cosas— de juegos tradicionalmente privilegiados en el escalafón como es el golf (poema titulado «Campo de Golf», p. 27). Un dato un tanto revelador al respecto es el que recalca un editorial de periódico cuando advierte con plena conciencia que el desvío de agua al riego de campos de golf en época de sequía se traduce en privar a muchas personas del uso de esa agua: "como el riego de campos de Golf, cuyo consumo, sólo en la Costa del Sol, equivale al gasto de más de 100.000 personas"[62]. Dato que no deja de impresionar cuando en el invierno de 1995 la sequía en el sur de la península amenazó núcleos importantes de población con restricciones severas de agua; más todavía cuando el sujeto poético acaba el citado poema confesando —eso sí con un sobrio tono confesional—: "no sé si fui feliz" (García, 1989, 27).

62 Aparecido en un Editorial de *El País*, verano de 1995.

Sin prácticamente excepción alguna, en todos los poetas aquí abordados, que practican la marca de «narratividad» en sus textos, se puede detectar esa cómoda instalación y aceptación pasiva de la clase burguesa de la que provienen: de hecho, la poesía contiene el sello aceptador del mundo que les envuelve, en el que habitan y en el que están perfectamente instalados. La poesía de C. Marzal ("No habrá bares de alterne, casas de mala nota / ni ocasión de ejercer conductas licenciosas" [1987, 24], A. García ("la noche de diciembre no alargaba / demasiado su cuello" [1989, 36]), L. Muñoz ("De vuelta, adormecidos en el coche, / el verano tenía / la calidad abstracta del sueño de los otros." [1991, 21]), Benítez Reyes ("Necesario es que ordene las monedas / para la eternidad" [1992a, 41]) o Mesa Toré ("A los veinte ya estabas aburrido / de ser el niño bueno que sus hermanas miman / con gestos de ternura y vocación de novia." [1991, 21])… se complace en mostrar a los sujetos poéticos en sus (por identificación, los propios poetas) aventuras vacacionales de la adolescencia. Exhiben una suerte de cotidianeidad anestesiante fruto de lo más banal de una cultura *kitsch*, en perfecta correspondencia con los programas radiofónicos y televisivos del *reality show*. Se habla con desparpajo de comidas copiosas en restaurantes, grupos de turistas en su ocio, playas atestadas de gente e incluso vacías, amores furtivos en habitaciones de alquiler o juergas en hoteles. En el poemario de V. Gallego *La luz, de otra manera*, la narratividad conforma el eje vertebrador del libro al estar concebido a modo de diario imitando el estilo epistolar: "tres meses ya desde mi marcha" (1988, 26), "transcurre el día aquí sin más obstáculos" (1988, 29). La anécdota privilegia la banalización de la realidad ocultando cualquier fisura reflexiva de no ser la del naufragio del propio protagonista. La narratividad de A. Trapiello muestra con fruición paisajes idílicos, bucólicos, apacibles donde no pasa absolutamente nada: "Qué dulce es el concierto de un rebaño / y escuchar las esquilas en el monte" (1993, 57). La aceptación resignada en *Acaso una verdad* es estrictamente *bucólica* que no transformadora de ese paisaje ajustado a su retina: el protagonista se presenta en la tarea de rezar diariamente: "«La virgen del camino / guiará vuestros pasos donde quiera que estéis: / No dejéis de rezarle y el camino / no será tan difícil […]»" [1993, 64]). La poesía de L. García Montero e I. Mengíbar ("Desayunar croissants en hoteles de mil estrellas." [1994, 13]) presenta a los protagonistas en la tarea de realizar viajes de largas distancias, con vidas elitistas de hoteles, comidas servidas y utensilios propios de lugares restringidos por selectos. En *Las flores del frío* la narración dentro del poema se convierte en mero diálogo con la amada: "podemos firmar letras, / amor, es tu desnudo / lo que divide el mapa de las sábanas. / Seguir, envejecer, soñar la vida / en el tanto por ciento de un abrazo" (1991, 70). La aceptación de la ideología liberal-capitalista de la sociedad actual es absoluta hasta el punto de no entreverse ningún tipo de fisura crítica contra el complejo económico que nos rige: no se siente ninguna necesidad de cambiar la estructura de la

sociedad en la que se vive entre otras cosas porque el sujeto poético se muestra completamente instalado en ella. En la poesía de García Montero la anécdota llega a convertirse en mero y simple espectáculo: es una experiencia que semeja al folletín donde en ningún momento interesa llegar al trasfondo de nada. En Martínez Mesanza la narratividad es el aparato lógico y aplastante de su efectividad a la hora de asentir un tipo de ideología como clara apología del fascismo (en un contexto europeo de evidente resurgimiento de la ideología socialnacionalista). Al narrar anécdotas de pueblos antiguos europeos mostrados en sus luchas cruentas, batallas y contiendas, lo que hace es privilegiar el espacio de la anécdota para acallar la agresividad de su lenguaje: "En las manos de Dios está la vida. / Pídele la victoria solamente / y el perdón de la sangre y de la audacia." (1986, 23). Del mismo modo, una poética en ciertos momentos peligrosamente cercana a la de éste es la de Luis Alberto de Cuenca: "Han abierto las puertas de la Ciudad. Los bárbaros / adelantan diez siglos el curso de la historia. / No habrá eunucos que rijan los destinos del orbe. / Basilio Diyenís no teñirá su espada / con sangre sarracena. Balduino de Flandes / no será proclamado emperador." (1990, 184). Este fragmento del poema titulado «Caída de Bizancio en poder de los godos (380 a. d.)» no sólo es perfecta muestra del cinismo en la visión clausurada y retrospectiva de la historia como corpus delimitado institucionalmente y al que asomarse tranquilizadoramente desde un «apacible» presente, sino que el carácter narrativo conferido al poema se constituye en garantía de prepotencia de la civilización occidental en la que se encuentra inmerso el poeta; de ahí que esas definitorias marcas ideológicas del poema acaben por deslindarlo claramente. En consonancia, L. A. de Villena en *Marginados* hace de la narratividad el hilo conductor del poemario, contando las experiencias que él pretende ubicar en la más cotidiana marginación actualizante. El poema «Tigre» cuenta la historia de un chico drogadicto que fue pinchadiscos 8 años atrás: esta marginación —al margen de interpretar erróneamente esta palabra— es consciente y justificadamente premeditada en su construcción: "El *caballo* es eso, / una forma de vida." (1993, 14). Nada más lejos *la* cruda realidad de la que pretende Villena ser fehaciente notario.

A. Trapiello en «Este viejo Madrid» escribe: "Este viejo Madrid y sus jardines / polvorientos y tristes donde ahora / cantan mirlos no menos polvorientos / y se corrompen las primeras hojas…" (1993, 58). En estos versos evoca con nostalgia el Madrid del Siglo de Oro comparándolo con el actual. El fin del canto es nimio por no ser más que un mero ejercicio de nostalgia recalcitrante a través de la servidumbre de la narratividad. B. Prado escribe: "En verano, buscábamos el corazón del bosque. / Conducíamos fuera de la ciudad, despacio, / sin importarnos en qué sentido giraban las ruedas de la vida, / sin buscar paraísos y sin pedir respuestas. / […] // Teresa y yo tumbados en el calor de la noche, más allá de las torres de la radio." (1995, 21). La

narratividad de estos versos no tiene otro objetivo sino la rememoración de una experiencia puramente individual, sin proyección alguna en lo social. Por su parte, Carlos Pardo en un ejercicio memorístico semejante, en el poema titulado «La misma mirada de entonces» evoca los recuerdos de su infancia: "Los veranos ausentes de erotismo / de mi primera infancia / tenían un olor a bosque seco / y a resina impregnada en la camisa: / decorado sutil / de una infancia que aspira a trascender." (1995, 22). Todo son anécdotas desustancializadas sin otro motivo sino la superficial evocación nostálgica, muy cercana a un postmodernismo engañoso.

F. Benítez Reyes, en el poemario *Vidas improbables*, plantea la culminación de la tesis aquí expuesta acerca de la narratividad, por cuanto que se inventa una serie de poetas apócrifos, introducidos por breves reseñas biblio-biográficas en una narrativa ficcional cuya intención no es otra sino plantear la poesía como mero juego con evidentes signos irónicos, sin voluntad alguna de trascender estas pretensiones (tan sólo lúdicas): el poemario, pues, podría ser interpretado en el conjunto de la obra del autor como una reafirmación —o guiño— de una trayectoria escritural que revalida su profesionalidad y, por ello, su *status* alcanzado. Un ejemplo, entre todos los del libro, sería el apócrifo titulado «Lucas Villalba, El Sospechoso» en cuya reseña se nos informa del siguiente modo:

> Nos gustaría poder decir que Lucas Villalba (Cuenca, 1929-1988) fue un primoroso asesino, pues no hay cosa que prestigie más la memoria de un escritor que las atrocidades. Tenemos que conformarnos, en cambio, con señalar que fue un melancólico y atildado inspector escolar, un meditabundo marido y un perplejo padre de familia numerosa, a más de un autor de un curioso libro titulado *Arte de asesinar*, del que aún es posible hallar algún ejemplar en las librerías de viejo por un precio que oscila entre las quinientas y las mil pesetas. En ese libro —compuesto por un único y extenso poema— se ofrecen al curioso lector útiles sugerencias para cometer artísticos asesinatos, aunque cabe sospechar que las licencias y ensoñaciones poéticas priman sobre cualquier tipo de rigor científico, por así decirlo. (1995b, 31)

Las reseñas de las vidas de los apócrifos creados por Benítez Reyes (un total de 11 a lo largo del libro) no se conciben más que en el sentido de su propio juego para crear chanza y ficción, cuidando detalles vacuos como fechas de nacimiento y fallecimiento, detalles sin importancia en la vida de estos sujetos ficticios. Un ejemplo sería «Pablo Arana, Poeta de la Experiencia» en un evidente ejercicio a mitad de camino entre lo paródico y lo justificatorio, siempre en clave irónica:

> Nacido en Madrid en 1965 y educado en la lejana Irlanda, Pablo Arana ejemplifica como pocos la presión que una tendencia dominante puede ejercer sobre los talentos en ciernes, desviándoles de la estética en que pudieran lograr su más plena realización y rendimiento. Los primeros versos de Arana se publicaron en revistas como *Onda Marginal, Contraclónicos y Papel de envoltorio*, representativas de la corriente más renovadora de nuestra joven poesía, tan contaminada por la proliferación de poetas intercambiables y de intrigantes cenáculos cercanos al Poder. / A partir de 1992, la poesía de Pablo Arana dio un giro que la situó en la uniforme corriente de llamada «poesía de la experiencia», esa endecasilábica plaga contemporánea. Nos atrevemos a sospechar que tal giro no responde a ningún tipo de exigencia espiritual —lo que no sin reparos lo legitimaría—, sino más bien a razones de política literaria: éxito fácil, acceso a casas editoriales y a revistas afines a la tendencia dominante, prebendas oficiales, viajes al extranjero, asistencia a

> congresos, premios amañados y promiscuidad sexual, entre otros espejismos con los que los máximos responsables de esa especie de secta de la experiencia embaucan a nuestra más renovadora juventud. (1995b, 75)

El poema continúa en ese tono sin la necesidad de desplegar una complejidad de problemas y conflictos propios de un poeta que desdobla su escritura, como ocurriera entre los poetas de principios de siglo, a alguno de los cuales toma como modelo Benítez Reyes. El sentido irónico, burlesco y jocundo siempre prevalece. Un ejemplo de la superficialidad con que maneja los apócrifos es el titulado «Paul Chase, El Turista» ("A Paul Chase (Shreveport, 1899 -Almuñécar, 1966) se le podría aplicar con la exactitud de un epitafio aquel verso de Dylan Thomas: *Too proud to die, broken and blind he died*." [1995b, 9]); en el poema atribuido a éste titulado «Diario de Guerra», se parodia el estilo de la propia poesía de Benítez Reyes (por narcisismo de su autor), representándose una serie de poemas donde la realidad es banalizada hasta lo más impensable, en ese sentido: "El crepúsculo náufrago tras los montes… / Julián Varo comenta que en las viñas / ha visto una corneja. Pepe el loco / habla de su futuro americano, / de sus altos proyectos comerciales / en tierras de esmeraldas y caoba. / Marcela está trenzando unas esteras con los juncos del río" (1995b, 15).

La dramaturgia de Sergi Belbel se muestra muy preocupada por quedar insertada en una cotidianeidad extremadamente actual, si bien frecuentemente ésta es practicada dando las espaldas a los problemas de la propia realidad social de la cual extrae el dramaturgo sus modelos de situaciones teatrales. Así, los diálogos de sus textos conectan con un narrativismo que aborda problemas superficiales, intimistas o reducidos a un ambiente de pareja, de grupos seleccionados (o no), nunca trascendiendo la problematicidad social ni generando ningún tipo de conflictividad insertada en la realidad y sus múltiples problemas. La escena 10 de *Caricias* presenta a dos personajes en el comedor de un piso:

> CHICO. La cena estaba muy buena.
> MUJER. Hoy me he estado mirando al espejo un rato largo; llevaba algunos días sin hacerlo, o quizá dos semanas, o quizá… diez años; quizá por primera vez en mi vida un rato largo, detenidamente y con insistencia; acababa de llegar del mercado con un humor de perros, ya me dirás: las cosas no paran de subir y de subir con una agilidad que ya me gustaría a mí tener para subir las escaleras de este viejo edificio decrépito, vaya, muy propio para una mujer de mi edad y condición (¿no dices nada?); pues eso, que iba tan cargada…
> CHICO. Hazme un café.
> MUJER. Y nada más abrir la puerta, suena el teléfono y a que no te imaginas quién era.
> CHICO. El administrador de fincas diciéndote que te suben el alquiler.
> MUJER. ¿No te parece raro que un teléfono suene en el preciso instante en que sacas la llave de la cerradura de la puerta de entrada? ¿No? Pues a mí sí, no sé si me había pasado nunca, es como si las dos cosas estuvieran unidas o fueran una misma cosa…
>
> (Sergi Belbel, 1991, 72)

De ninguna de las maneras se problematiza aquello que se está exponiendo, al contrario más bien se obvia el nivel de vida, las posibilidades de adquisición de bienes

de consumo en la sociedad actual, con el fin de privilegiar la relación dialéctica y el trato entre ambos personajes, siempre buscando una cotidianeidad en las situaciones, que no llevan a debatir ninguna de las cuestiones que se exponen. Del mismo modo en la escena 10 de *Després de la pluja*, dos personajes que representan prototípicamente la superficialidad de la sociedad actual dialogan del siguiente modo:

> SECRETÀRIA ROSSA. …no sap com dissimular la seva desgràcia i ho fa volent ser antipàtic i desagradable per impressionar-me, el pobre. Escolta, nena, m'estàs escoltant?
> SECRETÀRIA PÈL-ROJA. No. És que tinc problemes. Pero això meditava.
> SECRETÀRIA ROSSA. Et puc ajudar?
> SECRETÀRIA PÈL-ROJA. No ho crec.
> SECRETÀRIA ROSSA. Problemes de quin tipus? Amb la jefa?
> SECRETÀRIA PÈL-ROJA. No. Personals.
> SECRETÀRIA ROSSA. Sentimentals, vaja.
> SECRETÀRIA PÈL-ROJA. No. No ho sé. Em sembla que estic en crisi.
> SECRETÀRIA ROSSA. Ja entenc.
>
> (Belbel, 1993, 116-7)

Éste es un ejemplo de esa contínua cotidianeidad e intimismo en que se sitúan las acciones de las obras dramáticas del autor catalán, donde los problemas —si llegan a tal grado— nunca trascienden el círculo reducido de lo personal o lo íntimo. No son cuestiones que importen a la sociedad puesto que no se problematizan asuntos generales, ni siquiera modelos de conducta individuales que atañan a ésta. Aquí el único problema, si es que se le puede considerar tal, es estar en crisis: como si generar conflictos en la sociedad actual fuera una manera de problematizar contra el modelo social imperante, o como si los problemas íntimos de la Secretaria Pelirroja tuvieran una trascendencia social y global. Lejos de ello, se elige una estrategia de individuación narrativa donde las cuestiones que se dirimen sólo atañen a conductas personales, sin imbricar nunca a la sociedad de donde surgen tales manifestaciones.

De idéntico modo, el teatro de Mª Manuela Reina profundiza en esa cotidianeidad aséptica de la que participa el anterior. Los personajes son presentados en una situación concreta de salón burgués, donde se desarrolla toda una trama sin exponer prácticamente nunca temáticas de fondo importantes, al menos para el espectador a quien va destinada. Ello se lleva a cabo mediante un narrativismo incluso a veces excesivo en una situación teatral:

> JAVIER.— Este hombre trabaja, en efecto, para mí. Es uno de mis doscientos programadores y acude todos los días puntualmente al trabajo. Ficha, permanece siete horas sentado ante su ordenador, se toma un bocadillo y una cerveza a media mañana y, a partir de las tres de la tarde, se dedica a la vida hogareña… (*Dirigiéndose exclusivamente a Juan*) Una existencia anodina, reconózcalo. (Reina, 1988, 58)

Al margen de no problematizarse prácticamente ninguna cuestión de repercusión social, el problema es que se generan situaciones totalmente personales, íntimas a veces, pero nunca cuestiones que impliquen a una amplia capa de la sociedad. Si se profundiza en la cuestión se llega a la conclusión de que se pretende buscar un tipo de público

meramente burgués, que se reconoce en sus cuestiones y problemas concretos de clase, con un fin evidentemente comercial de la propuesta textual.

Un fenómeno que no deja de ser curioso, aunque no sorprender, es la proliferación a lo largo de la pasada década de numerosa prosa, bien ficticia bien real, que ha recuperado «un gusto por el narrar» historias recurriendo a un modo tradicional de contar. *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina es una búsqueda proustiana de la unidad monádica del protagonista (Manuel) a través de la recuperación de la infancia, adolescencia y madurez desplegando un aparato retórico ciceroniano donde la escritura cumple la función de cierre al realizar la labor de recuperación de todo un mundo perdido (el del pasado) que sólo cobra su sentido a través de la escritura; y, paralelamente, la vida del protagonista conserva significado tras haberse identificado en el rostro de ese nuevo y sobredimensionado amor que es Nadia. Una vez ocurrido eso, sólo la narración justifica los hechos de un hombre desde el ecuador de la vida del protagonista donde se cuenta ofreciendo la narración la culminación del resto de las anteriores acciones (para reconstruirse y otorgar sentido a su vida), así como la necesidad de cerrazón y clausura que se ejerce en torno a ambos personajes para que prevalezca la felicidad por encima de todo, incluso enajenándose de la realidad y de cuanto sea necesario. No en vano, la invocación final en forma de letanía rememora los más lejanos textos que otorgan sentido a la era cristiana; tiene un cariz (clausurante) de ruego a altas instancias supremas por la preservación de la felicidad, no sólo de ambos personajes sino también de los de su saga, aun a costa de todo:

> Dog, Siod, Brausen, Elohim, quienquiera que no seas y dondequieras que no estés, señor de las bestias y de los gusanos, legislador de océanos y muchedumbres aniquiladas de hombres, dueño insensato de la ironía y de la destrucción y del azar, tú que la hiciste a la medida exacta de todos mis deseos, que modelaste su cara y su cintura y sus manos y tobillos y la forma de sus pies, que me engendraste a mí y me fuiste salvando día a día para que me hiciera hombre y la necesitara y la encontrara, que la llevaste una mañana a una hora precisa a un lugar de Madrid y luego me concediste el privilegio de que apareciera en la cafetería de un hotel de Nueva York, no permitas que ahora la pierda, que me envenene el miedo o la costumbre o la decepción, guárdala para mí igual que guardaste a sus mayores para que la trajeran al mundo… . (Muñoz Molina, 1991, 576)

Esta suerte de conjuro final con el que culmina la narración de *El jinete polaco* suena a modo de salmodia o, mejor todavía, canto religioso (o, lo que es lo mismo, inserción en la tradición escrita cristiana) en forma de conjura para alejar de sí la desdicha que ha perseguido durante tanto tiempo al protagonista (como se ha narrado a lo largo de ella).

La prosa de Felipe Benítez Reyes es un paso adelante a los muchos dados en su producción poética cuando trata de recuperar el pasado, en este caso el de la infancia de los más tiernos recuerdos. *La propiedad del paraíso* recupera la infancia para autocomplacerse en ella como edad de la inocencia y la felicidad. Hasta aquí sin

problemas, pero cuando se aprecia que el relato está al servicio de la preservación de un tipo de infancia feliz asociada a un *status* social privilegiado donde los ambientes selectos predominan en la narración, y donde no existen críticas a ese pasado, entonces comienzan los problemas. La voluntad de cierre de esa etapa de la vida, donde se reniega de la evolución, parece adscribir los recuerdos a una urna de cristal aislada de la realidad, imprime al narrador una autocomplacencia nefasta porque envuelve en un aura idealista su vida de infancia, e incluso el futuro se idealiza en forma de etapa que nunca llegará a materializarse, como una manera de darle las espaldas a la transformación que se desarrolla en la realidad:

> Cuando perdí la posesión del paraíso gané la leyenda del paraíso. Toda cosa, es cierto. Pero aún, muchas veces, cuando entro en un cuarto oscuro siento temblar dentro de mí a aquel niño que creía en el Duende. Muchas veces, cuando me despierto al lado de una mujer, creo ser el intruso en un sueño que ya no es el mío, el usurpador de un sueño del que ya no soy digno, porque el futuro era un resplandor muy blanco, muy remoto, allá lejos. Algo que pertenecía al mito. Un barco recién pintado —cargado con todos los tesoros robados al tiempo— que nunca parecía llegar a la costa. (Benítez Reyes, 1995a, 138)

En este punto final del relato se aprecia sígnicamente la clausura practicada en la memoria hacia un espacio y un tiempo idos definitivamente, nostalgia incluida, mediante una serie de recursos tales como metaforizar la infancia desde el título con la palabra que vuelve a aparecer aquí, *paraíso*. En contraposición, siguiendo la metáfora cristiana, el resto de etapas evolutivas del hombre parecen estar sombreadas por una suerte de infierno, más aún cuando el futuro es vislumbrado bajo la categoría del *mito*, y ese futuro es metaforizado con el trayecto de un *barco* que se aleja del *paraíso* dolorosamente.

No menor mitificación es la que practica Ray Loriga en su novela *Héroes*, cuyo título funciona a modo de emblema en el protagonista de la misma, quien se cree y vive a la manera de un líder de un grupo musical de rock, y su cariz de artista le hace adoptar una especie de plano distante respecto al mundo. El protagonista disfruta en su voluntario aislamiento de la sociedad: vive sumido en una absoluta soledad de tal modo que la ritualiza, hasta el punto de encerrarse físicamente en una habitación, enajenándose de la realidad a través de la música de canciones rock o de la ingestión contínua de alcohol, drogas o estupefacientes. Su voluntario aislamiento de la realidad se debe a que ésta ya no es como él quisiera: "Empecé a imaginar cómo sería mi nueva habitación y decidí que no saldría de ella hasta estar verdaderamente capacitado para engrosar las filas de los ángeles" (1993, 13); el mundo debiera ser idílico para el protagonista o, al menos, adaptado a su modo de vida donde en ningún caso cabe la transformación de la realidad, la acción social ("La idea de volver a trabajar está perdida en algún punto de mi cerebro, con casi todas las otras ideas de acción. Perdida como uno de esos convoyes de ayuda a Etiopía que nunca llegan a su destino." [1993, 106]). Ni siquiera el espíritu anárquico que se supone que ostenta el protagonista sirve para

criticar esa realidad de la que supuestamente detesta, sino al contrario su aislamiento es un modo de apartarse de ella no haciendo nada en absoluto porque ésta cambie. Bien es verdad que la prosa de Ray Loriga es una original manera de narrar al incorporar complejos procesos psíquicos en el cuerpo narrativo, los cuales funcionan parejos al mundo del rock & roll representado, o al de la poesía y canciones de los movimientos musicales que practican este tipo de música, pero mitifica su música, la eleva al privilegio del único modo de vida posible, y nunca critica la sociedad que detesta a través de las acciones del personaje:

> Mi cabeza iba de Las Vegas a mis zapatos, y deseaba más que nunca tener unas botas de charol. Cuando, de alguna manera, el *Black and Blue* se esfumaba todo volvía a ser una mierda. Entonces venía la bajada y no era una bajada muy distinta a la de la cocaína. La carroza era una calabaza y los caballos ratas. Cuando no conseguía retener a los Stones en mi cabeza, volvían las ratas. (Loriga, 1993, 20)

El proceso psíquico aquí narrado es el de la mente tras una ingestión premeditada de drogas. Desde luego su voluntad de apartarse del plano de la realidad es tan evidente que, cuando comienzan a pasársele los efectos, su vida se convierte en una pesadilla. La vida del protagonista a lo largo del relato siempre busca ese proceso de enajenación, aislamiento de la realidad y búsqueda de paraísos artificiales por una abulia vital que está presente en el proceso narrativo ("Lo cierto es que llevábamos una escopeta de dos cañones y veinte o treinta cartuchos. Él conducía todo el tiempo. Decía: Todo se muere tarde o temprano. Yo le iba pasando las cervezas. Decía: Éste es un buen coche, no podrán agarrarnos con un coche como éste." [1993, 25]) donde la pasividad es total en todos los momentos. Si el rock & roll en sus inicios fue la plasmación contestataria más patente de un sector concreto del pueblo norteamericano como eran los negros, los debilitados y los excluidos por la sociedad blanca y dominante en un proceso histórico duradero, aquí pierde ese cariz que siempre ha acompañado a ese tipo de música para pasar a ser la sola válvula de escape de nuestra sociedad consumista, sin ansias de criticarla o de rebelarse en ningún momento. La narración descriptiva de este modo de vida, que lleva a cabo el protagonista, trata de darnos cuenta de un héroe a contrapelo de la sociedad, cuyo único sustento es la vana diversión, la ingestión continuada de drogas y alcohol, la tristeza, abulia y pasividad en que ha convertido su vida. Se practica a través del proceso narrativo toda una apología de la diversión sin ningún otro sentido que el de pasarlo bien de espaldas a la realidad que envuelve a los personajes: "Bebiendo y subiendo a los ácidos, bajando de las noches de coca como el que se cae de un toro salvaje en un rodeo. Pasándolo bien. Besando a algunas chicas y corriendo después." (Loriga, 1993, 18). Lo peor es que se revela un tipo de vida libertina muy cercana a la mundana de los rokeros, pero practicando una peligrosa adoración de cuerpos femeninos con un ideal de belleza muy cercano al cine de Hollywood, un tipo de vida agresiva cercana a ciertos 'thrillers' del cine norteamericano, emulando el

ejemplo de famosos rokeros o artistas conocidísimos, siempre con una fijación en las maneras de su comportamiento social, de vivir muy en consonancia con la meca del consumismo que es EE.UU. La idolatrización de la juventud es otro modo de operar ideológicamente al consagrar un tipo de vida detenida en la etapa de esplendor vital, sin voluntad de mirar hacia la evolución biológica inevitable del cuerpo: "Si me preguntas a mí, te diré que sólo quiero chicas bonitas y cerveza. No quiero más años de los que pueda manejar con una sola mano." (1993, 51). Parece todo sacado de un spot publicitario anunciando cuerpos esbeltos, bellos y jóvenes… La obsesión del autor por la elección de un tipo de narración psíquica, más en consonancia con el de la poesía surreal o canciones del rock que con el tradicional canon narrativo decimonónico, aun estando en consonacia con unos sujetos ambientados en la cultura rock y participando de la escisión yoica de esta cultura, no dan cuenta, por otra parte, de las ansias de vitalidad y rebeldía crítica de estos movimientos: sólo así se entiende una narración que opera en las ubicaciones desquiciantes, los relatos nihilistas y la abulia vital que actúa constantemente en el relato. La narrativa de Loriga tiene mucho en consonancia con el nuevo movimiento de cineastas norteamericano con propuestas de *thrillers* extremadamente agresivos y duros cuyas imágenes sorprenden continuamente por su alto contenido de violencia física (y de cuyo máximo exponente es el cine de Quentin Tarantino, aunque sea bajo la dudosa intención de desmitificar y criticar la violencia del propio cine). Próximo a la idea de narratividad del anterior, se sitúa Benjamín Prado en *Raro*, aunque sin llegar a ese grado extremo. En la novela aparece un mundo repleto de mitología rock y cultura que se quiere rebelde pese a que todo quede en una mera pose juvenil, con un ideal de mundo muy cercano al de *Héroes*, donde los protagonistas son designados con los nombres de mitos del rock & roll, por una necesidad de usurpar el espacio vital de las grandes estrellas de este tipo de música que se quiso rebelde en su momento, si bien en la novela los personajes no aparecen más que recreándose ociosamente en su mundo de un modo un tanto sacralizador. Para ello, grupos y cantantes que desfilan por la novela son Police, Doors, Lou Reed, Red Hot Child Peppers, Velvet Underground, Beatles, Jimi Hendrix, Dylan, Nirvana, Spin Doctors, Rolling Stones… De hecho, la realidad resulta excesiva e incluso peligrosamente mitologizada: "En realidad, Dios era de Liverpool y tenía cuatro cabezas." (Prado, 1995a, 58) dice en un momento determinado el protagonista para referirse a los Beatles. El problema mayor es que los protagonistas se enajenan de los problemas vitales, desligándose de la realidad que les envuelve, haciendo gala de una dureza al más genuino estilo de las películas norteamericanas actuales: "Pero te dices a ti mismo: a la mierda, la gente piensa que un escalón más abajo de las aventuras están los problemas, pero preferiría tirarme de cabeza a un barril de ácido antes de dejar mi vida en manos de

una frase como ésa." (Prado, 1995a, 29). Los personajes se muestran en/y participan de una pasividad absoluta:

> El combate era Foreman contra Stewart y mientras duró lo pasamos en grande bebiendo Four Roses sentados frente al televisor encima de una colcha con pequeños ciervos azules y fumando un Camel detrás de otro a la vez que animábamos al viejo predicador; pero en cuanto acabó el último asalto nos quedamos sin nada; en medio de una frase y otra empezó a haber suficiente tiempo libre para leer *Guerra y paz* y para oír la soledad de los grandes camiones de la autopista como música de fondo; de modo que la botella fue hacia abajo y nosotros la seguimos todo lo deprisa que pudimos. Lo último que recuerdo es que él dijo algo sobre la forma en que a veces hay pequeños terremotos que sólo suceden bajo tus pies, mientras las grandes ruedas siguen girando. (Prado, 1995a, 38-9)

No deja de ser curioso que el proceso de escritura participa de los mismos rasgos que el de Ray Loriga, bajo una técnica surrealista y automática de composición a veces, con un lenguaje fresco y coloquial implantado en la narrativa (de esta década), en consonancia a modelos narrativos norteamericanos como Raymond Carver de los que estos escritores se sienten deudores. El argot usado es propio de películas americanas donde se incorporan muletillas adaptadas al lenguaje castellano como por ejemplo "tipo" en vez de "persona", personajes con nombres ingleses abreviados, expresiones directas y agresivas, ambientaciones en lugares de la sociedad actual pero donde de alguna manera pervive la huella del cine actual norteamericano. Como ejemplo de la banalización de la realidad véase el siguiente fragmento:

> Cuando eso ocurre, Tess es el peor enemigo que puedes tener. Con otras mujeres, las discusiones pueden ser de este tipo:
>
> —¡A la mierda los restaurantes chinos! —dice ella—. Odio a los tipos con mentalidad de restaurante chino. Lárgate de mi vida y ojalá te ahogues en una fuente de cerdo agridulce.
>
> Y tú le contestas:
>
> —Estoy hasta las pelotas de comida mexicana, no soporto a Don Johnson, Marianne Faithfull me recuerda a un cuervo cantando encima de una puerta oxidada, cada vez que te veo beber Bloody Mary me pongo a pensar en el conde Drácula.
>
> Y ella dice:
>
> —Maricón, que te den por el saco, me cago en Bob Dylan.
>
> (Prado, 1995a, 49)

De hecho, hay una continua imitación del *start sistem* norteamericano a lo largo de toda la novela, con la inserción de espacios vitales que imitan a los registrados por la industria cinematográfica más potente del mundo: "me dan ganas de bajar al McDonald's de la esquina a comer como Dios manda" (Prado, 1995a, 91). Esta reproducción ideológica del sistema no tiene ninguna fisura que evidencie una crítica a las consecuencias negativas del mismo; al contrario, más bien, los personajes se recrean y reafirman no ya sólo desde la imitación del canon vigente de la narrativa norteamericana en la actualidad, que como se sabe es la más fácilmente exportable al resto del planeta, sino que se pretende su inserción en otra sociedad diferente como la Española, sin ningún tipo de duda. Se muestra, por otra, un tipo de vida selecta, aburguesada, mucho que se pretenda construir artificialmente o vender una estampa de

héroe rebelde, en consonancia con la ideología de las películas del Hollywood que reafirman el *stablishment* social americano y la *american way of life* de los felices años 60, aunque esta vez desplazado a la sociedad española, bien que se participen de los mismos logros y mitos que los americanos: "Estábamos en un cementerio de automóviles y era una mañana de domingo y mi padre acababa de conseguir otro de sus viejos coches americanos." (Prado, 1995a, 35).

Por último, no deja de ser curiosa la concepción sacralizadora de la historia que poseen sus personajes, bien que sea nombrado en honor al capítulo en el nos hallamos: "El problema de la Historia es que cualquier imbécil puede entrar en ella: en todas las canciones de John Lennon se oyen los disparos de Mark David Chapman." (Prado, 1995a, 92). Esta catastrófica concepción de la historia por su linealidad y mecanicismo no sólo debe ser repudiable sino ante todo denunciable por un endiosamiento injustificado cuando parece volver al canon que ha imperado desde siempre, en el que la historia está hecha por protagonistas sacralizados, con letras de molde cuyos resortes guardan la memoria absurda de célebres figuras. En el presente estudio, por supuesto, se apuesta por otra concepción totalmente diferente, dialéctica y reflexiva de la historia, ajena a un encumbramiento reaccionario de sus protagonistas.

Muy cercana a los ideales que proponen las dos anteriores narrativas, se encuentra *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas, si bien su protagonista, Carlos, estudiante universitario, vive en un chalet de la zona residencial madrileña de La Moraleja. Está acomodado en un confort que da cuenta de un elevado nivel de vida, a costa de sus progenitores. El narrativismo de la novela retrata un tipo de comportamiento perteneciente a esas tribus urbanas de nivel social alto, la mayor parte de las veces en su ocio cotidiano en ambiente de juergas, diversión o fiestas. La narración es escueta, ágil y efectiva, en consonancia con la música rock y la realidad dispersa del Madrid nocturno de juerga y copas. Prácticamente toda la novela exhibe de manera intensiva una agresividad banal con fondo de música tecno-pop, las más de las veces, en consonancia con la fauna de los personajes que la pueblan:

> Roberto ha puesto una cinta de bakalao a todo volumen.
> —MÁS ALTO, ROBERTO! ¡MÁS ALTO, COÑO! OYE, CARLOS, YO VOY A IR RULANDO UN PORRITO A LA VEZ, ¿VALE?
> […]
> Roberto arranca el coche y le mete un acelerón, riendo. Pedro nos sigue, como puede.
> —VENGA, ROBERTO. ¡ATROPELLA A LA VIEJA! ¡ATROPÉLLALA!
>
> (Mañas, 1994, 104)

De acuerdo con ello, el mundo novelístico de Ray Loriga (y de B. Prado) connota una clase de violencia y una agresividad aparentemente innata, inútil e injustificada por parte del protagonista de *Lo peor de todo*, dada su alta carga de improductividad en cuantos sentidos se pretenda justificar ("A veces pienso en matar a una de esas señoras que andan siempre preguntándote de qué piso eres cuando bajas a la piscina. Yo soy del

séptimo C, del edificio Tres, de la fase IV y voy a saltarle los sesos a alguien antes de que termine el verano." [Loriga, 1992, 70-1]); "después descuartizó el cuerpo con un cuchillo eléctrico y se comió parte de la carne. En el interrogatorio que siguió a la detención Sagawa dijo haber estado obsesionado por la antropofagia desde que era un niño." [Loriga, 1992, 74]). Esta agresividad es contemplada a lo largo de la novela (de Loriga) por los personajes que se presentan siempre en su ocio más absoluto, con una pasividad asombrosa, donde la droga (lejos de ser vista como un conflicto instalado en la sociedad actual, siquiera como un modo alternativo de concebir la vida junto a la música rock & roll) es vista por quienes pertenecen a una clase alta y selecta como una forma de apaciguar y alejarse de la realidad por el solo hecho de consumirla dadas las disposiciones económicas que poseen quienes están así todas las noches consumiéndolas ("—Fumar es lo mejor del mundo—. Hace un momento estaba acordándome de vuestras madres, de lo nervioso que estaba, y ahora, con un par de caladas, ya me siento de lo más pacífico y tranquilo, en paz con todo el mundo." [1994, 141]). Las experiencias relatadas tienen mucho en común con ciertas actuaciones de grupos caracterizados por su búsqueda constante de violencia gratuita en lugares de fiesta y juerga, provocando a personas pacíficas ("Es el que estuvo cuando la movida de aquellos tres tíos, tronco, los que sacamos a palos la semana pasada." [101]). El lenguaje utilizado también contiene una importante carga de agresividad inútil, como el de Loriga y el de Prado, remitida a una serie de tacos y muletillas muy usadas en el argot juvenil ("cabronazo", "coño", "hijos de puta", "guay", "jodido", "rulado", "cojones", "puto marica", "enfarloparnos", "mierdas"…) de ciertas hordas urbanas. El narrativismo de *Historias del Kronen* contiene implícito un tipo de ideología peligrosamente reaccionaria en cualquiera de sus momentos, no sólo por los ideales, sino por cuanto idolatran los protagonistas, tal es el caso del siguiente ejemplo:

> Entramos en un garito que se llama El Botas.
> Suenan los Ronaldos: TENDRÍA QUE VIOLARTE Y DESNUDARTE Y LUEGO, LUEGO, BESARTE, HASTA QUE DIGAS SÍ, HASTA QUE DIGAS SÍ.
> El camarero, un tipo con patillas, me pregunta qué quiero beber. Pido un tercio.
> —¿Hay algo? —le pregunto a Santi.
> —Espera —Santi saca una china y se pone a rular.
> ERA UNA CHICA MUY MONA QUE VIVÍA EN BARCELONA, CUANDO ESTÁBAMOS EN CAMA UH ME BAILABA LA SARDANA… DE LA CIUDAD CONDAL. TÚ ERES PERO A MÍ TÚ NO ME QUIERES… Mientras suena una canción de Siniestro, un tipo gordo con coleta entra en el bar y se pone a hablar con el camarero. (Mañas, 1994, 140)

La experiencia cotidiana de una noche de juerga en un "garito" es vivida con fondo de música del grupo rockero los Ronaldos, cuya letra, además de mostrar de nuevo esa agresividad antes denunciada, reafirma un tipo de cotidianeidad anestesiante ("cuando estábamos en la cama…"), y una experiencia vital en consonancia con cierta poesía aquí también puesta en evidencia, por mostrar una nimiedad y una asepsia que traspasa la letra para reafirmar ideológicamente la cotidianeidad experiencial de los

protagonistas. Lo más grave es que toda la novela se construye sobre la base de esa cotidianeidad de *grado cero* donde los personajes instalados en ella no aportan absolutamente nada, a igual que los de Loriga de *Héroes* y Prado de *Raro*, más bien viven perfectamente instalados en ella, aprovechándose incluso cínicamente de ella. Las pocas veces que el personaje podría entrar en conflicto con la realidad en la que vive, su narración en primera persona le lleva meramente a frivolizar:

> Comemos, como siempre, sin decir ni una palabra y viendo el telediario. El viejo me pregunta qué he hecho hoy. Le digo que nada y frunce el ceño. En la tele están hablando de los juegos olímpicos de Barcelona y parece ser que Felipe González va a pasear la antorcha olímpica de un lado a otro de la Moncloa. Ya hablan menos de Yugoslavia. La verdad es que es una guerra de segunda. La del Golfo, con los moros, era más espectacular. Además, estaba mucho más claro quiénes eran los buenos y quiénes los malos. (Mañas, 1994, 66)

Además de permitirse frivolizar sobre asuntos de trascendencia y repercusiones sociales, el comentario muestra a un sujeto pasivo, de espaldas a la realidad, aislado en su mundo de un modo altamente egoísta. Del mismo modo, la descripción da perfecta cuenta del ambiente familiar del que se rodea el protagonista, donde los problemas son evitados una y otra vez, como si las formas lo fueran todo y la realidad con sus problemas fuera mejor enmascararla una y otra vez. El lenguaje utilizado por el protagonista es racista muy frecuentemente: "La Gran Vía está llena de negros y de moros: cada vez se parece más al Bronx." [70]. La xenofobia es altamente preocupante en la novela:

> —Estás estresado, Roberto. Relájate. Lo que te hace falta es liberar toda esa energía negativa sobre algún objeto adecuado…
> —¿Sobre un vagabundo, por ejemplo?
> —No está mal como ejemplo. Vas aprendiendo las lecciones de Pat. (Mañas, 1994, 141)

> —Coño, no te pongas así. Más vale ser inglés que moro o negro, porque si no ahora estarías pasando caballo en la Gran Vía o ahogándote en el Estrecho de Gibraltar. Yo es que no los comprendo. Con todo el jachís que tienen allí, ¿para qué coño quieren venirse aquí, que no hacemos más que pasarlas putas para poder continuar fumando? (Mañas, 1994, 204)

Todo lo cual se reafirma en un ideal vital de pasividad absoluta, en que los personajes no sólo ponen su propia vida en peligro, sino la ajena, por ejemplo cuando hacen una especie de ruleta rusa con el coche a toda velocidad en una calle de Madrid y en el sentido contrario a la circulación sin respetar stops ni semáforos, o por ejemplo la imprudente muerte causada a Fierro, por obligarle a beber una botella de Whisky, desresponsabilizándose de ella por medio de mentiras a la policía. No puede faltar una conducta y una actitud muy machista en los protagonistas: "—Bah, las tías son todas iguales. Unas calientapollas." [112], "—Lo que había que hacer, es irse a Amsterdam y montar un burdel con dos o tres putas. Tu novia y la mía, Miguel, por ejemplo, y que nos den las pelas luego para ponernos. ¿A ti qué te parecería, Celia?" [58].

En *El índice de Dios* Roger Wolfe narra de forma rememorativa en 1ª persona las peripecias del protagonista, un ser solitario y anónimo que vive en la jungla de la gran ciudad moderna e industrial, con un paisaje inhóspito y desangelado, pero donde el sujeto parece merodear a sus anchas entre la violencia y la degradación en que ha convertido su vida. El modelo narrativo de Wolfe no queda nada lejos, más bien emula el narrativismo del realismo sucio norteamericano cuyo canon parece seguir al pie de la letra a través del cine vigente norteamericano de retrato de la realidad degradada, inmisericorde y despiadada, donde el protagonista se reafirma en su día a día participando con una pizca de violencia diaria al asesinar de manera gratuita y despiadada sin motivo alguno a sus víctimas. El modelo hollywodense está tan cercano en su escrito que a veces parece más una cámara cinematográfica que no una narración en los detalles y las maneras que introduce el narrador, deudoras de las técnicas fílmicas del celuloide. La narrración es ágil, escueta, trepidante, «a ritmo de ametralladora», se nos dice en la reseña de la contraportada del libro, escrita a golpes que parecen emular los de la acción de la novela. Es un modelo de narrativismo vigente en norteamérica durante la década de los 80, retratando la cruda realidad cotidiana, aunque no sirva para denunciarla ni criticarla ni deconstruirla, sino más bien para aceptarla pasivamente, para mostrar la vigencia de la violencia en nuestras sociedades modernas como si su aceptación no pudiera mostrar una posible crítica social. El protagonista habla de su experiencia cotidiana, su modo de vida más cercano al de las prácticas sexuales promiscuas, el alcohol, las drogas, la violencia y el asesinato frío descarnado, que no de la otra cara de las grandes metrópolis como pudiera ser el retrato de su actividad industrial o laboral, ni siquiera aprovecha la temática de la violencia para construir un discurso que permita la crítica social, sino que más bien la acepta como un hecho cotidiano:

> Empujé hasta el fondo y se atragantó, y levantó la cabeza, tosiendo y buscando aire. Se la empujé hacia abajo otra vez, le clavé la punta hasta la campanilla y me corrí. Luego le agarré bien fuerte por el cuello de la camisa con una mano y tiré hacia arriba con la otra, un tirón limpio que le partió el cuello como a un conejo.
>
> Le solté, un manojo de pelo grasiento entre los dedos, y su cabeza rodó hacia abajo golpeando la radio y subiendo el volumen de repente, las gafas desencajadas y la boca hinchada y escupiendo semen, y se quedó tieso.
>
> […] Le solté un tortazo y cayó al suelo sin decir nada.
>
> Ni siquiera gimió cuando saqué la navaja y le rapé de parte a parte la garganta. (Wolfe, 1993, 10-1)

El paso que lleva a cabo el protagonista entre el placer sexual y el placer que obtiene *esquizofrénicamente* con el posterior asesinato de sus víctimas y compañeros sexuales es inexistente; el narrador pretende mostrar la cercana convivencia de ambas como si amar y asesinar fueran una misma cosa, una práctica que resulta mayormente despiadada con tal técnica de montaje narrativa utilizada.

Se frivoliza cuanto es tratado bajo una actitud vital pasiva por parte del protagonista, cuyas acciones remiten constantemente a prácticas sexuales de todo tipo bajo una galopante promiscuidad, a lugares de alterne y a asesinatos realizados en serie, al modo de los manuales al uso de los films más violentos que tanta vigencia tienen en la presente década; de hecho se puede leer como si se tratara de insinuar tal idea o de inmiscuir premeditadamente al lector en un ambiente de toma cinematográfica que se pudiera corresponder con la serie negra norteamericana:

> Rodearon el edificio y los conminaron a deponer su actitud. Creo que había gente que pensaba que estaban rodando una película. Y la verdad es que no había mucha diferencia. Hubo fuego cruzado y un par de maderos muertos y entonces fue cuando se armó. Llamaron a las ESES, los Efectivos de Seguridad Especial, y se acabó la fiesta. Esa gente no se anda con paños calientes y para entrar ahí tienes que más o menos estar dispuesto a vender a tu madre al peso. Son algo así como chorizos privilegiados con carta blanca para exterminar. (Wolfe, 1993, 18)

Tal es el grado de solapamiento con el lenguaje del celuloide que lo pretende emular de continuo, en tanto principio narrativo desde el que partir: "Miré al velocímetro y pisé más a fondo el pedal y el coche se estiró hacia delante como si quisiera abandonar el suelo y se puso a 180." (Wolfe, 1993, 14). Otros modos de implantar un modelo narrativo americano del *Star Sistem* vienen dados por las canciones que suenan en la radio del coche, escuchadas por el protagonista en versión original (inglesa) y cuya letra aparece copiada en cursiva: "*…the storekeepers have drawn their lace curtains back / and the women the wee young girls are waiting there / oohh but have the ladies pay / oohh if they only knew have the ladies pay…"* (Wolfe, 1993, 18). En el diálogo resulta extremadamente reiterativo un lenguaje coloquial compuesto de muletillas, tacos y argot callejero muy propios de filmes de serie negra, traducciones al castellano de películas norteamericanas con expresiones prestadas del propio inglés norteamericano, aun a pesar de las pocas relaciones que mantiene el protagonista y las pocas ansias de comunicación en que contextualiza Wolfe el héroe de su novela; otras veces serán expresiones propias del lenguaje callejero, coloquial, adscribible a ciertos argots juveniles de hablantes cercanos a un tipo de vida nocturna y a estratos poblacionales más bien bajos y marginales:

> —Joder, tío, hacía tiempo que no escuchaba eso. Es Lou Reed, ¿no? Vaya pasada, esa guitarra, y el piano…, ¿eh?" (Wolfe, 1993, 16)

> —Con el pedazo de papel de lija que te han puesto donde tenías la cara igual me despellejas. La próxima vez afeítate y hablamos.
> —¡Uy, qué matador! ¿Y a ti cómo te llaman cuando estás en casa, guapo? (Wolfe, 1993, 104)

> Entonces saco la polla y la meneo en algún coño mustio que en un tiempo menos triste y más lejano quizá sirviera para algo más que para justificar la presencia de un bidé en un cuarto de baño de una casa todavía más desangelada y vacía que la bolsa escrotal y la cabeza de todos los maridos ricos y enfermos de aquellos sacos grasientos de pellejo. (Wolfe, 1993, 91)

Se podría justificar perfectamente este tipo de producción literaria dominante y ampliamente difundida apelando a lo que ciertos críticos afirman ser un vaciamiento justificado de valores vitales:

> Los mismos personajes revelan un vacío de valores que los presenta como adanes del mundo urbano moderno, reaccionando al medio en vez de intentar dejar en él su sello personal. La droga, los sonidos, los instintos, el sexo, las prepotencias, la falta de trabajo, de alicientes, la alienación de todo vínculo familiar, los aísla, a la vez que los une a los grupos de amigos con quienes se reúnen para realizar el pasaje juntos. (Gullón, 1996, 32)

Pero en todos estos casos parece que ello no se ajusta a la realidad de los jóvenes escritores, quienes en su amplia mayoría proceden de capas sociales no precisamente bajas, ni que tampoco precisamente reniegan de su estatuto de clase. Por ello, ajenos a ingenuidades, preferimos ver en esto la consecución de una calculada operación «estética del fracaso» creada al unísono hasta el punto de que sólo parece aviso para navegantes triunfadores (JASP, yuppies, gente correctamente política): y no es que sean fracasados, sino que les interesa estereotipar esa imagen que sin duda es más libresca —y dependiente de un romanticismo mítico arcaizante, ahora actualizado— en los sujetos que escriben, deslindable a la realidad de cada cual.

La narratividad (en sus diferentes variantes discursivas) es *light*, conformada en muchos de los casos por un lenguaje meramente coloquial, plagado de coloquialismos, sin grandes complicaciones sintácticas, con expresiones en bruto procedentes de la calle, y con un consciente empobrecimiento formal, una sintaxis arbitraria, una fluidez en el modo de relatar vivencias propias en consonancia con modelos norteamericanos actuales, introduciendo importantes componentes orales, con frases inacabadas y palabras sueltas (telefónicas), conversaciones intrascendentales, y una vacuidad que irrumpe en todos los ámbitos (contenido parco)[63]. En este caso Germán Gullón lo ha expresado perfectamente de modo metafórico: "la vulgaridad de quienes escriben para el turista de las emociones, que cunetean para un público de sensibilidad afín." (Gullón, 1996, 32). En fin, la ideologización del texto actúa desde la propia narratividad extendiendo una serie de ideales peligrosamente contemplados al chocar con la acción social o la capacidad de pensar el futuro, porque éste, según la novela, no tiene cabida en los protagonistas.

El problema de la utilización de la «narración» en la nómina antes reseñada es varia. No sólo fija los sujetos poéticos, narrativos o dramáticos que presentan en un punto inmóvil del devenir humano, sino que los textos niegan la posibilidad dialéctica de la historia entre el presente del discurso y un pasado con respecto al futuro. Pero, por encima de todo se muestra una urgente necesidad de reafirmar una ideología, las más de

[63] Para mayor información remitimos al monográfico *El espejo fragmentado*, Ínsula 589-90, enero-febrero de 1996.

las veces burguesa y consecuentemente conservadora de mundo, sin entrar en crisis nunca con el mundo que envuelve a los sujetos. Existe una manera de fatal continuismo en lo que viene a ser una modulación cultural histórica que ha sumido al individuo en una suerte de «culpa» de la que no acaba de desprenderse y que le acompaña desde lo inmemorial, desvirtuando el verdadero sentido de la cultura en cada una de las épocas en las que el escritor se enfrenta al mundo (y no sólo a la escritura como pudieran dar a pensar los textos): fruto de tal sumisión es que la «narración» en todos estos poetas no acabe de quemar las fases históricas propias de tiempos remotos en el canon occidental, a decir por Jameson (el fatalismo griego, el redencionismo cristiano, el progresismo burgués…) [cfr. White, 1987, 163], garantes en todo momento de las relaciones marcadas por los modos de producción de cada época (esclavitud, feudalismo, capitalismo respectivamente). Quizá el utopismo sea la única alternativa digna, apunta Jameson, aunque sólo sea para extrapolarnos a esa absurda repetición neurótica del pasado e insertarnos en la construcción de un prometedor futuro colectivo para enterrar definitivamente caducas y obsoletas formas de proyecciones simbólicas. En este sentido, de un modo totalmente contrapuesto a todas estas poéticas, se manifiesta la «narratividad» de J. Riechmann, anclada en la concreta realidad espacio-temporal del momento en que su autor escribe. El poema «Febrero interminable» dice: "Por encima / de la superficie: le sobran entre tres y cinco millones de personas / a nuestro sistema productivo / y nuestro sistema productivo le sobra al mercado mundial." (1994, 19). Blanca Andreu, utilizando estrategias discursivas diferentes a las de Riechmann, que pasan por un cierto irracionalismo, se sirve del narrativismo pero escapando a la perniciosa cotidianeidad anteriormente comentada, eludiendo las trampas de la alusión a un sujeto concreto y claramente identificado en la realidad, al individualismo; su poesía genera conflictos múltiples desde la propia escritura: "Septiembre es esta muerte inacentuada, / es la urraca suicida bebiendo vino con vago veronal / en la encina de Garcilaso, / y el tordo intelectual asesinado / por el rubio imperdible de la falda, / o acaso la hoja azul de tu pañuelo / que ahorcó y cubrió la noche y me la dejó inédita, / y degolló sus casas y sus islas, / que desgarró la noche con seda y guillotina" (Andreu, 1994, 53). Otro modo de narrativismo, abudante en su contenido, es el de Olvido García Valdés: "Cuando voy a trabajar es de noche, / después amanece poco a poco, / hace mucho frío aún. / A menudo en el cine / me parece oír lluvia azotando el tejado, / como si no hubiese lugar / donde guarecerse. / Hoy alguien en un sueño dijo: / ten, en esta garrafa / hay agua limpia, por si toma moho / la del corazón." (cfr. Ortega, 1994, 44). Aquí el sujeto poético cuenta, bien sea a través de la memoria o no, su experiencia en la cotidianeidad de la transformación vital, cuanto está trabajando, pero además lo hace planteando una serie de conflictos íntimos. No menor es la cotidianeidad en la que se ubica el sujeto poético de Miguel Casado, siempre desde la conflictividad de la

escritura: “Es extraña esta sensación / de reconocerme. Iba andando / de una cita a otra, era por la tarde; cuando pasaba ante las tiendas / me veía en el cristal, me verían así / los transeúntes; por ejemplo, reconozco / mis entradas, son inequívocas / […] fotos con larga melena, hasta los hombros: / me desconciertan. Ni mirándolas / percibo el paso del tiempo, soy / sólo así, como soy ahora; es inverosímil / esa historia en que parezco otro, la opacidad / de las imágenes que guardan los testigos. Pero hablo de entonces, no sé / si por hábito, y asumo aquellos hechos, / son míos, de quien soy ahora, y paseo / como en una película de cansancio…” (cfr. Ortega, 1994, 75). La anterior reflexión es un modo actual (al filo del milenio) de plantear viejas cuestiones como el paso del tiempo, el pasado definitivamente ido o la pérdida de la identidad a través del rostro y las mutaciones que el tiempo lleva a cabo en el rostro. Nunca cae en los fáciles tópicos del sentimentalismo obvio ni en la melancolía al uso de otros poetas coetáneos.

De lo dicho con anterioridad se evidencia que la Historia de la Literatura no es sino la Historia de un proceso de institucionalización de toda una práctica discursiva que, traducida a la realidad de las prácticas literarias de la actualidad, en apropiación de palabras de J. Talens se concibe tradicionalmente como una fatal *sucesión de centros* (autores, periodos, estilos, etc.) donde el más paradigmático hoy es este tipo de «narratividad» cuyo modelo retomado (re-presentado por su vuelta a la escena literaria) no es otro sino el invocado paradigma decimonónico[64]. El paradigma dominante en los *centros* de la actualidad literaria se corresponde con una producción abundante de por lo general novelas y poemas correctamente escritos («políticamente correctos»), bien escritos pero asépticos (“la cultura española dispone de una narrativa higiénica, entretenida, bien escrita y, en buena parte, cautamente abstraída del presente más ingrato.” [Gracia, 1996, 31]), no sólo inteligibles y fáciles de leer sino recuperando un gusto por «contar» historias, novelas y poemas cómodos para que el lector los digiera con facilidad y no se le plantee dilema (es decir, conflicto) alguno[65]. Cuando a estas alturas del siglo XX, se supone, ya debería estar superado tal modelo narrativo, dadas las aportaciones que unas vanguardias históricas han dejado con el paso del tiempo, además de la concreción (si hablamos de occidente) de cuantas huellas insoslayables y afortunadamente concretas han dejado escritores como Faulkner, V. Woolf, Joyce, Th. Mann, Kafka, o en nuestro ámbito cercano (por qué no decirlo) Valle-Inclán

64 Jordi Gracia se ha referido a este mismo paradigma, de nuevo implantado, en los siguientes términos de un modo muy acertado: “Recomponen una estética cuyo contacto más directo con la realidad es el deliberado costumbrismo que acoge una sensibilidad distinta, la que depende de ocios con nueva geografía y nuevos consumos y que se educa con mitos más o menos pueriles en este fin de siglo, pero *desideologizados* a conciencia.” (Gracia, 1996, 29). La cursiva no es nuestra, pero valga remarcarla.

65 Constantino Bértolo, refiriéndose a este ambiente de degradación literaria que vivimos, ha sentenciado anecdótica pero sagazmente en clave irónica lo que es más que una evidencia: “contar «historias» para entretener al príncipe entre viaje y viaje al hipermercado.” (ver Ínsula 589-590, 1996, «Encuesta a los críticos», p. 23).

mismamente. Obviarlo no es sino dar la espalda a un proceso histórico[66] mediante el ejercicio una vez más de una fatídica hegemonía (*de centros*) que en este contexto parece excesivamente arrogante en el momento histórico en que vivimos, donde se trataría para su buena resolución de adoptar esa alternativa que aquí es vista como la única posible: sustituir esa *sucesión de centros* por un proceso donde los centros se anulen definitivamente en pos de la riqueza de los límites (*proceso sin centros*) [ver al respecto Talens, 1994, 17-8].

Desde un punto de vista semiótico, queda demostrado con el detallado análisis el hecho de que la narratividad no deja de ser un poderoso instrumento ideológico fácilmente maleable. No sólo estas formas de «narratividad» vistas como despropósito histórico hacen pensar en el ya lejano agotamiento de la Historia en el sentido de único canon para narrar lo acaecido, sino que la propia deslegitimación (Lyotard) que están sufriendo las narraciones para contar las historias (frente a concretas legitimaciones de un «narrativismo» aquí contemplado por su poderosa reafirmación), en la actualidad, parecen verse desplazadas por una novedosa vorágine de vertientes historizadoras desde manifestaciones audiovisuales[67] que se han ido apropiando —conforme se acomodaban y arraigaban en la sociedad— del discurso histórico escrito, desplazando esta forma canónica y haciendo redefinir angustiosamente a sus fiadores (tanto historiadores, antropólogos, como profesores universitarios y departamentos culturales de historia) sus papeles en la sociedad[68]. Documentales televisivos con un alto índice de audiencia como es el del no tan lejano *La transición* (transmitido por TVE-2 durante el verano de 1995) y dirigidos por periodistas[69] así dan cuenta en tanto apelan a una objetividad que redefine las instancias de poder. Esta instalación de coetáneas formas de producción histórica en los medios masivos de comunicación ha posibilitado su probable relevo histórico en las sociedades de consumo actuales, cuyo efecto es lo que Arthur Marwick definió bajo el apelativo certero de «la industria de la historia» (cfr. Le Goff, 1977, 142). Determinados discursos literarios (recientes) como los aludidos, en concomitancia no azarosa con otras manifestaciones audiovisuales, apelan a curiosas estrategias

---

66 En absoluto marcado por su continuismo o evolucionismo del que hemos expresado su más radical rechazo, sino en su sentido dialéctico y plural.

67 Este desplazamiento de discursos, aunque en un sentido no exento de cierto catastrofismo, habido durante las últimas décadas ha sido evidenciado por Pierre Nora: "los mass media han hecho de la historia una agresión, y han convertido al acontecimiento en algo monstruoso. No porque se salga por definición de lo ordinario, sino porque la redundancia intrínseca al sistema tiende a producir sensacionalidad, fabrica permanentemente lo nuevo, alimenta un hambre de acontecimientos." (1974, 226).

68 Le Goff no es ajeno a ese malestar relativamente reciente preocupándose certeramente por el papel (nuclear en la historia) de la memoria, cuando al cambiar el rol, dada la redefinición que le imponen los nuevos medios, previsiblemente cambie su función: "Pero el discurso de la información fabricado por los nuevos medios encierra peligros cada vez mayores para la constitución de la memoria, que es una de las bases de la historia." (Le Goff, 1977, 138).

69 En el caso de *La transición*, su directora, la periodista Victoria Prego ha asegurado públicamente, a raíz del programa, que ella no recordaba lo ocurrido, por ello su afán de historizar le ha llevado a una rigurosa objetividad.

narrativas bajo el propósito de contar «historias» elevadas a la categoría de «Verdad», a través de categóricos principios de causalidad y concepción teleológica, replegando el discurso en un falso abocamiento histórico. No en vano, estas operaciones esconden más en cuanto no manifiestan que en su monocorde discurso.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

## 2.3. LA CUESTIÓN DE LA «VERDAD»

### 2.3.1. OBJETIVIDAD O SUBJETIVIDAD COMO MÉTODO

Históricamente, la modulación cultural en los diferentes periodos del devenir temporal ha impuesto su propio tipo de verdad. Cuenta Nathon Wachtel que con el ensanchamiento del mundo tras los descubrimientos producidos a fines del XV, se pasa de una antigua representación (cristiano-aristotélica) del universo a otra de acuerdo al nuevo orden mundial, marcada por una estricta jerarquía que con el siglo de las Luces llega a su máximo esplendor. Conforme se ahondaba en el final de la hegemonía europea a lo largo del siglo XX (la descolonización y los trastornos en forma de conflicto), la cultura se ha relativizado del mismo modo que el sistema de representaciones imperantes (1974, 156). Si toda historia es siempre contemporánea de quien la escribe, ésta refleja los intereses dominantes de éste y de los de su clase: es la lección de Marx y su más valioso testamento. Siempre se trata de ofertar una «verdad» (para imponerla) frente a otras. Querámoslo o no, cada cultura interpreta de acuerdo a sus propios parámetros conceptuales mediante un complejo proceso de apropiación; en ese sentido, dice Uspenskij, la lengua juega un papel decisivo como conformadora de la realidad: lo que en una lengua puede tener una significación concreta, en otra eso mismo pasa a significar lo contrario o diferente[70]; del mismo modo que lo que en una época significa una cosa, en otra diferente la misma realidad significa otra distinta. Ello es lo que lleva a Rossi-Landi a afirmar que la *verdad* en tanto producto social "habita en la red de las relaciones entre los hombres y de los hombres con todo el resto del universo." (1978, 315). Indica Habermas que en la tradición filosófica el concepto de «verdad» ha tenido un significado divergente al actual hasta el punto de haber sido utilizado como sinónimo declarado de «racionalidad» (Habermas, 1984, 121), cuando ésta en la actualidad no es más que la pretensión de validez vinculada a los enunciados en el momento de afirmarlos (Habermas, 1984, 114): el vínculo entre el lenguaje y la realidad representada por éste a través de los enunciados; de hecho, ésta es contemplada

[70] Es revelador cuanto dice acerca de ese proceso de apropiación por parte de las diversas lenguas y de los diferentes períodos: "Los hechos objetivamente idénticos que componen un texto real de acontecimientos pueden interpretarse diferentemente en «lenguas» diversas —la del *socius* y cualquier otra «lengua», en relación con otro espacio u otro tiempo (lo que puede condicionar, por ejemplo, una divergencia en el estrato de los acontecimientos, es decir, una opción dispar en la segmentación del texto, o también una elección diferente en el establecimiento de las relaciones de causa a efecto entre estos segmentos). Especialmente, aquello que reviste una significación en la óptica de una época o de una área histórico-cultural dada puede no tener ninguno en el sistema de representaciones de otra era e inversamente. Además, es indispensable considerar que es precisamente el sistema de representaciones del *socius* que juega el papel de destinatario social el que determina el mecanismo directo del curso de los acontecimientos, es decir, del proceso histórico como tal." (Uspenskij, 1979, 210).

por el filósofo alemán no ya en forma de *evidencias* sino en términos de representación a través del lenguaje[71].

Aunque sea cierto que la historia busque la verdad, la pretenda y la imponga tal y como ha dicho Veyne (1971, 23), ésta no deja de ser *su* verdad. A lo largo del tiempo no han faltado historiadores y filósofos de la historia que hayan pretendido acercar el discurso histórico al científico[72] para otorgarles una garantía de veracidad. A poco que profundicemos, descubrimos que el análisis de esta disciplina se curte a base de «leyes silenciosas» que la modulan. La pretensión de la historia a lo largo del tiempo no ha sido más que la voluntad de crear una historia objetiva, que a decir de De Certeau se ha acabado con la caída de su mito:

> Se ha puesto de manifiesto que toda interpretación histórica depende de un sistema de referencias; que este sistema no deja de ser una «filosofía» implícita particular; que, infiltrándose en la labor de análisis, organizándola sin saberlo, remite a la «subjetividad» del autor. (1974, 17)

Queramos o no, la subjetividad de quien se enfrenta a la interpretación de fechas y épocas, siempre marca una vinculación ideológica inevitable. Frente a una supuesta pretensión de objetividad por parte de las percepciones de la naturaleza externa de las cosas, la *subjetividad* es entendida por Habermas del "modo y manera como sale al sujeto al paso su propia naturaleza interna." (1984, 167). Precisamente Droysen plantea que la objetividad como especificidad histórica no debe tener nada en común con la científica. Por su parte, Ricoeur, sin abandonar el sentido epistemológico del término según elaboración metodológica de quien posee suficientes garantías como para comprender, ordenar y elaborar el saber histórico, piensa en una «cierta objetividad» de la historia que sería administrada en graduación a una conveniencia. El filósofo francés es de la opinión de que la historia debe conducir al pasado a través de esta objetividad como mera mediadora y garantía del proceso: "esperamos de la historia que conduzca al pasado de las sociedades humanas a esa dignidad de la objetividad." (Ricoeur, 1955, 23).

Sin embargo, no deja de reconocer grados de objetividad, sin llegar nunca a la altura de las ciencias exactas, físicas, etc., sino con las proporciones correspondientes en

---

[71] En palabras propias: "He criticado el concepto de verdad como evidencia y mostrado que las mencionadas dificultades podrían evitarse si sustituimos el planteamiento en términos de teoría de la conciencia por un planteamiento en términos de teoría del lenguaje." (Habermas, 1984, 51).

[72] Le Goff, curiosamente niega el cientifismo de la historia apelando a dos polos contrapuestos como son el inicio y el fin de la historia: "En realidad, la historia deja de ser científica cuando se trata del comienzo y el fin de la historia del mundo y la humanidad. En cuanto al origen, se inclina al mito: la edad de oro, las edades míticas, o bajo la apariencia científica la reciente teoría del *big bang*. En cuanto al fin, cede el puesto a la religión, y especialmente a las religiones de la salvación que han construido un «saber de los fines últimos» —la escatología— o a las utopías del progreso, la principal de las cuales es el marxismo, que yuxtapone una ideología del sentido y del fin de la historia (el comunismo, la sociedad sin clases, al internacionalismo). Sin embargo, al nivel de la praxis de los historiadores se está desarrollando una crítica del concepto de orígenes y la noción de génesis tiende a sustituir a la de origen." (Le Goff, 1977, 10).

relación al tipo de discurso que es. La sobriedad de su apreciación, así como el calibre de su estudio, llevan a admitir una supuesta objetividad de la historia frente a una subjetividad consciente del historiador: "esperamos del *historiador* cierta calidad de *subjetividad*, no ya una subjetividad cualquiera, sino una subjetividad que sea precisamente adecuada a la objetividad que conviene a la historia." (Ricoeur, 1955, 24). Esa subjetividad admitida de la historia sería la misma que ostenta el científico porque, en tanto persona encargada del estudio de las respectivas ciencias, siempre habla desde un sistema de valores; es más, dice éste que la subjetividad admitida desde ese punto de vista es siempre una victoria frente a la otra subjetividad claramente manipuladora (1955, 31), que existe en cierto sector de los estudiosos. Ahora bien, se cubre las espaldas y se guarda muy mucho de que esa subjetividad sea entendida como lastre que forma parte de la propia objetividad histórica ("estas disposiciones subjetivas son dimensiones de la misma objetividad histórica" [Ricoeur, 1955, 32]). Para evitar posibles aberraciones añade que el oficio de historiador *educa* esa subjetividad hacia buen puerto (distinguiendo entre una clara dicotomía de "buena y mala subjetividad" por parte del historiador).

Jacques Le Goff asocia el problema de la objetividad a las condiciones en que trabaja el historiador. Partiendo de la propia conciencia que tiene todo estudioso de la historia, su imposible neutralidad, así como la imposibilidad de pasar por encima del bien y del mal de todo documento (por estar compuesto de signos que dicen y opinan) llega a la pragmática conclusión de que la historia es un proceso en el que intervienen tantos factores que su propia objetividad se hace imposible: "Las condiciones en que trabaja el historiador explican además por qué se plantea y se ha planteado siempre el problema de la *objetividad* de lo histórico. La toma de conciencia de la construcción del hecho histórico, de la no inocencia del documento, lanzó una luz cruda sobre los procesos de manipulación que se manifiestan a todos los niveles de la constitución del saber histórico." (Le Goff, 1977, 12).

Frente a la complejidad del discurso de Ricoeur antes visto, donde sus tibios propósitos parecen querer reconciliar las dos partes en liza de la ciencia histórica (historia y estudioso) a través de tortuosas cesiones, Barthes niega la objetividad con la que ciertos historiadores tradicionales han querido disfrazar la historia, y lo hace precisamente sin tapujos, destapando la función ideológica que cumple el modo de representación narrativo. Para él no es simple casualidad que el realismo decimonónico en tanto canon novelístico estuviera a la par de ese otro auge historiográfico de objetividad. No deja de ser curioso dentro de sus postulados el que la «historia objetiva» forme parte de la «realidad» mediante el referente: es decir, simula la realidad con eso que llama *efecto de real*.

Administrar la «verdad» significa tener la llave de los resortes del poder (lo veremos más adelante); y como ha insinuado Foucault, dando la vuelta a la tortilla, la historia bien podría ser un error llamado *verdad*. La asunción sin traumas de este error, en cuyo nombre actúa impune y constantemente, la ha hecho inalterable (ver Foucault, 1978, 11).

Es cierto que el poder busca la verdad hasta profesionalizarla e institucionalizarla como la más alta coartada de su sistema. Pero no deja de ser el pilar básico del que éste pende a la hora de imponerse y multiplicarse: una vez institucionalizado el discurso, se convierte con todas las de la ley en «verdadero», poniendo en marcha todos sus mecanismos de poder. Las vidas colectivas, de cada periodo, viven bajo la autoridad de su tutela y nada que tenga un contenido social escapa a su ley y a su arbitrio.

Gran parte de las interpretaciones de la filosofía de la historia surgen, como vemos, de una verdad ideal al servicio de la ley del discurso como mera prolongación del deseo de verdad: "El discurso no es apenas más que la reverberación de una verdad naciendo ante sus propios ojos." (Foucault, 1970, 41).

Las reglas del discurso son las que trazan en última instancia la verdad que les interesa fijar según motivaciones diversas. Es decir, llegamos al inicio: la verdad no es más que cuestión de modulación cultural según gustos y reglas epocales.

> una proposición debe cumplir complejas y graves exigencias para poder pertenecer al conjunto de una disciplina; antes de poder ser llamada verdadera o falsa, debe estar, como diría Canguilhen, en la «verdad». (Foucault, 1970, 30)

Una vez cumplidas tales exigencias, su verdad se institucionaliza. Es el funcionamiento masivo de la amplia mayoría de los discursos, entre ellos el literario, del que se ha abusado en occidente al apelar a una verdad en tanto modo de canon permisible al que acudir. Por ello la posición estratégica clave de la historia es *la* verdad, porque allí es donde se la juega. Todo régimen político no pasa indiferente ante la verdad, sino que impone la suya propia. Esta modulación lleva a Foucault a afirmar que:

> La verdad, especie de error que tiene para sí el no poder ser refutada, sin duda porque la larga cocción de la historia la ha vuelto inalterable. Por otra parte, la misma cuestión de la verdad, el derecho que se otorga de rechazar el error o de oponerse a la apariencia, la manera en la que sucesivamente fue accesible a los sabios, retirada luego a un mundo fuera de alcance en el que jugó a la vez el papel de consuelo y de imperativo, rechazada finalmente como idea inútil, superflua, en todas partes rebatida, ¿no es todo eso una historia, la historia de un error llamado verdad? La verdad y su reino originario han tenido su historia en la historia. (Foucault, 1988a, 21-2)

El *error* al que se refiere Foucault no es más que una manera de referir esa culpabilización ejercida por quienes han estudiado la historia, puesto que ésta no es otra cosa sino el común arbitrio de quienes deben encontrar en el pasado un punto común de consenso. Así vista, la verdad histórica no sería otra cosa sino lo que Lozano llama un

«efecto de sentido» construido en el texto histórico (ver Lozano, 1987, 206). Siguiendo a Greimas, éste cree poder apreciar la garantía de «verdad» no tanto en la capacidad de comunicación textual para transmitir un objeto cognoscitivo de saber verdadero, como en la capacidad de persuasión ejercida hacia el lector. Entendida así, a partir de ahí se comprende que la "Verdad como ilusión y como efecto es […] una característica común a lo «histórico» y a lo «ficticio.»" (Lozano, 1987, 129). Entender la «verdad» como un pacto preestablecido es otro modo de asentar las bases para introducirse en el estudio de la historia sin resquemores. La *narración* juega el importante papel de validar algo que parece, y que algunos llaman, *verdad*. Ahora bien, no faltan visiones novedosas que proclaman una nueva perspectiva en el debate histórico por cuanto que se ha desplazado el interés histórico desde la tradicional captación testimonial hacia una actual validez de las técnicas y métodos que definen esta disciplina[73]. La mirada extranjera (al canon occidental) de Voloshinov piensa la *verdad* en tanto mecanismo de producción en la *historia del conocimiento*: "la verdad es eterna sólo en cuanto generación eterna de la verdad." (Voloshinov, 1929, 208). Desde perspectivas enfrentadas, no queda muy lejos Nietzsche cuando plantea el concepto, tirando radicalmente por tierra el mito de la verdad en la historia. No existe ninguna verdad fija, estable y mayúscula sino la de que no hay tal.

### 2.3.2. EL PROBLEMA DE LA REALIDAD

Desde que fuera implantada la historiografía tradicional creada prácticamente en el ámbito clásico[74] por Herodoto, se ha pensado que la historia era un conglomerado potente de relatos de hechos vividos, tanto individuales como colectivos. El historiador toma la iniciativa de revelar estos relatos en forma de narración apelando a la verdad identificatoria entre lo relatado y lo vivido en el pasado por unos personajes que lo protagonizaron. A partir de estas premisas se pretendió separar el campo de actuación de los escritores, que a través de la ficción levantaban la tramoya repleta de personajes,

---

[73] En palabras de Talens/Zunzunegui: "the debate on the accuracy of historical narration, formerly based on the eyewitness, is desplaced toward a discussion about the validity of the techniques and the methods of research that are at stake." (1995, 7).

[74] Los periodos clave de la historia de la propia historia son reunidos por Le Goff en los siguientes párrafos: "Los momentos esenciales parecen ser el período grecorromano del siglo V al I antes de Cristo, que inventa el «discurso histórico», el concepto de testimonio, la lógica de la historia y funda la historia sobre la verdad; el siglo IV, durante el cual el cristianismo elimina la idea de azar ciego, da un sentido a la historia, difunde un cálculo del tiempo y una periodización de la historia; el Renacimiento, que comienza trazando una crítica de los documentos fundada en la filología y termina con la concepción de la historia perfecta; el siglo XVII, que con los bolandistas y los benedictinos de Saint-Maur sienta las bases de la erudición moderna; el siglo XVIII, que crea las primeras instituciones consagradas a la historia y ensancha el campo de las curiosidades históricas; el siglo XIX que pone a punto los métodos de la erudición, constituye las bases de la documentación histórica y extiende la historia por doquier; la segunda parte del siglo XX, a partir de los años 30, conoce simultáneamente una crisis y una moda de la historia, una renovación y un considerable ensanchamiento del territorio del historiador, una revolución documental." (Le Goff, 1977, 109-10).

acontecimientos, tramas, temas, atmósfera…, aunque inventados, inspirados las más de las veces en la realidad, y el campo de los historiadores que no inventaban nada en absoluto: se servían meramente de la retórica y de los efectos poéticos para potenciar el interés por quienes se acercaban al conocimiento del pasado. Teóricos actuales (White, 1987, 11) disuelven esta tajante distinción entre discurso real y ficticio puesto que la semiología privilegia el valor del texto como productor de signos que, en principio por ambas partes, señalan a la realidad pero que, en ningún caso, la sustituyen: ahí es donde se resquebraja el sentir tradicional de la historia, motivo por el que en las últimas décadas los relatos han querido apuntarse a esa voluntad de rescatar una historia entre las muchas. No olvidemos que la narrativa es el intento de mediación más grande que existe entre la experiencia del mundo y el material lingüístico que trata de aprehender a éste.

Convencionalmente no es suficiente garantía en el relato histórico que se traten acontencimientos reales por sí; la imaginación de quien historiza un periodo y su imaginario social (en tanto prolongación de una época) proyectan fantasmas sobre ese supuesto pasado inmaculado. Plantearse la naturaleza de la narratividad es tanto como hacerlo de la cultura o de la propia humanidad, según refiere White. El pasado histórico es un constructo «prefabricado», en el sentido de que la memoria funciona selectivamente sobre ese supuesto pozo sin fondo (quizá en este sentido un personaje de *Villahermosa* de E. Alonso, con cercanas reminiscencias a la poética de Gil de Biedma, diga que «recordar es inventar»).

Según White los acontecimientos son redes no tanto porque hayan o no dejado de ocurrir sino por el hecho de ser recordados como una secuenciación cronológica ordenada y estipulada (aunque no sea el orden en el que ocurrieron). Es más, dice:

> La autoridad de la narrativa histórica es la autoridad de la propia realidad; el relato histórico dota a esta realidad de una forma y por tanto le hace deseable en virtud de la imposición sobre sus procesos de la coherencia formal que sólo poseen las historias. (White, 1987, 34-5)

La historia se llega a dirimir en la categoría de «discurso de lo real» frente al otro «discurso de lo imaginario». El discurso histórico hace objeto de su deseo lo real apropiándose, con el artificio del lenguaje, de esta categoría: "La historia contada en la narrativa es una mímesis de la historia vivida en alguna región de la realidad histórica, y en la medida en que constituye una imitación precisa ha de considerarse una descripción fidedigna." (White, 1987, 43). Sin embargo, J. Lozano distingue claramente entre la «realidad» y el material que sirve para «reconstruirla»; no en vano, piensa que la semiótica es el elemento esencial para despejar la incógnita, puesto que su empleo en todo documento es siempre indudablemente anterior al análisis histórico en sí. Partiendo del hecho de que la narratología, que se ha desarrollado ampliamente en las últimas décadas, es una parte clave en la cuestión, constata Lozano que un relato se ve

imposibilitado al carecer de cualquiera de las formas de narración. Para éste la narración es el lugar que establece la pertinencia a la hora de buscar fronteras entre historia y ficción de tal modo que la diferencia estriba en el hecho de que el «mundo comentado» (historia) posee su propia verdad (frente a la mentira o el error), mientras que el mundo narrado no posee otro opuesto sino la ficción. De hecho, basándose en Weinrich, dice que cuando se comenta la historia, la verdad se contrapone a la mentira y al error; y cuando la historia narra hechos, la verdad se contrapone a la ficción.

En la historia, la «realidad» para R. Barthes no es más que un «significado informulado», protegido por el referente, y ello le lleva a afirmar que al igual que todo discurso con pretensiones de «realismo», el de la historia no conoce más allá de su referente y su significante. Nuestra manera de pensar la civilización como «efecto de real»: el discurso histórico no coincide con la realidad, todo lo más la *significa* como ya dijimos (en un inevitable repetir: «esto sucedió» sin más) [Barthes, 1984, 175].

La base de la ficción traza una existencia del «sentido» en conformidad plena a reglas culturales de representación que suscriben el pacto llamado «verosimilitud» en atención a prácticas reglas discursivas (aunque cada época pacte su propia verosimilitud: el realismo decimonónico no es otra cosa sino una voluntad de acabar con lo verosímil antiguo, atendiendo a un nuevo tipo de enunciación de su referente [«ilusión referencial»]). Base de la modernidad es lo que llama Barthes el *efecto de realidad*, es decir, la sustitución del significado por el referente. De hecho, en parte, el realismo decimonónico no es más que producto de ello, lo que le lleva a decir que:

> procede de la intención de alterar la naturaleza tripartita del signo para hacer de la anotación el mero encuentro entre un objeto y su expresión. La desintegración del signo —que parece ser la ocupación más importante de la modernidad— está ciertamente presente en la empresa realista, pero de una manera en cierto modo regresiva, ya que se hace en nombre de una plenitud referencial, mientras que, hoy en día, se trata de lo contrario, de vaciar el signo y de hacer retroceder infinitamente su objeto hasta poner en cuestión, de una manera radical, la estética secular de la «representación». (Barthes, 1984, 187)

Por muy entrada en crisis que esté la representación, ésta sólo sirve para transformarse y crear otra «representación» alternativa a la imperante hasta ese momento y que sirva para reafirmar el imaginario colectivo. Así ha acontecido siempre.

Jameson cree que el tiempo transcurrido entre el hecho de relatar y el del momento de la historización ponen un obstáculo insalvable como es el de que ese hueco inevitable sirve para que la noción de verdad sea la etiqueta con la que se registre la experiencia pasada en tanto conocimiento histórico aprehendido por el constructo imaginativo del pensamiento y toda la autoridad de quien se preste al juego de historiar persuadiendo a los lectores a través de las marcas del relato (mecanismos retóricos y textuales) propios y similares a los que utiliza la literatura. La historia es la operación de abordar lo ausente. Y la narrativa para éste cumple una función social meramente simbólica en el proceso histórico (de sustitución). El propio Ricoeur reconoce que si

historia y novela se parecen es porque ambos cuentan figurativamente, simbólicamente, el mismo referente. Toda narrativa histórica que se pretende importante es una alegoría de la temporalidad. El parecido y la similitud (e incluso solapadamente a veces) entre narrativa histórica y narrativa ficcional hace que una gran línea de narrativa histórica haya cruzado todas las épocas en tanto modo de escritura en el tiempo[75]. El entramado de acontecimientos históricos pasados no puede ser producto de una «libertad imaginativa» por parte del historiador, a diferencia del escrito de ficción.

H. white define la obra histórica como "una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos.*" (White, 1973, 14). Apunta White que a lo largo de la historia ha despuntado un modelo individual de glorificación y ensalzamiento de grandes héroes legitimados por intereses grupales, las más de las veces privados. Este proceso de configuración se da por un mecanismo casi automático en el que el beneficio público viene asociado al cariz individual de quien lo impulsa dado por su grandeza. Pero habría que hablar de cómo se ha modulado esta figura a lo largo del relato de la historia hasta hoy. De cualquier modo, la adopción de la perspectiva poética con el fin de estudiar el discurso histórico no tiene otro sentido en este estudioso sino la necesidad de que las obras históricas sean tratadas como si de obras poéticas que configuran concepciones de mundo se tratara (ver al respecto Sevilla, 1993b, 4-5). La historia, del mismo modo que la ficción literaria, es una cuestión de interpretación, y por lo tanto una mediación entre ficción y realidad. El territorio que comparten la historia y la ficción, en tanto tareas ambas discursivas, queda bautizado por White bajo el nombre de *metahistoria*: es decir, el relato.

Una de las líneas más fértiles de entrecruzamiento de realidad acontecida y ficción narrativa es lo que en el género narrativo se conoce como especialidad de «novela histórica». Uno de sus importantes estudiosos, Lukács, cree encontrar cierta similitud entre su origen, inicios del siglo XIX (hacia la caída de Napoleón)[76], y la burguesía, clase que ocupa este tipo de literatura por intereses ideológicos. A lo largo del pasado siglo se moldea un modo de escritura que tendrá su decadencia con la de la propia clase que la consume.

Todo el movimiento alemán del *Sturm und Drang* comienza a tomar plena conciencia de la importancia del dominio de la historia. Con todo, el romanticismo es uno de los periodos donde más fertilidad existe en este sentido. Recordemos que Goethe

---

[75] Así pues, White enumera importantes hitos de la narrativa histórica a lo largo del tiempo: *Guerras pérsicas* de Herodoto, *Ciudad de Dios* de San Agustín, la *Decadencia y caída del Imperio Romano* de Gibbon, la *Historia de Francia* de Michelet, la *Civilización del Renacimiento en Italia* de Burckhardt, o *La decadencia de Occiente* de Spengler. (White, 1987, 190).

[76] Precisamente observa Lukács que la revolución francesa y su lucha revolucionaria, con el auge y la caída de Napoleón, hizo posible que la historia se convirtiera en una *experiencia de masas* (Lukács, 1955, 20).

no sólo inició un florecimiento del drama histórico sino también de la novela junto a Walter Scott.

> Esta consciente intensificación del historicismo, que recibe su primera expresión teórica en los escritos de Herder, tiene sus raíces en la muy particular situación de Alemania, en la discrepancia existente entre el atraso político-económico de este país y la ideología de los ilustrados alemanes que, apoyados en sus precursores ingleses y franceses, llevaron a una mayor altura las ideas iluministas. (Lukács, 1955, 18-9)

Pero lo verdaderamente importante de este proceso que tiene una evolución en su devenir histórico es que se descubre cómo el transcurso ininterrumpido de cambios continuos que plantea la historia no sólo interesa en el imaginario colectivo sino también en la vida del individuo. Los individuos comenzaron a concebir su existencia condicionada históricamente: a partir de ahora la historia intervendrá profundamente en la vida cotidiana, en los intereses más ordinarios.

Se registra a partir de la primera guerra mundial un auge de ciertas corrientes literarias donde la literatura y la historia se mezclan hasta lo imposible en una especie de amalgama entre la psicología de moda y los «hechos» aislados. Un modo de entender el «arte» hace que su pretendida justificación científica y artística se exalte frente a las tradiciones del arte antiguo que sucumben (una vez desentendidos de la mencionada «realidad objetiva»). El consciente subjetivo cada vez importa más incluso en este modo particular de narrar.

La novela de Scott, y la contemporánea a su época, están escritas para consumo masivo del pueblo contando sus experiencias cotidianas, pero sin que el pueblo tenga reservado el papel de protagonista: el pueblo sólo se usa como objeto de demostración artística de ideales humanistas. La novela histórica surgida en el nuevo humanismo es pura continuación, pues, de la novela histórica burguesa tardía, ya que se desarrolla mayoritariamente en los estratos superiores de la sociedad.

Lukács señala que lo prioritario en la novela histórica es que se plasmen destinos individuales. Pero al ser éstos privilegiados o elitistas, los retratados hacen que se otorgue un carácter «excéntrico» desde el punto de vista social.

Todo ello, además de que los escritores no están inmersos en esas mismas clases sociales que retratan, hace pensar a Lukács en una degeneración de la novela histórica conforme evolucionaba. Afirma que los escritores contemporáneos se han liberado de esas falsas tendencias con que nos obsequiaron los de la novela burguesa tardía. Denuncia ciertos vicios que ha arrastrado la novela histórica como el hecho de ensañarse en la descripción de atrocidades o exotismo que todavía en su época estaba superando una pésima herencia del "desarrollo ideológico capitalista tardío" (Lukács, 1955, 377).

Según Hegel, los héroes que pueblan los relatos históricos tratan de dirimir los grandes conflictos entre una voluntad individual dotada para una tarea pública y

ejemplar, y el orden social de tal manera que constituyen un eje de la historia del mundo por su carácter ejemplar. De hecho, ese choque brutal es tarea prioritaria que reflejar en el proceso histórico: "La historia como proceso representa una lucha interminable de la turba contra el hombre excepcional, el héroe." (White, 1973, 147). Con todo, en esta época, bien la historia bien sus historiadores, no se han ocupado tanto del individuo como de los colectivos sociales. El individuo no interesa en cuanto tal sino por lo que puede ofrecer de potencial específico.

De cualquiera de las maneras, la amplitud de discursos con los que se ha codeado la Historia durante el último siglo ha hecho desbordar límites y planificaciones, hasta el punto de que uno de los discursos más actuales, el audiovisual, ha querido inmiscuirse para aportar su particular modo de narrar el transcurso temporal (como ya ha sido expuesto). Desde la perspectiva aquí planteada, es decir, desde su punto de vista literario, no deja de ser menos problemático (entiéndase la palabra por su capacidad de generar signos interpretables) su abrazo al discurso histórico tradicional. No ya por el modo canónico de historiar, ni por los anales, crónicas, etc., sino por la capacidad de generar constantemente biografías, autobiografías, novelas históricas, retratos… en cualquiera de sus vertientes tanto reales como ficticias. No es casual el interés predominante que comienza a tener la autobiografía como especialidad literaria a partir de los inicios del siglo XIX, dentro de lo que será la revolución intelectual acaecida dentro del historicismo, por cuanto que tiene de asunción plena de la conciencia histórica por parte del ser humano. La autobiografía será la mejor expresión que revele el desarrollo de la concepción que el hombre occidental tiene de sí mismo según Weintraub (1991, 18). No en vano, los autobiógrafos cristianos que narran sus vidas como relatos dramáticos del yo en busca de Dios tienen las limitaciones históricas propicias a una visión providencial cristiana de la historia, lo cual lleva a Weintraub a afirmar que: "El problema de la concepción histórica en la autobiografía refleja el problema de todo el entendimiento histórico anterior al siglo dieciocho." (1991, 31). Y cuando no fue el dominio teocéntrico (en la antigüedad) el que marcó la historia, lo fueron las diferentes concepciones que dominó la ley natural. Es decir, cada época impone su propia concepción del imaginario colectivo.

En sus diferentes modalidades, el escritor de memorias[77] sitúa su interés en el mundo de los acontecimientos externos, dejando constancia de aquellos recuerdos que sean significativos para sus lectores. Objetivo de toda autobiografía es dejar constancia de una vida y de los hechos que han marcado su existencia. Los estudiosos de esta particular modalidad escritural han querido encontrar en ella una autoexplicación,

[77] Existen historiadores que ven en las *memorias* todo un despropósito puesto que no son de ninguna manera un modo de historiar, ya que se basan en la auto-complacencia de sus autores, con efectos que siempre acaban en su propia literariedad de tal manera que difícilmente ven más alla de su propósito narrativo. Así lo cree Le Goff (1977, 110).

autodescubrimiento, autoclarificación, autoafirmación, autopresentación o autojustificación… según fines de quien se someta a las reglas del «yo» tal como se enhebra la autoconsciencia interrelacionada del individuo. Todo ello marcado por coordenadas espacio-temporales precisas: se escribe desde un punto x temporal que remite a otro punto x–1 del pasado en un (o varios) espacio(s). Así la escritura viaja en el tiempo estratégicamente persiguiendo fines proclamados explícita o implícitamente en el texto. Al igual que la historia, el valor de la autobiografía (en cualquiera de sus formas: Diario, [auto]retrato, autobiografía…) reside en la interpretación realizada del pasado (de fragmentos momentáneos de tiempo) y esa mirada retrospectiva que acerca el pasado al presente, a diferencia de la historia, hace que el pasado quede «subsumido dentro de una visión desde el presente» (Weintraub, 1991, 21). La forma en que el hombre concibe la naturaleza del yo determina el proceso escritural de la autobiografía pues ambas están inseparablemente unidas (no olvidemos que el *yo* se concibe de modo diferente según épocas). En las diversas concepciones del *yo* a través de las más amplias culturas en las que vive el hombre, la autobiografía, dependiendo de ello, daría cuenta de su relación con la historia (y se entendería la vida como proceso continuo). Si la vida —entendida como un proceso— y la autobiografía quedan afectadas por la experiencia interior de quien rememora, entonces el género ofrece su ayuda a la hora de dar a entender este proceso vital. Weintraub tiene la plena certeza de que la vida estará insertada dentro de la historia tanto más cuanto —desde esta perspectiva— mayor sea la convicción de que los hechos biográficos sobrepasan a los biológicos. En este sentido (textual), la evolución de una vida interpuesta entre el «yo» y el «mundo» puede resultar suficientemente atractiva para una fórmula ideada históricamente a partir de un momento concreto (tal y como se ha dicho antes) por coincidencias de intereses mutuos: la autobiografía de una individualidad se puede convertir en (metáfora) la historia de su época porque los lazos que tiende la una con la otra y viceversa son tan inextricables como verdaderamente solapados. En las últimas décadas estamos viviendo una trepidante proliferación de variado material en este sentido lanzado desde el sello editorial de la creación ficticia, con todos los problemas teóricos que ello plantea.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

## 2.4. LA HISTORIA COMO MECANISMO DE PODER

En su devenir, el hombre se muestra tan naturalmente histórico como artificialmente historiográfico, es decir, vive tan insertado en la temporalidad como necesitado de crear una memoria escrita de esa temporalidad que le otorgue sentido (a través de los más variopintos frentes). Acercarse al pasado es hacerlo hacia el presente, de la misma manera que recordar el pasado significa de alguna manera planificar el futuro. Pero el ser humano —a diferencia del resto de los seres vivos— se acerca al pasado de modos diferentes porque recordar siempre atañe a particulares mecanismos memorísticos adecuados a un contexto social. Ello lleva a Nuria Girona a afirmar que: "En la conciencia de que la memoria funciona selectivamente, el pasado deviene prefabricado." (Girona, 1995, 13). El modo en que el ser humano recuerda su pasado es definitorio para su presente e incluso para su futuro. El tándem indisolutorio recuerdo/olvido actúa en la memoria como si se tratara de dos caras de una misma moneda. Recordar significa tener voluntad de olvidar otras cosas.

Frente a disparatadas opiniones surgidas en los últimos decenios, el hombre necesita vivir pensando la temporalidad. La conciencia del paso constante del tiempo nos hace caer indefectiblemente en la historia como lugar de dialécticas de las diferentes temporalidades en su dinámica de procesos abiertos que atañen a la existencia humana en comunidad, a fin de autoafirmarse en la realidad de un presente. La historia es el lugar donde concebir el cambio y las diferentes transformaciones colectivas temporales.

Del mismo modo que la ficción literaria (novela sobre todo, pero también poesía), la historia es conferida desde una perspectiva concreta, que es lo mismo que decir desde una óptica (la sometida a su escritura), y por lo tanto selecciona, organiza, simplifica de tal modo que obliga a que un siglo quepa en una página: "todos saben que se necesitan «diez años de análisis para un día de síntesis»" (Veyne, 1971, 22). El conocimiento histórico está adecuado a una cierta manera de acercarse a los documentos desde un «conocimiento mutilado».

Escribir historia desde cualquiera de sus modalidades significa hacerlo de acuerdo a unas coordenadas espacio-temporales precisas. Prácticamente ninguna concepción histórica se interesa por todo el pasado, cada cual hace una selección de éste de acuerdo a sus intereses, según una «valorización» del pasado como dijera Weber. El criterio de verdad —como vimos anteriormente— es lógicamente renunciable en su intento de alcanzarlo. No sólo se imponen los valores de una época —la que uno historiza— sino también la tradición de esos valores e incógnitas que pululan en la sociedad; del mismo modo que sobre el pasado revisitado no hay más que una amplia proyección del presente. Pero esa proyección se realiza de acuerdo a unos parámetros concretos que

parten de la persona que se enfrenta a los documentos del pasado. Así, partimos aquí de la premisa previa de que la historia es, como otros actos del pensamiento, siempre interesada, a diferencia de lo que piensa la historiografía tradicional de herencia grecolatina ("la historia es conocimiento desinteresado, y no recuerdos nacionales o dinásticos" [Veyne, 1971, 88]).

Del mismo modo debe ser denunciable la concepción canónica de una cierta historia que se nos ha impuesto como axiológica donde concretos y determinados hitos puntuales en el tiempo, en su evolución engarzada, marcan la dinámica mecanicista que engrasa su eje histórico:

> La historia axiológica es la historia de las obras que han merecido permanecer, tratadas como vivas, eternas, no con relación a su tiempo; sin embargo, es su historia temporal lo que se escribe. Estas obras son consideradas en su *singularidad*, pues están valorizadas, y su época gira en torno a ellas en vez de ser ellas las que sirvieran para componer la historia de su época (Veyne, 1971, 93)

Muy lamentablemente esta visión tiene todo su esplendor con la publicación en España del libro de Harold Bloom *El canon occidental*, donde se restablece la jerarquía literaria occidental al reducir en 26 autores universales (como "los elegidos") la totalidad de su literatura, por su sola singularidad, apelando a la esencia de la literatura occidental y a engañifas eternalistas que no llevan a ningún sitio sino a la clausura interesada de un corpus de obras con el fin productivo de su difusión, de ahí declaraciones dudosas como: "La retórica de la inmortalidad es también una psicología de la supervivencia y una cosmología." (Bloom, 1995, 29), donde equipara su operación esencialista a la creación de una cosmogonía de cada época, un modelo explicativo de cada momento histórico, lo cual no deja de ser un peligroso reduccionismo a más de pecar por la tendenciosidad de su argumentación. Otras declaraciones en este sentido son las de la justificación del propio canon:

> El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas." (Bloom, 1995, 30)

Su concepto de "elección" está en la horda de un centroeuropeismo cristiano peligrosamente tratado pues parece que el único rasero para seleccionar a los autores en cuestión es el meramente selectivo y competitivo. En ningún momento alude a la singularidad que invoca continuamente, por agotarse el intento en sus pretensiones (tema aparte sería la mencionada «inmortalidad» de la literatura como manera esencialista de privilegiar determinados textos). Este libro preserva con su sentido aurático la noción de cultura y autores (e incluso crítica) tal que acaba convirtiéndose en un dogmatismo pleno de arrogancia y prepotencia por parte de quien tiene los medios para publicitar sus ideas: "la cultura es una especie de antigualla, algo especialmente palpable en los Estados Unidos de América. Somos los últimos herederos de la tradición

occidental." (1995, 42-3), dice Bloom. Defender la canonización por dar continuidad a un sistema reaccionario de pensamiento apelando a la tradición occidental no es más que una disfrazada manera de perpetuar el estado de la cuestión (empezando por el propio título: *canon* remite en su origen a la cristiandad —como vimos en la cita anterior que remitía a la pág. 30 del original de Bloom— [redención de textos rescatados del olvido como manera de salvación]). Si se profundiza en la polémica, llegamos al mal de todos los males: que el libro es resultado de un dudoso anglocentrismo. Un ejemplo lo da Barbara Probst[78] cuando le pregunta a Bloom por qué Valle-Inclán está fuera del cánon: el crítico contesta que es intraducible al inglés o a cualquier otra lengua, por lo que da a entender que no tiene existencia nada que no se materializa en la lengua del «imperio» norteamericano. En el fondo de la cuestión, el motor del libro no es otro sino el de su mercantilismo: es una operación editorial de alcance mundial, y que lleva el prestigioso sello de un crítico revalidado en el seno de nuestra tradición occidental desde la propia institución en la que ejerce, cuyo resultado aquí justifica los importantes ingresos (económicos, por supuesto). Por encima de cualquier concepción del canon como instrumento de catalogación o clasificación histórica, impera la voluntad de someter tales instrumentos al arbitrio de unas reglas deterministas cuyo fin siempre es el interés extraliterario de quienes las erigen[79].

Cada una de las maneras de modelar y concebir la historia han tenido su correlato en el momento en que se ha producido. Si Tucídides toma la intriga de guerras y batallas como botón de muestra para estudiar los mecanismos de la política, o Herodoto asimila una historia al marco geográfico-sociológico, se puede concluir que la historia es una construcción compleja y trabajosamente interesada, motivo por el cual no se le puede dar validez a la palabra de Veyne cuando dice que:

> La historia es uno de los productos más inofensivos que jamás haya elaborado la química del intelecto; la historia desvaloriza, desapasiona, no porque restablezca la verdad contra errores partidistas, sino porque su verdad es siempre decepcionante y porque la historia de nuestra patria se muestra rápidamente tan aburrida como la de las naciones extranjeras." (Veyne, 1971, 112-3)

Más bien debemos pensar lo contrario: que la historia es tan ofensiva que de ella se sirve cualquier poder a la hora de planificar su aparato represivo. De ninguna de las maneras se puede dar validez a aquellos que piensan en la objetividad de la historia como lugar irrenunciable de la verdad ("La historia es obra de arte porque, siendo enteramente objetiva, no tiene método y no es científica." [Veyne, 1971, 288]). Por

78 Nos referimos al artículo publicado por Barbara Probst Salomon "Harold Bloom", publicado en *El País Babelia*, 30 de diciembre de 1995, 6-7.

79 Resultan clarificadoras a este respecto las palabras de Talens/Zunzunegui al analizar el canon fílmico: "The canon is more than an instrument used to catalogue and classify History: it is, first and foremost, a way to deal with, and to rewrite it." (1995, 4).

contra, historiadores como De Certeau afirman que el imperialismo objetivo de la historia había acabado:

> Se ha puesto de manifiesto que toda interpretación histórica depende de un sistema de referencias; que este sistema no deja de ser una «filosofía» implícita particular; que, infiltrándose en la labor de análisis, organizándola sin saberlo, remite a la «subjetividad» del autor. (De Certeau, 1974, 17)

Como ha dicho De Certeau, un sistema de referencias particulares configura toda una interpretación histórica determinada desde un sistema de configuración en el análisis que siempre remite a la mera «subjetividad» (De Certeau, 1974, 17).

Precisamente ha afirmado éste que la historia pretende fijar un tipo de relaciones en el seno de su discurso que no es otro sino el del poder. Ampliando una variante, nos es irrenunciable afirmar que el discurso literario se constituye en el de su resistencia. Como se ha dicho en el apartado anterior a este capítulo, todos los ámbitos que apuntalan el discurso histórico propalándolo (enseñanza general básica, bachillerato, universidad, libros, enciclopedias, escritores, artistas…) no hacen sino tomar partido y suscribirlo desde sus propias instancias de poder:

> Toda investigación historiográfica se articula en una esfera de producción socioeconómica, política y cultural. Implica un ámbito de elaboración que las determinaciones que le son propias circunscriben: una profesión liberal, un puesto de observación o enseñanza, una categoría de gente de letras, etc. Está, pues, sujeta a una serie de restricciones, ligada a unos privilegios, arraigada en una particularidad. (De Certeau, 1974, 17)

De lo cual llega a afirmar que se constituyen por «multiplicidad de filosofías individuales».

La historia engloba y abarca siquiera tangencialmente el resto de disciplinas globalizantes de una sociedad. Habermas no sólo critica una pretendida neutralidad de las ciencias humanas sino que afirma que se debe imponer una «repolitización» de éstas, puesto que en función de las mismas se modela el discurso histórico.

Cada época ha impuesto una concepción modélica de la historia de modo diferente dependiendo del contexto que tenía detrás. La práctica histórica se condiciona totalmente por la estructura de la sociedad. Como advierte De Certeau (1974, 27 y ss.) no es mera casualidad que durante el periodo de entreguerras (alrededor de la gran crisis de 1929) se pase de la concepción de «historia social» a la «económica», así como que la «historia cultural» haya tomado relieve en la era del ocio, y de los mass media. O que a fines del XIX, en pleno auge del liberalismo de la burguesía se desarrollara una cierta «historia sociológica».

Pero la historia también cambia su función en toda época atendiendo a sus necesidades. Ya no ocupa en el siglo XIX ese lugar central de toda ciencia epistemológica que explicita el "devenir oculto en la interioridad del cuerpo social" (De Certeau, 1974, 45), ni tiene esa función primordial como es la de ser reveladora del

sentido: “La historia interviene en calidad de experimentación crítica de modelos sociológicos, económicos, psicológicos o culturales.” (De Certeau, 1974, 45-6).

El signo más claro de la historia es su propia ambivalencia por cuanto que delimita el pasado para dar cabida a un porvenir. Caro Baroja clarifica que la construcción de la historia es siempre un resultado interesado por parte de quien la escribe, y de quien la interpreta: “Es, en efecto, muy corriente que oradores políticos de ideología distinta invoquen lo que «la Historia dice» como algo fijo y establecido por la ciencia y que favorece sus acciones.” (1989, 94).

La ideología es el lugar donde reside ese aporte tácito de preservación del poder en la historia, aferrándose al pretendido papel histórico que una determinada clase debe llevar a cabo en el seno de la sociedad. Esta práctica ideológica se lleva a cabo las más de las veces a través de los llamados sistemas globalizantes “pretendiendo ofrecer a la sociedad, de su pasado, de su presente, de su futuro, una representación de conjunto integrada a la totalidad de una visión del mundo.” (Duby, 1974, 159). Recordemos que esa representación fue teológica en la edad media, antropocéntrica en el renacimiento, científica en una parte del siglo pasado… Toda ideología quiere tener un fin claro que no es otro sino conseguir la estabilidad a través de ciertas fuerzas dialécticas la mayor de las veces manipulables. Reivindicar un tipo de historia, un periodo histórico determinado frente a otro, una cierta tradición, no es otra cosa sino velar por una preferente articulación del presente para preservar en su área de confluencia al poder una determinada capa social adscrita a ésta y que se preserve por encima de otras. Para ello, ponen a su propia disposición, apelando al servicio desinteresado de la causa histórica, los diferentes órganos de los que disponen (bien sea sistema educativo, instrumentos verbales como escritura y discursos audiovisuales, mitos, etc…).

> Los estratos dominantes, cuyos intereses son servidos por modelos ideológicos mejor armados que los demás, se permiten, por lo general, el lujo (y precisamente en la medida en que su superioridad material les parece más segura) de estimular las innovaciones en el dominio de la estética y la moda. (Duby, 1974, 161)

Así, pues, pretendemos demostrar a lo largo del presente trabajo cómo en el periodo objeto de estudio, desde la transición democrática hasta la actualidad, la afirmación de una ideología dominante en el ejercicio del poder por parte de un grupo político, PSOE, ha creado una historia oficial de cuyo más temprano fruto es la presente historización de la transición democrática desde perspectivas muy concretas, todo ello inserto en la producción de diversos discursos, literario en el caso que más nos interesa, desde donde se pueden rastrear unas marcas ideológicas palpables, y que recuerda a otras prácticas que coexisten en el tiempo y en el espacio pero ideológicamente adscritas a otros ámbitos. Un buen ejemplo de ello parece ser un poema titulado «Tres sonetos Anti-Otan» de Benjamín Prado creado en un momento histórico de la evolución del país donde la sociedad española se jugaba el tipo de sociedad militar que quería

definir, sin olvidar en el debate de fondo la *tour de force* realizada por las principales cabezas del partido socialista en el poder al solicitar en referéndum la entrada de España en la OTAN, algo de lo que años antes habían públicamente renegado: "Esta es la paz vestida con galones. / Esta es la paz atada a una cadena. / Esta es la paz que baila en la verbena / de las terribles bombas de neutrones." (Prado, 1987, 82). Recordemos que el movimiento poético que surge a mediados de los 80, llamado «la otra sentimentalidad», contiene elementos ideológicos de izquierda en su más pura efervescencia con unas reivindicaciones sociales palpables. Luego, ello fue desplazado (voluntaria o inconscientemente) hacia una asepsia crítica donde se pretendía borrar toda huella ideológica (falsa cuestión pues esta voluntad no es otro modo de comportamiento sino el ideológico): la ausencia de toda huella ideológica atiende siempre a una presencia calculada de lo ideológico, bien sea a través del disfraz de su explicitada ausencia; en ese sentido, no son las mismas poéticas las iniciales de *1917 versos* a por ejemplo *Poesía (1979-1987)* de Benítez Reyes con prólogo de García Montero. Parejo a ello, el gobierno socialista de Felipe González ha insertado en su maquinaria de poder, al frente de ciertas carteras ministeriales a figuras «independientes» políticamente, como modo más claro de ese acercamiento al vaciado ideológico que caracteriza a nuestro tiempo. En apenas dos años de gobierno valenciano, el Partido Popular presidido por Eduardo Zaplana ha ido más lejos en estas pretensiones con una premeditada voluntad de desaparición y secuestro de cualquier rasgo ideológico explícito en los textos escolares, ejerciendo la censura sobre ciertos manuales canónicos. Es como si hubiera una voluntad de conjunto de hacer desaparecer la ideología en el espacio social, hábil maniobra que no esconde otra cosa sino su afán de ganar electores sutilmente a través de la sustitución de la ideología de la realidad por un personalismo en ningún modo absolutorio. Rossi-Landi se encarga de recordarnos, a este respecto, que toda ideología *conservadora* se preocupa de presentar su propio discurso bajo los rasgos de lo *no-ideológico* con el propósito de asegurarse que nada quede fuera de la historia, de aquello que es controlable por el poder y en determinado momento re-conducido para su eficiente e interesado encauzamiento, previniendo de ese modo cualquier tipo de cambio o porvenir que no sea salido de la historia pasada. Para ello se utilizan tácticas claramente inmovilistas de espacialización del pasado histórico, de estatismo y desdialectización de la historia:

> El discurso privilegiado extrahistóricamente declara, o más a menudo oculta, una proyección social que consiste en contraponer al presente el pasado como más fuerte y, sobre todo, en actuar para que el futuro se asimile al pasado. Lo que se quiere impedir es que del presente surja un porvenir radicalmente diferente. (Rossi-Landi, 1978, 312)

Cuando en realidad lo que se logra no es otra cosa sino imponer una determinada ideología (bien que sea conservadora —como la llama el italiano) muy concreta, por muchos esfuerzos que se hagan en blanquearla. Las ideologías están siempre presentes,

y son ineludibles en cualquier tipo de discurso o en cualquier tipo de textos —como avanzamos en el capítulo inicial. Esta distinción, que están llevando a cabo en la actualidad ciertas fuerzas políticas y sociales, entre ideología y no-ideología está fundada en el privilegio *extrahistórico* denunciado por Rossi-Landi cuyos fines no son otros sino la reafirmación de clase y de poder, bajo el recurso de que hay algo *sólo-natural* o *supernatural* que sustrae del cambio y de la historia, siendo ubicado fuera de la dinámica de ésta, falazmente[80]. La operación de proyección social del presente hacia el pasado, de contraponer el pasado al presente como algo más fuerte, y actuar por otra parte para que el futuro se asimile al pasado, pretende impedir a toda costa que el porvenir sea radicalmente diferente a cualquiera de las formas ya conocidas por la historia ante el temor de los cambios y las previsibles transformaciones (ver Rossi-Landi, 1978, 312).

En ese sentido, de nuevo retomamos el libro de Bloom por constituirse en constructo verdaderamente revelador en este punto, cuando se acude a la historia para reafirmarse en el presente de la escritura y la publicitación. Bloom dice conscientemente apuntalando la ideología de su texto (canon), aun a riesgo de no quererlo reconocer:

> Las defensas ideológicas del canon occidental son tan perniciosas en relación con los valores estéticos como las virulentas críticas de quienes, atacándolo, pretenden destruir el canon o «abrirlo», como proclaman ellos. (Bloom, 1995, 32)
>
> Aquellos que se oponen al canon insisten en que en la formación del canon siempre hay una ideología de por medio (Bloom, 1995, 32)
>
> Leer al servicio de cualquier ideología, a mi juicio, es lo mismo que no leer nada. (Bloom, 1995, 40)

El maniqueismo de los juicios esgrimidos es tal que, pretendiendo restablecer la paz de los cementerios, a continuación su autor parece el único autorizado a pasearse entre las tumbas. Esta necesidad de reivindicar una pureza ajena a la realidad de la que parte cualquier tipo de escritos no es más que la resultante de practicar una decidida desideologización con el fin de reafirmarse en la continuidad mecanicista de la tradición, como lugar seguro al que acudir y donde de ningún modo problematizar. En consonancia con ello (y próximo en el tiempo) los dos partidos con más índice de votos hoy en España (PP y PSOE) desideologizan pretendidamente la política tratando de ganarse el vacío del *centro* político para arañar un buen puñado de votos muy útiles para el fin de conformar gobierno. Los textos canónicos de la llamada «poesía de la

[80] Rossi-Landi va más allá denunciando esta falsa operación de encubrimiento ideológico en el que caen poderes opacos a los procesos de transformación: "Mantener fuera de lo ideológico el hecho, la teoría y la ciencia significa privilegiar precisamente los procedimientos que han acompañado y favorecido a la toma y la consolidación del poder por parte de la burguesía. Esta ideología se identifica a sí misma en los factores históricamente positivos que la han determinado y reafirma como no-ideológicos precisamente a tales factores. Es una manera de honrar a los progenitores, es decir, de mantenerlos artificialmente en vida más allá del tiempo que les corresponde en el Gran Camino." (1978, 331).

experiencia», curiosamente, continúan la misma brecha al presentar a una ideología muchas de las veces pareja a los movimientos políticos de la última etapa histórica española[81]: yuppies, cultura del pelotazo, espacios elitistas, ocio de los protagonistas, cinismo, prepotencia… I. Mengíbar comienza su poema «¿No se te olvida nada?»: "Desayunar croissants en hoteles de mil estrellas. / Despertar / viendo el mar a través de palmeras inmensas," (Mengíbar, 1994, 13), o L. A. de Villena en «Chica alegre»: "Salía mucho en la tele, en los setenta. Papeles cortos, sí… Muy moderna, andaba en / todas partes, con tíos, con canutos, pirada, divertida…" (Villena, 1993, 45). L. Muñoz en «Vida y obra» escribe: "Bahías incesantes que conducen / las pequeñas vidas de los hechos gloriosos." (Muñoz, 1991, 70). A. García en *Septiembre* escribe: "Fueron tardes sin paso las de ir a mirar / un campo, bordeado por un río / como una alfombra cara a lo largo de un tiempo / de ancianos extranjeros y aire indemne. / Muchas bolas de golf iban al río." (García, 1989, 27).

Muchos teóricos, sobre todo de izquierdas, lamentan la disociación practicada por ciertos filósofos entre historia y política. White dice que Hegel consideraba a la historia como una forma política e ideológica inevitable:

> Lo que hacía posible un modo de indagación específicamente histórico era el interés en una modalidad de comunidad humana específicamente política; y la naturaleza política de este modo de comunidad exigía una modalidad narrativa para su representación. Así considerados, los estudios históricos tenían su propio objeto, a saber «aquellas colisiones importantes entre deberes, leyes y derechos existentes y reconocidos y cuyas contigencias son adversas para este sistema»; su propio objetivo, a saber, describir estos tipos de conflictos; y su propio modo de representación, la (prosa) narrativa. (White, 1987, 45)

Argumenta White que la ideología se halla implícita en la historia desde el momento en que ésta se elabora en la soterrada capa de la «narratividad»:

> si la ideología es el tratamiento de la forma de una cosa como un contenido o esencia, la historiografía decimonónica es ideológica precisamente por cuanto asume la forma característica de su discurso, la narrativa, como contenido, a saber, la narratividad, y trata la «narratividad» como una esencia que comparten por igual ambos discursos y conjuntos de acontecimientos. (White, 1987, 47)

H. White, previsor de la importancia de la narrativa en la historia, objeta que filósofos analíticos angloamericanos han intentado a lo largo de sus textos establecer el *status* epistemológico de la narratividad; historiadores orientados hacia las ciencias sociales como los de la escuela francesa de los *Annales* consideran la historiografía narrativa no sólo no científica sino mera estrategia de representación ideológica. Para los miembros de esta escuela, la historia narrativa no era más que la «historia de la

[81] Sólo a tenor de lo dicho anteriormente se pueden comprender declaraciones unísonas de ciertos críticos literarios: "No importan demasiado los presupuestos ideológicos de los que parte el autor para el logro poético." (García Martín, 1992, 13); "La poesía de la experiencia trasciende las ideologías." (García Posada, 1996a, 27). Ya hemos reseñado anteriormente cómo toda ideología conservadora presenta su discurso como *no-ideológico*.

política del pasado», concebida a través de sus conflictos y crisis, siempre más cercana de su lado «novelístico» o literario de representación que no el «científico» (White, 1987, 49). Pedro Ruíz, por su parte, expresa la necesidad de adopción de un «método histórico», a la hora de abordar la historia como disciplina, totalmente alejado del tradicional «método ahistórico de la ciencia» (Ruíz, 1994, 15).

Sin embargo, teóricos como Barthes, Foucault, Derrida, Todorov o Eco han considerado a la narratividad un modo apropiado para conseguir la ansiada representación de la realidad. En los años 70, estructuralistas y postestructuralistas demostraron en sus textos que la narrativa no sólo era un instrumento ideológico importante sino además la forma más patente que adopta el discurso ideologizante en general:

> Paras todos ellos [Lacan, Althusser, Foucault] —así como para Jacques Derrida y Julia Kristeva— la historia en general y la narratividad en particular eran meramente prácticas representativas por las que la sociedad producía un sujeto humano peculiarmente adaptado a las condiciones de vida en el moderno *Rechtsstaat*. (White, 1987, 53)

R. Barthes niega rotundamente el pretendido objetivismo que quieren ciertos historiadores y pensadores conferir a la historia, y lo hace precisamente inyectando la función ideológica en la representación narrativa de la historiografía tradicional con el fin de desmontarla (de hecho distingue tajantemente entre ideologías progresistas y reaccionarias, liberadoras y opresoras, según modos de producción):

> el discurso histórico es esencialmente elaboración ideológica, o, para ser más precisos, *imaginario*, si entendemos por imaginario el lenguaje gracias al cual el enunciante de un discurso (entidad puramente lingüística) «rellena» el sujeto de la enunciación (entidad psicológica o ideológica). [1984, 174]

Por su parte, filósofos de orientación hermenéutica como Gadamer y Ricoeur consideran la narrativa como mera manifestación en un discurso de un tipo específico de conciencia temporal o estructura del tiempo. Según éstos, el «método» de las ciencias histórico-genéticas es la hermenéutica: no tanto desciframiento como «interpretación» de los textos (literalmente «traducción», «traslación» de significado). Ellos se basan en el hecho de subrayar el aspecto tradicional de la, valga el eufemismo, tradición. Ambos asientan la cuestión de la narratividad historiográfica en su concepción de *verdad*. Circunscriben toda una tradición filosófica de origen moderno, cuyo inicio se rastrea en el idealismo hegeliano y que tiene su continuación en Dilthey, llegando a Heidegger a través de la línea existencialista, y conciben que la historia "ha sido siempre menos un objeto de estudio, algo a explicar, que un modo de ser-en-el-mundo que hace posible la comprensión y la invoca como condición de su propio desocultamiento." (White, 1987, 66).

Siguiendo esta línea, Ricoeur ha llegado a una peligrosa metafísica de la narratividad, basada en la *trama* como motor de la narratividad de los

acontecimientos[82]. La narratividad reside siempre ineludiblemente en su temporalidad, por la cual liga la narrativa histórica a la categoría de discurso simbólico.

La única manera de representar las acciones humanas parece ser, como ya hemos dicho anteriormente, mediante la narrativa. Pero su ensamblaje produce la capacidad simbologizadora del discurso histórico: en un lugar reside la narratividad, en el otro el «referente último», la historicidad pretendiendo unir justamente narrativa e historiografía.

Por último, aunque sea tan sólo aludido de pasada, mencionar un cuarto modo de concebir la historia. La de quienes respetan profundamente la narrativa como forma de construcción histórica. No es más que una actitud tradicionalmente ecléctica en los estudios históricos, de ninguna manera una posición teórica.

No debemos engañarnos cuando sabemos que la constitución de los estudios históricos como disciplina se realiza en un momento concreto de la evolución de la historia moderna siempre al servicio de valores, regímenes políticos y clases sociales muy determinadas. Es toda una concepción hegemónica de la historia, heredera del momento en el que surge en pleno siglo XIX, según intereses epocales y movimientos como el romanticismo e ideologías seculares. La política anula —puede hacerlo— a la historia interesadamente para servir a sus vaivenes y juegos. Sólo así se puede entender la hábil manipulación que lleva a cabo el fascismo (como se ha visto en un momento concreto del siglo XX del modo en que lo retoma la narratividad en el apartado «La narratividad como despropósito histórico» del presente capítulo), reactualizando las esencias del pasado como la mejor forma de presente. De un modo insólito, en los últimos años, un grupo de historiadores llamados «revisionistas» del holocausto nazi de la segunda guerra mundial afirman siniestramente —en contribución particularizada a la llaga de la gran guerra— que tal acontecimiento nunca tuvo lugar puesto que la búsqueda de alguien que pudiera «probar» el holocausto (su existencia) no es genuinamente «histórica» sino más bien inocente. Con tal dosis de cinismo se llega a explicar rotundamente que la historia nunca es inocente, proceda del arco ideológico o político del que se proceda, aunque se realicen los más esforzados empeños en provenir del inexistente vacío ideológico.

La historia, en tanto disciplina, supone la práctica de un régimen discursivo específico gobernado por determinadas fuerzas que actúan transformando el pasado mediante la fijación de reglas trazadas desde un cúmulo de factores que actúan en el presente (Bennett, 1990, 50). Ese acercamiento a las representaciones del pasado, las cuales circulan en las instituciones respectivas que comprenden la esfera pública

[82] Según éste: «la trama […] nos sitúa en el punto de intersección de la temporalidad y la narratividad: para ser histórico, un acontecimiento debe ser más que un suceso singular, un acontecimiento único. Recibe su definición a partir de su contribución al desarrollo de una trama» (cfr. White, 1987, 68).

histórica, es llevado a cabo mediante una continua redefinición de las reglas (sus roles y preceptos variados) en cada uno de los períodos de la temporalidad. Así, de un modo burdo, el peligro surge desde el momento en que todo pasado puede ser *privatizado* en favor de intereses de un determinado poder que se ejerce en un momento concreto del presente con fines dirigistas evidentes. La capacidad de reorganizarse su referente y así transformar el pasado no como era sino como es, aparece no ya como peligro sino como uso social al alcance de una voluntad manipuladora[83]. La historia (constituidas sus reglas) se manifiesta como una forma de institucionalización de la regulación y gestión social del pasado (sus estamentos, estatutos, efectos y fuerzas).

A partir de las teorizaciones generales de Althusser, en los años 60, se ha vislumbrado de forma clara la ligazón entre ideología y textos, en tanto maquinaria productora de poder: la ideología siempre está implícita en los mismos. Todo sujeto lector se inserta en el sistema social a través de ciertas prácticas encauzadas a proteger intereses de sus grupos dominantes mediante estrategias culturales claramente identificadoras:

> el elemento ideológico del arte, la literatura o la historiografía consiste en la proyección del tipo de subjetividad que sus observadores o lectores deben asumir para experimentarlo como arte, como literatura o como historiografía. El arte y la literatura tienen un efecto domesticador cuando proyectan como posibles subjetividades para sus consumidores la figura del ciudadano «cumplidor de la ley» (White, 1987, 107)

Parece saber claramente Althusser que la historiografía es la práctica representativa más acorde para la buena producción del prototipo de ciudadano que asienta. Frente a quienes piensan que la historia es una disciplina independiente del resto de facetas humanas, están quienes la consideran parte del tinglado de la superestructura cultural de toda época, como una actividad determinada por la praxis social, inserta en el contexto social.

M. Foucault, a través de su consabido método genealógico, ha querido ver en la historia el lugar de preservación de privilegios que actúan en dos planos claramente significativos: en lo que sus textos dicen y apuntalan, y en lo que éstos callan. Expresada así, la historia sería una maquinaria productora tanto de *inclusión* como de *exclusiones*. En cuanto a la primera, el mecanismo de la historia produce una serie de resortes por los cuales encauzar a los ciudadanos allá donde interese a una determinada clase siempre en torno al poder: "La historia es por cierto el discurso del poder y de los deberes a través de los cuales el poder somete, pero es también el discurso del esplendor a través del cual el poder fascina, aterroriza, inmoviliza." (Foucault, 1992, 76). Esa facultad de control por parte de la historia es tan vieja como su invención en cuanto a

[83] Bennett a este respecto dice: "the discipline's social productivity consists precisely in its capacity to reorganise its referent and thus transform 'the past' —not as it was but as it is." (Bennett, 1990, 51).

disciplina social[84]. No en vano, en su evolución, la *Historia* ha tratado no sólo de convencer a los enemigos de la causa narrativa, sino que ha descrito toda una historia sobre el modo de ejercer el poder a través del devenir a su mismo tiempo, pero siempre en diálogo cerrado consigo misma a fin de que nadie usurpe su propio espacio (sutil) de represión: "La historia nunca había sido otra cosa que la historia que el poder se contaba a sí mismo sobre sí mismo." (Foucault, 1992, 142). A partir del siglo XVIII (en Europa, y en Francia en especial) el saber histórico se constituye abiertamente en un elemento y arma de lucha (como forma manifiesta de prolongación de la guerra): la historia a partir de aquel entonces será la que no sólo analice y describa las tensiones que operan en la realidad, sino sobre todo el elemento clave de modificar tales fuerzas. El discurso histórico tradicional tiene para Foucault la capacidad ideológica de generar textos productores de una modulación social concreta, siempre en favor de una rígida jerarquía social naturalizada con su propia narración a través de una serie de mecanismos insertos:

> por un lado, se propone vincular jurídicamente a los hombres con la continuidad del poder a través de la continuidad de la ley, que se muestra justamente dentro del poder y de su funcionamiento; por otro, se propone fascinarlos mediante la intensificación de la gloria de los ejemplos del poder y de sus gestas. El yugo de la ley y el esplendor de la gloria me parece que son los dos aspectos a través de los cuales el discurso histórico procura obtener un efecto de reforzamiento del poder. De hecho la historia, como los rituales, como las consagraciones, como los funerales, como las ceremonias, como las narraciones legendarias, es un operador, un intensificador del poder. (Foucault, 1992, 74)

Visto así el poder que ejerce la historia (en tanto institución) sobre el individuo, basta adivinar la exclusión que practica a partir de cuanto preserva, controla y reivindica. Este otro lado puede ser tan oscuro y efectivo como lo que nombra. En un sentido parecido se manifiesta Popper cuando niega la manida etiqueta de «historia de la humanidad» por estar vacía de contenido y atender comunmente a la narración histórica de los «egipcios, babilonios, persas, macedonios, griegos, romanos, etc., hasta nuestros días»; lo único que tiene sentido —por su seguridad— reconocer es la existencia de una infinidad de historias que atañen a los más diversos aspectos de la vida humana: una de ellas es la historia del poder político, la cual ha sido elevada por conveniencia de la mayor parte de los historiadores a la categoría de historia universal (como lo hubiera podido ser en un momento determinado otra). Un rasgo importante de ésta no deja de

[84] Foucault en su libro *Genealogía del racismo* cuenta cómo la historia ha sido un efectivo mecanismo de control social hasta el punto de que el poder llegó a comprender la capacidad de dominio que otorgaba la usurpación (y manipulación) de su saber. No en vano, dice que la aristocracia inventó la historia porque se sabía en decadencia, pero además dice que la apropiación es tal que en un momento determinado, en Francia, la monarquía quiso «recolonizar» a la historia e introducirla entre una de sus más importantes prácticas de dominio a fin de doblegar a la administración: el saber histórico se estaba convirtiendo en un saber político. Se creó un Ministerio de Historia con el fin específico de "fundar, de forma controlada, la tradición ininterrumpida de la monarquía." (Foucault, 1992, 147). Tal su capacidad de perversión.

ser que ha circulado y se ha modulado a través de tradicionales marcos institucionalizadores: no podemos olvidar el importante papel que ha ejercido la escuela a lo largo de la historia, e incluso hoy la educación general básica, como transmisora de este saber que lleva el nombre de «historia de la humanidad» y que realmente debería responder, como reconoce Popper, al nombre de «historia del poder político» (Popper, 1945, 431)[85].

Siguiendo a Mannheim, White sostiene en *Metahistoria* que existen cuatro posiciones ideológicas básicas en la manera de entender el hecho histórico: anarquismo, conservadurismo, radicalismo y liberalismo: "Así como cada ideología va acompañada por una idea específica de la historia y sus procesos, sostengo también que cada idea de la historia va acompañada por implicaciones ideológicas específicamente determinables." (White, 1973, 34). La ideología conservadora tiende a imaginar la evolución histórica de progreso dentro de la estructura institucional que actúa en el momento de realizar la tarea histórica, pues ésa es la mejor forma a la que se debe tender; en contraste, los liberales piensan que el futuro deberá tender hacia el lugar donde mejore dicha estructura. Los radicales, por contra, tienden a ideologizar el *pasado remoto* con el aura de lo natural-humano para pasar a demostrar que el hombre ha caído en el corrupto estado «social» en el que se halla sumido. Y, por contra, proyecta la utopía sobre un plano intemporal viéndolo como posibilidad potencial de realización humana en *cualquier momento*. El tono con que está modelada una narración tiene implicaciones ideológicas concretas: «Liberales», si se expresa de un modo optimista; «conservadoras», si se hace con un tono resignado.

Aclaremos que la idea de progreso prendió en el siglo de las luces, si bien su desarrollo corresponde al siglo XIX y comienzos del XX, limitándose sobre todo al progreso científico y tecnológico. A mediados de siglo XX, con la caída del marxismo, la revelación del mundo estalinista, las experiencias del gulag, y los horrores inolvidables del fascismo y nazismo (campos de concentración y exterminio), las bombas atómicas, el descubrimiento de culturas alternativas a la occidental… cada uno de estos hechos por su cuenta llevó a una radical revisión y crítica de la idea del progreso (el progreso lineal canónico será desestimado para siempre) [ver Le Goff, 1977, 15-6].

El propio mito del progreso tiende a pensar que la historia posee un proceso natural que va desde un estado primitivo hasta otro civilizado, cuando en realidad esta

[85] Irónica y cruel aunque acertadamente Popper define la historia del poder político como la historia de un encanallamiento: "*En efecto, la historia del poder político no es sino la historia de la delincuencia internacional y del asesinato en masa* (incluyendo, sin embargo, algunas de las tentativas para suprimirlo). Esta historia se enseña en las escuelas y se exalta a la jerarquía de héroes a algunos de los mayores criminales del género humano." (Popper, 1945, 432).

operación no es más que la resultante de pensar la historia en términos meramente científicos y concretamente tecnológicos, cuando ello no es más que un claro efecto de «espejismo social» al no evidenciarse el proceso de cambio planificado sino en la propia ciencia y tecnología, no en el seno de la realidad como advierte Frye (éste pone un ejemplo clarividente: cuando dos culturas chocan, la esclavizada es siempre la primitiva, y la victoriosa la más progresista al estar mejor organizada y poseer mayores recursos técnicos y bélicos): "El mito progresista burgués, que daba por supuesta la existencia de un futuro benévolo en términos generales, comenzó a ceder ante los golpes que le propinaban los desastres del siglo XX, y la paradoja que se encontraba implícita en él, esto es, que el progreso es algo bueno y, sin embargo, conduce a una estabilidad cada vez mayor, se hizo evidente." (Frye, 1971, 78). La idea de progreso percibe el pasado como una continuidad lineal. Frente a la concepción tradicional de la historia continuista como forma de progreso que prevee el alcance de un *final feliz*, existe una concepción más cercana al presente siglo de idea de la historia discontinua sin *totalizar* los diferentes momentos que la alcanzan; todo lo contrario, sus crisis, rupturas, *desgarramientos*, aportan mayor riqueza a su contenido que no su aparente homogeneidad (Mosès, 1992, 21). El Ángel Nuevo de Klee muestra que la historia no es un proceso evolutivo sino conformado por sus rupturas y discontinuidades, fallas o accidentes, rompiendo toda previsibilidad (Mosès, 1992, 98)[86]. Frente a la continuidad con que nos viene dada la historia mediante esa tradición jamás puesta en duda, al igual que lo hace Benjamin, pensamos que se puede construir otra historia más certera y *verídica* (?) rompiendo la lógica de la continuidad de la tradición historiográfica (ver Mosès, 1992, 130): tenemos el deber no sólo ético sino también político de intentar hacerlo. Por ello precisamente, lo que Mosès llama *actualización*, en clara referencia a Benjamin, da cuenta de la historia no ya en el sentido del materialismo histórico de progreso, sino cuando los efectos históricos concernientes al pasado son adscritos al presente para ser revelados como contemporáneos (Cochran, 1996, 30). Reivindicar de ese modo el pasado es hacerlo presente en su potencialidad, una redención que ofrece al presente la oportunidad de «indicar» el pasado de modo que reclame el futuro (Cochran, 1996, 35). Con su interpretación, los historiadores, al retomar los motivos del pasado, pretenden *actualizarlo*. Para Mosès (1992, 123) la historia se engendra en su escritura, es decir, no ya en la recuperación sino en la creación a partir del presente que lo alumbra: la temporalidad se presta al juego de lo narrativo, sin embargo lo histórico —como diferencia Cochran, 1996, 30— al de la figuración.

[86] De hecho Mosès amplia esta idea diciendo que "las ciencias de la naturaleza tampoco progresan de acuerdo con una línea continua, sino mediante rupturas y saltos: cada nuevo sistema de postulados pretende resolver los problemas que ha dejado pendientes el sistema anterior…" (1992, 111).

En *Metahistoria* H. White, al hacer un recuento de la institución académica y universitaria de la Historia a lo largo del tiempo, se centra en el siglo XIX llevando a cabo un exhaustivo análisis de las más importantes y preclaras formas de historización utilizadas en el XIX por sus máximos protagonistas (Michelet, Ranke, Tocqueville y Burckhardt) que hubieron de marcar precedentes en el estudio de la disciplina, así como en filósofos de la historia ineludibles (Hegel, Marx, Nietzsche y Croce). Y la función de la historia a partir de ese momento ya no será tanto la de «racionalizar» un determinado sistema social como abundar en la concreción de un determinado paradigma de discurso realista. De ese modo, saldrá reforzado un modelo hegemónico cuyos intereses en la Europa occidental decimonónica están repartidos entre escritores (Balzac, Flaubert), historiadores, así como artistas. No en vano White se atreve a comparar acertadamente la institución *Historia* en el pasado siglo con lo que había supuesto Dios en la edad media, o la propia naturaleza en el siglo XVIII, la «encarnación de la ley» interiorizada en un modelo de ciudadano como patrón ejemplar al que seguir (White, 1987, 120).

White otorga a la tropología una importancia decisiva en su aportación al análisis histórico, de tal modo que Ranke concibe el realismo histórico como mera *comedia* haciendo de la realidad de su tiempo el ideal al que deben tender el resto de los tiempos. El futuro es concebido como prolongación suspendida del presente: "Admitía la posibilidad de transformación, revolución y convulsión genuinas sólo para épocas anteriores a la suya; pero el futuro para él era meramente una extensión indefinida de su propio presente." (White, 1973, 169). En cuanto a Tocqueville, concibe el realismo como *tragedia*, pues la civilización occidental de su tiempo la veía agotada por los ideales que la han alimentado durante siglos[87]. En contraposición, Burckhardt veía el realismo histórico como forma de *sátira*. Pretendía aislar la historia de las disputas de su época[88]. Su concepción no deja de ser reaccionaria por negarse a mirar el futuro y reafirmarse continuamente en el pasado.

Por su parte, entre los filósofos decimonónicos que más contribuyeron a dirimir la cuestión de la filosofía de la historia se encuentran Marx y Nietzsche, quienes minaron desde su base la pretendida objetividad que había envuelto hasta aquel entonces a la historia. Siguiendo la parábola tropológica, Marx detenía la visión de la historia en su figura *metonímica* por configurar las categorías de cisma, división y aberración. Afirma White que Marx comenzó su labor donde Tocqueville y Burckhadt la habían abandonado, por ser ésta una parodia del sufrimiento: "la idea de la historia en Marx representa una perfecta sinécdoque: las partes se fundían en un todo que era

[87] Con respecto al drama de la civilización europea, Tocqueville creía estar viviendo la última escena del primer acto, el aristocrático, y haber visto en los Estados Unidos un posible desenlace del segundo acto, el democrático, que estaba empezando. Su propósito consistía en mostrar cómo ese acto podía ser representado en Europa con una resolución más bien cómica que no trágica. (White, 1973, 206).

[88] Cuanto Buckhardt narraba del pasado era siempre el relato de una "caída" de las altas realizaciones a la servidumbre. (White, 1973, 253).

cualitativamente superior a cualquiera de las entidades que lo componían." (White, 1973, 269). Marx dejó de concebir la historia como barrera protectora entre una humanidad sitiada y una naturaleza caótica (como concibió Burke), ni como barrera de retención entre los hombres en lo individual y sus verdaderas «naturalezas interiores» (como en Rousseau y los románticos). Para Marx —como para Hegel— la historia era el instrumento base de liberación del hombre respecto a la naturaleza, porque la sociedad a la vez unía y separaba, liberaba y oprimía: Marx concibió la historia por primera vez como un instrumento de liberación social. En su *Tesis de Feuerbach* expone que hasta aquel entonces los filósofos se habían limitado a *interpretar* el mundo; él comprende que se debe llegar a *transformarlo*: en la capacidad de cambiar el mundo residía su comprensión de éste[89].

Marx relacionó metonímicamente la pareja causa-efecto de manera prácticamente mecánica, y con el nombre de «materialismo dialéctico» aludió a ese mecanismo que actúa en los procesos superestructurales a la hora de ordenar la realidad. (Concibió la historia con un doble sentido, por una parte *trágico* y por otra *cómico*, puesto que al mismo tiempo que el hombre vive trágicamente luchando por construir una comunidad humana viable, y cae continuamente en su frustración de no llegar a conseguirlo, también cae cómicamente desde el momento en que la interacción entre hombre y sociedad desplaza cada vez más su fuerza a un lugar al que el hombre llegará en un momento en que constituirá su ansiada comunidad, lo que él llamó comunismo, como meta del destino humano).

Los postulados burgueses llevan a configurar un tipo de sociedad según un patrón de producción capitalista que da lugar a una manera frenética y neurótica de trocar todo en el valor *mercancía*, el cual se halla instalado en la realidad como conjunto de entidades individuales cuyo auténtico valor, en forma de cantidad de trabajo social necesario invertido, es su producción.

> si bien Marx trama la historia de la burguesía como una tragedia, ubica la historia del proletariado dentro del marco más amplio de una comedia, cuya resolución consiste en la disolución de todas las clases y la transformación de la humanidad en un todo orgánico. No debe sorprender que Marx haya tramado esa comedia como un drama en cuatro actos que corresponden a las etapas del drama clásico: *pathos, agon, spagagmos* y *anagnórisis* sucesivamente. (White, 1973, 299)

La teoría marxista de la historia tiene por objeto el estudio de los diferentes modos de producción, y éstos deben ser puestos al servicio del estudio de las relaciones concretas a fin de producir conocimientos históricos a otro nivel: el de las formaciones sociales y sus coyunturas políticas. Es, por lo tanto, el concepto de modo de producción

[89] Según White: "El pensamiento de Marx se movía entre aprehensiones metonímicas de la condición fracturada de la humanidad en su estado social e insinuaciones sinecdóquicas de la unidad que vislumbraba el final del proceso histórico." (1973, 273).

el eje axial de la concepción histórica marxista. Ya no será, pues, la historia una concepción lineal, homogénea, de tipo hegeliano, sino de estructuras específicas de historicidad. Marta Harnecker afirma que "la teoría marxista de la historia es, por lo tanto, un estudio científico de los diferentes modos de producción." (1969, 273). Los seres humanos son quienes hacen la historia, pero bajo condiciones muy determinadas, generalmente adscritas a las formas en las que éstos producen los bienes materiales y las relaciones sociales en que realizan la actividad productiva. Es, así, la lucha de clases, y no la acción de los individuos aislados la que define y determina la marcha de la historia. El individuo no tiene sentido si no es en una interrelación social (Marx distingue entre «hombre», «individuo» / «masa», «clase»):

> El marxismo sostiene que, en las sociedades de clase *no es el hombre o los hombres en general los que hacen la historia, sino las masas,* es decir, las *fuerzas sociales comprometidas en la lucha de clases.* Ellas son *el motor de la historia*. (Harnecker, 1969, 282)

Por su lado, Nietzsche también marca un punto de inflexión importante en la manera de concebir las categorías de análisis histórico utilizado por los historiadores de esta concepción. Nietzsche opone su propia concepción relativista para la visión de lo real. Rechaza toda concepción mecanicista, organicista o contextualista de la explicación histórica mostrando que el proceso histórico no es de ninguna de las maneras absoluto sino un proceso manifestado en la sucesión de sus momentos, cada uno de los cuales se relaciona con el anterior y el posterior en una forma dialéctica según intenciones actanciales de sus protagonistas en un momento histórico concreto. Así, en lugar de preservar la idea marxista de causa-efecto como modelo de evolución social determinada, introduce la idea de «un conjunto de confiscaciones retroactivas» (White, 1973, 346). No en vano, afirma que, a grandes rasgos existe una patente diferenciación entre un modelo de historia monumental y anticuaria, a otro de historia crítica. La monumental se corresponde con un espíritu aristocrático a través de la nobleza humana. Historia monumental como rescate de los relatos dominados por la narración de grandes hombres, una manera de historias para proyectar el pasado al propio historiador huyendo de la pequeñez del presente. El historiador, deslumbrado por lo excelso de las grandes cosas que existieron en el pasado, cree que éstas pueden volver a existir en el presente. Lo mismo ocurre con cierta lírica contemporánea al rescatar la pesada maquinaria imaginativa de los viejos imperios occidentales**.** Julio Martínez Mesanza en el poema «Annales VII» de su libro *Europa* escribe: "Ennio lo dijo, y Roma aún era joven. / Quizá lo repitió Mario en Vercelli. / Fue el origen de un verso de Virgilio, / y un soldado del *limes* de Germania, / como si de un conjuro se tratase, / lo recitó durante una vigía." (10), acabando el poema con el verso: "*fortibus est fortuna viris data.*" (Martínez Mesanza, 1986, 10, la cursiva no es nuestra).

Hoy no podemos negar que la cuestión adquiere matices renovados: «cambiar todo para que todo permanezca igual». Una de las máximas en las que mejor parece haber campado a sus anchas el mercantilismo parece ser ésta[90]. Georges Duby nos explica (1974, 161-2) cómo las sociedades rurales son las que mejor mantienen una estructura vertical perfectamente perfilada y menos movible. Su supervivencia depende de la estabilidad del sistema en el que se asienta y su equilibrio —fruto de una larga adaptación al medio natural—, pero el temor acecha constantemente por el miedo a romper el equilibrio impuesto: todo conservadurismo se apoya en la jerarquía social. No debemos olvidar que un estrato dominante se permite el lujo de innovar en la estética y la moda siempre dentro —no lo olvidemos— de unos parámetros servilistas de la propia clase con un fin autocomplaciente para perseverar en su privilegio social. No olvidemos que haciendo llegar, por una parte, ecos de estas innovaciones a las clases más desfavorecidas para aplacarlas y conseguir un «proceso de vulgarización», en palabras de Duby, significa deformar las representaciones mentales, y mostrar su pretendida modernidad, de otra parte, apelando a los factores de anclaje a la propia tradición. Es toda una compleja operación de camuflaje muy propia de las sociedades postindustriales. Toda ideología, para pervivir e incluso imponerse, renace de sí misma constantemente haciendo un esfuerzo desmesurado por adaptarse a los nuevos tiempos (maquillándose, las más de las veces, de falsas ideologías como ya hemos dicho antes). No en vano, Althusser nos dice que el concepto de historia está por realizar todavía, porque entre otras cosas es un constructo *haciéndose* de continuo. El viejo historiador francés sabe de las adecuaciones de la historia en su fluir: "Algunas palabras sobre las *estructuras ahistóricas*. El historiador (marxista en particular) desconfiará del concepto. Para él, *todo cambia*. Y nada es por entero independiente de una estructura global que se modifica a sí misma." (Vilar, 1974, 209).

En esta dialéctica no sólo se funda una tradición en la forma de pensar la historia de izquierdas (básicamente marxista) sino que es capaz de romper con la ligazón conservadora del pasado básicamente en la correlación inseparable de fuerzas *pasado-futuro*. Del mismo modo, la historia dialéctica de la cultura de la que habla Benjamin confiere a la ruptura del «continuum» de la historia un provechoso sentido revolucionario de ésta. Por su parte, desde otra perspectiva, la particular concepción de la historia de Tony Bennett lleva a pensarla como una «*producción de conocimiento el cual se exterioriza y tiene sus efectos desde el pasado*»[91], concebido éste como una

[90] Los anuncios televisivos actuales caen continuamente hoy en ese juego donde se publicita innovación para lo que es pura cosmética de márketing empresarial. El comercio (una marca de detergentes por ejemplo) tiene en común con la historia en que ambas apelan a la innovación (ver Vilar, 1974, 179).

[91] Bennett dice exactamente: "I have suggested that it is more appropriately viewed as *producing knowledges which surface and have their effects within the past*, where the past is conceived as a complexly laminated social zone of representation." (Bennett, 1990, 76-7).

zona compleja de representación social. Esta concepción tiene inserta en sus premisas la condición de que ejerce su influencia el pasado sobre el presente sin ser éste un mecanismo ineludible y necesariamente dependiente. De ese modo, pasado y presente están íntimamente unidos en un particular puente:

> Si la historia sirve para estar al servicio del presente, luego, para remarcar los respetos en que las formas de producción de las verdades históricas son similares a aquellas verdades legales, ésto debe ser capaz de producir un pasado activable; las manifestaciones de los acontecimientos del pasado en que funcionan como verdades de la propuesta de la conducta de las prácticas del presente.[92]

El presente estudio pretende no sólo afirmar la historia crítica de Nietzsche sino que invalida las otras (monumental y anticuaria) por reaccionarias y conservadoras. La historia crítica entra en contacto en todo momento con la «conflictualidad», en el sentido dialógico del término, con otras temporalizaciones, negando siempre la supremacía del pasado sobre el presente (como lugar al que tender) y subordinando todo al presente desde el que se contempla el pasado, e incluso el futuro como algo mejor por llegar. J. Riechmann da una muy adecuada definición de historia precisamente a partir de su indefinición: "La historia humana: lo que está siempre todavía por hacer." (1990, 169). No se puede negar que Nietzsche no vislumbró otra cosa sino presente, pero llegando a considerarlo como una manera de eternidad: el «eterno retorno» no es más que eso. (Además concibió el entramado histórico como tragedia pero abandonando sus implicaciones morales.) Pese a todo, la elección efectuada impide caer en la inquietante paz sin fisuras. Al hilo del presente razonamiento, Josep Fontana propone perspicazmente invertir los términos usados tradicionalmente con una función determinada, para acabar de una vez por todas con la vieja imagen del pasado como centro fijo y estable en torno al cual girar el presente, y situar en el centro del debate al presente, sobre cuyo eje girará variablemente el pasado:

> Un método que procedería arrancando sus objetos de estudio de la comunidad histórica y que tendría como objetivo central «colocar el presente en una situación crítica». Que debería realizar una «revolución copernicana» consistente en invertir la visión tradicional, que considera el pasado como el centro fijo y estable en torno al cual hacemos girar el presente, y situar el presente en el centro de nuestras preocupaciones, utilizando el pasado para hacer «la rotación dialéctica que inspira una conciencia lúcida». Porque debe quedar claro que, incluso para el historiador, «la política tiene preeminencia sobre la historia». (Fontana, 1992, 143)

La cultura de los dominadores impone siempre su modulación cultural maniquea, y la idea de un fluir temporal de manera lineal (Girona, 1995, 23) no es más que una práctica normalizada por el uso en el occidente omnitemporal, cuyas pretensiones no son otras sino las prácticas de los espacios de exclusión para doblegar a los vencidos y

[92] «If history is to be of any service in the present, then, to recall the respects in which the modes of production of historical truths are similar to those of legal truths, it must be capable of producing an 'actionable' past; statements of past events which function as truths for the purpose of the conduct of present practices.» (Bennett, 1990, 277)

amañar la historia con los consabidos «documentos de barbarie»[93]. La literatura, si acaso, se presenta en este sentido como la mejor fractura ante tamaña maquinaria, minando así la más pervertida estampa de la historia: "Deja a los demás malbaratarse cabe la prostituta «Erase una vez» en el burdel del historicismo. El sigue siendo dueño de sus fuerzas: es lo suficientemente hombre para hacer saltar el continuum de la historia." (Benjamin, 1973, 189). Benjamin es muy gráfico al respecto, y en *Angelus Novus* afirma esperanzadoramente que el ángel de Paul Klee puede perfectamente girar el rostro hacia el pasado que se halla a su espalda sin que ello sea óbice para impedir tender sus pasos hacia el futuro. Uspenskij, por su parte, entiende la historia como un proceso abierto de comunicación, donde el aporte de datos contínuo no hace sino entablar una dialéctica ininterrumpida que incide en el sujeto social[94]. El ángel de la historia debe buscar ese futuro a toda costa, con la coartada del pasado y del presente, pero huyendo de la sacralidad del mito y de una idealización pérfidamente deudora. Vistas así las cosas, ningún final mejor sino cediendo la palabra a Benjamin:

*El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una condena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso*. (Benjamin, 1955, 82)

[93] Esta misma idea forma parte del centro del pensamiento de Foucault quien reprocha a los filósofos una y otra vez servirse del mito de la Historia: "La Historia para los filósofos es una especie de grande y tosca continuidad en la que se engarzan la libertad de los individuos y las determinaciones económicas o sociales. […] cuando se atenta contra uno de esos tres mitos [los otros son la libertad individual y las determinaciones sociales] inmediatamente los hombres de bien claman contra la violación o el asesinato de la Historia." (Foucault, 1991, 44). Esta importante desprejuiciación (o sacudimiento del sentimiento de «culpa»), que ha prevalecido en todo el arco del pensamiento occidental, de hecho, comenzó con Marc Bloch y Lucien Febvre, o ciertos historiadores ingleses, con los que Foucault se siente en deuda.

[94] Según éste: "En una perspectiva semiótica, puede representarse el proceso histórico como un proceso de comunicación durante el cual la afluencia de información nueva no cesa de condicionar reacciones-respuestas en un destinatario social (el *socius*)." (Uspenskij, 1979, 209).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

## 2.5. CULPABILIZACIÓN HISTÓRICA DE LA CULTURA

> Destrúyanse hasta sus más recónditos cimientos y no quede memoria de su extraño heroísmo. Polibio, quema todas tus notas y cuadernos. Soldados, nunca existió una ciudad con ese nombre. En vuestros relatos, los que lleguéis a viejos, pasad, como si fueran ascuas, por este rarísimo episodio, sin duda imaginario, y si los nietos os preguntaran algún día, decid que nunca oisteis nombre tan raro como éste de Numancia: ciudad, desde ahora, no destruida: jamás edificada. Arrasad lo que quede y reste sólo la colina desnuda. Ahora rompamos la bandera.
>
> **Alfonso Sastre**

Insistentes tentativas de escindir prácticas sígnicas culturales respecto de la historia contribuyen sobremanera, y cada vez más, a una desdialectización de ésta apelando a una aplastante «lógica cotidiana», cuya motivación responde a modulaciones culturales diacrónicas, inscritas en parámetros más profundos de lo que supuestamente señalan; éstas proceden por efecto opuesto —en una operación calibradamente inteligente—, a un borrado significativo, ya que lejos de la aparente ingenuidad —como quieren aparentar—, la literatura, como todo conjunto de signos, remite a una realidad tangible, y para ello selecciona partes de la misma, y en ese proceso marca una distorsión que le lleva a conseguir el pretendido «efecto de real». Por el contrario, insertar la literatura —cualquier práctica cultural— en la historia, luchando de común contra esa falsa «naturalización» a la que se apela, es hacerlo en el lugar del que nunca debió haber salido, lo que traducido significa, pues, recobrar su conciencia deíctica. Es decir: toda historia cultural ineludiblemente es una historia de las ideologías que la conforman.

La concepción de la «culpa» ha ido penetrando en el devenir humano sin que tengamos conciencia plena de su inserción, dada su acción silenciosa y subrepticia; pero eso sí, ha sido explotada hasta la saciedad por la sociedad en una degenerada manera de conocimiento de sí misma: la construcción de la historia como algo interesado. Para Francisco Nieva el sentido general del término tiene que ver con un despilfarro absolutamente desinteresado de nuestro «ser», en el que ponemos todas nuestras energías. Es una necesidad de aprehensión del «ser» de una manera totalitaria, a partir de una toma de conciencia trágica del hombre de su finitud y sus limitaciones. Para ello, la «culpa» es el mecanismo que preserva, con toda su complacencia, en el lado de la eternidad esa imagen del «ser» como algo invencible (por una necesidad humana impertinente de buscar absolutos que nos justifiquen en todo momento). Nieva define en su «Breve poética teatral»: "La culpa es la frontera que atravesamos o dejamos de atravesar cuando se trata de «ir más allá» hacia una totalización del ser, o quedarse «más acá», preservando al hombre de su acabamiento y destrucción." (1995, 95). La culpa crea una especie de realidad alucinada: la realidad palpable da paso a su

edulcoración consciente para así sustituir la norma por lo normativo, lo real por su efecto (barthesiano)… Nieva, en cambio, cree que una minoría puede salvar de esta tragedia a la sociedad, la cual llama «delictiva» (1995, 98): transgrediendo la culpa que pesa como una losa de siglos, y avanzando por el tortuoso camino de lo prohibido mediante la reversión de los valores convencionales que han primado históricamente, y haciendo estallar en mil pedazos la pesada losa del *stablishment*. Antes de seguir cabe hacer la advertencia de que Nieva en sus postulados debe mucho a Artaud por cuanto que él mismo ha dicho que comprender sus postulados era asimilar el teatro a la *orgía*: de sangre, de placer, de tormento, de confesión. De ahí que en su producción teatral prevalezca el sentido catártico y liberador a través —a diferencia de Artaud— de la palabra como factor primordial de rebeldía. Quizá sea ésta la mejor explicación de por qué su teatro tiene esa imperiosa necesidad de violar lo establecido.

La «culpabilización» es una mano tentacular que llega a todos y cada uno de los lugares de la sociedad: "la cultura lo piensa «todo»" (Nieva, 1995, 99), y según éste el pensamiento mata del mismo modo que lo hacen las ideas (se puede morir por pensar esto o lo otro, así como por pensar contra esto o contra lo otro). Pero, además, la cultura, como forma de perturbación y sacudida del orden establecido, puede ser también culpabilizada. Vivir se vuelve «culpabilidad», en la medida en que el individuo se conoce y se desconoce a sí mismo. A poco que escarbemos en sus textos, la escritura de Nieva delata una necesidad ineludible de plasmar en escena una concepción de la realidad donde inmiscuya lo no tangible, la ensoñación humana, precisamente medida por un distanciamiento humanístico de cuanta gravedad conflictual se debata en los personajes (la risa para Nieva es la catarsis de la tragedia de la realidad). En *Los españoles bajo tierra o El infante jamás*, existe una pareja de personajes típicamente nievianos como son la formada por Cariciana y Locosueño, prostitutas que en muchos de sus diálogos manifiestan una ilogicidad fuera de lo común, precisamente en consonancia con el esperpento valleinclanesco para huir de (y reflejar al mismo tiempo) la degradación de la realidad de la época. El diálogo inicial de esta pieza es ejemplar en el grado de frívola desculpabilización a la que llega la situación planteada entre dos clases sociales opuestas totalmente (prostitutas y virrey del Perú), enfrentando la miseria y la grandeza humana con el fin de criticar su autor lo absurdo de la organización social, pero precisamente a través de lo grotesco del enfrentamiento radical de los dos polos humanos en el contexto narrado, en una situación de desgracia generalizada como es la de haber un terremoto:

> LOCOSUEÑO. Parece mentira que, con lo decentes que somos mi prima y yo, nos hayan llamado putas en el Perú.
> CARICIANA. ¡Para qué vivir allí!
> LOCOSUEÑO. No, después de haber sido tan salpicadas. Tuvimos un terremoto en Lima y estuvimos a punto de perecer mil veces sin tener culpa. Hemos visto volar las tejas como si fueran murciélagos.

LAS DOS. (*Ante una sacudida del barco.*) ¡Ay!
CARICIANA. Pues, en pleno cataclismo, pasó cerca de nosotros el virrey en su carroza y en ella nos metió para rescatarnos. En carroza vimos el terremoto.
LOCOSUEÑO. Paseando.
CARICIANA. Y el virrey haciendo descorchar botellas de vino espumoso. Un hombre amable el virrey Peral de Diegos, con unas manos de manteca que no podían sostener tantas sortijas. ¿Te acuerdas, Locosueño?

(Nieva, 1988, 253)

Masoliver Ródenas, por su parte, expresa en forma de diario: "Me levanto para sentarme en la silla de enfrente para verme como tienen que verme los demás. Pero, claro, al no estar no puedo verme. Vuelvo a mi silla para pensar en mí." (1991, 42). Esa tragedia existencial del individuo, que describe el escritor catalán, comporta una *mala sensación* que perdura en el ser humano y que le acompaña durante toda su vida. Tal sentimiento viene dado por una lucha cruenta y permanente entre conocimiento y conciencia; esto mismo, en palabras de Nieva: "El estado de vigilancia en que se produce mi pensamiento me hace evidente este sentimiento de responsabilidad o irresponsabilidad." (1995, 100). Sastre lo expresa en 1978 en su *Tragedia fantástica de la gitana Celestina* del siguiente modo, puesto en boca de un personaje:

CALIXTO.— Ah sí, la imaginación es… es eso. Es… nuestra irrisoria grandeza… pero también, ay Melibea, es nuestra peor enfermedad. Animales enfermos de imaginación… Convertimos con ella un mundo simple y natural en un paisaje de fantasmas… El momento se desgarra en el tiempo… Y hay memoria: dolor… y hay los recuerdos del futuro: más y más y más dolor… y ya no existe el pequeño recinto, el resguardo, el refugio en que uno se siente bien y como al seguro del pasado y… y del futuro… al fin y al cabo de la muerte… ¡Oh la triste imaginación! ¡Oh la tristeza de no ser ciego; el dolor de recordar, de *saber*!. (Sastre, 1990, 256-7)

En este lejano eco rubendariano de «Lo fatal» (*Cantos de vida y esperanza*) nos viene a decir su autor que el embrutecimiento encenaga los sentidos y anestesia el dolor. La conciencia plena (en este caso el recuerdo) nos ofrece la vía del conocimiento y, por tanto, nos despierta al mundo de lo sensible donde el dolor está a flor de piel. Dado que un individuo en tanto puede "pensarlo todo", puede además pensar lo que no conviene, es decir, crear la «culpa», frente a la desobediencia que siguen unos pocos. Nieva conecta directamente el que de un arte culpabilizado haya surgido una estética del delito, tal como llama a su poética teatral: única manera de escapar de los brazos tentaculares de esa mala conciencia en la que nos sume una y otra vez nuestra sociedad. Brazos que son inmensos.

Uno de los primeros en manifestar sagazmente el «sentimiento de culpabilidad» en la cultura occidental es Freud[95]. En 1930 publica *El malestar de la cultura* donde afirma que interesadamente el hombre aplica "cánones falsos en sus apreciaciones" (1930, 7). Freud observa que ya en el mundo primitivo las desgracias se achacaban de

[95] Sería nefasto obviar, aunque quede muy lejos de nuestro ámbito de estudio, el uso de la «culpa» individual que se ha arrogado históricamente la religión cristiana en occidente desde el inicio de los tiempos. La propia Biblia maneja el concepto con fines claramente identificables.

un modo expiatorio a los fetiches creados con este único fin de descargar las propias culpas en espaldas ajenas. Freud entiende que el sentimiento de culpabilidad es un problema importante en el devenir humano y sostiene que un alto precio pagado por el progreso cultural es la pérdida de «felicidad» a causa precisamente del «sentimiento de culpabilidad» (1930, 75). Generalmente este estado de culpabilidad es inconsciente y no se percibe como tal, sino que se gesta por complejos mecanismos de estados psicológicos, todo lo más que se podría apreciar es lo que éste llama «malestar» ("un descontento que se trata de atribuir a otras motivaciones" [Freud, 1930, 77)]) y que en la religión posee su correlato en lo que hemos determinado en llamar «pecado»: "la cultura está ligada indisolublemente con una exaltación del sentimiento de culpabilidad" (Freud, 1930, 74).

Injusto sería, aunque de pasada, no constatar la deuda con Nietzsche en la evolución del término, quien mucho antes que Freud se ocupó del concepto ligándolo genealógicamente a la religión cristiana. En el filósofo alemán, el término adquiere un matiz más abstracto y genérico conduciéndolo por el mundo filosófico del autor hacia una privación de libertad en la voluntad humana. Es como un desapego de la condición natural —animalidad— del ser humano. En el Tratado segundo de *La genealogía de la moral* Nietzsche relaciona el concepto de culpa con el de una mala conciencia a través del dolor que el hombre soporta a causa de su involuntaria «caída» en la sociedad, de la cual no puede escapar (1887, 95), y es así despegado de sus instintos más primarios. Resultado de ese salto en nuevas condiciones de existencia es que el hombre arrastre un pesar continuo por dicha «fatalidad», y de la cual no acaba de recuperarse por muy alto que sea el castigo a realizar. Esta «mala conciencia» nietzscheana no es más que pura *latencia* de un instinto de libertad siempre abortado en el individuo.

Pues bien, esta ligazón ha sido la que ha unido en una misma suerte a una serie de escritores y teóricos de la historia a lo largo del tiempo desde que se preservan éstas —las historias— como tales de modo institucionalizado: a veces obedece a una voluntad consciente de sus escritores, como trataremos de demostrar a lo largo del estudio; otras, la inconsciencia de la que hablara Freud actúa en éstos hasta el punto de no poderlo percibir. En este punto, más bien, interesan los autores que evidencian tal problema y lo cuestionan en sus textos a fin de sacudírselo de encima.

El motivo de la escritura fragmentaria en forma de Diario fechado entre febrero de 1988 y febrero de 1989, como si de anotaciones puntuales en una agenda se tratara, es utilizado por Masoliver Ródenas, en *Beatriz Miami*, para crear una prometedora estructura autobiográfica fluctuante entre la realidad personal de su adolescencia en el espacio cultural barcelonés de los años 60 y la ficción de las máscaras que esconde la plasticidad literaria de los personajes que poblaron dicho espacio. En el relato ficticio vemos no sólo el síntoma de la culpabilidad social, partiendo de la lejana adolescencia

del personaje y su despertar al mundo intelectual, sino su entrelazamiento con esa «culpabilización» de la historia y de la literatura tal y como los críticos oficiales han pretendido y aceptado definitivamente. Bajo una aparente escritura de la frivolidad descaradamente obscena, que busca la directa provocación del lector, se esconde una fría y calculada meditación sobre la vida y el hecho cultural de la Barcelona de los 60 alzándose como crítico ácido, despiadado, tanto hacia el sistema político imperante en aquel entonces como hacia el cultural. A lo largo de la novela desfilan todos y cada uno de los personajes que hicieron historia y la continúan haciendo hoy, a veces sus nombres y peripecias en clave simbólica, a veces no tanto pero con indudables guiños irónicos de fina crítica social, política y cultural repartiendo sambenitos a diestro y siniestro; ni siquiera la propia crítica literaria de la época, obsoleta y vejestoria, se libra: "porque en la facultad no se permitía escribir sobre autores todavía vivos e incluso la posibilidad de una buena nota dependía de la antigüedad del autor estudiado." (1991, 96); trata de adoptar perspectivas no viciadas para ejercer una desestructuración de la cultura oficial apercibiendo que la única manera de lograrlo es desde un inevitable subjetivismo que se le impone. Este simple ejemplo da cuenta perfecta no sólo de la pobreza intelectual del franquismo, sino también de esa culpabilidad histórica que han tenido los aparatos intelectuales buscando en otras épocas (remotas deberíamos decir) la «paz cultural»[96] que no querían hallar en el pasado o en el presente más inmediato. Esta visión de la vida académica durante el franquismo ataca frontalmente ese malestar creado por la cultura durante décadas, de tal modo que incluso por esa «falsa lógica» creada a partir de la desvirtuación de una modulación cultural que ha imperado durante decenios está impuesta hoy y continúa siendo abrevadero de intelectuales, profesores universitarios y no universitarios, escritores, ensayistas, etc., preservando y rodeándose en todo momento de esa culpa que anula a la propia realidad con toda su crudeza. Como dice J. Talens, durante muchos años una supuesta «falta de perspectiva histórica» impedía el estudio riguroso de textos recientes, por lo que la profesionalidad de un investigador se medía en los años 60 por la capacidad de asomar a épocas lejanas. Es más, señala:

> Para […] finales de la década de los años 60 y principios de la siguiente fue casi una norma indiscutida el aceptar que el conocimiento de la Literatura Española sólo se demostraba siendo medievalista o estudioso de los Siglos de Oro. Quien elegía como campo de especialización la literatura posterior a 1900 había de hacérselo «perdonar» escribiendo, por ejemplo, algún artículo sobre los periodos citados. Lo contrario significaba arriesgarse a ser definido como «ensayista», «diletante» o «poco científico». (Talens, 1992, 15)

Opresión y represión son reflejadas por la vaciedad de una vida hecha de cotidianos engaños en un pueblo cuyo régimen paternalista actúa sobre un personaje —en este caso— recién llegado a la adolescencia. El pronto desengaño con el que asoma

[96] El término pertenece a R. Barthes.

el protagonista a la vida es narrado con ciertos tonos de desgarro humano y desolación existencial, y nada despreciable es en este sentido el final de la novela donde el narrador alcanza la lucidez más absoluta en un tono de pasmoso escepticismo vital. Pero le hace frente con este texto que bien podría definirse como una contrapropuesta para combatir al sentimiento de culpabilidad histórica que ha impregnado la realidad española, y en parte lo consigue a través del humor, con esos chispazos brillantes que asoman puntualmente.

> ¿Me importan realmente Tito Gestaipo, Francisco Fe, la Mema Ricarda, Menteceto de Vainilla, José Llufa, Alina Valente o Miguel Badalona? ¿José Lobezno o Esteban Pessols? ¿Tan necesitado o tan enfermo estoy? Tal vez ni siquiera han existido. (Masoliver Ródenas, 1991, 109)

Ya no la ironía que se permite retratando a los famosos y conocidos de la época a través de apelativos con vocación de parodia (por ejemplo que el General Francisco Franco se convierta en la ficción en Francisco Fe por todas las connotaciones que conlleva su dictadura), sino la cantidad sígnica que aboca en ellos. Pretender la no existencia de esos personajes, por lo general «nefastos» (?), puesto que simbolizan esa culpabilidad de la historia, es negar la falsa conciencia en la que viven asentados los intelectuales (hacia quienes va destinado el libro), y por tanto liberarse, desatarse de la historia oficial en acto catártico: romper radicalmente con las estructuras de poder mental trazadas durante decenios e imponer unas nuevas, mediante la ficción (de la escritura), ajenas a ese peligro.

En este mismo sentido parece actuar una de las tentativas de escritura más radicales de los últimos años: la segunda 'historia' de *Venganzas* de Manuel Talens, titulada «Ucronía», no en vano. En ella se narra en 3ª persona cómo el general Franco, el 24 de agosto del año 1936, en pleno alzamiento y, tras conquistar Cáceres[97], durante esa noche tras haber deliberado con el teniente coronel Yagüe, los generales Mola y Queipo de Llano, sucumbe ahogado en su soledad, bajo un enorme charco de mierda y lodo que crece asombrosamente en la estancia ante su estupor y con la impotencia de no ser auxiliado por nadie. Lo verdaderamente interesante de la historia es la construcción de un proceso de borrado de toda una mitología intocable construida a lo largo de 40 años de desierto cultural o de cultura oficial. El valor, pues, del cuento, más allá de la pura banalidad de la historia que se cuenta (y en ello reside su fuerza: en la idea de que un tirano pueda ser vengado, aunque sólo sea en la imaginación) es constituirse en una suerte de catarsis —individual (pero también colectiva por identificación de cuantos lectores participen de la ideología del autor)— para los «vencidos». La conciencia del

[97] El texto dice así: "El 24 de agosto del año 1936, pocos días después de que el gobierno constitucional de la Segunda República sintiera en sus carnes la terrible pérdida de Badajoz, que significó la unión entre los sublevados del sur y los del norte, el general Francisco Franco Bahamonde, cabecilla importante de lo que habían dado en llamar Ejército Nacional, se encontraba en la ciudad de Cáceres planeando con los otros jefes militares la ofensiva de Madrid" (Talens, M., 1994, 25).

«vencido», aquí ya no es la del derrotado. Y ese absurdo de una figura mediocre (desde todos los puntos de vista) que nunca debió trascender la pura anécdota —si acaso— es contrarrestado por el arte ficcional de la narración: morir enfangado y fruto de su propia mierda antes de ganar más batallas, en realidad, es lo que debiera haber ocurrido [proyección de medio pueblo español] para que no hubiese pasado a la historia tan nefasto personaje; nuestra visión del pasado expresa nuestra situación presente, y —podríamos seguir— describiendo nuestra historia nos describimos a nosotros mismos; ello, y ahí reside el talento de M. Talens, no es más que el modo español de contar para recobrar/ajustar su propia conciencia histórica. No en vano, el sentido de exorcizar la falsa culpabilidad histórica de la cultura (o del mundo intelectual) preside, a efectos significativos, el cuento: la falsa conciencia de que el pasado es intocable aquí queda deshecha y triturada. Indicios de esa culpabilidad la dan frases como: "tuvo que soportar el engorro de la visita del nuncio de Su Santidad, y luego despachó con sus más inmediatos subalternos" (Talens, M, 1994, 25), o "sintió por dentro la fiebre del guerrero que está casi a punto de dar el último zarpazo." (Talens, M, 1994, 26), e incluso la relevante cita bíblica que encabeza el cuento: "«Maldito, pues, serás tú desde ahora sobre la tierra, la cual ha abierto su boca y recibido de tu mano la sangre de tu hermano.», Génesis, 4: 11" (Talens, M, 1994, 25) donde el autor, evidentemente, practica la burla sarcástica allá donde más duele ideológicamente: en el rasero de la ridiculización más nimia de un personaje histórico del cual todos los libros oficiales (canónicos) catalogaron en la infancia del escritor como el «salvador de la patria». Talens extiende a lo largo del cuento una sarta de signos cuyo objetivo es patente en su enérgica significatividad de mostrar la miserabilización del personaje, que bien pensado resulta ser tan cutre o más que la España que él mismo gobernó con mano de hierro durante 40 años:

> «¡Yo soy el militar más grande de la historia de España, mucho más que don Pelayo, que el Cid Campeador, que el general Castaños!, ¡esto es injusto!, ¡injusto!, ¡¡injusto!!», repetía para sus adentros sin descanso, ya totalmente desahuciado. (Talens, M, 1994, 32)

Cambiar, pues, toda la historia —no ya oficial sino verídica— es la mayor *venganza* que se pueda ejercer a una infancia plagada de miseria y fatigas innecesarias a causa de tan —nefasto— personaje omnipresente en la vida cotidiana de los españoles, además de ser la única venganza posible de la España vencida con la oficializada por el aparato del régimen[98]. Mostrar una situación de absoluta miseria moral y material [muerte por enfangamiento] no es más que la potencia de la ficción de revertir e indicar (puesto que las palabras crean mundo) que la práctica mayoría del pueblo español en la

[98] Frente a M. Talens, Trapiello piensa que la historia no se puede cambiar, todo lo más trastocarla en el momento de su escritura: "Cuando la historia no se puede volver a escribir, siempre tenemos la solución de emborronarla." (1990, 23).

dura postguerra así lo hubiera querido en correspondencia exacta al modo en que el pueblo *agonizó* durante esos años. Así, el título del libro refleja perfectamente en ésta, así como en todas las otras historias, esa impotencia de toda una época aletargada durante décadas. La terapia que aplica M. Talens es de choque. No nombra la realidad (eso hubiera sido demasiado burdo y sencillo), sino que la crea de nuevo a través de la construcción de un diálogo con ella: las fuerzas dialécticas se imponen. La literatura, tras leer *Venganzas*, deja de ser inocente… para convertirse en la pecadora que se libera para siempre de las dependencias del confesionario. No olvidemos que la otra dirección del cuento es la transgresión histórica que se practica.

Existe mucho de irreverencia en la escritura tanto de Manuel Talens como de Masoliver Ródenas, si bien cada cual a su manera desplegando sus propias tácticas textuales con el fin de lograr cada uno de sus objetivos. Masoliver ataca radicalmente los tabúes del lenguaje y sus construcciones mentales encorsetadas para provocar en el lector ese revulsivo que le libere de pasadas ataduras o dependencias que todavía pudieran estar actuando en el inconsciente sin apercibirlo:

> La calle de los anos. ¿Por qué hizo Dios que cuando vemos el culo no podamos ver el ano y en cambio a muchos perros les vemos el ano pero no el culo? Y la sociedad es peor que Dios: ni siquiera nos deja ver el culo. Entonces, ¿cómo puede haber una calle de los Anos? ¡XXV Anos de Paz!: ¿os acordáis?
>
> ¿Habrá alguien que haya nacido sin ano? Una vez en el cine, antes de la película larga hacían una del pato Donald y como me aburría muchísimo empecé a bajar la cremallera de una chica muy buena persona, por lo menos de perfil. Mi mano avanzaba por un surco de sudor y de vello pero no encontraba ningún orificio (me gusta mucho tocar agujeros en la oscuridad). De pronto ella empezó a reírse de una estúpida escena del pato Donald y se me quitaron las ganas.
>
> Es muy triste andar todo el día obsesionado con el sexo. ¡Eres un obsceno!, me decía mi padre. Y llo yoraba mucho porque no me lo decía echándomelo en cara, sino con lágrimas de compasión. Y es que, pase lo que pase, se sufre mucho. (Masoliver Ródenas, 1991, 21)

Lo importante de estas irreverencias es que sacudan esa mentalidad de «mala conciencia» que arrastramos por culpa de toda una época *nefasta* de cultura oficializada donde los dogmas se transmitían como por herencia, y donde los tabúes eran tan inhibicionistas que la escritura de Masoliver se permite el lujo de rememorar para conjurar y romper viejos traumas de muchas generaciones de españoles (entre ellas la de él) maltratados por ese poder que ordenaba cómo se debía comportar el individuo en sociedad, cómo debía amar… Las palabras malsonantes en *Beatriz Miami* funcionan a modo de exorcismo para que no vuelva el viejo régimen y la cultura carcomida (del franquismo). Manuel Talens lleva a cabo de otra manera esa destrucción de mitos y tabúes extendidos en la desvastación del franquismo. La historia de *Venganzas* titulada «Resurección de la carne», reducida a su esencia, cuenta la historia de un sepulturero amigo del protagonista que viola a una supuesta muerta a la que debía enterrar, y fruto de la penetración despierta debido a que realmente se encontraba en estado de (palingenesia) catalepsia histérica, salvándola esta vez de una definitiva muerte real. Tal

situación de degradación suma contiene todos los elementos esperpénticos como para rebajar la cutre realidad que les hubo tocado vivir a ciertas generaciones de españoles, creando el régimen individuos miserables y empobrecidos; pero, por otra, cómo esa miserabilización de la vida, mostrada a través de la ironía, habla de tabúes impensables en su época. El enterrador, cuenta la historia, se convirtió en objeto de peregrinación de gente procedente de diversos lugares que acudían para que les curase, y muchos años después fue canonizado por la Santa Sede en Roma: es decir, el colmo de los colmos: "Era evidente que cualquier persona sensata no hubiese creído en el prodigio, pero en aquellos años el Régimen estaba necesitado de milagros para distraer a los españoles del hambre y los fusilamientos." (Talens, M, 1994, 125). Y vemos que el tabú no es sólo social, sino también religioso, atacando el centro neurálgico de lo que fuera el fundamento de todo un régimen impuesto por la fuerza. Pero además, lo es, del mismo modo que en Masoliver, sexual: uno de los principales y más reprimidos del franquismo:

> En efecto, de creer en la veracidad de su origen, aquellos despojos encerrados en pequeñísimos recipientes con adornos de metales preciosos me mostraron el resumen de la historia de la Iglesia Católica: un pelo del sobaco de la Virgen Santísima, dos zurullos minúsculos del Niño Jesús, una hilacha de la red con la que pescaba San Pedro en el mar de Galilea, un quijal de san Policarpo, el prepucio del Beato de Liébana, una tetilla apulgarada por el flujo menstrual de santa Teresa y, para el final, guardó su peculio más preciado: un relicario de oro con brillantes, en forma de palacete, más o menos del tamaño del copón, en cuyo interior había un coño en magnífico estado de incolumidad. (Talens, M, 1994, 116)

Se pretende, pues, lo que la cultura franquista de la época descrita llama «sacrilegio» al nombrar partes del cuerpo consideradas «sagradas» que incluso acaban borrando cualquier huella de materialidad o realidad, dado el alto sentido del pudor y de la respetabilidad social. Es precisamente Nieva quien afirma que la culpa actúa en las palabras. Nombrar es seleccionar y crear mundo; nombrar como lo hacen Masoliver y Talens desde el impudor más elevado es no dejar títere con cabeza: derogar cualquier vestigio de época que pueda quedar, expiar las culpas, acto de catarsis colectiva para, en definitiva, aplastar la «divinización de la culpa» tal y como la denomina Nieva. Pero ahí es nada; por ese afán de culpabilización histórica, de desresponsabilización de la historia, estos escritores llegan más lejos poniendo el dedo en todas las llagas para conseguir esa catarsis, bien como sujetos sometidos en determinado momento a esa cultura, bien como sujetos colectivos atrapados en la sociedad. Masoliver Ródenas presenta su irreverencia no sólo contra la sociedad que vivió sino contra la pacata cultura en la que estuvo envuelto tal y como antes hemos referido.

> Lo de la crítica literaria es algo más grave que los desaguisados médicos, por paradójico que parezca. Tremó dispone de un competente fichero de adjetivos con destreza. Leyó mucho en sus años de amistad con los amigos que perdió. […] La experiencia de Máscara, aunque breve, fue fructífera, y a la mañana siguiente Tremó Lladriola se convirtió en otro de los grandes especialistas en literatura hispanoamericana contemporánea, es decir, la que se inicia con Mario Vargas Llosa y

termina, unos años más tarde, con Gabriel García Márquez Iguarán. (Masoliver Ródenas, 1991, 207-8)

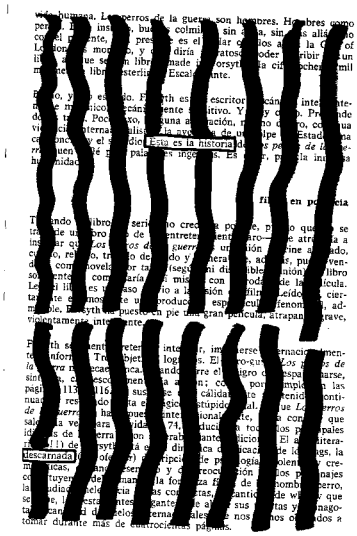
Aparece ese empobrecido panorama intelectual (extremadamente reduccionista) de un modo tan interesado que fuera de lo publicitado (el boom latinoamericano en este caso) nada existe: Masoliver denuncia el ninguneo cultural al que ciertos críticos e intelectuales, que así se proclaman, han sometido la cultura a una especie de secuestro para obtener un importante botín: en este caso el negocio editorial, crítico, periodístico, negando la existencia de otros textos y simplificando el panorama literario hasta su máxima esencia (y su mínima expresión). Del mismo modo podría entenderse lo siguiente:

> Lo lógico sería que Paco Pobre, con todo este comercio que se lleva con la literatura, callara el pico y disimulara. Pues no: él necesita demostrar que también hay eruditos rebeldes y entonces, después de declararse católico, misógino, anticatalanista y no sé cuántas cosas que exigen una cantidad enorme de fe, empieza a inventarse la vida que jamás vivió, los amigos que jamás pudo tener y hasta se confiesa, pese a ser un experto en belleza renacentista, fisicamente atractivo. Cierto que comparado con su catadura moral es de una belleza deslumbrante, pero hay que haber pasado por muy pocos espejos y haber bebido mucha ginebra catalana para ver el mínimo rastro de belleza en lo que no deja de ser, como lo definió con generosa malicia Mariano Pozuelo de Alarcón, un elegante traje con cabeza de prepucio. (Masoliver Ródenas, 1991, 205-6)

El autor carga las tintas, en esta cruel sátira, contra uno de esos intelectuales que destacan hoy en el panorama literario, describiéndole malevolamente para liberarse del sentido de culpa, pero acusándolo hasta la degradación no sólo intelectual sino también física. Ocurre que el aludido Paco Pobre, en la realidad fácilmente identificable, ha conseguido, en época de mercantilismo sumo, profesionalizar su dedicación a la literatura hasta el punto de ejercer su poder real seleccionando escrituras, otra manera de censura hegemónica ampliamente impuesta hoy en el panorama editorial español. El humor en todos estos ejemplos es la válvula de escape (existencial) al destino trágico que nos aguarda, o del cual venimos (según se mire), que refiere Nieva en su poética (ver Barrajón, 1988, 22). Así, la transgresión permite recuperarse y acomodarse en la historia como sujeto de pleno derecho.

J. M. Ullán compone sus poemas abrazando un amplio abanico de discursos limítrofes, trabajando desde un plano formal, pero sin descuidar en ningún momento el contenido. La cultura (su historia) se aborda desde una pretendida desmitificación y un intento de despojar a ésta de su «culpa» histórica mediante una desresponsabilización consciente practicada contra todos los sentidos convencionales de escritura que ha fabricado occidente desde el inicio de sus tiempos para preservarse como tal. Un texto de *Alarma* (1994) ejemplifica todo ello trabajando unas manchas negras, tachaduras o franjas verticales que niegan en todo momento la linealidad del discurso tradicional. Se supone que el fondo es un periódico o libro institucionalizado, donde absolutamente todas las líneas se ven sombreadas por estas franjas verticales, pero al mismo tiempo el

autor se permite rescatar y resaltar una frase (o algunas palabras de cuando en cuando) mediante un rectángulo que las encierra como si se tratara de apartes allí incrustados (rompiendo la propia linealidad del discurso seleccionado para integrarse en otra linealidad: la que ha creado seleccionando estas palabras o grupos de palabras, las cuales releídas en su nueva linealidad aportan un nuevo sentido al contexto). Así, pues, esta zona de lenguaje verbal rescatada del texto (residuo textual) a lo largo del poema permite recomponer nuevos sentidos liberados de las ataduras originarias, construyendo ahora conscientemente su propia literariedad, a la vez que niegan la anterior.



(Ullán, 1994, 295)

E. Falcón, con un proyecto de poesía cívica y revolucionaria, culpabiliza a la cultura, a la historia y a la sociedad por sus taras, desigualdades y carencias para con el sector más debilitado de los seres humanos. Su estrategia de creación suma al vigor expresivo de un lenguaje torrencial, que no escatima desbordes expresivos, una constante puesta en evidencia de las propias miserias humanas mediante técnicas de identificación respecto a ese otro lado miserable de toda realidad humana, el cual se halla más cerca de lo que aparentemente se pueda pensar.

01 SOY altura de perro.
02 Naceré en los instantes de cada luz volcada.
03 Mis nombres me los dieron el libro la bala la guerrilla.
04 Tuve amigos.
05 Los huesos se apagaron con una voz tranquila una voz prestada.
06 A lo lejos mis ojos se derrumban tras el humo de los tanques.
07 No sé si respirar.
08 Extrajeron las algas los caminos tus clavículas de estaño.
09 Extrajeron los gatos sus agujas de trampas policiales.
10 Sacaron los esófagos extirparon las camisas de su dueño.
11 No hubo ruido.
12 Soy altura de niño enloqueciendo todas estas tumbas.
13 Otra vez naciendo muerto en las matanzas de la boca.
14 No sé si respirar.
15 Hablaron como bucles en el plomo.

(Enrique Falcón, 1994, 56-7)

Este fragmento de tiradas versiculares da perfecta cuenta de la surreal acusación que se ejerce hacia las diferentes estructuras de poder que permiten con su indiferencia la continuidad de la miseria y las catástrofes que sacuden principalmente al Tercer Mundo. Para ello, el sujeto poético aquí se equipara a una serie de elementos sumisos e indefensos de la realidad como puedan ser el "perro" o el "niño", participando del *dolor* y fatigas que imponen esa susceptibilidad, con el fin de extender su solidaridad a los sectores más desfavorecidos.

En 1980 se publica y estrena *Ñaque o de piojos y actores* de J. Sanchis Sinisterra. En ella su autor realiza una recuperación de la dramaturgia barroca, pero no desde el lado institucional como estamos acostumbrados a verlo (el lado interesado que ha trascendido a todas las épocas hasta darnos una imagen monolítica de ésta: las solas figuras de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina y poco más), sino su perfil oscuro y menos conocido: el de los cómicos de la legua, recreando el aspecto más sórdido y crudo de unos actores que vivían al límite de sus posibilidades viajando por la geografía española para mostrar a un público popular su repertorio teatral. Su tesis aparece expuesta —no mediante la ficción sino— en un ensayo publicado por las mismas fechas titulado «La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro»[99]. En este artículo, el dramaturgo valenciano, perfecto conocedor y estudioso de la condición del teatro marginal —fiel a su concepción dramatúrgica del teatro fronterizo— critica la visión oficial e institucionalizada del teatro barroco, y expone una condición marginal alternativa de la que la academia e instituciones filológicas al uso siempre se han mostrado ajenas y reacias, obviándolo y menospreciándolo porque desde ópticas reconfortantes posee connotaciones claramente "degradantes". *Ñaque…*, ubicado en pleno barroco, nos presenta a una pareja de estos cómicos coetáneos de Lope de Vega (el teatro institucional) que deleitan con su arte al público. Sanchis Sinisterra construye su comedia con un patente compromiso con el presente de la escritura tal que los cómicos, en medio de la función, identifican las gafas de los espectadores —rasgo de actualización— (1991, 126), indicio que reniega de esa ritualización y fetichización de la historia en tanto constructo cerrado y clausurado tal y como han querido interpretar cuantos han mirado hacia el pasado para recrearlo sin más[100]. En el siguiente ejemplo veremos cómo Sanchis Sinisterra consigue burlarse del tiempo, mediante una paradoja,

---

99 Sanchis Sinisterra, José (1980). "La condición marginal del teatro en el siglo de Oro", en *Primer Acto*, 186, pp. 73-87.

100 En la Sala Moratín de Valencia, la compañía castellonense *El teatre de l'home dibuixat* llevó a cabo una representación, desde el 24 de mayo al 12 de junio de 1994, de esta misma obra bajo el título de *El polls dels actors*, donde el responsable de la puesta en escena, Miguel Gorriz, pone en escena la tapadera de un water como elemento de actualización y negación de la sacralidad histórica aquí aludida (mediante una pretendida dialéctica con el pasado).

a fin de reivindicar un teatro caído en la desgracia del olvido (por repudio) dadas sus fuertes connotaciones sociales e ideológicas:

> SOLANO. (*Baja a la sala e interpela a un espectador*.) ¿Cuándo es ahora? ¿Qué día? ¿Qué mes? ¿Qué año?… Gracias. (*Transmite la respuesta a Ríos*.)
> RÍOS. ¡Qué barbaridad! (*Repite el año.*) Solano…
> SOLANO. ¿Qué?
> RÍOS. Solano.
> SOLANO. ¿Qué?
> RÍOS. ¿Te das cuenta? (*Calcula con los dedos.*) Casi cuatrocientos años…
> SOLANO. (*Subiendo precipitadamente a escena.*) Hay que empezar.
> RÍOS. Casi cuatrocientos años… ¿Te das cuenta?
> SOLANO. Una eternidad, sí.
> RÍOS. Anduvimos demasiado.
> SOLANO. Demasiados caminos.
> RÍOS. Debimos detenernos. Quedarnos.
>
> (Sanchis Sinisterra, 1991, 130-1)

Frente a la manida «culpabilización» que apela a la historia para reafirmar sus textos, aquí, el autor apela a la historia para culpar y responsabilizar. Del mismo modo que Ríos y Solano, la «culpabilización» parece toda una línea que se retrotrae no sólo al barroco sino a la propia medievalidad del surgimiento de la lengua y la literatura castellana, conformando desde sus inicios una vasta canonización y jerarquización que llega hasta nuestros días.

Leopoldo María Panero, por su parte, critica a la cultura española en su sentido general en *Last River Toge Ther* (1980):

> y ya no tengo sangre en las venas, sino alcohol, / tengo sangre en los ojos de borracho / y el alma invadida de sangre como de una vomitona, / y vomito el alma por las mañanas, / después de pasar toda la noche jurando / frente a una muñeca de goma que existe Dios. / Escribir en España no es llorar, es beber, / es beber la rabia del que no se resigna / a morir en las esquinas, es beber y mal / decir, blasfemar contra España / contra este país sin dioses pero con / estatuas de dioses, es / beber en la iglesia con música de órgano / es caerse borracho en los recitales y manchar de vino / tinto y sangre «Le livre des masques» de Remy de Gourmont / caerse húmedo babeante y tonto y / derrumbarse como un árbol ante los farolillos / de esta verbena cultural. Escribir en España es tener hasta el borde en la sangre este alcohol de locura que ya / no justifica nada ni nadie, ninguna sombra / de las que allí había al principio. (Panero, 1986, 188-9)

En estos versos no sólo asoma la consabida tragedia de los escritores en España a lo largo del tiempo, sino también la propia tragedia personal del poeta. Y lo curioso de estos versos es que pase por encima de todos los poetas y escritores que, junto con él, se han lamentado de ese estado de despreocupación cultural del que el poder tradicionalmente ha hecho gala en nuestro país, para elevar sus versos a la crítica amarga a la dejadez de nuestros gobernantes y a esa especie de pasividad que se ha aposentado definitivamente en la realidad, hasta hacerla transparentemente cotidiana: ahí nace el estado de culpa; el que un escritor se vea sumido en esa conciencia de parásito social y, en ninguno de los casos, nunca motor de la historia. Podrá serlo el PIB (Producto Interior Bruto de un estado, el índice de Paro, la Industria, los movimientos bursátiles diarios, la cantidad de hipermercados en una gran ciudad o el número de

anuncios publicitarios por hora de programación en una cadena televisiva, el volumen de ventas a través de la red informática…), pero en ninguno de los casos lo podrá ser el grado de desarrollo cultural de un pueblo: extraña manera que tienen las sociedades modernas y poscapitalistas de medir el nivel de riqueza (económica en todos los casos, no humana: lamentable error donde los haya). Con una clara pretensión de recuperar la peligrosa *esencia* del canon occidental se ha manifestado, como hemos dado cuenta anteriormente, Harold Bloom —al margen de la suculenta operación comercial lanzada desde una poderosa editorial norteamericana—, donde se pretende una vez más reivindicar los centros de sucesión histórica, las obras canonizadas por la única razón de la costumbre y la tradición, negando cualquier proceso de dialéctica o arrimo hacia la periferia del sistema, puesto que ello supondría la apertura de una modulación mental clausurada en pos de sus numerosos intereses. Bloom en «Prefacio y preludio» a su libro institucionalizador dice:

> En la práctica, la «ampliación del canon» ha significado la destrucción del canon, puesto que entre los escritores que uno estudia ya no se incluyen los mejores independientemente de que por pura casualidad sean mujeres, africanos, hispanos o asiáticos, sino, por contra, los escritores que ofrecen poco más que el resentimiento que han cultivado como parte de su identidad. (Bloom, 1995, 17)

Bloom predica una endogamia donde sólo la pureza parece tener cabida: el esencialismo de sus planteamientos es tan alto que apabulla pensar la relevancia jerárquica que ocupa su figura entre la crítica más influyente de la cultura occidental, llegando a ser capaz de crear un polarismo de enfrentamiento donde quienes no están a su favor (es decir, al de la constitución del *canon* que propugna), lo están en su contra; son los que llama «miembros de la Escuela del Resentimiento» (1995, 30) con una alusión tan impresionista como despectiva. Esta práctica parece más propia de una dictadura cultural y mental que de una pluralidad de planteamientos en consonancia con la modernidad que nos asiste. En este manual de consulta toda reflexión conduce al cierre dialéctico, a la clausura de ideas donde Shakespeare parece ser el único centro hacia el cual tiende absolutamente toda la literatura occidental ("Shakespeare es único" [1995, 30], "he iniciado la Edad Aristocrática con Shakespeare porque es la figura central del canon occidental" [1995, 11]). El proceso de jerarquización y centralización al que somete la cultura, en especial la literatura, donde el modelo parece ser siempre el ejemplo de conducta y de imitación, no deja fuera de sus límites absolutamente ningún espacio de existencia: y eso es aplicar una ideología, mucho que le pese a su autor que reniega de la ideología de la cultura, tan reaccionaria y peligrosa como la de quienes en ciertos momentos del presente siglo quisieron ver en los arios la raza selecta y elegida. De hecho lo deja bien claro en las palabras finales al prólogo: "Sin el canon, dejamos de pensar." (1995, 31). Como si debiéramos creer a estas alturas que se deben seguir las opiniones de unos pocos iluminados a pies juntillas; una cosa es la voluntad de enjuiciar

al pueblo aborregado, pero otra es dejarse domesticar como pretende el crítico norteamericano midiendo la literatura universal bajo el rasero de su propia lengua y su propia cultura, sin molestarse —en postura claramente imperialista: lo no traducido al inglés no cuenta a la hora de elaborar el canon— en aprender español u otras lenguas fuera del imperio. Nada más liberador, aculturalizador e igualitario en todo lector sino seguir sus propios gustos lectores, sin imposiciones como la pretendida aquí. Un pueblo libre es aquel que es capaz de elegir sin coerciones de ningún tipo el modelo cultural que sus ciudadanos elijan: pero incluso en esto parece aprovecharse Bloom al instalarse en un periodo histórico donde la manipulación cultural está a la orden del día, favoreciendo su embate.

A propósito de esta manera de entender la cultura, Benjamin dejó dicho que el fetichismo (1973, 102) es una de las grandes lacras conformadas prácticamente desde los propios inicios de su historización. El corpus institucionalizado de ésta no es más que momentos concretos de hitos memorables apartándose progresiva y reiteradamente de su verdadero sentido: la conciencia del ser humano en tanto ser político que diría el propio Benjamin. Ésta resume en un acto de *cosificación* el estado en el que cree encontrar la cultura de los años 30, además de, por supuesto, la propia evolución cultural, de ahí que le haya llevado a pensar que cualquier documento de cultura lo es también de *barbarie* en tanto se aparta de un correcto sentido y es apropiado con una ideologización predeterminada según intereses sectoriales (que suelen coincidir con los del poder en el momento en que se desarrolla la operación). Este encanallamiento de la cultura se ha producido por la propia opacidad que actúa en las relaciones humanas en un estado de cosificación máximo (Benjamin, 1973, 123). Toda una distancia recelosa, enorme y bien calculada entre oprimidos y poderosos ha hecho que crezca una mala conciencia entre éstos últimos y que ésta les haya acompañado a lo largo del tiempo hasta hoy sin cuestionarse lo contrario: *si yo estoy donde estoy y ocupo el rol que ocupo es porque la sociedad así lo ha dispuesto*: no puede ser de otra manera ni en otro lugar. El derecho de réplica no existe entre otras cosas porque ni siquiera es cuestión —palpable o visible— tal, en una sociedad donde las fuerzas de poder se muestran ocultas pero operativamente patentes. Sin embargo, Benjamin bien demuestra que si el presente [extensible a nuestra época] falla por sus deficiencias morales, sociales, políticas no es por otro hecho sino porque el constructo interesado de la historia (y la cultura) así lo ha dispuesto, en una de las más grandes perversiones posibles, desde su propio devenir para la consecuente preservación de (otros) intereses: en este caso los elitistas cercanos a las estructuras de poder. Jameson ha escrito que pensar en la restauración del sentido de la historia cultural (sus monumentos, sus huellas o las manifestaciones de diverso signo) no es sino hacerlo también de la complicidad que el privilegio y la dominación de clase han ejercido en su constitución, lo cual ha impregnado de "culpa no sólo de la

cultura en particular sino de la Historia misma como una larga pesadilla." (Jameson, 1989, 241).

En los últimos tiempos, complejas y meditadas operaciones de legitimación (ver Lyotard, 1987, 23) por parte de la crítica consagrada (desde los poderosos canales de difusión actuales) han hecho que un corpus concreto se haya adscrito a la historia oficial de la literatura ensombreciendo otro tipo de escritura (en concreto, en el caso de la poesía de los 80 se ha ocupado el Colectivo Alicia Bajo Cero denunciando tales prácticas; ver bibliografía). Este tipo de práctica cultural es una reiterada operación que atiende a interesados motivos cuando tantos poetas, narradores, dramaturgos, críticos viven a costa de ciertos premios, editoriales con una nómina, crítica periódica, Universidad donde se imparte una enseñanza, etc… Por encima de todo ello, deberíamos de revertir la cuestión y preguntarnos a la manera de Lyotard quién decide qué es saber (en un momento determinado) y quién sabe lo que conviene decidir (Lyotard, 1987, 24). Y cuando hay tanto que poner en juego en manos de instituciones sólidamente consolidadas (AIE), la nueva «legitimación» se realiza apelando a la «misión histórica», extrapolándola definitivamente del contexto social en nombre de una espiritualidad cultural con vocación de desentenderse de encuadres políticos[101], mal que pese no quedar fuera de las garras de éste: las más de las veces con una manifiesta voluntad de servilismo.

Nada más esclarecedor, llegados a este punto, que las diferentes bifurcaciones que ofrece el problema, las cuales no acaban de ser cuestión central del presente trabajo, y por ello quedan aquí apuntadas evidenciando las múltiples direcciones de la histórica modulación cultural de la «culpabilización»: la curiosa, extraña e interesada transmisión del saber literario en un momento determinado, contenidos ideológicos de estas materias (en especial en el sistema educativo de un país: libros de texto y soportes máximamente institucionalizados), concepción de la escritura y, en especial del escritor, como figuras auráticas por encima de la sociedad, el texto como pretexto para reafirmar un presente[102]. Cuestiones no por vastas menos interesantes.

Lo bien cierto es que se puede predecir sin riesgo a equívocos un común núcleo de intereses, bien económicos, políticos, sociales, religiosos, culturales, o de poder en suma: porque los AIE actúan en todas sus ramificaciones.

Todo individuo humano, en tanto ente desde donde parte la iniciativa social, es "producto histórico íntimamente programado" (Rossi-Landi, 1978, 340) por la sociedad en la cual queda adscrito, con lo cual sus manifestaciones vienen condicionadas por un

---

101 A este respecto Lyotard es claro: "La cuestión del saber en la edad de la informática es más que nunca la cuestión del gobierno." (Lyotard, 1987, 24).

102 En cierta medida es lo que ha ocurrido con la moda reciente de historiar la transición democrática española en tanto apelación a los valores estrictamente históricos, al margen de otras cuestiones como intereses editoriales y televisivos. Se redacta durante el mes de diciembre de 1995.

cúmulo cultural del pasado y unas premisas condicionantes que actúan sobre él favoreciendo la consolidación de hábitos tradicionalmente impuestos a lo largo del tiempo, de tal modo que ni siquiera la investigación científica o humanística, pese a su esfuerzo y capacidad potencial desmitificadora, se ve posibilitada a salir de su propio (círculo) empeño. Las ideologías conservadoras o reaccionarias, e incluso otras presumiblemente progresistas se ven abocadas así al servilismo de viejas y ancestrales prácticas sociales legadas por herencia mecanizada de sucesivas generaciones en una reafirmación sólida de la tradición cultural.

> Se trata de corregir toda la reproducción social, entre otras cosas sustituyendo en ella todos los sistemas sígnicos principales por otros más adecuados, que rijan la producción de *hombres nuevos*, es decir, hombres que actúen en *relaciones sociales nuevas*. (Rossi-Landi, 1978, 341)

Y el propio teórico es quien piensa que la clave de la cuestión reside en las relaciones trabadas entre lenguaje e ideología (sistemas sígnicos/alienación), que contienen la posibilidad de actuar de manera «lingüísticamente desalienante» con el fin de desencajar a los hablantes del «consenso dominante» al que han sido tradicionalmente impuestos, y promover un nuevo consenso desmitificador frente a concepciones tradicionales (ver Rossi-Landi, 1978, 249). Empecemos por derribar las manidas relaciones entre las palabras y la realidad a la que remiten.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

He sido siempre un objeto de la historia y por eso intento llegar a ser sujeto. En ello estriba mi interés principal como escritor.

Heiner Müller

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

# 3. TÁCTICAS DEL «INDIVIDUALISMO» EN EL FIN DE SIGLO

- 3.1. Una mirada sociológica del individuo: el cuerpo del poder
- 3.2. Una carrera de galgos: el individuo como *cosmovisión*
- 3.3. Privatización de las funciones literarias tras la transición política
- 3.4. Modos actuales de individuación
    - 3.4.1. Consumismo, publicidad y cibernética
    - 3.4.2. Tratamiento temporal y espacial de la individuación

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

> La producción y la distribución en masa reclaman al individuo *en su totalidad*, y ya hace mucho que la psicología industrial ha dejado de reducirse a la fábrica. […] El resultado es, no la adaptación, sino la *mímesis*, una inmediata identificación del individuo con *su* sociedad y, a través de ésta, con la sociedad como un todo.
>
> H. Marcuse

## 3.1. UNA MIRADA SOCIOLÓGICA DEL INDIVIDUO: EL CUERPO DEL PODER

Con presta efervescencia, se observa en la literatura de las últimas décadas una creciente focalización del *yo* íntimo y cotidiano, desviando y neutralizando progresivamente espacios y asuntos colectivos, en pro de focos de tensión adscritos a microespacios de relaciones no casualmente reducibles en su mínima expresión. Es lo que ha diagnosticado Santos Sanz Villanueva en la reciente literatura española: "Celebramos la apoteosis de lo privado, de la pequeña impresión, recuerdo o trauma de infancia, de las menudencias de juventud… Dietarios, memorias, confesiones, peripecias del artista adolescente." (Sanz Villanueva, 1996, 4); si bien poco tiempo antes este crítico puntualiza que en la actual narrativa abundan novelas con una trama irrelevante y poco ocurrente, un hilo más pendiente de la anécdota que de la solidez argumental a la altura de las circunstancias. De cualquiera de las maneras, el proceso de evolución política española desde la transición hasta la incorporación a la Unión Europea —y posteriormente afianzado hasta esta misma actualidad— ha posibilitado un avance del individualismo en proporción directa a la burocratización sufrida por los diversos aparatos del Estado, y a la *normalización* de los opacos pasillos de la administración pública, al tiempo que nacía ese sentimiento colectivo de que la necesidad de integrarse con Europa en los órdenes sociales y colectivos tenía el precio de engancharse al vagón de cola de la doctrina liberal por entonces imperante desde los influyentes aparatos gubernamentales europeos, en pleno rendimiento. La vocación de diferentes gobiernos por dominar técnicas de poder que introspeccionen a los individuos gobernados, forma parte de todo un movimiento sospechoso de centralización política que no busca otra cosa sino asegurar su dominio:

> En apariencia, esta evolución se opone a la evolución hacia un Estado centralizado. A lo que me refiero en realidad es al desarrollo de las técnicas de poder orientadas hacia los individuos y destinadas a gobernarlos de manera continua y permanente. Si el Estado es la forma política de un poder centralizado y centralizador, llamemos pastorado al poder individualizador. (Foucault, 1988b, 98)

No deja de no ser casual que Foucault haya bautizado con el nombre de «tecnología pastoral» a ese estado de la cuestión en el terreno del poder, puesto que la metáfora del *rebaño* en el cristianismo es poderosa nominación de la sumisión personal a una sola voluntad superior, hasta el punto de que esta nueva relación trastornó toda clase de vínculos con el auge del cristianismo, al ser totalmente ignorado en los mundos políticos clásicos, al menos de ese modo. El descubrimiento del *yo* es uno de los más grandes filones que movimiento literario alguno haya encontrado jamás. De alguna manera se podría decir que la historia del mundo no es otra cosa sino la historia del sujeto que la constituye anticipadamente, sus pulsiones vitales y su expresión: "El sujeto

es un proceso de composición y recomposición continua de deseos y actos cognoscitivos que constituyen la potencia de la reapropiación de la vida." (Negri, 1989, 36). La iglesia cristiana estableció relaciones «pastorales» con vínculos efectivos y claros a través del dominio de lo que Foucault ha llamado una compleja *tecnología del yo* que opera y actúa en el seno de los seres humanos. Localiza la nueva experiencia del *yo* en los siglos I y II de nuestra era, coincidiendo con una detallada voluntad de dar cuenta de éste de manera clara y precisa a través de la escritura y, cómo no, de la vigilancia: "Así, se prestaba atención a todos los matices de la vida, al estado de ánimo, a la lectura y la experiencia de sí se intensificaba y ampliaba en virtud del acto de escribir. Un nuevo ámbito de experiencia, hasta entonces ausente se abría." (Foucault, 1988b, 62-3). A partir de entonces las cartas, diarios y correspondencias que describan la vida cotidiana serán moneda de cambio habitual entre quienes ostentan una mínima cultura para ello, dado su cargo o su relevancia pública como para sentir la necesidad de someterse a los dictados de la escritura. Una de las tradiciones occidentales más antiguas daba así comienzo. En el periodo helenístico renace una cierta necesidad de diálogo con uno mismo a través de la escritura. Establecida y profundamente enraizada cuando san Agustín escribe sus *Confesiones*, el romanticismo es el último gran movimiento que recupera esta modalidad con el propósito de dar cuenta de la experiencia del yo desde un evidente punto de vista: entre estas directrices nos hallamos sumidos hoy. Las llamadas «tecnologías del yo» actúan en la dominación individual, cuando un sujeto actúa sobre sí mismo con el fin de la interacción entre uno y los demás de la comunidad (Foucault, 1988b, 49). Diferencia hasta cuatro tecnologías del yo[103] diversas, de entre las cuales ésta es fundamental:

> permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad. (Foucault, 1988b, 48)

Ninguna de las cuatro tecnologías funciona de modo aislado, sino que contra lo que pudiera pensarse se interrelacionan conformando toda una tipología de dominación y de poder en definitiva, solo que esta vez participando desde el sujeto. ("El poder no es más que un tipo particular de relaciones entre individuos." [Foucault, 1988b, 138]) Un signo de todo poder es que ciertos hombres, desde las postrimerías, ostenten un dominio sobre otros hasta el punto de determinar su conducta. Como quiera que sea, Negri define el poder por la presencia de su antagonista (Negri, 1989, 38) que lo valida como tal. Desde sus inicios el Estado fue individualizado y erigido como totalitario, asentando su pilar básico de existencia en una eficiente policía que ejerciera las labores de control.

[103] Las otras tres tecnologías son: la de producción, de sistemas sígnicos y de poder (Foucault, 1988b, 48).

A efectos manuscritos, la génesis legal del individualismo la podemos rastrear en el derecho romano, donde ésta es *soberanía sometida*:

> El sistema de propiedad privada implica esta concepción: el propietario es el único dueño de su bien, lo usa y abusa de él, plegándose al mismo tiempo al conjunto de leyes que fundamentan su propiedad. El sistema romano estructuró el Estado y fundamentó la propiedad. Sometía la voluntad de poder estableciendo un «derecho soberano de propiedad» que no podía ser ejercido más que por los que detentaban el poder. (Foucault, 1978, 35)

A diferencia de Althusser, Foucault no piensa en el poder sólo como focalización proveniente del aparato de Estado, sino que lo concibe también en secuencias de lugares mucho más minúsculos y no menos efectivos, los cuales han pasado, penosamente, desapercibidos por buena parte de los teóricos, no interpretando bien la doctrina marxista contra cuanto dijera el propio Marx. El poder, efectivamente, también se encuentra en el propio cuerpo que conforma la individualidad, lo atraviesa y se expande desde él en una malla de tejidos sutiles que lo conforman. Denomina con el nombre de *microfísica del poder* a un dominio (subterráneo) que comienza a ejercerse a instancia de los individuos conformados como una suerte de maraña entretejida, lugar donde aplicarse, donde ejercerse el poder: una maraña de gestos, discursos, deseos, atraviesan el cuerpo individual constituyéndose en efecto del poder, su elemento de conexión y circulación. Según el autor francés, todos tenemos un mínimo poder que se ejerce desde el propio cuerpo:

> El individuo, con sus características, su identidad, en su hilvanado consigo mismo, es el producto de una relación de poder que se ejerce sobre los cuerpos, las multiplicidades, los movimientos, los deseos, las fuerzas. (Foucault, 1978, 120)

De ahí que los procedimientos de vigilancia y de registro de los individuos fueran tan importantes para el poder en determinados momentos históricos: con tal fin se inventó el panóptico, en un momento de relevo jerárquico al servicio de una nueva clase emergente que tomaba el poder, como sistema eficaz de control individual al tiempo que social. A partir de esta maquinal perspectiva se practica una revolución en todos los espacios sociales (escuela, cuarteles, hospitales) al ser capaz de aplicarse una efectiva vigilancia permanente e integral sobre el individuo. El propio Foucault localiza la importancia de control ejercida sobre estos lugares en momentos históricos precisos:

> Son los instrumentos de exclusión, los aparatos de vigilancia, la medicalización de la sexualidad, de la locura, de la delincuencia, toda esta microfísica del poder, la que ha tenido, a partir de un determinado momento, un interés para la burguesía. (1978, 146)

Este nuevo poder difiere por primera vez en la historia respecto del absoluto o real de las épocas anteriores, y nace al calor del auge de la burguesía como clase en expansión, que busca su incidencia no ya en el conjunto de los súbditos como en los

individuos que conforma la sociedad. ("Esta nueva mecánica de poder se apoya más sobre los cuerpos y sobre lo que éstos hacen que sobre la tierra y sus productos. Es una mecánica de poder que permite extraer de los cuerpos tiempo y trabajo más que bienes y riqueza. Es un tipo de poder que se ejerce incesantemente a través de la vigilancia…" [1978, 149]). Y como el propio autor afirma, este poder disciplinario es una de las grandes invenciones de la sociedad burguesa, además de instrumento constituyente del capitalismo industrial.

Mediante una compleja maraña de tensiones que atraviesan el cuerpo del individuo y llegan al cuerpo social, a través de una serie de tecnologías de exclusión, rechazo, marginación, institucionalización, represión, se asiste en las sociedades modernas a la fabricación del individuo disciplinario. No en vano, el panóptico, puesto al servicio de la burguesía como eficaz método de control y disciplina, es el más poderoso método de dominación del individuo que jamás haya existido: el panóptico modifica experiencias, conductas, comportamientos, encauza y reduce individuos, experimenta medicamentos y verifica sus efectos, prueba métodos de castigo, tortura a los delincuentes y enseña técnicas a obreros (Foucault, 1975, 207). Su eficacia se podría decir total: fabrica sencillamente individuos útiles. El cuerpo, pues, está inmerso en el dominio de lo político: las relaciones de poder lo atraviesan de lado a lado en mil direcciones: "el cuerpo, en buena parte, está imbuido de relaciones de poder y de dominación, como fuerza de producción" (Foucault, 1975, 32). Sin duda alguna, el individuo se convierte, a diferencia del anterior poder fastuoso del soberano, en mera representación ideológica de la sociedad, una realidad fabricada por la disciplina que lo atraviesa de parte a parte actuando sobre él indiscriminadamente. En la actualidad, por el contrario, el poder que (se) ejerce (sobre) el individuo ha cambiado radicalmente, así como la tecnología que lo sustenta. El control social que se ejerce sobre el individuo es radicalmente diferente, con tecnologías las más de las veces que calan desde su práctica invisibilidad, actuando sobre los hábitos de la cotidianeidad, de lo doméstico e incluso del intimismo. La atomización del tejido social, la realidad política con el progresivo culto al líder, el individualismo a ultranza con que apelan las prácticas publicitarias, el privilegio de los espacios privados y cedulares, forma parte de una cuidada estrategia donde el individuo se siente hoy encasillado y aislado en medio de una *aldea global*, que ha abandonado las grandes ideas, ha practicado un minifundismo en la industria cultural (Acín, 1990, 71) y una burocratización de las administraciones públicas donde cada ciudadano es un número perdido en un chip de ordenador. Frente al control social institucional de antaño (escuela, ejército, hospital), hoy se ejerce otro de un modo más etéreo y diluido aunque no menos potente, a través de las actuales tecnologías (cine, radio, televisión, vídeo, ordenador, internet) que actúan desde su propia invisibilización

y cuya resultante es lo que Ramonet[104] ha llamado acertadamente la imposición de un «pensamiento administrado». La idea que preside el uso de estas nuevas tecnologías no es otro que el de insertar al *hombre programado* en lo que Ramonet llama *estructuras de normalización* (Ramonet, 1995, 68) con el fin de dominarlo en su individuación, mediante una compleja «ingeniería del consenso y de la persuasión»[105].

Ahora bien, Anthony Giddens se permite matizar a Foucault y, situándose en una perspectiva divergente, estudia los procesos de evolución de la intimidad en las sociedades avanzadas actuales. Frente al concepto de poder manejado por el francés, éste piensa que las mujeres han conseguido abolirlo en cierto sentido, no ya desde la institución «administración» o desde los «Aparatos de Estado», sino desde lo que él llama la *revolución infraestructural* hecha desde abajo, cuya transformación radical concibe un cambio en lo concerniente al sexo desde la modernidad. La mujer ya no será la parte castrada y reprimida que había sido hasta entonces, a partir de ahora asume un papel activo, adquiriendo una igualdad de roles cuya repercusión es un cambio en la transformación del individualismo afectivo; esto lo achaca principalmente a ciertas actitudes de lucha sexual, a la propia expansión de la sexualidad en otros ámbitos discursivos. El discurso sexual se ha liberado, y con él la propia mujer se desentiende de pasadas ataduras y contenciones. Frente al importante papel jugado por las mujeres en esta liberalización, tradicionalmente y por modulación cultural histórica, el hombre se ha expresado siempre en el terreno de dominio público ajeno y excluido voluntariamente al proceso de la intimidad. Con el cambio de mentalidad operado a lo largo de las últimas décadas, ha habido una evolución favorable, según Giddens, en el terreno sexual, destacando las mujeres como base para la transformación del orden doméstico del que dice que son pieza fundamental: "las mujeres siguen siendo el principal agente parental y de celadoras del orden doméstico. El patriarcado sigue atrincherado en el orden económico y social. " (1992, 144). Con el advenimiento en las últimas décadas de este fenómeno, Giddens piensa en la configuración de una positiva tendencia a la privatización de la sexualidad dado que el ámbito íntimo se ha democratizado: "La posibilidad de la intimidad implica una promesa de democracia. […] El origen estructural de esta promesa es la emergencia de la pura relación, no sólo en el área de la sexualidad sino también en las relaciones entre padres e hijos y otras

---

104 Concretamente dice: "La crisis de las grandes máquinas coaccionadoras —familia, escuela, Iglesia, ejército— y el fracaso de los estados totalitarios que practican a gran escala el adoctrinamiento de masas, ha podido hacer creer que el ciudadano recobraba una autonomía sin cortapisas. Es una ilusión. Bajo un aparente sosiego, todo indica, por el contrario, el refuerzo del control social, este *conjunto de recursos materiales y simbólicos de que dispone una sociedad para asegurarse de la conformidad del comportamiento de sus miembros a un conjunto de reglas y principios prescritos y sancionados.* (Ramonet, 1995, 65-6).

105 Si bien Ramonet habla de la idea de «pensamiento único» como sustento doctrinal de la sociedad actual, Chomsky etiqueta a las sociedades democráticas modernas con el nombre de «ingeniería del consenso». Ver el libro conjunto de ambos: *Cómo nos venden la moto*.

formas de parentesco y amistad." (Giddens, 1992, 171). Al parecer, según el autor, la democratización[106] del dominio público proporciona las condiciones básicas para la automática democratización de los espacios privados, las relaciones personales: la simetría entre el orden personal y social parece coexistir en el seno de una democracia en lo político; no se da la una sin la otra. En este sentido la sexualidad conecta con la urgencia de nuestro tiempo capitalista cuando ésta es una máquina productora de placer, el cual, vertido en forma de promesa, inunda el mercado con su modalidad mercantil de venta; ve Giddens en la mercantilización del sexo de la sociedad actual un modo de desvío de las verdaderas necesidades de la sociedad por la anteposición de la aparente urgencia sexual: este desplazamiento (basado en el trabajo, en la disciplina y la autorrenuncia) del orden capitalista tiene su fundamento en el consumismo (1992, 161) a fin de secuestrar y privatizar los ámbitos íntimos. Excluido interesadamente su verdadero sujeto de la esfera pública —la mujer—, el poder podía manipular los espacios de intimidad humana: "Las mujeres se han visto lastradas, de facto, con la tarea de administrar el proceso de transformación de la intimidad que ha desencadenado la modernidad. El sistema de represión institucional estuvo sujeto desde el principio a tensiones a causa de la exclusión de las mujeres de la esfera pública." (Giddens, 1992, 162). En este proceso que cree adivinar normalizador y de convergencia, llevado a cabo forzadamente por las mujeres, el amor constituía el medio de comunicación y de autodesarrollo, una posible forma de libertad en el ámbito de lo íntimo. Para Giddens, la democratización de los espacios públicos en su inicio no dejó de ser un proyecto masculino, al que la mujer ha podido incorporarse tardíamente en las últimas décadas. Acto seguido ha habido y está habiendo una democratización de la vida personal, una democratización de la esfera privada, un proyecto más subterráneo que el anterior, pero decisivamente importante por el papel que han desempeñado las mujeres en ello, cuyas consecuencias y repercusiones son verdaderamente decisivas en la vida pública de occidente:

> La democratización de la esfera privada es hoy algo que no sólo está en proyecto, sino que constituye una cualidad implícita de toda la vida personal que viene introducida por la pura relación. El fomento de la democracia en el dominio público fue inicialmente un proyecto masculino en el que las mujeres participaban de forma casual, por mor de su propia lucha. La democratización de la vida personal es un proceso menos visible, en parte porque no sucede en la esfera pública, pero sus implicaciones son igualmente profundas. Se trata de un proceso en el que las mujeres han ejercido un papel de primera fila, aunque el resultado final de los beneficios logrados, incluso en la esfera pública, estén abiertos a todos. (Giddens, 1992, 167)

[106] Giddens cree ver una verdadera transformación y democratización de la sociedad a través de la previa democratización de los espacios íntimos: "La tranformación de la intimidad fuerza el cambio psíquico, así como el cambio social y este cambio, de arriba abajo, puede ramificarse potencialmente a través de otras instituciones más públicas." (Giddens, 1992, 165).

Es por esto por lo que no se puede censurar una cierta privatización de los espacios sociales, así como tampoco una intimidad que no es más que una nueva forma de democracia, una vez liberada de pasadas represiones y persecuciones. Aunque no debemos engañarnos y señalar que así como no todas las intimidades son iguales, tampoco lo son todas las privatizaciones de los ámbitos. Aquí se pretende criticar —más adelante— aquellos ámbitos cuyas prácticas aislantes sean contraproducentes en el ideario social, cuando atentan a un proyecto comunitario, o generan por sí mismas una ideología regresiva por aislante, corporativa y ajena a la realidad: algo muy frecuente en el ámbito de la literatura y los discursos audiovisuales de las últimas décadas. La clave está en el uso que se lleva a cabo de la intimidad: no podemos olvidar que lo personal es una manifestación más de lo político.

Parece que el canon burgués de sociedad se ha preocupado históricamente en despejar cualquier duda acerca de una necesitada división —abstracta— entre lo «individual» y lo «social», de tal modo que, convertido en *normal* lo que sólo es habitual por imposición, nos viene dado como un punto de partida «natural», sin advertir toda la perversión de la operación histórica al completo (Williams, 1977, 40).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

## 3.2. UNA CARRERA DE GALGOS: EL MUNDO COMO 'COSMOVISIÓN'

Una de las médulas espinales del pensamiento contemporáneo se halla radicada en la filosofía de Karl R. Popper, quien en la antesala de la segunda guerra mundial escribiera una obra reveladora para el occidente europeo: *La sociedad abierta y sus enemigos*. Traer a colación este documento no sólo evidencia su capacidad de influencia en el mundo cultural de la dura postguerra sino también el conocimiento de haber sido capaz de vertebrar a través de su doctrina un influyente pensamiento del que se ha beneficiado el pragmatismo político de las últimas décadas, llegando hasta nuestros días en sus variadas concreciones. Su concepción del *individualismo* se opone a *colectivismo* y, por ende, tiene como correlato el dualismo igualdad/desigualdad. Para éste, la sociedad cerrada o tribal (se opone tajantemente a su propuesta de sociedad abierta) dio paso en un momento concreto de la historia a la sociedad abierta a través de la emancipación del individuo: mientras atribuye a la sociedad cerrada una alta dosis de totalitarismo, en la otra su estado es el democrático. ("También ahora seguiremos llamando *sociedad cerrada* a la sociedad mágica, tribal o colectivista, y *sociedad abierta* a aquella en que los individuos deben adoptar decisiones personales." [Popper, 1945, 171]). Popper marca especialmente el momento de transición entre una sociedad y otra por ser la irrupción, según dice, de la democratización a través de la consolidación de un tipo de sujeto emancipado respecto a viejos servilismos. De esta creación de la *democracia* a efectos tanto formales como reales habría mucho que hablar, si bien no es primordial en estos momentos.

> la gran revolución espiritual que condujo al derrumbe del tribalismo y al advenimiento de la democracia no fue sino la emancipación del individuo. La astuta intuición sociológica de Platón se revela cabalmente en la forma en que éste reconoce invariablemente al enemigo allí donde le sale al paso. (1945, 107)

Popper cree ver en el tránsito de la sociedad cerrada a la abierta una de las revoluciones más importantes de la humanidad: "los griegos iniciaron para nosotros una formidable revolución que, al parecer, se halla todavía en sus comienzos: la transición de la sociedad cerrada a la abierta." (1945, 173). Este derrumbe del tribalismo iniciado por el pueblo griego tiene su culminación en el siglo V con la guerra del Peloponeso. La revolución de la que da cuenta Popper no es más que una afirmativa creencia en la razón, la libertad y la humanidad de los hombres ("la nueva fe y, a mi entender, la única fe posible: la de la sociedad abierta." [181]) constituida a modo de credo muy de época. El inicio de la sociedad abierta viene marcado también por el inicio de la filosofía como reacción a una sociedad cerrada de fuertes convicciones mágicas frente a los argumentos racionales de la nueva etapa. Frente a la creencia aférrima del agrupamiento

tribal de las sociedades cerradas (de lo cual, por otra parte, también habría mucho que hablar) donde el cuerpo colectivo unitario era la referencia principal («la tribu lo era todo y el individuo nada»), surge un repentino interés por rescatar las virtudes del individualismo. Así, establece Popper un dualismo bíblico donde lo *cerrado* siempre queda caracterizado por el signo de lo negativo (oscuridad, barbarie, «inquisición», «policía secreta», «*gangsterismo* idealizado», «no razón», «magia», «fuerzas ocultas») —alguna que otra de las atribuciones sería filológicamente improcedente— frente a la abierta con caracterizaciones completamente marcadas por lo positivo («humanismo», «civilización», «racionalidad», «libertad»). Este dualismo es mecanicista y marcadamente determinista, muy propio de una sociedad occidental que no logra sacudirse ciertos estigmas profundamente enraizados desde el origen de su pensamiento. No deja de ser curioso el firme paralelismo que se establece, aunque aplicado al campo del arte y en especial al de la literatura, con la tesis de Bousoño cuando dice que el verdadero y único motor de la cultura es el «individualismo» evolutivo frente al colectivismo. A manera de vaso comunicante casi cuatro décadas después de teorizar Popper, sin pudor, el español da un paso en firme en esta brecha cuando ha alimentado ya tantos abrevaderos[107]. Parece difícil asimilar después de las experiencias de las vanguardias del presente siglo que lo irracional, "oscuro", antihumano sea sinónimo de tribal o primitivo. Contra esta racionalidad absurda —de la que el presente siglo ha dado pruebas sobradas de la existencia de su contrario— que proponen tanto Popper como Bousoño en sus diferenciadas teorías, y pese a que sea mero apunte, el sagaz olfato de Toni Negri lleva a pensar que, en la actualidad, la racionalidad "instrumental", así como su correlato la modernidad, y el progreso han llegado a su fin (Negri, 1989, 40). Popper se deja arrastrar por un marcado mecanicismo evolucionista de la historia de tal manera que su viciada visión no llega a comprender los fenómenos actuales que, en última instancia, pretende explicar. Adiós, además a Einstein, Poincaré, Eddington y el relativismo que nos auspicia, porque, entre otras cosas, no se admite el discontinuismo: "*No existe el retorno a un estado armonioso de la naturaleza. Si damos la vuelta, tendremos que recorrer todo el camino de nuevo y retornar a las bestias.*" (1945, 194). Como si la historia fuera una carrera de galgos o una línea continua de la que no puede uno salirse por miedo al abismo de sus límites y el temor de no llegar a ninguna meta. Totalitarismo, sin embargo, puede ser la visión de la encrucijada en que se halla el ser humano en el momento en que escribe tales ideas, antesala del gran conflicto:

> Pero si queremos seguir siendo humanos, entonces sólo habrá un camino, el de la sociedad abierta. Debemos proseguir hacia lo desconocido, lo incierto y lo inestable sirviéndonos de la

[107] No ya culturales como es el caso, sino su fuerte raigambre en los modelos económicos y políticos de los diferentes gobiernos más o menos recientes: véase el thatcherismo inglés de finales de los 80, la socialdemocracia alemana, francesa, italiana e incluso, por qué no, española del PSOE.

> razón de que podamos disponer, para procurarnos la seguridad y libertad a que aspiramos. (1945, 195)

La revolución francesa de 1789, para Popper, significa un importante impulso de la sociedad abierta. Del mismo modo ve en la filosofía de Hegel, de la que se sustenta Prusia, claros elementos taponadores de la sociedad abierta a igual que la filosofía de Platón y Aristóteles; ve en la doctrina de Hegel una vuelta nada demencial: ¿Acaso no existen otros modos demenciales, así como otras formas positivas de sociedad sino el dualismo omnipresente en el que cae continuamente el pensamiento de Popper?

Popper atisba el peligro siempre acuciante de entregar al individuo en manos de la sociedad, porque ésta lo doblega, justificando ciertas conductas de éste a causa de aquella. Y siendo cierto que el poder social controla al individuo, como ha dicho Foucault, no menos cierto deja de ser que el individuo es un ser social (de ningún otro modo podría definírselo) y que sus grandezas y miserias se dirimen en la sociedad que le modula y produce en última instancia: todo sujeto siempre aspira a integrarse en la colectividad de la cual depende (ver Lyotard, 1987, 70). De hecho, tal y como reconoce Jameson, la supremacía de lo social sobre lo individual es en todo momento palpable:

> Imaginar que, a salvo de la omnipresencia de la historia y la implacable influencia de lo social, existe ya un reino de la libertad —ya sea el de la experiencia microscópica de las palabras en un texto o el de los éxtasis e intensidades de las varias religiones privadas— no es más que reforzar la tenaza de la Necesidad en esas zonas ciegas donde el sujeto individual busca refugio, persiguiendo un proyecto de salvación puramente individual, meramente psicológico. La única liberación efectiva de semejante constricción empieza con el reconocimiento de que no hay nada que no sea social e histórico; de hecho, que todo es «en último análisis» político. (Jameson, 1989,17-8)

Por contra, el postulado de Popper llega a justificar ciertas prácticas individualistas del capitalismo (y en esto coincide plenamente con Bousoño, como veremos más adelante), descargando sus responsabilidades —según su razonamiento viciado— en las condiciones que le impone la sociedad al individuo atándolo y coaccionándolo a actuar irremediablemente de un modo concreto:

> No podemos imponerle nuestros intereses al sistema social; en su lugar, es el sistema quien nos impone lo que *creemos* ser nuestro interés, forzándonos a actuar en conformidad con nuestros intereses de clase. Es inútil hacer cargar al individuo, aun al "capitalista" o "burgués" individual, con la culpa por la injusticia y la inmoralidad de las condiciones sociales, puesto que es este mismo sistema de condiciones el que obliga al capitalista a actuar como lo hace. Y es inútil, también, esperar que se mejoren las circunstancias mejorando a los hombres. (Popper, 1945, 296)

Esta visión no sólo es opuestamente contraria a la de Jameson sino que atenta contra la susodicha primacía de lo social. Una cosa es ver en la sociedad un peligro de poderes que manipulan a los individuos, como dice Foucault, y otra justificar éstos a costa de las maldades de aquella. Con ese procedimiento donde las tecnologías sociales parecen anular al individuo, Popper llega a justificar las bondades del «sistema capitalista» fundado en la anulación de la libertad absoluta porque ésta se vuelve contra

sí misma. Entre otras cosas, éste no cree que el poder económico sea la razón de todo mal, en clara referencia a la filosofía de Marx, sino más bien, el poder incontrolado del dinero.

Justifica el individualismo proclamando que "la sociedad es producto del hombre y sus objetivos" (Popper, 1945, 378). Pero «hombre» aquí viene designado como sinónimo de individuo. Para éste, dar la razón a la «sociedad» es hacerlo a «ciertos individuos concretos» (1945, 394). Condiciona continuamente la razón social a un carácter «interpersonal» que opera maniqueamente en el pensamiento interesado de su filosofía. Contra ello nos previene el pensamiento de Jameson de un modo tajante diciéndonos que las manifestaciones individuales se revelan como hechos sociales incluso en términos históricos, desautorizando lo contrario:

> Sólo la comunidad, en efecto, puede dramatizar la unidad (o «estructura») inteligible autosuficiente de la que el cuerpo individual, como el «sujeto» individual, es un «efecto» descentrado, y que el organismo individual, cogido en la incesante cadena de las generaciones y las especies, no puede, ni siquiera en las desesperadas visiones renacentistas o neoplatónicas del hermafroditismo (o en su contrapartida moderna, la «máquina soltera» de Deleuze-Guattari) reivindicar. (Jameson, 1989, 60)

Incluso la *tradición* que dice ser todo, la entiende Popper como «relaciones personales concretas». Prudentemente, utiliza una fórmula eficaz para expresar su pensamiento: "«Lo que realmente importa son los individuos humanos, pero esto no significa que yo importe gran cosa», se persigue una combinación romántica de egoísmo y colectivismo." (1945, 436). No deja de ser extraño, como se ha apuntado anteriormente, que muchos teóricos se hayan subido al carro del «individualismo» en plena marcha, cuando ciertamente su avance en la segunda mitad del presente siglo no parece dejar lugar a ningún tipo de dudas. Da la sensación de que cuando éstos teorizan lo hacen mirando alrededor de la sociedad desde la que hablan (pleno siglo XX), más que tratando de abordar la historia en su diversidad. No es ése el caso de Jameson, quien de nuevo pone el dedo en la llaga diciendo que:

> la imaginería política y colectiva se transforma en un mero relevo en la celebración en último término privatizadora de la categoría de la experiencia individual. El sistema interpretativo esencialmente histórico de los padres de la iglesia ha sido recontenido aquí, y sus elementos políticos han vuelto a ser las más escuetas figuras de las realidades utópicas del sujeto individual. (Jameson, 1989, 60)

Bousoño en *Épocas literarias y evolución*[108] lleva a cabo una ligazón firme entre individualismo e intimismo subjetivista en la línea del germánico, si bien aplicando su

[108] La elección de este libro no sólo da cuenta de su pertinencia en el presente apartado, sino del carácter marcadamente institucionalizador del lugar donde aparece publicado (Biblioteca Románica Hispánica de la editorial Gredos) y el tipo de público de ámbito estrictamente universitario al que va dirigido, dada su voluntad de especialización del saber y, todo hay que decirlo, la relevancia jerárquica de su autor en el sistema académico español, lo que lo convierte en un canal transmisor/reproductor de ideología. Además, su carácter de teorización globalizante de todo un sistema aplicable a todas y cada una

tesis al sistema artístico y literario a través de cotejos con la sociedad y la realidad política de cada momento. Uno de los mayores problemas a la hora de enfrentarse al pensamiento de Bousoño es el asentamiento de unas premisas o bases previas falsas desde donde, una vez justificadas, desarrolla todo el sistema sin mayor objeción que el cierre dialéctico (?) que crea su propio circuito de pensamiento del que se alimenta. No deja de ser maniqueo y manipulador pretender construir una teoría que mira por encima de los hombros al resto de metodologías y disciplinas históricas (espiritualismo, esteticismo, antropología, sociología, psicoanálisis…) para, a continuación, decir que la única *verdad* existente a la hora de abordar todas las «épocas» es el susodicho individualismo. Evidentemente, aun siendo del mismo momento, se puede pasar por alto la doctrina de Lombroso pero no así la de Marx, peor no tratar de meter en un mismo saco todas y cada una de las doctrinas de la historia con pretenciosas intenciones de lograr, de ese modo, una nueva y genérica que supere los defectos de las utilizadas a partir de su supuesta globalización.

> *... al ser vistas desde nuestra doctrina acerca del individualismo como foco de todas las épocas*. Esta doctrina nuestra, que engloba así a todas las demás, será entonces *no ecléctica*, será *sintética* en el sentido hegeliano, pues que los «absorbe» si es que en efecto lo hace, y pretende ir más allá de ellas. (Bousoño, 1981, 144)

Bousoño defiende las tesis evolucionistas de la literatura cuando éstas parecían totalmente erradicadas y felizmente superadas: "la visión del mundo en que estoy influye en mi actitud de rechazar o aceptar algo del pasado, así como en el grado de esa aceptación." (1981, 151). Su concepción evolucionista, en este sentido, es darwinista e incluso va más allá en su inamovible propuesta de colocarlo frente al presente aunque se cure en salud y niegue la «recaída en el pasado», más bien propone "la vuelta a la contemplación de ese pasado en el modo más elevado y más abarcador en que lo hace una escalera de caracol: se ve así un panorama de mayor amplitud, sin las limitaciones visuales que antes una perspectiva de nivel inferior nos hacía padecer." (Bousoño, 1981, 154). Esa voluntad esencialista de la contemplación estática del pasado tiene más que ver con una cierta mística de la nostalgia que con la voluntad dialéctica que la historia propone. En anteriores puntos hemos dejado suficientemente clara la voluntad de cambiar la vieja y caduca visión del pasado, su concepción anquilosada de la historia como progreso y transformarla por una «actualización» donde el pasado deja de ser lugar rígido y punto firme adonde acudir, y ocupe su vacante el presente: "situar el presente en el centro de nuestras preocupaciones, utilizando el pasado para hacer «la rotación dialéctica que inspira una conciencia lúcida»." (Fontana, 1992, 143). Aunque sea mera constancia, no podemos dejar de nombrar el planteamiento original de la voz

---

de las épocas literarias y la creación de un marco socio-histórico-filosófico modula una concepción del hecho literario y artístico claramente determinista y con una alta dosis de culpabilidad cultural occidental.

heterodoxa de Toni Negri, quien ofrece una perspectiva tan atrevida como innovadora al respecto, cuando dice que "En el concepto de poder constituyente[109] está pues la idea de que el pasado no explica el presente, sino que únicamente el futuro podrá hacerlo" (Negri, 1994, 29). Efectivamente, despegando del *Angelus Novus* benjaminiano, el filósofo italiano construye su teoría política del momento actual con voluntad consciente de rechazar el pasado, puesto que éste "no sabe explicar el porvenir" (Negri, 1989, 141). El poder constituyente generará los mecanismos oportunos para la destrucción del pasado (una especie de olvido borgiano) a fin de la construcción oportuna de lo nuevo y por venir.

De ese modo, la concepción que maneja Bousoño de la historia de la literatura es genérica e institucionalizadora, hasta el punto de apabullar el tratamiento dado, al menos dentro de las premisas aquí manejadas:

> La «tesis» abarca muchos siglos: desde la Antigüedad hasta el fin del Neoclasicismo, pero se condensa con superior energía y de otro modo a lo largo del siglo XVIII; la antítesis rige poco tiempo: exclusivamente durante el período romántico; la síntesis ha estado vigente hasta hoy. (Bousoño, 1981, 161)

BIBLIOTECA VIRTUAL

La pretensión de llevar a cabo una «cosmovisión» globalizante es tan ambiciosa como limitadora, porque jamás lleva a ningún lugar dar la espalda a una dialéctica histórica que integre la pluralidad. Sus constantes afirmaciones parecen más muestra del oportunismo histórico que no de una crítica que se quiera rigurosa: "*Lo que da fundamento a la totalidad del arte en postrer consideración es, pues, la inserción del artista en un mundo objetivo."* (Bousoño, 1981, 167). Construir una cosmovisión como lo hace éste a partir de un «mundo histórico objetivo» es ser más que optimista, felizmente responsable de las masacres de la historia. Incluso pretende ver en el materialismo marxista una justificación pura del individualismo de la sociedad causado por el progreso sucesivo, la concatenación de formas económicas sociales estatales que han vertebrado esta doctrina. Cae frecuentemente en una generalización simplificadora cuando concibe la «insinceridad» del neoclasicismo a causa de su convencionalismo e impersonalidad psicológica frente a la «sinceridad» que plantea el romanticismo por ser confesionario, biográfico e impúdico (ver 1981, 192). Los argumentos evidentemente caen por su propio peso. Del mismo modo expone el paso del romanticismo al simbolismo como si se tratara de un trasvase desde el impudor hasta el pudor, debido, sobre todo, según dice, al desarrollo capitalista. A partir del simbolismo se atiende a lo

[109] En el concepto de *poder constituyente* Negri funda toda una teoría de lo que él entiende que debe ser la *revolución* inmediata de lo político, la única manera de salir de las trampas del capitalismo actual. El poder constituyente es el régimen de la sociedad democrática: "Es la fuente de producción de las normas constitucionales, o bien el poder de hacer una constitución y de dictar después las normas fundamentales que organizan los poderes del Estado; en otros términos, el poder de instaurar un nuevo ordenamiento jurídico, esto es, de regular las relaciones jurídicas en el seno de una nueva comunidad." (1994, 18).

íntimo: el contenido del sujeto aporta impresiones (paso del subjetivismo al intersubjetivismo). Evidentemente, este pensamiento es tan superficial como interesado y tiene en su simplificación su máximo exponente.

El correlato social del individualismo es lo que Bousoño llama «grupo», es decir, formación de unidades mayores que operan por sí mismas en pro de esa unidad frente a la sociedad en la que *a priori* se supone que están instalados. ¿Acaso el grupo al que se refiere tiene su correlato económico en los lobbys bancarios, social en el espíritu corporativo, y artístico en las denominadas «generaciones»? Ése es precisamente el engaño en el que nos hace caer una y otra vez el capitalismo. Jameson desmonta la cuestión con un modo de tratamiento frontalmente operante cuando dice que: "Sólo la comunidad, en efecto, puede dramatizar la unidad (o «estructura») inteligible autosuficiente de la que el cuerpo individual, como el «sujeto» individual, es un «efecto» descentrado, y que el organismo individual, cogido en la incesante cadena de las generaciones y las especies, no puede, ni siquiera en las desesperadas visiones renacentistas o neoplatónicas del hermafroditismo (o en su contrapartida moderna, la «máquina soltera» de Deleuze-Guattari) reivindicar." (Jameson, 1989, 60). Fuera de las redes de la comunidad, en cualquiera de los períodos históricos que se contemple, el individuo no tiene sentido alguno. Resulta clarificador en este sentido Raymond Williams cuando admite la culpabilidad —y falsificación— en la que ha caído históricamente el sistema a la hora de separar tajantemente las categorías abstractas de lo «individual» respecto de lo «social» en versión burguesa de un modo pretendido y buscado, hasta el punto de constituir verdaderos puntos de partida «naturales» para todo tipo de sistematizaciones históricas (Williams, 1977, 40).

Volviendo al hilo del momento inicial, las premisas falseadas que construye Bousoño, y en las que hemos dicho que asienta el conjunto de su tesis, configuran una concepción de la historia de la literatura fatalmente entendida como una suma de obras, que cada período de la historia de la literatura es la resultante de la época en que se produce esa literatura, y no de las fuerzas (re)productoras / ideológicas que producen los textos. (Es como si continuamente persistiera en la voluntad de negar la fuerza contextual de la sociedad en la repercusión del producto literario.) Esta visión, del modo en que es planteado, impide el disenso: es como si el teatro barroco fuera Lope de Vega y Calderón de la Barca, de ningún modo los «cómicos de la legua» que recorrían la geografía hispánica con sus espectáculos a cuestas, puesto que estos últimos operan ajenos al sistema epocal imperante. Con el fin de globalizar una mirada no sólo debe tenerse en cuenta el *campo* sino también, siguiendo el símil fílmico, su *fuera*; en otras palabras, no se puede pasar por alto una etapa histórica sin mirar hacia esas voces que

hoy todavía se consideran no hegemónicas y *ampliamente* representadas por las que sí lo son. Jameson lo expresa acudiendo a términos bajtianos:

> puesto que por definición los monumentos culturales y obras maestras que han sobrevivido tienden necesariamente a perpetuar únicamente una sola voz en ese diálogo de clases, la voz de una clase hegemónica, no puede asignárseles apropiadamente su lugar relacional en un sistema dialógico sin la restauración o reconstrucción artificial de la voz a la que inicialmente se oponían, una voz en su mayor parte ahogada y reducida al silencio, marginalizada, cuyos enunciados propios se dispersan a los cuatro vientos o quedan reapropiados por la cultura hegemónica. (Jameson, 1989, 69)

Es éste un modo de ejercer la represión sobre toda disidencia o «voz apositiva» para instaurar una legitimidad en nombre de la «universalización», lo cual, es muy propiamente occidental: "En el terreno estético, en efecto, el proceso de «universalización» cultural (que implica la represión de la voz opositiva y la ilusión de que hay una sola «cultura» genuina) es la forma específica que toma lo que podríamos llamar el proceso de legitimación en el campo de la ideología y de los sistemas conceptuales." (Jameson, 1989, 70). Es ésta, pues, una forma de hegemonizar modelos culturales frente a otros silenciados. El malévolo «unitarismo» que impone Bousoño a la concepción literaria de las épocas no deja de ser rebatible sino más apropiadamente impensable desde un punto de vista simplemente racional: "todos los rasgos, no sólo los artísticos y literarios, de una época tienen en lo fundamental, una explicación unitaria: la cosmovisión que es inherente a tal período." (Bousoño, 1981, 10). Pretende reducir la pluralidad de conflictos que enriquecen una serie de problemas en un solo manojo cosmovisionario donde se impide la dialéctica de ideas:

> Y si una cosmovisión se constituye como un organismo, ello supone que sus diferentes partes se hallen en mutua relación e interdependencia, en cuanto que se supeditan al conjunto, a cuyo servicio están. (Bousoño, 1981, 11)

Su postura la bautiza exactamente con el nombre de «motor cosmovisionario» o «centro de responsabilidad». Su decantación por la unidad monádica, clausurante, y su no disensión lleva impregnada una ideología retrógada. De ahí que fracase su intento de asentar una base de pensamiento de este tipo cuando todo está abocado hacia un punto solar. Resulta lamentable concebir un centro ("el centro de responsabilización del sistema de cada una de las épocas es *siempre el mismo genéricamente*, el individualismo, y lo que varía es *el grado* en que el individualismo se da." [1981, 51]) de sistemas que sean marca exclusiva del individualismo como lo hace, y con una definición del individualismo más propio del momento en el que habla —lo cual no deja de ser normal: cada cual habla desde su propio contexto—, plena década de los ochenta, cuando un capitalismo avanzado se encuentra en plena travesía, que de la pretendida cosmovision que declara:

> Si el individualismo es, como digo en el texto, «la conciencia que yo tengo de mí mismo en cuanto hombre», y este grado individualista (creciente, en lo que nos importa, desde la segunda mitad del siglo XI hasta hoy) decide la contextura y el sentido de cada época cultural, se sigue que la historia del hombre es la historia del individualismo (siempre que al individualismo lo definamos como lo hemos hecho). (Bousoño, 1981, 15-6)

Una cosa es definir al individuo como conciencia integrada en una sociedad y otra querer hacer doctrina con éste sin la responsabilidad de ligarlo a sus semejantes o con el resto de los elementos que lo modulan en su continuidad temporal y espacial. Resulta curioso (por no decir risible) concluir que la historia del hombre es la historia del individualismo, cuando la sociedad no ha dejado de modularlo y, en definitiva, crearlo. Cuando menos Lyotard se apresta a corregir que no existe relación recíproca entre la descomposición de los grandes relatos de la Historia y la descomposición del lazo social, o lo que es lo mismo, del paso de una colectividad perfectamente tramada a otra atomizada por sus individuos[110]. En términos históricos, anteponer el proyecto personal al social no deja de causar cuando menos estupor e inquietud dado el atrevimiento, habiendo demostrado como se ha hecho en el capítulo anterior que el ser humano es un ser desde siempre agrupado en sociedad, es decir, un ser que apela a su historicidad a la hora de construirse:

> Imaginar que, a salvo de la omnipresencia de la historia y la implacable influencia de lo social, existe ya un reino de la libertad […] no es más que reforzar la tenaza de la Necesidad en esas zonas ciegas donde el sujeto individual busca refugio, persiguiendo un proyecto de salvación puramente individual, meramente psicológico. La única liberación efectiva de semejante constricción empieza con el reconocimiento de que no hay nada que no sea social e histórico; de hecho, que todo es «en último análisis» político. (Jameson, 1989, 17-8)

Es cierto que McLuhan creyó ver cuando menos una cierta relación recíproca entre el nacimiento de la imprenta y el individualismo pero no como justificación del uno sobre el otro, sino más bien como relación de causa-efecto, fruto de las nuevas tecnologías del hombre cuyo resultado no era otro sino la imposición de hábitos homogeneizadores a los que ha tendido el hombre desde entonces: "el individualismo, sea en el pasivo sentido atomístico de una ejercitada soldadesca o en el activo sentido agresivo de una iniciativa o autoexpresión personal, presupone de igual modo una tecnología previa, formadora de ciudadanos homogéneos." (McLuhan, 1967, 290). Pero del mismo modo, reconoce que la tipografía no es el medio para imponer el individualismo en la historia, aunque es cierto que haya impuesto hábitos muy concretos y determinados de propiedad privada (escritor, editor, impresor…)[111]. De cualquiera de

---

110 Según Lyotard: "De esta descomposición de los grandes Relatos, que analizamos más adelante, se sigue eso que algunos han analizado como la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano. Lo que no es más que una visión que nos parece obnubilada por la representación paradisíaca de una sociedad «orgánica» perdida. (1987, 36-7).

111 En palabras de McLuhan: "Hoy no es evidente por completo que la tipografía haya sido el medio y la ocasión del individualismo y de la autoexpresión en la sociedad. Que haya sido el medio de alimentar

las maneras, el protagonismo que confiere Bousoño al individuo en cualquier momento histórico es desmesurado: "el individualismo es un sentimiento" (1981, 15), "el individuo humano es, ante todo, una conciencia, valoración de la *interioridad* del hombre y grado con que se manifiesta tal valoración e interiorización (1981, 18). Buscar como motor de la historia la personalidad humana, su interioridad y el sentimiento que ésta produce es un peligroso juego que no tiene otro fin sino negar la transformación colectiva de la sociedad.

Para asentar su concepción individualista, éste lleva a cabo una labor de regreso histórico de las diferentes «épocas» históricas. El problema es que la construcción se realiza desde la superficialidad, sin voluntad de escarbar en los lindes del problema, sino sólo enfocando todo hacia la versión oficializada de la historia, del pensamiento y de la cultura, lo cual demuestra sumo maniqueísmo:

> En el Renacimiento, el individualismo asoma de otro modo: *como una emoción de autosuficiencia del hombre*. En el siglo XVII, como un importante incremento del sentimiento de *confianza en la razón* (insinuado ya en el Renacimiento, e incluso en el nominalismo de la Baja Edad Media […] Ello se acentuó fuertemente en el siglo XVIII, cuya segunda mitad y, sobre todo, su final, presenció la aparición de un individualismo consistente en la *creencia en el progreso* (Bousoño, 1981, 18)

Este ingenuo evolucionismo llevaría a desconsiderar por sus propias leyes un cuadro tan malévolamente irracional como *El jardín de las delicias* de El Bosco, o cierta producción de Góngora más cercana a lo que hoy se llama surrealismo que a las corrientes en boga de su momento. Cuida mucho Bousoño de cubrirse las espaldas contra este tipo de acusaciones cuando incorpora a su teoría excepciones que confirmen la regla: así los períodos de la guerra civil española y el neoclasicismo del XVIII ("no podían ser llamados individualistas ni el período de la posguerra, tan caracterizadamente «social» y preocupado por «el otro», ni el período neoclásico, el siglo XVIII cuya racionalidad universalista y generalizadora le había de imponer fuertes frenos e inhibiciones frente a todos los particularismos, o frente a cuanto pudiese ser considerado personal o local." [Bousoño, 1981, 51-2]). Invita a pensar que no existe literatura social o colectivista en los años 50, en el modernismo o ni siquiera hoy en día; los tiempos no acompañan. La mostrada idea mecanicista de la sucesión epocal (1981, 21) cobra su máximo vigor en la expresada acerca del siglo XX: "Pero el hombre, con todo ello, cobra *más que nunca* «conciencia de sí mismo», pues que la cobra, por lo pronto, de los riesgos en que se halla." (1981, 20). Haber tenido un siglo que, sin concesiones, se le puede otorgar el apelativo de *terrible*: dos guerras mundiales, exterminio de seres humanos en fábricas diseñadas exclusivamente para este fin, cientos de miles de

---

hábitos de propiedad privada, aislamiento y muchas formas de "compartimentación", resulta quizá más evidente. […] Gran parte de la megalomanía renacentista, desde Aretino a Tamburlaine, es descendencia inmediata de la tipografía, que facilitó los medios físicos para extender las dimensiones del autor particular en el espacio y en el tiempo." (1967, 188).

muertos a causa de dos simples bombas nucleares, salvaje descolonización y neocolonialismo, multitud de conflictos regionales…, no parece precisamente justificar ese individualismo. La literatura de posguerra española, por poner un ejemplo, no parece ser testimonio de ese individualismo al que apela una y otra vez Bousoño.

Del mismo modo, el periodo romántico no queda exento de ese fuerte individualismo en el que funda la capacidad de generación de toda una época:

> El foco irradiante del romanticismo, como el de cualquier otra época, es, en nuestra tesis, el sentimiento individualista. (Bousoño, 1981, 27)

> la afición romántica por todo lo que está individualizado, lo que tiene carácter, lo que posee «color local». De ahí nacerá tanto el interés de la época por el folklore y, en general, por lo popular, como el costumbrismo de un Mesonero Romanos o de un Estébanez Calderón (Bousoño, 1981, 27)

No deja de causar poca seriedad este planteamiento cuando una sola y simple presuposición lo puede echar por tierra: el romanticismo alemán no coincide ni por asomo en el tiempo con el español. En elementos como el regionalismo, nacionalismo, exotismo u orientalismo ve un privilegio de los grupos reducidos que convocan a un individualismo que, en todo caso, de serlo, no deja de provocar perplejidad en la mayor parte de las veces, como nos demuestra la realidad actual en ciertas regiones de Europa, África, focos de tensiones continuos. Apelar al sentimentalismo romántico es dejarse llevar por excesivas simplificaciones del pensamiento: "el mundo, las cosas del mundo, no importarán más que como productores de sentimientos. Los románticos se manifestarán así como sentimentales. Sentimentales en todo: en la religión, etc., tanto como en el arte." (Bousoño, 1981, 34). De idéntico modo teoriza respecto al período de la revolución industrial. La discursividad de Bousoño no deja de exhibir técnicas retóricas de verosimilitud en la argumentación, cuando se pretende tergiversar la realidad social del obrero del XIX:

> Pero la máquina, *una vez construida, transforma, en sentido individualista*, la vida de los hombres (recuérdese, sin más, lo que representó la aparición del ferrocarril en la sociedad ochocentista) y aumenta, además, digamos, nuestra fe en la técnica, la ciencia y la razón, todo lo cual equivale a decir que hace crecer *en dos sentidos* el individualismo del período histórico de que se trate. (Bousoño, 1981, 119)

Si bien los datos aportados sobre los avances de la Revolución son prolijos, nunca se explica por qué la revolución industrial[112] conlleva ese individualismo. Igualmente no sorprende la afirmación del creciente individualismo en la sociedad actual, puesto que ello es una evidencia sobradamente conocida por todos; lo que no lo es, es la

[112] Uno de los pilares capitales del individualismo constituido en la evolución histórica es la ciencia. Para ello se sirve Bousoño de la *De Revolutionibus caellestium* de Copérnico como modo de proyectar en el individuo el centro del universo, lo cual no deja de ser una débil maniobra para que encaje su pensamiento a la perfección. Tras los avances técnicos de Galileo y Newton, cree encontrar el final de la mentalidad medieval y el comienzo de la concepción humana como *super hombre*, nada menos.

consideración del individualismo que lleva a cabo como un modo de doctrina: "El individualismo (conciencia que el hombre tiene de sí mismo) se va matizando y apareciendo ahora (y durante algún tiempo cada vez más) como fe del hombre en sus facultades." (Bousoño, 1981, 646). Habría que preguntarse si el irracionalismo o el surrealismo no tienen conciencia de las facultades humanas, o si el movimiento sindical, por poner un caso, no posee conciencia de *hombre* aunque sea grupal.

Bousoño, lastrado por el popperismo, llega a decir que una vez consolidado un sistema cosmovisionario (como el creado por él) no sólo quedan explicados todos los sucesos de una época, sino que obedece todo a su ley, lo cual no deja de ser un absurdo entre tanto despropósito junto: "los sistemas cosmovisionarios no sólo aclaran el sentido de las sucesivas épocas y su específica configuración, sino que, aparte de permitir el «asentimiento» (ley del arte) en un grado de mayor plenitud, son la única explicación *radical* y *total* de ellas." (Bousoño, 1981, 48). La operación es lógica por implacable: primero se crean leyes, luego se hace que el cuerpo de la realidad pase por éstas sin derecho a réplica. Si algo no encaja en éstas, pasa a engrosar las excepciones a las mismas…

El individualismo que reivindica Bousoño tiende hacia la unidad monádica autosuficiente: "no como miembro del grupo, sino como persona separada, exenta, carente, sin embargo, de una verdadera psicología individual." (1981, 55). Es una estimación de lo personal hasta el punto de negar los espacios públicos a cualquier tipo de ligazón que no sea la privada, pese a las complicadas piruetas dialectales que lleva a cabo a fin de cubrirse las espaldas en determinados momentos: "individualismo será […] afirmar simultáneamente tres cosas: el individuo, el grupo al que el individuo pertenece, y la razón vinculante. El individuo aparece en tal concepción como miembro de la colectividad de la que recibe su sentido." (1981, 54), lo cual no deja de ser incoherente con gran parte de lo anteriormente expuesto, como manera de invisibilizar las estrategias de autosuficiencia monádica, ¿o acaso debemos creer en estas palabras a pies juntillas?

El individualismo propugnado niega la transformación social en privilegio de la privacidad más acuciante. Se rechazan los ámbitos colectivos y los lazos que tiende el sujeto con el mundo, puesto que el sujeto debe imponerse a éstos sin que éstos le impongan nada a cambio ("capaces de obrar con independencia y modificar el mundo a nuestro favor" [1981, 75]). En el «individualismo» nada debe ser dejado al azar; el individuo, siempre debe ser motor de la realidad: y por supuesto las causas sociales no tienen sentido. Para conseguir los objetivos de la doctrina que pretende Bousoño generar, éste piensa que la política y la economía deben estar centralizadas de tal modo que vertebren desde cada campo estos objetivos siempre reforzando el "albedrío de cada uno de los miembros de la sociedad". Para ello el instrumento será la *objetividad* (1981,

79) de su origen. ¿Existe acaso la objetividad? No duda en apoyar su tesis con el capitalismo acuciante que nos ampara, como una forma de demostrar ese individualismo: capitalismo es sinónimo de razón, centralización y excelente instrumento constituidor del citado individualismo ("Y como el individualismo está hecho de racionalidad, no hay duda del efecto individualista que ha de tener el auge de tal sistema económico." [1981, 88]). En el ámbito capitalista, la ruptura frecuente del ciclo económico, lo que Negri denomina *desreglamentación*, no tiene otra consecuencia (como observa que ocurre en la era Reagan y Thatcher, e incluso desde 1971) sino la restauración absoluta de la privacidad a través de una constante reinvención del mercado, si bien su efecto opuesto es la reanudación de la lucha proletaria:

> Cuando los teóricos liberales hablan de la libertad que la desreglamentación restituiría a los sujetos privados, falsifican el procedimiento científico, lo cual es muy peligroso. De hecho, y es la crónica de este decenio, las naciones que más han alabado la confianza en los empresarios son las que más han aumentado al mismo tiempo la deuda pública, los déficits comerciales y de balance; cuanto más han predicado el rigor, más han vivido a crédito, cuanto más han puesto de moda el mercado contra el Estado, más han continuado recurriendo a métodos de financiación tradicional (gasto militar, etc.) y a aderezar el crecimiento con intervenciones excepcionales, etc. (Negri, 1989, 92).

Así pues, el capitalismo sabe del beneficio político que reporta el control tecnológico de la sociedad, vigila atento el poder de incidencia sobre la única arma real del obrero, que es la *comunicación de conocimiento*. Una vez desarmado, el capitalismo actúa sobre la comunicación apropiándose de sus medios para *expropiar a la comunidad* como clave para preservar el control del poder: "*Expropiación*, pues, *de la comunicación* en tanto mistificación del carácter comunitario de la productividad del trabajo del obrero social." (Negri, 1989, 112). No en vano, frente a esta acción *comunicativa* a la que tiende el obrero social[113], las estrategias del capitalismo dinamitan el cuerpo social para crear variadas subjetividades reduciéndolas a una inofensiva inoperancia desentendida de la acción comunicativa:

> La expropiación sucede antes que nada en la forma de la negación, y luego en las formas de la mistificación. Finalmente, la expropiación es ella misma un verdadero y propio proceso productivo. (Negri, 1989, 113)

El capital sabe de la importancia de la comunicación para dinamitar un proceso de aglutinación social cuyas consecuencias son el logro de su interesada inestabilidad. Desde finales de los años 70 asistimos a una ardua estrategia de producción de subjetividad enfrentada, reducida a una socialización del trabajo, de la comunicación y de la cooperación, como modo vital de resquebrajar las unitarias estructuras del cuerpo social y de someter al individuo; siempre más dócil en su celda que en el diario

[113] El concepto es de T. Negri. *Obrero social* es la sucesión natural en el tiempo de lo que llama *obrero masa* del capitalismo: "en los años setenta, a la *derrota del obrero masa* y de su organización, le sigue un momento de dispersión social y de *acentuadísima movilidad."* (Negri, 1989, 136).

semáforo de su ciudad. Incluso se ha pretendido insertar esta táctica de individuación, en lo que la crítica consagrada llama el «canon», con el propósito de llevar a cabo una acción de efectos ambiciosos en sus resultados:

> Desde Píndaro hasta el presente, el escritor que lucha por la canonicidad puede luchar por una clase social, tal como hizo Píndaro por los aristócratas, pero, primordialmente, todo escritor ambicioso sale a la arena sólo en su propio nombre, y frecuentemente traiciona o reniega de su clase a fin de perseguir sus propios intereses, que se centran completamente en la *individuación*. Dante y Milton sacrificaron mucho por lo que ellos consideraban una carrera política espiritualmente rica y justificada, pero ninguno de los dos habría estado dispuesto a sacrificar su poema clave por ninguna causa. (Bloom, 1995, 37)

Bloom opera queriendo llevar el agua a su molino cuando pretende afirmar que *toda* la historia de la literatura se ha construido con la idea preconcebida del canon, y más cuando se ha subordinado todo a éste, aun reconociendo que el trasfondo de esta operación no esconde otra idea sino la de su reafirmación autorial y por consiguiente individual frente al servicio social de la literatura.

No en vano, cree ver Negri en esta disgregación de lo social uno de los tres pilares básicos[114] en los que se fundamenta la producción capitalista actual: siempre una *producción capitalista de subjetividades*. Inevitablemente, la ideología capitalista propone e impone una selectiva segmentación del mercado laboral:

> La subjetividad capitalista es un dispositivo, un sujeto construido en el proceso, la consolidación de un proyecto de lucha y de destrucción del adversario, después de haberlo explotado a fondo. Este proyecto se traza a través de la microconflictividad del choque cotidiano, para dislocarse, a través de la generalidad de la explotación, hasta la definición de grandes pares de relación antagónica." (Negri, 1989, 134)

Esta dualidad, que plantea Negri, actúa en el seno de la sociedad capitalista: véase, corporación empresarial / sindicatos obreros, capitalismo / socialización, jerarquía / igualdad, sometimiento / libertad. Todas estas estrategias, las más de las veces, subterráneas o incluso invisibles, actúan desde lo social como una ideología que lo recorre. Por contra, parece que una forma de replegamiento del obrero social, consecuencia de todo este proceso de subjetivización que ha actuado directamente sobre él, ha calado incluso en el propio movimiento obrero hasta el punto de establecerlo en su ideología y asumirlo: "también desde el punto de vista proletario, comienza a indicarse una semiótica para la producción de subjetividad; entre resistencia y apropiación, entre reapropiación y nueva constitución, se revela el proceso de subjetivización del punto de vista obrero en la sociedad, dentro de las transformaciones cualitativas que él ha sufrido realmente." (Negri, 1989, 138). La esperanza de Negri pasa por la *revolución*, por la organización de una conciencia del *yo común*, un sujeto

[114] Los tres pilares que enumera son los siguientes: "reconstrucción del mercado, segmentación de la fuerza de trabajo social, fuerte semiotización ideológica (de la selección, de la jerarquía, de los valores individuales, etc.)" (Negri, 1989, 131).

social y comunicativo capaz de transformarse del mismo modo a como ha cambiado en la actualidad la percepción general del *yo*, y así agruparse en lo que llama «poder constituyente»[115], que no es otra cosa sino una *subjetividad colectiva*, en palabras suyas, una *realidad social* antes que nada.

De cualquiera de las maneras, las tesis de Popper y Bousoño, cada cual en su respectivo ámbito, no dejan de concitar curiosos dualismos en paralelo, muy propios de la cultura occidental en cualquiera de sus momentos, siempre marcados por la oposición positivo / negativo. El centro generativo de toda época difícilmente es el sentimiento individualista, como quiere hacernos pensar Bousoño ("La Historia de la Cultura se nos aparece en el último análisis como la Historia del Individualismo en cuanto que éste es, a cada momento, el responsable de aquélla en su minuciosa realidad sistemática." [1981, 584]). Su tesis es tan acumulativamente categórica, como inoperante al trazar un concepto de la historia castrador y con dependencias peligrosamente monolíticas. Por encima de todo, como se podrá evidenciar a estas alturas, el problema de la periodización y su creación de categorías no es otro que el de la elección de un tipo de representación histórica hegemónica. La historia es vista, erróneamente con exceso de idealismo[116], como un concepto diacrónico donde un periodo se desliza hacia otro en una concepción lineal de sucesión.

Revelador es el intento de *periodización* que afronta Calabrese, cuyo fracaso le lleva a admitir que:

> el concepto de «época» o «era» o «periodo», contrasta con muchos de los modos tradicionales de entender el fluir de los acontecimientos. La historia estaría constituida más por cadenas de causas y efectos que por censuras imprevistas y claramente observables. (Calabrese, 1987, 18)

Frente a un mecanicismo continuista que ha determinado ampliamente el proceso histórico, Calabrese propone más certeramente la dispersión de la historia, cuya posibilidad de encasillamiento para su estudio se agota en su simplificación, siempre en subversión a cualquier tipo de categorización. Su simplificación epocal o periódica no sirven, por acartonar reductivamente la realidad de la que se habla. Ningún momento histórico puede reducirse a su sola etiqueta, dado que la historia es la resultante de un proceso de "enfrentamiento de fenómenos distintos, conflictivos, complejos, y hasta inconmensurables" (Calabrese, 1987, 20). Es evidente que el uniperspectivismo de unos

---

115 Para cualquier aclaración remitimos a *El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1ª ed. 1994.

116 Privilegiar una serie de elementos como eje nuclear en torno a los cuales girar la historia de un período significa generar una «esencia interna» capaz, de por sí, de explicar todos y cada uno de los elementos que éste contiene. Así, Jameson dice: "La práctica de la «mediación» se entiende pues, como veremos, a la manera de un mecanismo aparentemente más dialéctico pero no menos idealista que se mueve o modula de un nivel o rasgo del todo a otro: un mecanismo que sin embargo, como en la periodización burguesa, no deja de tener el efecto de unificar todo un campo social alrededor de un tema o una idea." (Jameson, 1989, 24).

pocos caracteres sobrevivientes de época es una visión sumamente pobre. Un época no es sino la resultante de una compleja maraña de fuerzas que la conforman en relación múltiple de tensiones contestatarias e interactuantes. Homogeneizar las fuerzas y objetos culturales en géneros o tipos o artes no es sino un derroche de energías en el establecimiento de sucesivos centros de poder cuya consecuencia es una manera de clonicidad de pensamiento estéril. Dice Calabrese que lo contrario produce riqueza y pluralidad:

> El progreso de las ideas nace casi siempre del descubrimiento de relaciones insospechadas, de uniones inauditas, de redes inimaginadas. Un descubrimiento es, usualmente, descubrimiento de sentido allá donde antes parecía reinar no ya la insensatez, sino la ausencia de sentido. (Calabrese, 1987, 25)

La integración de la pluralidad y su discordancia frente al reduccionismo histórico y cultural al que los diversos teóricos han sometido cualquiera de las manifestaciones de la historia es una trama insustancial de fenómenos reducidos a su *esencia* en lo que pudiera ser llamado una simplificación *totalizadora*. Jameson asimila este tipo de reduccionismo a un tipo de práctica burguesa (1989, 24) cuyo resultado no es otro sino unificar un vasto campo social en torno a una temática o a una sola idea. Del mismo modo, Marta Harnecker dice que la contribución de Marx y Engels a la teoría de la historia consiste en haber invertido la concepción hegeliana de ésta para las diferentes etapas de la historia, reemplazando un evolucionismo espiritualista hegeliano por otro evolucionismo materialista marxista, y la periodización a partir de éstos será utilizada según el sometimiento de la evolución dialéctica a la economía de cada período (ver Harnecker, 1969, 265-6).

Por algo, el método de control capitalista ha redefinido su clásico canon unificador y jerarquizador como *externo* y *transversal* (Negri, 1989, 101), cuyas fuerzas actúan con una eficacia fuera de lo común desde su práctica invisibilidad. Por finalizar esta sarta de problemas, asumiendo la irrupción de nuevos campos y disciplinas que han relegado a la vieja preponderancia de la historia, la alianza entre éstas (obrero social, feminismo, intelectuales revolucionarios, ecología, etc.), su nuevo modo de tejer una tupida red de enlaces generará, siempre según el optimismo de Negri, las espectativas del devenir. Sólo unos vigorosos lazos más potentes que la dispersión de sus nudos crearán un único cuerpo capaz de generar las esperanzas y espectativas suficientes como para instalarnos definitivamente en el futuro, libres de dependencias materializadas en forma de tácticas individualizantes.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

## 3.3. PRIVATIZACIÓN DE LAS FUNCIONES LITERARIAS TRAS LA TRANSICIÓN POLÍTICA.

En las tres últimas décadas, la sociedad española ha experimentado una honda transformación en los diversos campos de la realidad social. Conforme nos adentramos en la década de los 80, y con la *normalización* que sufre el cuerpo político, pasados momentos de inquietud por *democratizar* la realidad social y política española, surge todo un relanzamiento económico que arrastra a los diversos sectores de la realidad hasta el punto de posibilitar la anhelada integración en las estructuras europeas. A partir de 1982[117], con el gobierno socialista, una serie de valores en alza se fueron asentando a la par que unos gobernantes generaban toda una cultura, hoy llamada del *pelotazo*, en torno al culto del dinero, la personalidad y la juventud, el éxito profesional, la ambición económica, mientras coetáneamente crecía de forma casi unánime la insolidaridad y el individualismo conforme despuntaba una sociedad recién llegada a los deslumbres del capitalismo. El poder socialista no ha sido ajeno a estas prácticas, sino que más bien las ha propiciado desde sus alturas institucionales. Contra toda clase de pronósticos, los pensadores de la sociedad creyeron que el rumbo de la trayectoria política española tomaría causa por el marxismo que había tenido efervescencia en décadas anteriores como había ocurrido en Francia e Italia, sin embargo ese lugar lo ocupan las *causas singulares* como el pacifismo, feminismo o ecologismo[118], quedando relegado el movimiento obrero de sus pretensiones históricas originales. Hoy se habla de una «medicalización de la vida» practicada en el seno de la sociedad, además de «privatizaciones de ciertas preocupaciones cotidianas» (Giner, 1992, 53). De alguna manera, como indica Salvador Giner, el pluralismo cultural ha provocado un consenso

117 Salvador Giner traza la evolución política del siguiente modo: "Tras haber digerido penosamente la fase de pasmo y desilusión que siguió a la euforia democrática (1976-1978) y que recibió el nombre de Desencanto (1979-1982), España ha entrado hoy en otra, sorprendente para gentes de nuestra hispana condición: la fase de la Gran Sensatez Posibilista. La sustitución (con notables excepciones) del reformismo por el posicionismo, ha inspirado algunas de las respuestas culturales más paradógicas del momento." (Giner, 1992, 50).

118 Un análisis más genérico llevado a cabo por Habermas desde la filosofía de la acción comunicativa, pone el dedo en la llaga cuando diagnostica los males de la sociedad europea incluso una década antes a la aquí contemplada, apuntando la posible solución a una hegeliana *reconciliación* entre el ser humano y la naturaleza: "los temas que han dominado los años 70 (intervenciones desestabilizadoras en los ciclos ecológicos y en los medios naturales, la destrucción de las formas tradicionales de vida, la amenaza a que se ve expuesta la estructura comunicativa interna de los mundos de la vida, el agotamiento de recursos naturales y culturales no regenerables, las consecuencias del crecimiento capitalista, la monetarización, la juridificación, la burocracia, etc.) pueden convertirse en otros tantos motivos de duda contra tal orientación teórica. Th. McCarthy resume esas reservas en la cuestión de cómo podemos *recomponer* nuestro fragmentado mundo. Contra la tendencia kantiana a la diferenciación analítica, invoca la promesa hegeliana de una «reconciliación no regresiva» de los sujetos capaces de lenguaje y acción con la naturaleza externa, con la sociedad y con su propia naturaleza, con su naturaleza interna." (1984, 426).

ideológico que debe contemplarse como temible. En palabras de Mainer: «el egoísmo es el tema y el lema de nuestro tiempo» (1992, 71).

Todas estas prácticas, fácilmente localizables en el mundo actual, han asentado una política liberal capitalista más cercana a una derecha europea que a una izquierda socialista real. Se ha creado toda una red de estrategias manipuladoras que actúan hacia los ciudadanos sin probabilidad de exclusión alguna. Así, se ha asentado una «libertad de enseñanza» que no deja de ser una oscura táctica donde se mezcla el espacio público de educación con la privacidad colegial de la empresa privada; la llamada «conquista de la libertad en televisión» (Mainer, 1994, 146) tras la implantación, por concesión estatal, de canales privados de televisión (Antena 3, Tele 5, Canal Plus) sustentados más bien por una ideología conservadora donde las más de las veces actúan criterios de programación más atentos al zapeo, planificadas campañas de márketing y captación de audiencia, que a la calidad: ésta ha descendido en todas las televisiones, incluidas las públicas, desde la entrada en el mercado de las cadenas privadas.

De forma progresiva, las esperanzas juveniles pasadas se han ido trocando en desesperada búsqueda de empleo y de subsistencia hasta el punto de que los jóvenes, hoy, han cambiado sociológicamente sus hábitos sociales: se casan más tarde, tienen hijos tardiamente y pocos, demoran en consecuencia la marcha del hogar paterno por inseguridad laboral… A todo ello se le añade una política económico-laboral nada esperanzadora hasta el punto de que la mano del poder no es nada benévola con los contratos laborales: la seguridad en la continuidad laboral es prácticamente inexistente. En la actualidad, nuevas formas de trabajo dan paso a las de siempre, bajo un nombre-tapadera que esconde la práctica desvergonzada del abuso, la insolidaridad y depredación al estilo más burdo del agresivo liberalismo que nos ampara: becas de trabajo donde es considerado el candidato como un peón cuyo valor es la fuerza de su trabajo, ciertas instituciones que apremian para ampliar estudios cuando en realidad apenas se ofrece formación sino mano de obra barata, el servicio sustitutorio que ofrecen ciertos objetores de conciencia se limita a cumplir un horario de oficina, prácticas de empresa que organizan convenios institucionales donde el trabajo real suple al aprendizaje con un mínimo coste económico para la empresa en cuestión, y sobre todo el agresivo contrato en prácticas que acoge la actual legislación donde un operario es contratado por una cantidad mínima para realizar un trabajo real jugando con la fácil excusa de la no cualificación del joven que accede a su primer puesto de trabajo… Todo ello ha ido minando los espacios de solidaridad, de convivencia pública y encuentro, en aras de una privatización cada vez más profunda de la sociedad actual, en justa correspondencia a la mundialización de la política (léase, caída del muro de Berlín y renuncia del comunismo por la Europa del Este, bonanza del liberalismo y

conservadurismo occidental…) y economía liberal-capitalista en expansión (como veremos más adelante).

Este direccionalismo en la vida político-económico-social tiene su correlato en el de la cultura, la cual ha entrado de lleno, si bien incorporada tarde pero con celeridad, al del consumo. La cultura se ha masificado hasta el punto de ser un mecanismo más de la sociedad de consumo. Mainer acierta cuando refiere:

> Decir «cultura» es recordar los escándalos motivados por el tráfico de entradas para ver ópera o para ocupar los generosos espacios de los auditorios musicales de Madrid y Valencia. Este consumo generalizado de alta cultura es un fenómeno universal al que nuestro país se ha incorporado con enorme rapidez (Mainer, 1994, 149)

Los gustos masivos han entrado de lleno en el campo cultural hasta el punto de que la tan debatida *postmodernidad* parece caldo de cultivo de una serie de meros productos que en el campo artístico tienen su definición en la palabra *light*.

Todos los síntomas antes descritos tienen su concreción práctica en una serie de hábitos novedosos dentro del espacio artístico. Respecto al discurso audiovisual televisivo, éste se concreta con la ampliación de una programación marcada por las más estrictas reglas de la competencia (con cobertura prácticamente de las 24 horas del día), del mundo mercantilista que habitamos, donde la contraprogramación llevada a cabo por las diferentes cadenas resulta un modo de adherirse posibles espectadores. A ello ha contribuido, a su manera, el llamado «zapeo» donde la comodidad del hogar y el sofá apoltronan al espectador a través de claras tácticas ideológicas que apelan al intimismo y a la cotidianeidad (en ese sentido se comportan los numerosos programas televisivos surgidos en los últimos años) donde el ciudadano de a pie, el espectador de siempre y cotidiano, puede por fin acceder a la televisión protagonizando espacios de debates, concursos de variados tipos (juegos para ganar dinero, concursos de cante imitando a famosos, concursos de intriga y acción). Su correlato literario es la explotación del ámbito íntimo, privado, a costa del sacrificio de otros valores de antaño. Esta fundamentación del sujeto en los aledaños de su ámbito estricto tienen como garante al sentimiento. El mundo social de transformación de antaño ha pasado al galopante mundo de la intimidad donde se da la espalda a los ideales sociales proclamados por Sartre décadas antes en aras del nuevo capitalismo tardío que vivimos. Es el retorno a una subjetividad interesada en su microespacio como forma de solidarizarse con causas nunca comunes sino de ámbitos en los que vivimos instalados confortablemente. “La posesión física vuelve a ser una ley y el territorio de lo privado, un tabú.” (Mainer, 1994, 153). Ramón Acín ha explicado cómo esta tendencia de la sociedad española al individualismo atañe de modo parejo a la literatura, que si bien queda reducida al estudio de la narrativa también es extensible a los más variados géneros literarios. Las siguientes citas dan perfecta cuenta de ese cambio brusco en la mentalidad de los

nuevos escritores así como también en gran parte de la intelectualidad española, a la vez que definen este giro producido:

> la tendencia —tan acorde a la pasiva sociedad española que, en general, evita ahora las ideologías— de huir hacia los territorios de lo personal o lo privado, muy visible, por ejemplo, en la primacía de la conciencia individual como eje del novelar. […] la sustitución de la realidad (colectivo) por literatura como objeto y materia de la narración. Y todo ello en concordancia con un *marketing* que persigue —y ya parece haberlo conseguido— la sustitución del cultivo del pensamiento por el ocio, del sobresalto por la diversión. Hoy más que nunca, la novela es, con su legibilidad, planitud, esquematismo, homogeneidad y facilidad —mayor público posible—, deleite, entretenimiento y acto placentero frente a la premisa esencial de inquietar, alertar, incitar, indagar, etc., que siempre la ha definido. (Acín, 1996, 7)

> ensimismamiento, la autocomplacencia y la artificiosidad que supone alejarse del entorno y el consiguiente refugio en los territorios de lo privado. (Acín, 1996, 7)

Si bien no faltan voces críticas que creen ver en ello una explicación de la dispersión y fragmentación de la realidad vivida hoy al filo del nuevo siglo en esta fase de la modernidad: "la novela ha buscado el refugio del intimismo, de forma que una parte importante de las novelas contemporáneas ha vuelto al territorio de la intimidad y del individuo." (ver Martín Nogales, 1996, 34). Explicación, por otra parte, que no acaba de convencernos al menos en su totalidad.

Comentada dicha privatización en otro apartado, ésta tiene su correspondencia literaria en una suerte literaria que rescata el mundo de la intimidad: diarios, dietarios, memorias, autobiografías, biografías… son fórmulas de escritura que han aparecido (con unas características concretas de cotidianeidad e intimismo) en la última década del siglo de modo ejemplar. Este uso del atrincheramiento en el yo monádico más recalcitrante de cuantos nos visitan, frente a lo expuesto anteriormente, más bien parece fruto de la inseguridad social que provoca una política económica agresiva de privatizaciones y privilegio del modelo individual, privado e incluso jerárquico, desde las propias instituciones[119]. Es una protección que se impone el autor ante la incertidumbre histórica vivida cuando la realidad se vuelve incierta y desconcentrada.

> Todo se ha convertido en comunicación privada de experiencias y, a la vez, se ha impuesto una concepción del mundo que quiere verlo como una reunión de fragmentos emotivos, un álbum de sorpresas y reminiscencias. Incluso el arte de las memorias se ha contaminado de tales

[119] En el capitalismo, el yo monádico responde a estrategias de producción muy evidentes: "Pues la experiencia vivida de la conciencia individual como centro monádico y autónomo de actividad no es un error conceptual que pueda disiparse por la reflexión y por la rectificación científica: tiene un estatuto quasi-institucional, lleva a cabo funciones ideológicas, es susceptible de causación histórica y es producido y reforzado por otras instancias, determinantes y mecanismos objetivos. El concepto de cosificación que se ha desarrollado en estas páginas expresa la situación histórica dentro de la cual puede entenderse la emergencia del yo o sujeto centrado: la disolución de los antiguos grupos sociales orgánicos o jerárquicos, la «mercantilización» universal de la fuerza de trabajo de los individuos y su confrontación como unidades equivalentes dentro del marco del mercado, la *anomia* de esos sujetos individuales ahora «libres» y aislados para los que el desarrollo protector de una armadura monádica es lo único que resulta algo así como una compensación." (Jameson, 1989, 123). Se trata de producir e institucionalizar la subjetividad del individuo burgués, en definitiva.

características. Y han dejado de ser, como lo eran, una forma de *leerse* uno mismo por un modo de coherencia autojustificatoria que la dispersión de lo vivido difícilmente proporciona. (Mainer, 1994, 160)

Es una vuelta a una interioridad proteccionista como modo de atrincherarse frente a la insolidaridad practicada en un mundo de ramplonería creciente. En lo concerniente a prácticas literarias, F. Rico no sólo lleva a cabo una meditada operación de *naturalización* a fin de explicar el devenir histórico y literario desde la transición política, sino que además aplica la lógica de la superficialidad cuando toda la siguiente cita no es más que una mera pretensión de certificar la hipótesis mecanicista de que a un período de dictadura corresponde una literatura de represión y no democrática, mientras que a un período *democrático* corresponde una literatura de libertad, causa por la cual, a su parecer, lo que llama «literatura comprometida», e «ideología clásica de la izquierda», eran *desmanteladas* al tiempo que se imponía un espacio de libertad absoluta:

> El progresivo desmantelamiento de las foscas covachuelas del Ministerio de Información ocurrió casi al tiempo que la consunción de sus enemigos más enconados: la literatura comprometida y las ideologías clásicas de la izquierda. Era en todos los casos la culminación de un proceso de desmoronamiento interno, no menos biológico que el otoño y la muerte del patriarca. (Rico, 1992, 86)

El mecanicismo en que incurre el juicio podría hacer pensar (¿no lo pretende en última instancia?) que no existe literatura comprometida ni de izquierdas (lo cual sirve al poder para reafirmar las bondades del Estado de bienestar: "nunca en la historia hemos estado mejor, por lo tanto para qué luchar por aquello que la *democracia* al fin consigue o puede conseguir por sí misma"): la irrupción de un período democrático crea automáticamente una literatura en libertad y absolutamente democrática, según pretende F. Rico, en un claro proceso de biologización[120]. Nada más lejos esto de la realidad, lo cierto es que existe hoy abundante literatura comprometida y de izquierdas, del mismo modo que existía en época franquista, mucho que se pretenda obviar, e incluso aleccionar lo contrario (no olvidemos el significado canónico del volumen donde aparece publicado el artículo). Siguiéndolo, éste habla en repetidas ocasiones de la "desaparición de la censura"[121] (Rico, 1992, 86 y 89), cuando lo que ha desaparecido en todo caso no es sino un modo de censura auspiciada por los propios Aparatos de Estado

[120] Al respecto ver bibliografía: Bajo Cero, 1995. En el artículo publicado en *Ínsula* se da cuenta ampliamente del citado proceso, así como de los errores en que incurre de continuo el texto de F. Rico.

[121] En otro lugar del artículo, F. Rico insiste en la automática desaparición de la censura: "La supresión de la censura es sólo un síntoma de la desaparición de constricciones —políticas, ideológicas, de escuela— que la ha puesto bajo el signo de la libertad." (1992, 89). Sólo apuntar un ejemplo minúsculo que pone en evidencia el juicio: en el año 1995, con el nuevo gobierno del PP, en la Comunidad Autonómica Valenciana, fue censurado un libro en valenciano titulado *Per a augmentar*, cuyos destinatarios eran escolares en la fase de educación obligatoria. El ejemplario podría extenderse con diversos signos políticos de gobierno desde la transición hasta hoy.

(que incluso existe, se puede evidenciar todavía), pero coexisten otras formas de censura tan rotundas como las de anteriores regímenes, ejercidas desde la prensa diaria, el poder político, económico, comercial, bancario, social, etc…

En el citado artículo, F. Rico no sólo ejerce la crítica, sino que contribuye con ella al asentimiento de una serie de hechos hegemónicos en la práctica literaria más reciente, hasta el punto de canonizarla con su *visto bueno*, dado el padronazgo y la relevancia jerárquica existente en la literatura:

> la ausencia de normas estéticas dominantes entroniza ahora el patrón individual como única medida en la creación y en la recepción (y así, a falta de adictos convencidos de antemano, el escritor ha de seducir a los lectores[122] uno a uno). Frente al compromiso social, la parte del león se la lleva el ámbito de la intimidad; […] El general repliegue de la sociedad hacia la vida privada concuerda con esos planteamientos, y el mercado los apoya y los aprovecha. (Rico, 1992, 89-90)

No ya ausencia de [*normas* (!)] estéticas, sino lo que realmente abunda en el panorama literario es la pluralidad de estéticas, líneas, patrones y visiones de mundo: sólo el respeto a la pluralidad y su coexistencia puede generar lo que éste llama una literatura en *libertad*, hecho que, por cierto, de ningún modo lleva a cabo el aludido. Esta cita es la constatación de la necesidad de limitar estéticas, la evidente clausura que impone a la creación reciente, fuera de toda dialéctica histórica y naturalizando el individualismo en que ha caído la producción literaria. De todos modos sería curioso estudiar si el mercado *aprovecha* el apelado "repliegue de la sociedad hacia la vida privada", o —al revés de cuanto argumenta Rico— éste es una consecuencia del mercado, de la imposición de gustos o de una modulación cultural impuesta desde altas instancias ideológicas cuyo fin ha sido una transformación de la intimidad.

De cualquiera de las maneras, la existencia de un hábito en literatura cotidiana y privada lleva a ciertos críticos a hablar de «novela narcisista» (refiriéndose a toda una oleada de novelas que elaboran un mundo de personajes que fluctúan entre la realidad y la ficción) o «novela ensimismada» (1992, 172) como gusta J. C. Mainer llamar a este tipo de «literatura privada» que se sirve de constantes tics. De modo parejo, éste denuncia toda una corriente reprivatizadora en la lírica:

> Ya empezaba por ser significativa la vuelta de los escritores a la disposición de la escritura mediante la ficción del diario que convierte a todo poema en transitiva expresión de una intimidad omnipresente y al libro entero en una compleja unidad de emoción. (Mainer, 1994, 161-2)

Apelar a una retórica de la persuasión con el único propósito de convencer al lector y generar su antesala, que es la *emoción*, es tanto como crear agujeros negros en el pensamiento: la emoción no deja de ser un *concepto vacío* en ese sentido.

[122] Esta engañifa de apelar a los lectores no es más que un momento más del proceso de avance del individualismo a través de la clamada intimidad y cotidianeidad en que cae la línea literaria que F. Rico, aunque no lo diga, está insinuando bien que sea calladamente. Para más datos al respecto, retomamos el tema en la sección de la publicidad y consumismo al hablar de cotidianeidad.

Recordemos que R. Barthes llama «arte de la persuasión» al conjunto de reglas o recetas aplicadas al texto (y más tarde al lector) con el único propósito de convencer al oyente del discurso, aun no siendo verídico aquello de lo que se debe persuadir (Barthes, 1966, 9), y este arte es tan antiguo y está tan asentado entre nosotros como la civilización occidental. Del mismo modo, una intimidad y cotidianeidad semejante se puede rastrear sin dificultad alguna en discursos tan diversos como el publicitario, filosófico, teatral o fílmico, tal y como en adelante tendremos oportunidad de comprobar.

Un cambio de mentalidad en los nuevos escritores ha ido sustituyendo anteriores modos de concepción del hecho literario, por otros de acuerdo a las necesidades ideológicas de las generaciones incipientes. Algunos poetas como Marzal sienten una necesidad «naturalizante» de sacralizar el arte y el talento de quien lo lleva a cabo: "Los míos no comprenden que un sujeto / de probado talento natural / se entretenga con algo tan tedioso / como es la poesía nacional." (1991, 32). Para éste el arte (pertenece al orden del aura, donde la poesía es cuestión de inspiración, en una fatal dependencia de la concepción romántica) es tan ocioso como inútilmente necesario en sus pretensiones de asomar al mundo para implicarlo y transformarlo: "*Guárdate, hermano, de artes tan inútiles, que sólo te han de granjear disgustos, y puestos a cuidar asuntos fútiles*, // cuida las malas artes de la noche." (1991, 32). Parece menos ocioso vivir la noche que dedicarse a escribir según el sentir de la escritura del poeta. La poesía a su parecer impide, a quienes la producen, vivir: "*deja la poesía, como amante / es pobre, huraña, frígida y macabra.* (1991, 32). Y de ese modo, subordina el arte a mero pasatiempo que sólo ayuda a vivir: "la poesía es tal vez eso: / reconfortar, enseñar la belleza y hacer daño, / romper la tapa de los sesos." (1991, 52). Benítez Reyes ronda este mismo planteamiento superficial del hecho literario en *Sombras paralelas*: "detrás de unas palabras que no son / más que un simple ejercicio de escritura." (1992b, 10). En sentido parecido, J. Juaristi cree ver en la poesía no otra cosa sino una máquina de producción puramente retórica: "La experiencia es cosecha muy tardía / y, amén, la artesanía / de hacer versos, un juego malabar." (1994, 158). José Mateos subordina la base del hecho literario a la sinceridad que se establece entre los roles *escritor* y *lector*: "el único deber de todo poema es que esté bien escrito" (cfr. García Martín, 1995, 74). Decir eso y nada es lo mismo. Existe una necesidad entre los jóvenes escritores por abordar el hecho literario enajenándolo de otros aspectos de la realidad circundante, y alimentándose siempre de su propia sustancia literaria. En este sentido parece que se deban entender las declaraciones de Antonio Muñoz Molina: "Por primera vez en medio siglo los escritores españoles pueden permitirse el lujo de pensar sólo en la literatura, y no en derribar con sus libros a la tiranía o en salvar al pueblo." (1993, 72); y no dejan de parecer extrañas las declaraciones del autor, cuando la piedra angular de toda su

narrativa es la mera pretensión de procurar entretenimiento (Alarcos Llorach, 1992, 416). En el mismo sentido se manifiesta R. Acín, quien cree encontrar en los inicios de la década de los 80 una vuelta de la nueva narrativa hacia el "placer de contar"[123] historias sin necesidad de recovecos experimentales o complicadas estructuras para el lector: ahora se busca el placer que provoca la literatura con el solo y único motor de sus propios textos, siempre asequibles a su lector. La narrativa ahora será el lugar del entretenimiento por antonomasia. El lugar donde aparecen escritas las declaraciones de Antonio Muñoz Molina es un libro publicado al alimón con Luis García Montero cuyo título es muy significativo desde el punto de vista aquí tratado: *¿Por qué no es útil la literatura?,* además de serlo igualmente el título del apartado escrito por Luis García Montero: "¿Por qué no sirve para nada la poesía?". El subtítulo, siguiendo la signicidad de la función literaria, no sólo es revelador sino falto de ética: "(Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)". La normalidad no es más que un proceso de naturalización tan despótico en su consecución como profundamente desviador del tema en cuestión: ¿qué es la *normalidad*?

Se invoca a la etiqueta de personas normales defendiendo un tipo de gente más bien clonada, porque lo normal para quien habla parecen ser los valores burgueses: ir de copas, viajar en avión y vivir en hoteles, según se desprende de la amplia mayoría de la nómina poética de esta promoción, por lo visto hasta ahora. Los argumentos que esgrime García Montero[124] en favor de la inutilidad de la poesía son los siguientes, entre otros:

---

123 R. Acín lo expresa en los siguientes términos: "…por lo que todo escritor habrá de adentrarse en otro tipo de temáticas narrativas. Son los momentos iniciales del auge imaginativo, la vuelta a la literatura que cuenta cosas, al llamado "placer de contar" y su correlato "placer de leer" y, cómo no, al relato que cada vez ocupa, con más fuerza si cabe, una parte de la parcela literaria, desplazando a otras manifestaciones, a la vez que pierde, de forma ya definitiva, el matiz peyorativo, de obra menor y sin importancia que siempre le acompañó, lastrándolo y, por consiguiente, también a sus cultivadores." (1990, 43).

Luis Miguel Fernández, por su parte, refiere "el gusto por contar historias que se inició con *La verdad sobre el caso Savolta,* de E. Mendoza…" (1996, 19). Joan Oleza abunda en la cuestión: "La pasión fabuladora llena muchas de estas novelas de episodios, de relatos intercalados, de ramificaciones argumentales, de personajes pintorescos, de facecias y anécdotas, recupera los mecanismos de la narrativa oral, asimila la gran novela latinoamericana, reutiliza el folletín, trata de recobrar para la novela la fascinación del lector por el acto de contar." (Oleza, 1996, 42). "metaforizan el trabajo del novelista, su creación artística, como lo hacen personajes que no siendo los narradores de sus respectivas novelas tienen encomendada la misión de fabular como novelistas" (Oleza, 1996, 42).

124 En otras ocasiones García Montero se deja arrastrar por el análisis superficial de su consideración del hecho literario: "Y la poesía es inútil porque los poetas, como forma de rechazo a la utilidad grosera, se han consagrado a la inutilidad, sin plantearse un sentido más digno y más poético de lo útil." (1993b, 33). En *Últimos veinte años de poesía* repite el argumento: "Yo decía ayer que, cuando decimos orgullosamente que la poesía es inútil y que nos gusta que la poesía sea minoritaria e inútil, lo que estamos haciendo es admitir un concepto muy determinado de la utilidad, que es el concepto más grosero y positivista de lo útil: lo útil como algo relacionado con el negocio" (cfr. VVAA, 1994, 91). En nuestro caso, ajeno a distinciones, el concepto de *utilidad* apunta a la necesidad de ser integrado ese tipo de discurso en la sociedad en que se surge, para desde ella apropiárselo como algo necesario, es decir, transformador de esa realidad en que se produce el discurso: la utilidad podrá estar en el negocio editorial, pero también y sobre todo en el uso social y apropiación que se lleve a efectos.

> la poesía es inútil porque vivimos en una sociedad grosera, donde las necesidades creadas tienen muy poco que ver con el talento y con las posibles fronteras de nuestro deseo; la poesía es inútil porque el conocimiento de los demás invita a la solidaridad, y la carrera por cubrir falsas necesidades exige otra cosa […] la poesía es inútil, como las humanidades en general, porque se gobierna mejor a los incultos, son más dóciles, se toman menos en serio su propia dignidad." (1993b, 32-3)

Por lo tanto, de sus propias palabras se podría desprender (aunque nunca lo aclara debido al tono irónico intuido) la posibilidad de liberación que tiene el discurso poético en tanto desalienante social, y modo de defensa de las agresiones de la realidad, como forma de reducto donde protegerse de las tácticas represivas e intimidatorias del poder, un modo contestatario y reivindicativo frente a la sociedad (bien que Montero no diga cómo): en todo caso si es *inútil* la poesía por su uso utilitarista en la sociedad mercantilista, al menos se le debe reprochar a Montero el hecho de que titule un artículo y la tesis del mismo con la palabra que pretende criticar, pues, en todo caso la poesía es y debe ser mostrada como un instrumento *útil* desde cuantos puntos de vista se la entrevea. Ese afán de lucha social desde la literatura es el que representa (explícitamente) J. Riechmann cuando dice certeramente que "Cuando los especialistas en *marketing* aprenden poética / los poetas se ponen a aprender economía política." (1994, 29). Éste es un modo coherente y pragmático de considerar la escritura como otra forma de participación en la realidad a través del arma de las palabras y las ideas manipuladas por éstas. Sin embargo, los poetas más jóvenes seguidores de la línea abierta por los «poetas de la experiencia» profundizan en la misma brecha de tratar conscientemente de desideologizar el texto como modo de evadir problemas más profundos. Juan Antonio González Iglesias dice: "Ahora más que nunca la escritura y la lectura del texto poético deberían verse libres de interferencias ideológicas." (cfr. García Martín, 1995, 89). Es el mismo procedimiento ya denunciado que llevan a cabo algunos partidos políticos de la actualidad como modo de idelogizar (a través de su clamada desideologización del signo: una contradicción en sus términos, a efectos reales) desde su ocultamiento: la ausencia también es otro modo de producción ideológica. Emilio Quintana declara: "Lo único importante es pasar el rato. Escribo versos para pasar el rato. Además, hay días en la vida tan tristes, yo no sé…" (cfr. García Martín, 1995, 105). La inutilidad de la poesía es visible en el poema «Lo inútil» desde su propio título: "Tantas cosas que no sirven de nada, / como estos versos míos." (Bonilla, J. cfr. García Martín, 1995, 128). Las confesiones de José Luis Piquero le llevan a declarar las pretendidas limitaciones del hecho literario: "En poesía, como en la vida, me interesan las relaciones personales, las pequeñas y grandes historias cotidianas, […] Yo vivo así, tengo amores con estas personas, ¿por qué estoy solo?, la vida es una mierda, qué feliz fui aquella tarde, esto he leído, etc, etc." (cfr. García Martín, 1995, 137). Y más adelante dice: "lo importante en literatura es la efectividad y cualquier medio para alcanzarla es

lícito." (cfr. García Martín, 1995, 138). Lorenzo Oliván eleva la literatura a un plano muy superior a la vida, que no deja de ser selecto: "Aquello que pasa en la literatura es siempre más verdadero que aquello que pasa en la vida, porque la literatura consiste, precisamente, en separar lo causal de lo casual, el grano de la paja." (cfr. García Martín, 1995, 177). Benítez Reyes concibe la literatura como mero uso de reconocimiento individual cangeable por el valor «fama» en la sociedad capitalista-consumista, que da para ello: "trazando proyectos / de libros que se vendan y den fama." (1992b, 23).

Pareja concepción del hecho literario como necesidad pura de reivindicación del modo de contar o dirigirse al lector, de reivindicación de la literatura como paraíso de la ficción, siempre alejada de la realidad en tajante separación (entre literatura y vida) se da con frecuencia en la literatura de los 80. Otros usos que van más lejos en la concepción de la literatura son por ejemplo el de Luis Antonio de Villena cuando afirma que la poesía es el lugar de la 'belleza' ("perfección celeste de la belleza" [Villena, 1992, 20]), que tiene sus devotos continuadores a posteriori de las prédicas: "¿qué me incita a escribir? Por encima de todo, la hermosura." (González Iglesias, cfr. García Martín, 1995, 90); Javier Rodríguez Marcos, con un sentido muy próximo a éstos llega a decir: "Todo es ahora perfecto, / un árbol, unos pájaros, esta tarde que muere… Eso somos nosotros." (cfr. García Martín, 1995, 241). Martín López-Vega en «Pensamientos de una tarde en el coffee-shop del Adam & Eva Jeugdhotel» escribe: "Me contemplo un instante en el espejo / que tengo delante y me digo: cabrón, qué feliz eres." (cfr. García Martín, 1995, 265). Se hace inevitable traer a colación la frase de Jorge Guillén del poema «Beato Sillón»: "El mundo está bien / Hecho." (Guillén, 1936, 180), puesto que expresa esta misma desresponsabilización social y evasión de la conflictividad real a través de máscaras como la *belleza*, la *bondad*, la *perfección vital*, el *narcisismo*, etc. Esta necesidad de focalizar el sujeto es tarea prioritaria e importante en las nuevas promociones poéticas; V. Gallego escribe con un afán clausurante y monádico: "mar, tarde, sol, contemplo, duermo. Soy." (1988, 30). A la vez que en otros lugares de su poemario *La luz, de otra manera* reafirma esa unidad del sujeto como presencia individualizante e incluso autocontemplativa: "El ser supremo que yo habito." (18), "la luz soy yo." (21), "cuando soy ya la cumbre de mi ser" (24), "Me veo, permanezco, soy el dueño" (35). En *Vidas improbables*, el poema «El actor» dice: "Me halagaba el aplauso, despojo de la gloria." (1995b, 29) en claro gesto de individualismo y búsqueda narcisista de la complacencia a través de la gloria y el reconocimiento ajeno. Este narcisismo y esta alta dosis de individualismo pueden ser fácilmente rastreables en libros en prosa autobiográficos del autor como *La propiedad del paraíso*, donde el sujeto poético, imbuido en una atmósfera de distinción y marcado *status* social, se preserva incluso en un ambiente selecto muy frecuentado, cuya autocomplacencia con la infancia es permanente: el sujeto poético se resiste a verse despojado de ella

(volveremos más adelante a abordar el tema; ver 1995a, 19. «Las imágenes»). Aunque con otras pretensiones, pero con el mismo resultado de glorificación del sujeto poético, resulta el libro de García Martín *Colección de días*, donde su autor se retrata en forma de dietario narrando exclusivamente su vida literaria: todo es focalizado en función del sujeto narrativo, y todo se encuentra subordinado a éste como forma de privilegiar su figura, que sobresale con creces por encima de cualquiera de los personajes que aparecen a lo largo del dietario. Emilio Quintana eleva su narcisismo en forma versicular a cotas altas sin ningún tipo de disimulos: "Pero soy un Quintana, / un poeta burgués y provinciano. / Un tipo que se aburre / —como todos ustedes— / y en vez de hacer turismo / escribe versos. Alguien / que poco a poco va aceptando / que a nadie le hace falta, / afortunadamente: / y menos / a la historia de la literatura." (cfr. García Martín, 1995, 107). Una autocomplacencia vacua como la mostrada anteriormente no deja de ser un importante componente de la escritura lírica de los últimos años: ésta no es capaz de conflictualizar la figura del sujeto o del individuo en las sociedades complejas modernas, de las que parte dicha voz; el afán de introspeccionarse el individuo no es más que banal, sin crear fisuras, problemas o desdoblamientos yoicos como ocurriera en la modernidad. Meramente es un afán de autocontemplarse para regustarse en la belleza física o el placer que da la imagen plácida del sujeto aislado de problemas o rupturas de esa estampa idílica de la felicidad.

En otro orden de cosas, mucho se ha hablado del lenguaje y su pretendida naturalización como apelativo a lo positivo, correcto y certero. Dice Barthes que el lenguaje de la ciencia no es que sea sino que interesa ser presentado como lo más transparente y claro posible: es un lenguaje neutro con el único fin de aludir con la mayor evidencia. Lo mismo podríamos decir que comienza a ocurrir en un sector de la escritura del período en cuestión, con visible vocación de emplear un lenguaje claro, sencillo, pretendidamente desideologizado (frente a otros) para llegar al máximo público posible, rentabilizando esta faceta y renegando de la oscuridad verbal, uno de los posibles signos de toda literatura:

> El lenguaje, para la ciencia, no es más que un instrumento que interesa que se vuelva lo más transparente, lo más neutro posible, al servicio de la materia científica (operaciones, hipótesis, resultados) que se supone que existe fuera de él y que le precede (Barthes, 1984, 14)

En términos barthesianos, el lenguaje (tópicos, semas, semántica, sintaxis, ritmo, etc...) de la «poesía de la experiencia» utiliza un *sociolecto* (lenguaje de un grupúsculo para *conservarse* en el poder a toda costa); y este último es el fin que promueve su uso (de)limitado del lenguaje (ver R. Barthes, 1984, 130), presionando a otros sectores más o menos amplios, minando en ellos un malestar por no atenerse a eso que llaman "lo natural" (antes aludido): todos los sociolectos utilizan «figuras de intimidación» según

Barthes. Pero todo *idiolecto* conlleva fórmulas estereotipadas y manidas entre la propia clase donde se extiende; fuera de ellos, nadie puede hablar porque esto es precisamente la nada, la negación más absoluta (es decir, si no se utilizan los mismos tics y características lingüísticas, no se reconoce la poesía que se hace al margen de lo que es la propia promoción). Barthes llama a esto una «guerra de los lenguajes» donde no importan los enfrentamientos de los individuos sino de grupo (no idiolectos sino sociolectos). Cómo se dicen las cosas dice tanto o más por parte de quien las enuncia, que lo que dice el propio texto. Todo texto irradia signos hacia todas las direcciones, una de ellas bien puede ser hacia lo que calla, lo que pretende suplantar o lo que entre líneas dice, como es éste el caso. Los componentes alienantes que marcan el discurso significativo y lo subrayan en gran parte de textos poéticos da como resultado una poesía clónica. En nombre de dicha naturalización se restablece una falsa «paz cultural», porque los términos que marcan este tipo de poesía son los de siempre, los naturales, los sencillos... ; esta paz anega los conflictos, las quiebras, fracturas o cualquier tipo de dialéctica; existe una soterránea y bien intencionada división social de los lenguajes fuertemente jerarquizada (ver al respecto Barthes, 1984, 120) por mucho que se quiera huir de ella. Se está reafirmando un conjunto de intereses sociales...

El problema del lenguaje nos lleva a otros problemas, o mejor confusiones que practican la amplia mayoría de los poetas de la «poesía experiencia». Y siguiendo de cerca, de nuevo, los postulados barthesianos, el texto, al conquistar unas relaciones dialécticas de lenguaje, se convierte en el lugar común donde "ningún lenguaje tiene poder sobre otro, es el espacio en el que los lenguajes circulan" (Barthes, 1984, 81) democráticamente para entablar esa dialéctica libertadora. Todo lo contrario a lo que hacen estos poetas, pues el texto debe ser ese espacio social que no proteja, bajo ningún concepto, a ningún lenguaje por encima de otro, ni a ningún sujeto de la enunciación como juez absoluto. Barthes reniega del sentido divinizado de 'texto'; la promoción estudiada ni siquiera llega a atisbar este concepto básico hoy (el de texto), sino que ofrecen a sus escritos la potestad de la 'obra'; sentido absolutamente restringido, limitado (frente a la ilimitabilidad del concepto de «texto»), concibiendo su producción cerrada, clausurada: esclarecedor en este sentido es el título del libro de A. Trapiello *El mismo libro*, con una evidente voluntad de que todos los libros que escribe sean el mismo, lo cual no sólo aplica y reduce a su obra sino que pretende extenderlo al resto de poetas de la historia según confiesa en *El gato encerrado*: "Quiero creer que, a lo largo de la historia, los poetas no hacen otra cosa que escribir un único libro. El mismo libro, con letra diferente, y con un argumento común: los sueños y la muerte." (1990, 141); o por el mismo motivo Martínez Mesanza desde su primera entrega a la imprenta, su libro titulado *Europa* siga creciendo en el tiempo con un sentido fuertemente monolítico:

> el texto no es un objeto computable, es un campo metodológico en el que se persiguen, de acuerdo con un movimiento más «einsteniano» que «newtoniano», el enunciado y la enunciación, lo comentado y el comentario; por otra parte, no hay necesidad de que el texto sea exclusivamente moderno: puede haber texto en las obras antiguas; y precisamente es la presencia de este germen incuantificable lo que obliga a borrar, a sobrepasar las viejas divisiones de la Historia literaria (Barthes, 1984, 108)

Una concepción ideológica de la producción literaria reducida a mero corpus acabado y delimitado sin fuerzas dialécticas o tensiones, que manifiesten su sesgo interdisciplinar (más bien, al contrario, reduccionismo al feudo tradicional de la «literatura»), responde a la máxima institucionalización en que pueda incurrir todo signo (pero ya se sabe que el 'texto' se caracteriza por su resistencia a las reglas y su capacidad de subversión, es decir, de poner en entredicho). En este sentido no extraña que el sujeto poético de *Acaso una verdad* de Trapiello diga en un momento determinado: "Miradle, pues, reunido, / a solas con su obra" (1993, 75); o esta otra: "Por encima / de mi tiempo y del tuyo, oh mon semblable, / mucho más que la fábrica del tiempo / y las obras que pueda dejar uno" (1993, 30).

Se observa también una visión conservadora y meramente burguesa en lo ideológico de la instancia 'autor'[125]. Según Barthes, cuando "la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte" (Barthes, 1984, 66), es por ello por lo que éste proclama la muerte del autor puesto que todo texto se lee sin padre a quien reivindicar; todo texto interesa por cuanto tejido plural de sentidos, no por cuanto lugar desde donde hablar un sujeto; debe ser el lenguaje quien hable, que no el autor. La «poesía de la experiencia» reivindica una autoría sólidamente constituida, y en nombre de ésta se edifica un proyecto generacional apelando a conceptos antes manejados como la cotidianeidad, experiencia o intimidad de quien escribe, y se basa la relación —como hemos visto— del texto en el compromiso existente entre autor-lector (recordar cuanto se ha apuntado al respecto de la crítica de Luis García Montero). En ese sentido se expresa Villena, consciente de la capacidad conductista de su reflexión, más incluso el lugar donde aparece expresado: "…porque en un *poema* abstracto es siempre más fácil el engaño que en otro —como han de ser los clásicos, basados en el sentimiento o en la experiencia— más concreta, en sentido de visible." (Villena, 1986, 22). No entendemos cómo un poema abstracto pueda diverger en ese sentido respecto a otro que llama «figurativo» o practicante del realismo experiencial, ni cómo un buen poema abstracto pueda llamar al engaño, hecho que un clásico parece ser garantía de fiabilidad absoluta al igualar en una ecuación nunca injustificable «clásico» con «sentimiento» o

[125] Sin embargo, debemos admitir que el concepto es la resultante de una modulación histórica que ha operado a lo largo del tiempo en las diferentes culturas: "La identificación de la autoría, en las piezas dramáticas y en los libros impresos, está sujeta igualmente a las convenciones históricamente variables que determinan en su totalidad el concepto de composición." (Williams, 1977, 199); dicha modulación no debe ser eximente de su utilización desviada e incluso interesada.

«experiencia». Da la sensación de que, a modo de consigna, los acólitos a este tipo de poesía hegemónica han desplegado una serie de argumentos «de gusto» —nunca dialécticos— justificatorios que la han llevado a esa supremacía a base de negar las otras líneas literarias existentes. Un poeta como Andrés Trapiello manifiesta en *El gato encerrado* su particular opinión sobre el surrealismo del siguiente modo en pintores de garantizada valía como los que alude: "Eso que llaman surrealismo, desde Man Ray a Cornell, de Duchamp a Ernst, no es más que una sesión de trabajos manuales." (1990, 74). No deja de ser curioso que otro poeta de las mismas filas se manifiesta en idéntica dirección reforzando la idea anterior sobre el movimiento surrealista. Juaristi parece que tema el surrealismo al haber desacralizado la institución autor, de lo contrario no agredería en los siguientes términos: "seguro que están locos muchísimos de los lectores de la poesía surrealista, yo creo que la mayoría; para ser un lector asiduo de los poetas surrealistas, algo tiene que tener uno" (Juaristi en VVAA, 1994, 103). O que el joven Lorenzo Oliván persiste en este sentido: "Me espanta más aún el surrealismo automático de quienes creen que la poesía es ensartar disparates" (cfr. García Martín, 1995, 179). Disparate o no, lo cierto es que se han publicado tan buenos como malos textos surrealistas en lo que llevamos de siglo, así como buenos y malos textos de realismo social, e incluso de poesía cotidiana, lo cual invalida automáticamente la utilización del juicio. De cualquier modo, subyace la idea en estas declaraciones[126] de quienes no parecen entender la importancia y significación histórica del movimiento surrealista. Haciendo una rápida radiografía al panorama cultural español de mediados de los 70, Román Gubern da explicación convincente de este tipo de respuestas que tienen su correlato —mucho más efectivo que las declaraciones— en la exhibición y preponderancia estética, cuando los resultados son la neutralización de otras —en este caso— corrientes poéticas, llámense expresionistas, surrealistas, dadaístas, futuristas, o como quiera que sea sociales, realistas o de cualquier otro tipo imaginable o existente. El valor a que apelan estas declaraciones es el del consabido «no ser comprensibles», la tan manida «dificultad de comprensión», «ininteligibilidad», «oscuridad», etc., y pone sobre la pista de los síndromes sucedidos antes dichos, puesto que lo cierto es que esa «dificultad» recriminada existe pero porque la crea la sociedad al generar sus propias trabas (premeditadamente). La mirada de «aristocrático desdén sobre el miérdago sociocultural» (Gubern, 1977, 287) no es más que la explicación de *victimismo* en el

[126] Estas declaraciones no tendrían ningún sentido si se dieran aisladas en su contexto; inquietan cuando se evidencia un despunte de las mismas prácticamente idéntico en diferentes miembros de la nómina poética aquí estudiada, como si se tratara de una consigna a combatir, por lo que el argumento esgrimido —como se puede evidenciar— es tan neutro como inexistente. Sólo una falta o carencia de rigor histórico posibilita en el presente marco caer en afirmaciones tales.

que ha caído el público consumidor, en tanto estamento desfavorecido por la estratificación vertical de la sociedad clasista conformada[127].

Todo lenguaje conoce a un 'sujeto', pero nunca a una 'persona', de igual modo que el autor no es más que quien escribe. Cuando alguien emite un mensaje escrito, lo importante no es ya quién escribe, sino desde qué instancias éste se produce[128]; no importa tanto a un público masivo y anónimo la vida privada de quien escribe, como el lugar desde donde se escribe. En literatura lo verdaderamente relevante es hablar desde uno, nunca de uno. En la base de esta confusión edifican muchos poetas errores lamentables: no se puede confundir el sujeto autorial con el sujeto poético; este problema la literatura moderna lo ha superado hace ya tiempo. R. Barthes va más lejos todavía: "Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura." (Barthes, 1984, 70). Por su parte, Foucault habla del autor en tanto instancia agrupadora del discurso, aquel que confiere unidad y coherencia a un escrito, y nunca como poseedor de un discurso:

> el individuo que se pone a escribir un texto, en cuyo horizonte merodea una posible obra, vuelve a asumir la función del autor. (1970, 26)

> no considerado, desde luego, como el individuo que habla y que ha pronunciado o escrito un texto, sino al autor como principio de agrupación del discurso, como unidad y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia. (Foucault, 1970, 24)

Pero, ¿no es éste el proceso que marca la escritura de la «poesía de la experiencia»? De un modo parejo, muchos filólogos al uso han pretendido, apoyados en métodos psicoanalíticos, psicológicos o por «sentido común», ver una clara adscripción de los sujetos del texto respecto al autor, cuando en todo caso no habría más que una proyección desde éste hacia la propia estructura interna de la obra, lo cual es legítimo en todo creador puesto que no parte de la nada en su inspiración, sino que proyecta sus

---

127 Román Gubern expresa esta idea con una comparación muy pertinente y que viene al hilo por su elevada elocuencia y clarificación de cuanto argumentamos: "…no debe reprocharse a Samuel Beckett, por ejemplo, la producción elitista de textos «poco asequibles a la mayoría», ni a los lectores de Corín Tellado su apatía o incapacidad para leer a Beckett. El verdadero diagnóstico social debe orientarse hacia la estratificación social que hace posible la subeducación o subalfabetización de tan vastas capas sociales, perpetuada de modo muy poco inocente por las clases dominantes de la comunidad nacional." (Gubern, 1977, 287-8).

128 Juicio que parece no sólo obviar sino también ignorar F. Rico: "No se trata, sin embargo, de dar rienda suelta a los subjetivismos a ultranza […], sino de privilegiar ese momento y ese lugar en que la realidad y los otros suscitan por fuerza una respuesta personal e intrasferible, cuando está en juego el significado particular, para cada uno, de situaciones y experiencias que no tienen por qué ser particulares." (1992, 90). Parece forzado el juicio cuando una experiencia particular y privada sólo interesa a quien la ejecuta y, todo lo más, a quienes repercute por contexto dicha experiencia; de ese modo una experiencia privada y particular difícilmente interesa en el ámbito colectivo de no ser la importante incidencia en la colectividad de quien se divulga: todo lo contrario no deja de ser frivolidad y visceralidad, algo de lo que los medios de comunicación audiovisuales actuales saben mucho.

propias vivencias, transformadas siempre pero sin ninguna clase de identificación (Mukarovsky, 1977, 275)[129].

Volviendo al asunto central, como nos recordara McLuhan en su momento, nuestra cultura está orientada hacia el consumidor de tal modo que está más preocupada del autor de un texto que del propio texto, a expensas de los "marchamos de autenticidad" (McLuhan, 1967, 188) de la obra, puesto que el mercantilismo parece devorar al lector en unas ansias por desvelar todos los secretos que envuelven a quien realiza ese producto colocado en el mercado. De nuevo Foucault da en la diana en esta explicación del fenómeno autorial frente a otras épocas:

> …durante la Edad Media en un anonimato al menos relativo, he aquí ahora, se les pide (y se exige de ellos que digan) de dónde proceden, quién los ha escrito; se pide que el autor rinda cuenta de la unidad del texto que se pone a su nombre; se le pide que revele, o al menos que manifieste ante él, el sentido oculto que lo recorre; se le pide que lo articule, con su vida personal y con sus experiencias vividas, con la historia real que lo vio nacer. El autor es quien da al inquietante lenguaje de la ficción sus unidades, sus nudos de coherencia, su inserción en lo real. (Foucault, 1970, 25-6)

Y es que no siempre fue así, puesto que en la edad media el concepto de autoría se hallaba diluido en una corriente de textos que circulaban sin necesidad de acuñación o reivindicación privada; el concepto de autor antes de la imprenta, como se ha encargado de recordarnos McLuhan, era el de "construir un mosaico" (McLuhan, 1967, 190) complejo de textos que circulaban y se entrecruzaban.

La unidad de todo texto no está en su punto de origen sino en el de su destino, y, tal como hemos mencionado antes al hablar del 'lector', éste no es la constitución de un constructo mental pactado por el autor (como pretende García Montero), sino el lugar de encuentro de las múltiples escrituras que pueblan un texto y que en su diálogo se crean, no más[130].

Esta reafirmación del sujeto como producto terminal (el más eficaz) que realizan los miembros de la promoción, no es más que la confirmación de una línea de pensamiento que se retrotrae al siglo IV, arrancando de la propia experiencia y la racionalización de lo subjetivo. En palabras de Enrique Lynch esto conlleva una serie de consecuencias (por cierto muy actuales todas ellas):

> Su estabilidad viene refrendada hoy en día por la sofisticación tecnológica, sobre la que se asienta en gran medida el bienestar y la seguridad en la que vive una gran parte importante del planeta y la supremacía militar con la que se coarta y reprime toda tentativa de desarticularla, y, sobre todo, por el sistema de convivencia democrática, cuya mayor virtud es ser el único modelo

[129] En palabras de Mukarovsky: "la identificación [del personaje con el autor] representa más bien una proyección que una encarnación. El sentido más propio del personaje descrito no debe buscarse fuera de la esfera del arte, sino en el arte mismo." (1977, 275).

[130] De nuevo recurrimos a R. Barthes: "El nacimiento del lector se apaga con la muerte del Autor" (1984, 71).

> político que ha conseguido elaborar un método consistente de recambios periódicos que mitiga el efecto necesariamente traumático de la crisis de gobierno y los conflictos de intereses sectoriales. (Lynch, 1995, 96)

Los AIE son aquellos que se encargan de eliminar cuanto atente a ese sujeto monádico que actúa últimamente para preservarlo por encima de todo. Muchos son hoy los intelectuales que se han constituido en voceros del individualismo con un claro transfondo de servilismo hacia una ideología dominante; consecuencia de ello es que caminemos hacia donde muchos teóricos, entre ellos E. Lynch, han referido como una sociedad narcisista, donde la distinción entre sujeto y objeto es tajante y absoluta.

Si el sujeto no es más que un concepto que aplicamos para racionalizar las vivencias del 'yo', las cuales ganan en consistencia a medida que adquieren experiencia en-y-con el mundo, es precisamente esta relación yo-mundo la que regula la vigencia del sujeto (precisamente en esta relación y en su fractura muchos son quienes ven el embrión y el posterior conflicto que ha dominado la modernidad). En este sentido el género autobiográfico, con su fórmula más radical como es la confesional está presente en la literatura de este siglo por ser una minuciosa tarea de búsqueda de uno mismo, tarea cristiana donde las haya (ver las *Confesiones* de San Agustín). Pero el sujeto del mundo clásico es existencial (ver Lynch, 1995, 93) y mira hacia el exterior de sí, es decir, es un sujeto comprometido con el mundo: el yo, en este sentido, sería la confirmación por parte de una tercera persona. Este sujeto, así entendido —el carcelario o el de responsabilidad jurídica, el trabajador o contribuyente, el enamorado o recluta militar—, está fundado en la idea de soberanía. Pensado así, el *sujeto* apuntala los AIE tanto como los AE; sólo poniendo en crisis dicho sujeto se podrá liberar de tan engañosas identidades que lo someten, como las que le han sido conferidas:

> Cuando aludimos a la «crisis del sujeto», hablamos del desmantelamiento de las certezas que tienen su fundamento en estas identidades y de la desarticulación de las identidades derivadas de esas certezas; pero lo importante no es eso, sino observar en qué medida la sociedad concebida sobre la base del concepto del sujeto ha contribuido a disolverlo (Lynch, l995, 95-6)

Tal servidumbre es la que manifiesta por ejemplo un García Martín crítico a la hora de reseñar *La luz, de otra manera* de V. Gallego: "El autor del diario —el protagonista del libro— es un hombre solo que pasea cada atardecer" (1992b, 197); este lamentable error colegial (hoy cualquiera sería capaz de distinguir entre sujeto poético y sujeto autorial) hace reforzar la unidad del sujeto[131] monádico, así concebido[132]: más

[131] Para Lynch, el sujeto no es más que un concepto catalogador a fin de racionalizar el advenimiento del yo y las previsibles repercusiones en la evolución biológica del futuro adulto en su fase de crecimiento. El término sujeto es utilizado en el ámbito de las sociedades occidentales desde la que hablamos y pensamos. Lynch acierta cuando dice que "Comoquiera que sea, «sujeto» es el nombre filosófico occidental, es decir, cristianizado, de la función yoica." (1995, 89). Consecuencia del uso del término en nuestro ámbito es un nefasto individualismo más parejo a prácticas similares capitalistas que a un posible sentido positivo del término: "Y la garantía irrenunciable de esa yoidad es la odiosa sociedad individualista en la que vivimos." (Lynch, 1995, 100).

allá del error quedaría abierta la posibilidad de una interesada operación de asimilación del sujeto poético al autorial, con el fin de servir a los postulados de quien interpreta de ese modo. Pero L. García Montero tampoco es ajeno a estas confusiones a la hora de montar todo el entramando en torno a 'la otra sentimentalidad': "La poesía es confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto" (1993a, 185). Cuando teoriza, aborda la individualidad desde el único aspecto de su necesidad unitaria, sin crisis ni fractura alguna: nada que poner en cuestión.

> me parece una tarea indispensable la recuperación de la individualidad. [...] Sería bueno evitar un discurso a reproducir otra vez los antiguos enfrentamientos entre el yo y el sistema. Hay que formular una nueva concepción de la individualidad solidaria, capaz de comprender que solamente en las preguntas sociales se definen los individuos, y que, al mismo tiempo, cualquier ideología social, para incidir en la vida, necesita materializarse en los ojos de una persona con nombre y apellidos. El realismo es siempre singular (García Montero, 1993a, 238-9)

Esta restauración monádica, ajena a la solidaridad del mundo actual —aun a pesar de pretender lo contrario—, parece la máxima defensa de la doctrina del individualismo en la era liberal que nos rige, en consonancia con el manejo teórico de pensadores que han calado en nuestras sociedades como Popper, o de teóricos de nuestro ámbito como Bousoño; de aquí a los postulados filosóficos al uso no hay apenas nada. Estamos con Jameson cuando dice que la individualidad sólo puede pertenecer al orden social, el resto son divagaciones eludiendo el problema de fondo: "los fenómenos individuales se revelan como hechos e instituciones sociales, sólo en el momento en que las categorías organizadoras del análisis pasan a ser las de la clase social." (Jameson, 1989, 67); hecho que no ocurre con los discursos aquí manejados. Alguien tan poco sospechoso de moderno como es el admirado Eliot, hablando de hechos cotidianos próximos al sujeto poético, e incluso con espíritu narrativo, mantiene un espíritu aporístico, reflexivo donde frecuentemente el debate deja paso a la escisión yoica: "En la hora incierta de antes de la mañana /[...] encontré a uno que andaba, ocioso y apresurado / como llevado por el viento hacia mí igual que las hojas metálicas / sin resistencia ante el viento urbano del amanecer." (1978, 214). Luego continúa: "medio evoqué / a la vez a uno y a muchos: en los grises rasgos conocidos / los ojos de un conocido espectro compuesto / a la vez íntimo e inidentificable. / Así, asumí un doble papel, y grité / y oí la voz de otro gritar: «¡Cómo! ¿estás aquí tú?» / aunque no éramos. Yo seguía siendo el mismo, / conociéndome a mí mismo y sin embargo siendo algún otro" (1978, 215); para después pasar a sentenciar: "demasiado extraños el uno al otro para malentendidos" (1978, 215). No cabe duda de que Eliot trabaja aquí una lucha titánica de identidades del sujeto

---

132 El sujeto poético de *La luz, de otra manera*, se presenta —como ya hemos aludido antes— en su unidad, integrado en las referencias temporales y espaciales. La lógica cartesiana impera incluso en referencia al espacio que ocupa el sujeto poético: "este espacio en el que soy / porque lo ocupo" (1988, 39).

poético a través de la dispersión yoica de la modernidad, algo que es ajeno a esta promoción a pesar de enorgullecerse del magisterio del inglés.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

## 3.4. MODOS ACTUALES DE INDIVIDUACIÓN

### 3.4.1. CONSUMISMO, PUBLICIDAD Y CIBERNÉTICA

En el cuadro genérico de las economías occidentales, a partir de los 70, los hábitos sociales se han modificado sustancialmente a raíz de los cambios en el sistema de producción (debido un tanto a la irrupción de nuevas tecnologías al servicio humano): es "el fenómeno del consumo como una práctica social vinculada tanto a las formas de producir como a los sistemas de valores que gobiernan los comportamientos humanos." (Torres López, 1994, 45). Tras la segunda guerra mundial, la gran baza de la economía occidental ha sido el consumo generalizado que produjo un crecimiento económico en cadena, tirando de los diversos sectores hasta el punto de cambiar hábitos sociales a escala mundial:

> El incremento del consumo, el acceso generalizado a los objetos, fue la base en que se sustentó, como tercera característica, un amplísimo consenso social. Lo que se calificó como sociedad del bienestar era la expresión de un estado de cosas en donde la aspiración del consumo era tan fuerte como para generalizar la disciplina laboral y social que hacía posible que las reivindicaciones salariales pudieran ser compensadas por incrementos superiores en la productividad y que las sociedades gozasen de un alto grado de legitimación ciudadana. (Torres López, 1994, 49)

Las empresas norteamericanas, europeas y japonesas, tras la reconstrucción de sus respectivas economías en la larga postguerra, y asimilado el desarrollismo, comienzan a generar capacidad productiva suficiente como para conquistar mercados internacionales, por lo que Juan Torres López dice: "A la larga, pues, la saturación de los mercados interiores se haría extensiva a la economía internacional en su conjunto." (1994, 52). Evidentemente, se instauró la paz laboral, la falsa conciencia de la felicidad ciudadana, conforme la crisis iba minando el llamado Estado de bienestar, dada la situación efectiva de los mercados. A finales de los sesenta, problemas de desempleo, pobreza y marginación comienzan a poner en evidencia un sistema que genera desequilibrios en su seno.

Frente a la base material productiva de los años cincuenta, donde el rendimiento se había basado en la máquina herramienta, ahora se incorpora un nuevo proceso que cambiará radicalmente las relaciones humanas con la incorporación masiva de la electrónica, y más recientemente de la informática; la automatización del anterior proceso de producción es sustituida por complejas redes donde los procesos se diversifican mientras se simultanean. La nueva organización del trabajo y el plus de informatización a la consabida automatización conforman un sistema de producción cuyos resultados son la variedad de productos que se instalan en el mercado (a un menor coste): nace un nuevo sentido de la competencia[133]. A partir de los años 80 el consumo se sustenta no ya sobre el uso tradicional del objeto comprado sino en una publicitaria

[133] Competencia, consumo, posibilismo e individualidad van al unísono en la sociedad capitalista.

asimilación entre el símbolo del objeto y los valores generados en el imaginario colectivo del consumidor (complaciendo así su representación de mundo):

> se dice que uno de los descubrimientos más importantes de la publicidad en los años ochenta es el de las numerosas dimensiones comunicativas que escondían los productos. Un determinado diseño, logotipo, estilo de empaquetamiento, arquitectura de lugares de venta, o una específica identificación visual del producto pueden contribuir a convertirlo en objeto deseado de consumo más que la utilidad misma que proporcione su valor de uso. (Torres López, 1994, 56)

De hecho, el márketing, o la potenciación de la imagen del producto a través de estrategias representativas, se convierte en pieza básica del proceso de producción en el momento de su consumo. Se puede decir a las claras que el consumo ya no es una conquista de la sociedad trabajadora, como contraprestación a su contribución al sistema productivo que repercute así en su calidad de vida (como lo había sido hasta los años 50-60), sino la expresión de una frustración a la que ha llegado el sistema capitalista, evidenciando la insatisfacción masiva:

> El consumidor ya no es el productor retribuido de los años sesenta que se realiza socialmente (aun alienándose) en el taller y se premia con el consumo, sino más bien el que es premiado con un puesto de trabajo y se realiza (alienándose) en el consumo, pues a través del intercambio simbólico que éste lleva consigo es como asume las representaciones sociales en que se basa su socialidad. (Torres López, 1994, 59)

El consumismo actual da muy buena cuenta del estado de atrofia de una sociedad alienada, con conductas compulsivas donde la incentivación colectiva manifiesta la pérdida creciente del sentido de la realidad. Para ello basta con ver las grandes superficies de centros comerciales que representan los órdenes vigentes de la realidad social imperante. Nace de este nuevo orden social otra representación del mundo que modifica las leyes legitimadas y los valores en que se asientan. Definitivamente, el universo de representación tradicional se ha hecho añicos para siempre. Los desajustes del sistema son contemplados no ya como los defectos de una organización que hace aguas sino como excepciones que confirman la regla: así, marginalidad es aceptada como estado de espera; desempleo, como accidente presumiblemente resuelto por la competencia y la responsabilidad individual, etc. Pese a que la moda publicitaria y consumista claman al seno social, éstas rompen el tejido social penetrando en la individualidad construida por todas estas ensoñaciones de la abundancia, atrapando al individuo por sorpresa en la soledad de su sofá, para a continuación destruir lazos colectivos y reivindicativos, aislarlo en los rayos catódicos de la trivialización a través de los modos del consumismo, que dejan ver todo y ofrecen contadas ilusiones: el insatisfecho reacciona frente a la escasez con la aspiración que legitima un sistema en su espera permanentemente demorada, pese a que en teoría permita su *fácil* acceso a los sueños que construye.

En los años ochenta, la triunfalista idea de que la economía privada debe ser expansionista (aun a costa de la democracia social) ha irrumpido con fuerza en todo el occidente industrializado. A lo largo de los últimos tres lustros, la vida cotidiana occidental ha asistido a la subordinación de los mercados de trabajo respecto a los de capital, la economía se ha hecho financiera[134], y el consumo colectivo se ha subordinado al individual. El modelo económico imperante a lo largo de las últimas décadas ha sido el llamado *postfordismo* o *toyotismo*: segmentación de los mercados de bienes y de trabajo, consumos diversificados, Estado mercantilizador, desempleo estructural, flexibilidad tecnológica y social de la producción, etc. Los nuevos mecanismos y estrategias productivas (robotización, descentralización, mundialización, transnacionalización) anulan la *solidaridad* del tejido social, incluso allá donde ha estado más arraigada históricamente como es el caso del movimiento sindical, impotente e indefenso ante el avance de los nuevos hábitos.

En los años 80 la clase media se encuentra cada vez más desperdigada y segmentada; se aleja del sentir colectivo con una práctica cada vez mayor del consumo privado como forma de mantenimiento del *status* que peligra por las sucesivas e imparables reconversiones tecnológicas, las estrategias de desregulación y privatización. En sus niveles más elevados, el camino emprendido es el de la cultura del esteticismo, la ambición, el descompromiso, el individualismo extremo y el consumo ostentoso, instalándose en una *cultura de la satisfacción*[135] frente a inferiores clases medias como modo de defensa y regresión en los segmentos medios y medios-bajos; pero agresiva y ofensiva en su escala alta.

> Se produce así la gran paradoja de los ochenta, que consiste en que la sociedad de consumo aparentemente homogénea se fragmenta, visualizándose claramente los grupos excluidos de las pautas de consumo y de la vida normales que ven cerrada o limitada su accesibilidad no sólo al consumo individual, sino al colectivo —excepto el nivel asistencial— al quebrarse la lógica estructurante de sus vidas —la integración laboral. (Alonso y Rodríguez, 1994, 66)

Todo esto lleva al declive del consumo público de ciertos servicios, auge de políticas industriales (de reordenación productiva y reconversión). En la realidad cotidiana irrumpen con más fuerza las variadas formas de privatización de los servicios sociales universalizados, y siempre garantizados por los Estados del bienestar occidentales de postguerra: los gobiernos conservadores empiezan a dominar la escena política mundial desde finales de los setenta, los cuales apelan a la calidad y eficacia de los servicios, que eran sometidos a una privatización, cuando menos de aquellas zonas

---

[134] La especulación financiera e inmoviliaria ha sido un fenómeno nuevo como modo rápido de ganar dinero fácilmente, ejemplo de ello da cuenta la sociedad española de los últimos años, la llamada y recién evidenciada «cultura del pelotazo», acunada a la sombra del gobierno socialista, muchas de las veces permitida y ejercida por los propios gobernantes.

[135] Según expresión de John K. Galbraith.

rentables del sistema de asistencia pública. Nació así, según dicen Alonso y Rodríguez, un desorden público con el tan manido bienestar keynesiano, y todo se troca en términos de la nueva ideología:

> la universalidad y crecimiento de los servicios se torna en la *selectividad* y reducción de los mismos, la desmercantilización en la remercantilización, los derechos económicos y sociales de ciudadanía en derechos económicos de propiedad, los costes sociales del crecimiento económico en efectos perversos de la intervención del Estado, los fallos de mercado en las distorsiones del Estado, la justicia en eficiencia, la equidad en libertad del mercado, etc. (Alonso y Rodríguez, 1994, 71)

Pronto los procesos de *monetarización* de los servicios asistenciales darían paso a un consecuente proceso de *exclusión* social: los modelos socialdemócratas de integración/corporativismo no fueron más que un «fracaso civilizatorio» cuyas repercusiones nos salpican en la actualidad. Los efectos del Estado de bienestar en la actualidad evidencian su agonía en variadas maneras de ineficacia: sobreburocratización, monolitismo, desorganización, alejamiento de la ciudadanía, etc[136].

Uno de los acontecimientos publicitarios del año 1995 fue la campaña llevada a cabo por una conocida casa comercial del sector automovilístico a fin de promocionar una determinada marca (Renault Clio), la cual está basada en la construcción y constante apelación a una nueva generación de jóvenes, denominada JASP, buscando una sonoridad deslumbrante, una resonancia extranjerizante con atisbos de americanismo, cuyas siglas significan *Joven. Aunque Sobradamente Preparado*[137]. No

---

[136] Ello les lleva a Alonso y Rodríguez a ejercer la crítica y decir que "no se puede llamar pluralismo [del bienestar] a la existencia de un sector mercantil en el campo de la actuación social que ha existido, existe y existirá siempre mientras existan mercado y rentas diferenciales que puedan demandar también servicios diferenciales. Por el contrario, un auténtico pluralismo daría cabida a grandes sectores de la población que o bien permanecerán excluidos de los servicios en caso de privatización, o bien quedarán como receptores mudos en caso de una estrategia de tipo estatalista y/o institucionalista del bienestar social." (Alonso y Rodríguez, 1994, 75).

[137] No deja de ser interesante desde el punto de vista sígnico el anuncio de JASP aparecido en toda una página de *Gaceta Universitaria* (10-10-1995, p. 11). El anuncio aparece con fondo negro y letra en blanco la mayor de las veces. En la parte superior aparecen los titulares en letra grande y destacada jugando con el blanco y tonos de gris, con un logotipo jovial que imita al de la Disney: "el Juego JASP. PON TU PREPARACIÓN A PRUEBA." Los premios son jugosas cantidades de dinero. El concurso cuenta con la complicidad de la institucionalización al acogerse su normativa a un Real Decreto. La coordinación del concurso se realiza masivamente en todo el territorio español. Las Bases del concurso, dada su significatividad en el marco comentado, no dejan de ser interesantes, por lo que damos cuenta de ellas integramente:

"DEFINICIÓN. El juego RENAULT pretende poner a prueba los conocimientos de los alumnos de la enseñanza superior sobre diversas disciplinas. Precisamente por ese carácter multidisciplinar, la participación es por equipos, cuyos componentes pueden cursar estudios distintos. Las pruebas consisten en preguntas de tipo test, redactadas por personal docente que los participantes deben contestar a lo largo de varias semanas.

CONDICIONES. 1. Podrá participar en el JUEGO de RENAULT cualquier alumno entre 18 y 30 años que realice estudios superiores en cualquier centro público o privado. 2. La participación será por equipos de cuatro miembros, todos los cuales tienen que reunir los requisitos del apartado anterior. 3.

es más que una apelación a la nueva generación selecta y elitista de universitarios, que se han criado bajo la égira de la televisión y los rayos catódicos, y que tienen la publicidad tan asimilada que ni siquiera la cuestionan. El JASP singular al que se apela es un "joven", individualizado entre el conjunto de los jóvenes, pues, aunque se refiera a

---

Cada participante sólo podrá formar parte de un equipo. 4. La participación se efectuará a través de las tarjetas que se distribuirán en GACETA UNIVERSITARIA junto con los números del 9 y 16 de octubre. Ningún equipo podrá jugar con más de una tarjeta.

DESARROLLO DEL JUEGO. GACETA UNIVERSITARIA distribuirá con cada ejemplar de sus números del día 9 y 16 de octubre una tarjeta de participación en el juego. Cada tarjeta constará de un boletín de inscripción y 10 cupones-respuesta correspondientes a cada una de las 10 semanas que durará la primera fase del juego. A partir del día 16 de octubre y durante 10 semanas consecutivas, GACETA UNIVERSITARIA publicará las preguntas que hay que contestar. Los participantes deberán marcar en el cupón correspondiente a cada semana la respuesta que considere correcta a las respectivas preguntas. Si hay más de una marca por respuesta, se anulará dicha pregunta. Si se quiere corregir una contestación marcada, rodear con un círculo la incorrecta y marcar debidamente la nueva. Cada pregunta acertada valdrá un punto. Cada cupón deberá ser enviado a una de las siguientes direcciones: GACETA UNIVERSITARIA -Pº de Recoletos, 14-4ª pta. 28001 MADRID. -Avda Diagonal, 640, Edif. 3-4ª pta. 08017 BARCELONA. -Comandante Barja, 7-1ª. 15004 LA CORUÑA. -Recogidas, 18-2ª drcha 18002 GRANADA. -Pol. Ind. La Palmera, parcela 3, Ctra. Madrid-Cádiz, km. 55. 41700 Dos Hermanas (SEVILLA). Embajador Vich, 3. 46002 VALENCIA. Sólo se aceptarán los cupones que se reciban, dentro del plazo que se fije en cada semana de juego. Junto con el cupón de la primera semana habrá que enviar también el boletín de inscripción debidamente cumplimentado.

Los sesenta equipos que mejor puntuación obtengan pasarán a la segunda fase, que tendrá una duración de tres semanas (15, 22 y 29 de enero). La relación de los sesenta clasificados se publicará en GACETA UNIVERSITARIA el día 9 de enero. La mecánica de la segunda fase será igual a la de la primera. Los sesenta equipos clasificados recibirán las tarjetas necesarias para participar en esa segunda fase. Los diez equipos que más respuestas correctas hayan conseguido se clasificarán para la final, que durará otras tres semanas (12, 19 y 26 de febrero). La relación de los diez equipos finalistas se publicará en GACETA UNIVERSITARIA el día 5 de febrero. La mecánica de la fase final, así como el envío de las tarjetas para participar, será como en la fase anterior.

DESEMPATE. En caso de que se produzcan empates para la clasificación en cualquiera de las fases, se dará preferencia sucesivamente a: 1º Los que hayan participado más semanas en la fase correspondiente. 2ª Los que hayan obtenido más puntuaciones máximas. 3º Los que hayan obtenido menos puntuaciones mínimas. 4º A igualdad de puntuación en la 10ª jugada prevalecerá la clasificación existente en la 9ª, de seguir manteniéndose, se acudirá a la 8ª y así sucesivamente hasta la primera. 5ª La edad media del equipo, primando los equipos más jóvenes. GANADORES. La relación de ganadores se publicará en GACETA UNIVERSITARIA el dia 4 de marzo. PREMIOS. En la primera fase se realizará un sorteo semanal de cinco kits (JASP), que contienen: una mochila, una gorra, una camiseta, un cinturón, un mechero; durante las diez semanas que dura la primera fase. Los premios para la fase final, es decir, los ganadores de EL JUEGO RENAULT, serán los siguientes: PRIMER PREMIO. -1.000.000 de pesetas para el equipo. -Trofeo. -A elegir para cada miembro del equipo entre: -Un curso de idiomas, de dos meses en Alemania, Francia o Inglaterra, incluyendo los gastos de desplazamiento, alojamiento y lectivos o -Un stage (1) de seis meses en RENAULT, retribuido con 100.000 pesetas netas mensuales. Dicho stage se podrá realizar en Madrid, Valladolid, Palencia, Sevilla, Barcelona o Valencia, dependiendo de la titulación y de los proyectos de trabajo a asignar. SEGUNDO PREMIO. -500.000 pesetas para el equipo. -Trofeo. -A elegir para cada miembro del equipo entre: -Un curso de idiomas, de un mes en Alemania, Francia o Inglaterra, incluyendo los gastos de desplazamiento, alojamiento y lectivos o -Un stage (1) de tres meses en RENAULT, retribuido con 100.000 pesetas netas mensuales. Dicho stage se podrá realizar en Madrid, Valladolid, Palencia, Sevilla, Barcelona o Valencia, dependiendo de la titulación y de los proyectos de trabajo a asignar. TERCER PREMIO. -300.000 pesetas para el equipo. -Trofeo. -Cuatro ordenadores personales. NOTAS. (1) El stage se realizará conforme a lo dispuesto por el Real Decreto 1497/81 (19 de Junio) que prevee la participación en las prácticas de alumnos del último ciclo matriculado en estudios de Enseñanza Superior de cualquier centro público o privado (4º, 5º, 6º cursos en carreras superiores, 3º en carreras de grado medio) y teniendo en cuenta las limitaciones previstas para aquellos centros universitarios adscritos al programa de cooperación educativa.

todo un conjunto, pretende calar a través del sentido de la individualización, tratando de incidir sobre la originalidad de un estilo de vida propio y original, particular en todo caso. Como se ve, los responsables de la campaña buscan un público potencial consumidor de un coche utilitario, pequeño y con línea joven, asequible económicamente para el bolsillo de los mismos. Los anuncios han calado en la sociedad en forma de cuñas publicitarias tanto televisivas como en soporte papel de periódico hasta el punto de identificar al ciudadano de a pie con los JASP bajo la etiqueta "jóvenes rebeldes e inconformistas" que sólo pretende vender, porque el único inconformismo y rebeldía se manifiesta los sábados por la noche en discotecas y rutas festivas al compás de música tecno-pop y estupefacientes, nunca de un modo explícito contra la sociedad establecida que viven y donde sufren sus secuelas, bien sea paro laboral, bolsas de pobreza, marginación, etc. Con un aire rememorativo de los *yuppies*, pero sobre un cierto barniz *grunge*, "algo así como su edición de bolsillo" dice José María Besteiro en un anuncio de prensa. "En apariencia, los *jasp* pudieron parecer los *sans-culotte* del neobarroco, pero en esencia no dejan de ser una versión desnatada de aquellos jóvenes profesionales y urbanos que santificó la posmodernidad. Sus sueños están hechos de la misma materia." (Besteiro, 1996, 68). Y es que no dejan de ser, mucho que no lo pretendan quienes han asimilado el modo de vida JASP, una burda creación de la era consumista. Los expertos en márketing que han diseñado la campaña, ocupan un vacío de movimiento vertebrador en la sociedad actual, además de una cierta abulia en las jóvenes generaciones presidida por la existencia de un futuro más o menos incierto, una sociedad altamente competitiva que aisla a los jóvenes; las estrategias persuasivas del anuncio han sabido penetrar entre las lagunas dejadas por otros movimientos, además de retomar no muy lejanas formas de colectivos como el *hippy* de los años 60, ubicado todavía en la conciencia colectiva de todos: "El retrato robot de los *jasp* es más o menos como sigue: físicamente tienen un poco de *neohippies* y mucho de los protagonistas de *Melrose Place*. Políticamente son correctos, pero no creen en las ideologías, sino en las marcas[138], y los únicos mensajes que les interesan son los del contestador automático." (Besteiro, 1996, 68). Instalados en el consumismo actual de occidente, no se plantean mayores problemas que los que atañen a un ámbito meramente personal: "Piensan que la libertad consiste en poder elegir entre un McDonald o un Buger King, y su única religión es el zapping y el sexo les parece una forma muy sofisticada de hacer gimnasia." (Besteiro, 1996, 68). No son más que una invención ficticia de la publicidad y el consumismo, nada que tenga su correlato en la realidad de

[138] No deja de ser curioso en este sentido que muchas de las novelas actuales tengan una preferencia destacada por la enumeración de prendas de vestir, indumentarias o vestimentas que atienden a marcas selectas del mercado. En este sentido, en la novela de B. Prado *Raro* aparecen personajes vestidos con chaquetas deportivas y polos Lacoste; yo iba con un chaleco de cuero y botas de piel de serpiente (1995a, 30), pero también aparece la marca de pantalones norteamericana Levi's (p. 65), Levi's Strauss o Karhu (p. 78).

no ser que la imposición machacona crea la propia existencia ("En esencia, la generación JASP no existe. En esto me recuerda al cacao Maravillao, aquel producto que anunciaban en Tele 5 y que no se podían encontrar en los hipermercados" [Besteiro, 1996, 68]). Sin embargo, su signicidad hiperactiva la ha creado a semejanza de la propia realidad, hasta el punto de insuflarle vida por el lado de la intervención y participación del sector de jóvenes a que va dirigida diariamente la publicidad. De ello dan cuenta activas campañas con concursos juveniles donde potenciales participantes (y consumidores), regidos por estrictas bases, se les incita a la participación en un juego que dura 10 semanas de seguimiento en prensa (es significativo el dato de que se publicite en *Gaceta Universitaria*, lugar apropiado para captar potenciales jugadores: el destinatario de este diario es concreto: todos los campus universitarios españoles, es decir, un público entre un abanico por lo general de 18 a 24 años). Se juega por eliminación (factor suspense demorado) durante tres semanas alternas, con un sentido capitalista meramente competitivo donde todo el mundo sabe que el premio espera al final del proceso selectivo. Mientras dura el largo proceso de publicitación, conocimiento de la marca, lanzamiento del concurso a través de prensa, asimilación de condiciones, bases del concurso, publicitación de la realización del propio concurso y de los ganadores… la publicidad está jugando su gran baza de remitir al patrocinador del juego: la marca comercial *Renault*. Una vez practicada la identificación entre concurso y marca de automóvil, las consecuencias son evidentemente las pretendidas: venta masiva de coches. "Los *jasp* son pura realidad virtual. Lo importante es que hablemos de ello, aunque sea mal. Excelente publicidad." (Besteiro, 1996, 68).

En este sentido no deja de ser curiosa la profundización en el individualismo de la sociedad tecnificada a través de la carrera informática (ordenadores, internet, realidad virtual…) que llevan a cabo las nuevas tecnologías, cuya pretensión generalizada no es otra sino la de aislarnos progresivamente para crear seres clónicos y obedientes, más atentos al mercado mundial que al sentir de la evolución de la humanidad. En un artículo de Opinión, publicado en el diario *El País*, Vicente Verdú da cuenta de cómo en la sociedad norteamericana actual se ha instalado la última moda no tangible de la cibernética, modo simple e invisible de viajar, presenciarse en cualquier lugar de la tierra, entrando en contacto indiscriminadamente sujetos de todos los sitios; las fronteras reales han desaparecido para crear una nueva concepción espacial de acuerdo a la nueva y revolucionaria manera de concebir/percibir la realidad informatizada. Todos los ámbitos de la realidad de la sociedad estadounidense, la administración, la empresa, los negocios, el ocio y la intimidad familiar son invadidos por lo que Verdú llama el cibercapitalismo[139], que se ha instalado definitivamente en el mundo consumista,

[139] Vicente Verdú refiere en el citado artículo que en 1980 William Gibson, un joven escritor de ciencia-ficción norteamericano, fue el primero en acuñar el término. Él hablaba de una realidad más allá de la pantalla, sin ninguna materialidad. Sin embargo éste todavía no conocía los ordenadores que

abriendo su abanico cada vez más hacia el extrarradio del mercado. Mucho que abarque la compleja maraña invisible de la informática, en última instancia su patrón y diseño corresponde al de los inicios, el del sueño americano, y en ese sentido no deja de ser un aparato reproductor de ideología, como lo fuera y lo es todavía el cine hollywoodense, pero de una manera nueva:

> El ciberespacio está diseñándose sobre un patrón típicamente americano. La realidad que se anuncia con las autopistas de la información y el desarrollo de la telemática se aviene como un diseño a la medida de sus estilos y pensamientos. La preeminencia del hogar sobre la calle, de lo privado sobre lo público, del individualismo utilitario sobre el afectivo, del conocimiento pragmático sobre la especulación, del negocio —sea laboral o recreativo— sobre todas las cosas.
>
> En la utopía del ciberespacio se encuentra la sustancia primitiva de la utopía que dio origen a la fundación de Estados Unidos. (Verdú, 1995, 15)

Pese a que invoque a una especie de *arcadia política* donde se dará la perfecta forma de democracia y libertad, su dialéctica no da cuenta más que del modelo social mercantil, competitivo y desigual que está conformando. El ciberespacio se sustenta sobre las teóricas reglas de la igualdad y la libertad, pero en la práctica cotidiana del capitalismo no es más que una burda mentira donde la desigualdad aflora por cualquiera de sus rendijas al estar ligado su soporte a un cierto nivel de renta o nivel social: "Esta época antisocial, conservadora o de revolución de las élites se corresponde con un nuevo *apartheid* para aquellos que tienen poco acceso al mundo informático o no lo tienen en absoluto. La participación democrática, el éxito social, la retribución laboral se encuentran hoy directamente asociados al manejo de los ordenadores." (Verdú, 1995, 15). El desarrollo y uso de la imagen informática está relacionada con su desarrollo comercial y económico. Cuanto mayor sea el nivel de desarrollo de una sociedad, mayor cantidad de usuarios podrán acceder a este nuevo medio de comunicación. Parece que no queda desfasada la frase: "invasión del hogar privado por la proximidad de la opinión pública, abriendo la alcoba a los medios de comunicación de masas" (Marcuse, 1954, 49), a pesar de haber sido dicha hace ya varias décadas, aunque haya sido superada su idea con creces por el paso de los años debido a la informática, a internet o a la cibernética. Las sociedades modernas, no en vano, asisten hoy a una utilización y a un uso, por parte del poder, del control social e individual a través de la imagen informática: "El ciberespacio, como el espacio internacional a secas, será cada vez más controlado por el poder, y la idea de intimidad, como sucede en Estados Unidos, no dejará de pertenecer a la fantasía. De hecho, no hay una sociedad más seguida mediante vídeos, grabaciones sonoras y fichas electrónicas que la sociedad norteamericana."

---

comenzaban a masificarse y los efectos de éstos tan parecidos a lo que su ficción imaginaría. Prolongaba sus sueños en lo que era el sueño americano de numerosas generaciones instaladas en la llamada sociedad del bienestar. Según datos de Verdú, en septiembre de 1995, el uso de la informática abarca a 50 millones de habitantes, con una progresión de un 15% mensual, con implicación de 160 naciones, cientos de miles de empresas. Y en el inicio se debe pensar que está la proyección de la utopía americana.

(Verdú, 1995, 15). Este espacio que domina la cibernética no es otro que el del capital (el cibercapitalismo), y a sus leyes de mercado se doblega y ajusta. "El mercado lo decide sin paliativos. Lo que se está formando en el futuro social, en suma, no es, pues, un ciberespacio desprovisto de intención, sino un territorio que prolonga el capitalismo americano." (Verdú, 1995, 15)[140]. Cabe en este sentido recordar las proféticas palabras de Marcuse cuando decía aquello de que una sociedad que se dedica casi exclusivamente a saciar las necesidades de sus individuos, según las dependencias que genera su propia organización, tiraniza la libertad de pensamiento y neutraliza su fuerza crítica o capacidad de disensión (Marcuse, 1954, 31-2): el servilismo es absolutamente nefasto aquí. El talante individualista, competitivo, excéntrico y mercantil de la cibernética no es más que otro medio a disposición de la cultura norteamericana con el fin de difundir su ideología a nivel planetario: "Nunca la doctrina de EEUU podría haber soñado con una evangelización del mundo más decisiva. […] El ciberespacio planetario es en esencia la nueva América del año 2.000" dice Verdú exagerando el afán conquistador que ha caracterizado al pueblo estadounidense desde su práctica fundación.

Del mismo modo que la «teledifusión» (de los países desarrollados) en las últimas décadas ha experimentado un auge a pasos agigantados, el discurso literario (tanto práctica poética, teoría poética como práctica de espectáculos teatrales, textos teatrales y producción novelística) ha desarrollado la hegemonía de un discurso monolítico, frente a otras prácticas discursivas aquí no juzgadas, parejo al de los audiovisuales en una concomitancia no casual, sino más bien resultante de la búsqueda de nuevos escritores que se han ido incorporando con una refracción del mundo cercano de la realidad, una realidad teñida de los visos del consumismo y la publicidad, de la que el sujeto ya no puede escapar: se exhibe una uniformidad *casi* absoluta; la poesía imita sus canales de comunicación más próximos y circundantes: ésta se ha convertido —del mismo modo que la televisión— en un medio esencialmente publicitario. La preceptiva representacional de la que se sirven ambos discursos es básicamente poco más que la folletinesca, una arcaica teatralidad naturalista y, a veces, melodramática. Y si se dice monolítica es a sabiendas de que el cambio de este tipo de práctica poética ha extendido un puñado de tópicos con un desparpajo tal que jóvenes epígonos se aprestan a reubicarlos estratégicamente en sus textos. Estos tópicos, en sus manifestaciones poéticas, se caracterizan por la imitación servil del proceso clásico de escritura[141]. En el terreno temático, son las aventuras amorosas o experiencias particulares de soledad en

[140] Según éste la sociedad norteamericana es la cuna del individualismo: un 30% de habitantes viven solos; el 80% de los usuarios de Internet no buscan otra cosa sino establecer contactos humanos (son cifras dadas por V. Verdú).

[141] En un próximo capítulo (Apartado 4.5.) queda justificada esta sumisión a la tradición antigua.

lugares comunes como hoteles, pensiones, a veces habitaciones particulares (A. García, L. García Montero, I. Mengíbar, A. Trapiello[142]), fiestas (L. A. de Cuenca o C. Marzal) y noches de juergas en bares hasta altas horas de la madrugada acompañados por mujeres, y frecuentemente por la sola botella de alcohol. Y todo esto (otros muchos podrían ser los ejemplos), en la nómina de la «poesía de la experiencia» resulta un machaqueo continuo y provocativo. De todos es sabido que la repetición continuada y persistente es uno de los mayores garantes de los que se sirven las tretas del mundo publicitario. Soterráneo a estos manidos tópicos, de los que tanto partido les han sacado un puñado de poéticas, existe todo un estilo de vida, un ideal por el que moverse (o, en su carencia, falta de ideal como es lo más genérico), una impronta que identifique a un grupo de personajes; a partir de aquí, el 'consumo' del producto está garantizado:

> El consumismo ha de entenderse como un proyecto publicitario e ideológico cuyo objetivo no es tan sólo la venta de productos sino también la promoción de modelos de vida que impliquen la adquisición de los mismos (López Pumarejo, 1987, 29)

¿No es eso lo que hacen todos y cada uno de los discursos de la «poesía de la experiencia», con sus actitudes poéticas y vitales, es decir, ideológicas? Y aunque no sea cierto que la poesía convoca multitudes como pretenden las estrategias publicitarias, sí, por lo menos, es bien cierto que está en juego el *status* poético y social (que traducido en términos althusserianos se convierte en dominio de los AIE) al apelar a los valores y hábitos del consumismo desde sus proclamas, a la hora de justificar la producción de su promoción sirviéndose de eslóganes como "es lo natural", "lo bueno", "lo que todo el mundo entiende" y "habla de cosas cotidianas", "con sinceridad" (ocultando el verdadero problema de fondo) tal como ha hecho Luis García Montero en sus *Confesiones poéticas*, entre otros de sus escritos; por la misma regla de tres, los *reality-shows*, que nos inundan en la televisión, hablan de cosas cotidianas con toda la carga agresiva adyacente que portan en sus signos visuales y verbales. A base de publicitar, se legitima el producto automáticamente. Pérez-Ramos ha manifestado su preocupación ante la *lightización* a la que ha llegado el panorama de la vida cultural, en un artículo de prensa cuyo título es muy significativo, *La cultura indefensa*, y cuya visión aporta una perspectiva tan aguda como verdaderamente reveladora dentro del ámbito consumista en el que aquí nos movemos:

> Se trata, a la postre, de que se obnubile la distinción anímica que colocaría al receptor ante uno u otro producto. Al advenedizo zafio ha de hacérsele creer que la cultura se *compra* como un modelo de automóvil o de computador. [...] Pero ni siquiera ese elemental rito antropológico que es la *compra* da cuenta cabal de esta monstruosa confusión. [...] al consumidor se le trata como a

[142] En este último aun con ambientar al sujeto poético en lugares aislados de montaña o bucólicos, la presencia de los hoteles es patente a lo largo de su obra poética; de ese modo se puede rastrear en «Hotel Dos Mares» (1991, 24), «Continentales»: "mientras duermes aún en este hotel" (1991, 28), «Ventana al mundo»: "Para mi hotel de noche un cielo sube / del estuario lentamente" (1991, 71), «El Hotel» o «El pasajero» (1991, 210).

> un patán semienriquecido cuya cultura popular ha sido destruida y cuyo vacío de referencias llenará cualquier cosa publicitada. [...] cualquier trasegador de naderías sienta plaza de pensador; [...] Basta con descontextualizar aquí y con hipercontextualizar allá. [...] el nuevo mandamás de esos negocios ha de ser, sobre todo, un buen *reconciliador*. Sabe reconciliar a la vulgaridad y a la ignorancia consigo mismas y, tras un juego de bambalinas, reinstala al pensamiento en lo más anodino y previsible. El cliente queda satisfecho: "Bueno, tan lerdo no soy, porque entiendo a ése". (Pérez-Ramos, 1995, 11-12)[143]

Cuando García Posada dice que la «poesía de la experiencia» "es sin duda la corriente que se ha afirmado con mayor personalidad en nuestra lírica reciente" (1996a, 26) o García Montero la justifica diciendo que habla del "mundo de hoy", ambos están refiriendo lo mismo que aquellos culebrones radiofónicos de los años 30, en que un locutor momentos antes de comenzar la serie refrescaba la memoria de la audiencia apelando a valores de cotidianeidad[144]:

> Y aquí tenemos de nuevo *Mamá Perkins*, de Oxidol. La historia verídica de una mujer cuya vida es la misma, cuyo ambiente es el mismo, cuyos problemas son los mismos de miles de mujeres en el mundo de hoy... (cfr. López Pumarejo, 1987, 161)

Todo esto, y añadido el tipo de vida que promueven en sus escrituras los miembros de esta promoción, sus ideales y la publicitación de los mismos, continuada y machacona, da a pensar que gran parte de sus teorías poéticas respiran un cierto ambiente sensacionalista parejo al de los culebrones televisivos. Los héroes o sujetos poéticos de ambos discursos se mueven por los mismos intereses, que en ambos casos resultan ideológicamente reaccionarios, marcadas sus acciones por el peso del contraproducente bipartidismo del 'bien' y el 'mal'. El lector/espectador, sorprendido en una clara maniobra seductora de manipulación publicitaria busca sin demora modelos de vida en el placer textual. Y es bien sabido que cuanto más se mantiene un culebrón en antena, más se sostienen y consolidan los productos que anuncia. Por otra parte, existe un cierto sensacionalismo en conexión con los *reality-shows* que transitan las pantallas televisivas, donde intereses varios increpan a la realidad exasperándola, cuyo único fin (que esconden) es el de captar el máximo interés televisual.

Críticos como J. L. García Martín, L. A. de Villena y L. García Montero, cuando apelan al lector con la constancia con la que lo hacen, según sus propios gustos, están llevando a cabo un premeditado acto de naturalización del proceso de escritura, acto que, en todo caso, dice más con lo que silencia que con todo lo que refiere. Según Chomsky, en la sociedad actual, los medios de comunicación pretenden instaurar una clase de espectadores pasivos frente a miembros participantes activamente en la dialéctica que imponen aquellos mensajes a los que se entregan: "se espera de ellos que se apoltronen y se conviertan en espectadores de la acción, no en participantes. Esto es

---

[143] La evidencia de la cita, en el contexto enunciado, nos remite a cuanto hemos apostillado respecto a los analfabetismos de hoy, en el capítulo 1.

[144] En el siguiente apartado hablaremos de la cotidianeidad.

lo que ocurre en una democracia que funciona como Dios manda." (Chomsky, 1995, 13). La repetición de eslóganes de un modo constante no hace más que validar la reafirmación de las ideas que pretenden instaurar (Ramonet, 1995, 59) y otorgar cariz de veracidad a aquello a lo cual aluden: "un hecho es verdad no porque corresponda a criterios objetivos, rigurosos y verificados en sus fuentes, sino sencillamente porque otros medios de comunicación repiten las mismas afirmaciones y *confirman*. […] Los medios de comunicación ya no saben distinguir, estructuralmente, lo verdadero de lo falso." (Ramonet, 1995, 89). En palabras de Bértolo, "la nueva narrativa se ha convertido en material de hipermercado." (1992, 297). En ese sentido, del mismo modo, se pueden entender las siguientes afirmaciones:

> Sus poemas intentan ser, antes que nada, […] inteligibles: saben siempre lo que quieren decir y lo dicen de la manera más exacta y precisa posible. Se trata de poetas que tienen en cuenta a los lectores. (García Martín, 1992b, 214)

> Los poetas figurativos han liberado a la poesía de las garras de los semióticos y de los teóricos de la literatura y han tratado de reconciliarla con los lectores. (García Martín, 1992b, 227)

> una poesía escrita también para los que no leen poesía, para recuperar a los lectores espantados por el rebuscamiento, el enrarecimiento y la pedantería de tanta trasnochada poesía "moderna". (García Martín, 1992b, 131)

> Voluntad (hacia el lector) de conmover, lejos del intelectualismo frío o del culturalismo exhibidor. El poeta —como el lector— es un *hombre normal*, de todos los días. Que el poema parezca la vida, recree la vida. Experiencias comunes y una base (coloquial) de lenguaje colectivo. (Villena, 1992, 24)

> Si queremos que la gente se sienta interesada por la poesía, es necesario que la poesía diga cosas, maneje signos, nombre realidades capaces de interesar a la gente, es decir, que le hable de sus experiencias posibles y de sus preocupaciones. (García Montero, 1993a, 236)

Resumiendo, podríamos decir sin riesgo a equívocos que se pretende reivindicar un tipo de lector decimonónico, directamente recuperado de la tradición pasada con funciones claramente pasivas y ajenas a los procesos históricos, obviando las necesidades del presente al filo del milenio, cuando el lector o espectador requieren tareas activas y participativas.

La televisión también construye 'obra' a imagen y semejanza del telespectador, guiada por criterios de audiencia, es decir, por criterios pura y sencillamente comerciales. García Montero realiza una completa identificación con el lector a la hora de escribir sus textos: "reconocerse, identificarse con él" (1994b, 20). De muchas formas como se diga, éstas no obedecen más que a una sencilla ley: se está diseñando un modelo de consumidor (a la medida). En la sociedad actual la información y los medios de comunicación ya no funcionan como antaño transmitiendo saber e informando sino que éstos se han trastocado en un poderoso modo de mercancía en manos de poderes fácticos, élites, gobernantes, etc. Entre las numerosas estrategias que calan en el nuevo mercado está la de identificar mediante eslóganes publicitarios y

demás parafernalia publicista, asimilando el «qué eres» al «qué compras»; con esta identificación alienante el consumidor se apresta a imitar modos, formas, conductas de vida que le son ajenas pero que parecen prometer —el "no va más"—. Cristina Santamarina lo resume en una sentencia totalmente clarificadora al respecto: "*dime qué marcas compras, dime qué envases descartas y te diré cómo eres, a qué aspiras, en qué valores crees*" (Santamarina, 1994, 154). Dato éste nada halagüeño cuando sabido es que el sustento de todo estado democrático moderno es la propaganda (Chomsky, 1995, 16). De hecho, una estrategia comercial de hoy es la de relacionar «marcas», no ya con «productos», sino con «sujetos consumidores»: el usufructo extraído es total. Modelar discursos de acuerdo a estrictos gustos receptores es una vieja práctica capitalista, pero lo grave no es esto, sino tachar de "anormales" a quienes no gusten de este modelo de poesía que se propone desde el propio subtítulo de "¿Por qué no sirve para nada la poesía?": "observaciones en defensa de una poesía para los seres normales". El hecho inquieta cuando en un encuentro de escritores, García Montero cerciora la idea de "normalidad"[145] utilizando técnicas demoscópicas de sondeo:

> quien piensa en sí mismo como una persona normal suele hacer unos poemas que llegan más a la gente que los que hace quien piensa en sí mismo como un ser complicado y raro. (García Montero en VVAA, 1994, 85)

Parece que lo normal y corriente sea estar del lado del 'bien'; y lo complicado, por su ininteligibilidad e inaccesibilidad, del lado del 'mal'; no deja de ser éste un pensamiento *kitsch* donde la devaluación de argumentos no deja traslucir el fondo, o quizá debamos pensar más audazmente que no interesa ver ese fondo. Siguiendo esta lógica, la amplia mayoría de teleadictos que ven culebrones y *reality-shows* vislumbran el 'bien' frente a críticos, intelectuales —por poner un ejemplo— que reniegan de estas manifestaciones populares y vislumbran el 'mal'. Pero esta apreciación totalmente superficial, evidentemente, no sirve. Y es que, en el fondo de la cuestión, dejando vanas elucubraciones, parece pesar el mecanismo que nos modula en tanto mentalidades consumistas de una sociedad mercantil:

> Más que descubrir la mercancía, la moderna publicidad vende un consumidor modelo; más que proponer la solución de problemas mediante el uso de determinado producto, se crea el problema mismo, la necesidad. (López Pumarejo, 1987, 35)

[145] No deja de ser curioso que García Montero en sus artículos teóricos una y otra vez apele al concepto de "normalidad" (de lo cual ya hemos dado precisa cuenta en el Apartado 3.3.) como arma arrojadiza para justificar un tipo de práctica poética que él ostenta: "En la década de los ochenta se ha producido un proceso de normalización en la poesía española" (1993a, 167). ¿Qué parámetros, acaso, dan cuenta de esta medida?

La «poesía de la experiencia», tras haberse constituido en «marca registrada» de sucesivas etiquetas[146] y haber salido al mercado bajo una importante campaña publicitaria —idéntica a la de cualquier otro producto de consumo de la sociedad actual— posee todos los ingredientes de la publicidad última donde los propios poetas, críticos, poetas metidos a *críticos*, editores de la propia poesía, directores de premios literarios, y compañeros de filas líricas cómplices del botín en jurados literarios, sino también todo un complejo entramado haciendo que la 'seducción' creada por ésta embelese a los propios consumidores en su manto de vacío sin traspasar el problema de fondo, que subyace, en ningún momento: la propia poesía, aquello que Santos Zunzunegui llama la "satisfacción final" como lugar último al que acceder democráticamente tal y como marcaron los cánones cuando fue creada la publicidad: ésta en sí misma es un fin que justifica todos sus medios; el producto jamás se desenmascara quedando recubierto por su manto retórico que lo protege de toda realidad:

> no debe sorprender que la publicidad no sólo se sitúe por delante del producto sino que, además, se constituya en metáfora privilegiada, en paradigma central, en *simulacro* que, [...] teje una tela de Penélope que, en su incesante hacerse y deshacerse, aplaza sin descanso el momento de la satisfacción final. (Zunzunegui, 1994, 3)

¿Acaso esta demora de la satisfacción final tenga que ver con aquello de que la credibilidad anega a la realidad cuando el crítico se ve superado por el telepredicador, es decir, cuando en una democracia simulada se nos disfraza hasta lo irremediable —mediante una obligada atadura de los sentidos— lo auténticamente tangible? J. Talens ha resumido el estado de la cuestión: "la poesía ya no es un artefacto productor de sentido, sino pura y simple mercancía" (1992, 37). Por cierto, simulacro[147] es una palabra muy visiva, adscribible, por designación de semióticos, a la época en que vivimos donde la imagen crea subterfugios y engaños para la construcción de la realidad sin ningún tipo de representación analógica (como hasta hace poco era lo evidente). De todos es sabido que la fuerza del manifiesto publicitario se apoya en la capacidad de persuasión creando una retórica, un mundo simulado, que pudiera en cualquier caso sustituir a la realidad como forma de deseo pero que se ve imposibilitada (la simulación da apariencia de realidad a aquello que no lo es en modo alguno). Avello Flórez, refiriéndose al llamado efecto «zapping», dice que "la realidad parece haberse

---

146 Importante estrategia ésta (véanse etiquetas como «la otra sentimentalidad», «el sesgo clásico», «poesía de la experiencia», «poesía figurativa»), cuando lo que realmente está haciendo el etiquetado es potenciar una capacidad de representación simbólica que la propia mercancía no tiene. Al respecto Santamarina dice: "Nos encontramos, pues, más que con los nombres propios de las mercancías, con mercancías cuyo máximo valor reside en la capacidad de representación simbólica en un nombre propio" (Santamarina, 1994, 152). En el fondo no se dirimen cuestiones lingüísticas, sino emocionales; C. Santamarina, de nuevo, da en la clave al decir: "Un nombre que vende no es un objeto de la gramática sino un hecho de la economía, un bien capital." (1994, 162).

147 Ver Gianfranco Bettetini, *La Simulazione Visiva*, Milano, Bompiani, 1991.

transformado en un plató" (Avello Flórez, 1995, 120). Sólo basta poner los medios (técnicos) al alcance de la mano del consumidor para ofrecer un simulacro visivo, que no la propia realidad (pues el simulacro, a diferencia de la representación no establece puentes con la realidad).

Al afirmar una y otra vez García Montero que su generación escribe una poesía que es "la natural", lo hace mediante una lógica implacable que preside a todo manifiesto publicitario que, a decir de Santos Zunzunegui, es la siguiente: "Haz lo que tu cuerpo te pide, no lo que tu razón te aconseja" (Zunzunegui, 1994, 3). En diferentes medios y lugares se proclaman una serie de mensajes unísonos que pretenden el mismo objetivo de afirmar una realidad a base de publicitarla con el fin de instaurarla y reafirmarla una y otra vez, en lo que parecen consignas grupales que se pasan no sólo poetas sino también críticos; sólo de ese modo parecen entenderse los siguientes enunciados:

> Desde 1975 hasta hoy los valores estéticos han sufrido una inflexión cualitativa que se refleja en el descrédito del vanguardismo como fenómeno esencial en la evolución artística, paralelo en cierto sentido al desprestigio de los mitos revolucionarios. (García Posada, 1996a, 14)

> al escribir los poetas pensaron en ellos mismos como personas normales, seres en una ciudad cualquiera, en una mañana de oficina o en una noche de copas. (García Posada, 1996a, 26)

> Poesía de la experiencia: Cotidianeidad, claridad, temas próximos, sean urbanos, amatorios o nostálgicos. (Villena, 1992, 23-4)

> La poesía no es la invención de un lenguaje extravagante, sino el tratamiento personal y riguroso del lenguaje de la sociedad. (1993a, 10)

> En la década de los ochenta se ha producido un proceso de normalización en la poesía española. (1993a, 167)

> Muerto el dictador, una vez conquistadas las instituciones democráticas, el proceso de normalización se produjo de un modo natural en la poesía española durante la década de los ochenta. (1993a, 174)

La naturalización existe porque todos estos críticos la llevan a cabo con sus afirmaciones al reforzar este proceso recurriendo principalmente, entre otras, a la propia dinámica de la historia, la cual se convierte en una entelequia por su lógica mecanicista: "su eficacia sumergida a la hora de establecer un ritmo de naturalidad poética, un tono capaz de sostener el desarrollo de los poemas." (García Montero, 1993a, 177).

Rossi-Landi justifica los procesos de alienación por estar asentados en la «falsa conciencia» generada por procedimientos que emplean García Posada, Villena y García Montero a la hora de justificar un tipo de práctica poética (al establecer la equivalencia matemática «poesía de la experiencia» = lo natural), y estos procedimientos empleados

son: *reificación*, *entificación* y *cosificación*. Es decir, en primer lugar[148] justifica un proceso social en algo tan peligroso ideológicamente como lo natural-solo (una propiedad social-natural la convierte en meramente natural); una suerte de represión y tiranía en el ejercicio cultural de la crítica y la opinión conllevan a un nefasto fetichismo absoluto de la mercancía, como ha señalado Marcuse (1954, 8), con la que reificada ésta, el siguiente paso tras su instalación en el ejercicio del poder es su fácil uso y distribución entre el consumidor. En el segundo, otorgar carta de existencia por su propia cuenta a lo que depende de terceros, es decir, justificar la naturalidad de la poesía por sus propios productos, que no por la sociedad en que se produce la propia poesía; y en el tercer caso, *cosificación*[149], por la propia naturalización ya aludida de algo que es pensado, planificado y elaborado por el hombre, o sea, independizando ese proceso del lugar del cual depende. No en vano García Montero afirma que el "proceso de normalización" se produjo de forma natural en la poesía española. Al final, lo que se interpreta de las sucesivas publicaciones teóricas y poéticas de éste no es más que una creencia pasiva —por el modo avasallador en que nos lo sirve una y otra vez (ver sus manifestaciones en el "Prólogo" a *Poesía* de F. Benítez Reyes, *Confesiones poéticas* o "Trazado de fronteras" en *Además*, por poner unos ejemplos)— del sentido común en el mundo exterior, tal como Rossi-Landi llama lo "solo-natural", por el mero y simple hecho de que lo objetivado nos es filtrado como objetivo:

> Otro debate ideológico debe tenerse en cuenta al valorar este proceso de normalización producido en la poesía española y en la tarea literaria de unos autores jóvenes que no se han dado a conocer como rupturistas, como partidarios del corte tajante, porque han preferido la conexión con una definida estirpe poética española y europea. (García Montero, 1993a, 177)

> Lo que a mí me parece que se ha producido en estos últimos años, en la poesía española, ha sido un proceso bastante sano de normalización [...] Yo creo que lo que se ha producido en esta etapa ha sido un proceso de normalización muy sano, en donde, al mismo tiempo, hay poetas que respetan más las tradiciones, y las continúan, y viceversa. (García Montero en VVAA, 1994, 79)

No podemos dejar desapercibida una cierta estrategia de ideologización a través de una construcción de falsas propiedades atribuibles por cuenta propia a la poesía en su exclusividad. De ahí a la pretensión de objetividad, pasando por el reino de la cosificación, es nada: posterior a estas operaciones, valores esencialistas, eternalistas y a-históricos, pueden quedar sobradamente demostrados. Pues bien, esta naturalización no es más que una estrategia desde donde asentar el discurso dominante para su divulgación ideológica (ver al respecto las críticas de Alicia Bajo Cero, 1994b, pp. 1 y

---

148 Respecto a la llamada *reificación*, Rossi-Landi la define como "el supuesto de una propiedad social-natural como propiedad solo-natural. [...] una propiedad que no puede ser observada en el objeto como tal viene tomada como propiedad aportada por el objeto." (Rossi-Landi, 1978, 194).

149 Rossi-Landi define la *cosificación* como "una reificación en objeto físico, es decir, el supuesto de un producto físico como autoportador de los valores que le incumben sólo en cuanto producto. Quien cosifica toma como naturales los objetos construidos por sí mismo o por otros hombres, como cuando se nos presenta un objeto dotado de vida autónoma" (Rossi-Landi, 1978, 195).

ss.). No debemos extrañarnos, el ojo televisual actúa de un modo muy semejante, de forma aparentemente simple y nada forzada, es decir, natural; nos apoltronamos frente al televisor para verlo al tiempo que éste se amolda a nuestra preferencia para persuadirnos: engañarnos, en suma, a través de la creación de otra realidad que suplanta a la verdadera pero que lo hace con la promesa de sus bondades. En este sentido no resulta extraño cuanto dice Santos Zunzunegui, aclarando ciertos aspectos referidos a la publicidad:

> la publicidad se descubre como un guante que se ajusta a la perfección a la piel de una sociedad que, de represora del cuerpo y sus pulsiones, ha pasado a glorificadora de la dimensión sensible de la experiencia. (Zunzunegui, 1994, 3)

Se nos hace evidente la *persuasión* a la hora de que críticos como García Montero, Luis Antonio de Villena, García Martín, Martínez Mesanza... reafirmen una línea poética a costa de negar u oscurecer otras:

> Obligada a declarar desde el primer momento su carácter de *discurso interesado*, la publicidad se edifica, en tanto que mecanismo persuasivo sobre las arenas movedizas de la ruptura del contrato fiduciario. (Zunzunegui, 1994, 6)

Ya hemos dicho que a base de perseverancia, repetición de eslóganes, y estar en el candelero de los medios de comunicación y publicitación, la «poesía de la experiencia» se ha implantado como una manifestación creadora dominante. La presencia de un objeto como centro de la narración ha sido durante mucho tiempo el modo más evidente de hacer publicidad hasta el punto de que en muchos casos la mera y sola presencia de tal objeto (sin marcas de relato) es aquello que marcaba la publicitación porque había una identificación —asociativa y metonímica— inconsciente:

> El relato al que accedemos no es, por tanto, la crónica de un *hacer* sino la repetida afirmación de un *estado*, bien adquirido bien innato, que se trata de conservar. (Zunzunegui, 1994, 15)

Del mismo modo que la publicidad, a tenor del análisis, la mal llamada «poesía de la experiencia», en palabras de Zunzunegui "renuncia al mundo externo" (en tanto el hombre es un animal social y la sociedad en modo absoluto deslindable de las experiencias humanas), el cual es presentado como un mundo que, mantenido *fuera de campo o flou*, no merece ser mirado (Zunzunegui, 1994, 16). Bajo este principio un grupo de poetas anegan el amplio panorama actual de la poesía española para reivindicar lo suyo (apelando a esta naturalidad). Todo lo que sea —en términos metafóricos siguiendo la terminología fílmica— un *fuera de campo* no sirve, y para ello se invalida y anula mediante un sutil discurso de borrado: "sólo existe lo que se muestra" parece decirse; "fiaros de mí", dicen críticos como García Montero, García Martín o L. Antonio de Villena, "os llevo por el buen camino". Lo grave de tal consecuencia es que debamos dar la razón a Marcuse cuando habla del «modelo de

pensamiento y conducta unidimensional» como es el que se está ofreciendo desde mediados del presente siglo hasta la actualidad. El adoctrinamiento al que nos someten —mediante productos publicitados convenientemente— deja de ser publicidad para transformarse en realidad y, así, se transforma en modo de vida (por convivencia y proximidad). La producción y distribución en masa reclaman al individuo en su plena disposición: el cuartel y la fábrica hace tiempo que han dejado de ser el lugar de control social. El individuo produce su propia réplica exacta en la sociedad en la que vive y en la que proyecta sus deseos y anhelos (Marcuse, 1954, 40). El adoctrinamiento y la manipulación que engendran ciertos productos, llámense marcas, etiquetas o tipos de poesía, generan una «falsa conciencia» en el receptor/lector de tal modo que lo sumen en la más absoluta de las neutralizaciones: lo que Marcuse ha llamado *el hombre unidimensional* (Marcuse, 1954, 39)[150], una alienación impuesta por la identificación de los individuos con la existencia tal y como les viene dada[151].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

150 Esta misma evidencia lleva a Marcuse a reflexionar sobre el modo directo en que se ejerce el control social sobre el individuo en nuestras sociedades: "La gente se reconoce en sus mercancías; encuentra su alma en su automóvil, en su aparato de alta fidelidad, su casa, su equipo de cocina. El mecanismo que une el individuo a su sociedad ha cambiado, y el control social se ha incrustado en las nuevas necesidades que ha producido." (Marcuse, 1954, 39). Esta identificación de los individuos con los productos que le tiende el consumismo se lleva a cabo mediante una aceptación resignada de la ley del mercado y, por ende, de la sociedad. Podemos entonces concluir que la alienación actual se produce por la impuesta identificación de los individuos con la existencia que les viene dada.

151 En palabras de Marcuse: "Si los individuos se encuentran a sí mismos en las cosas que dan forma a sus vidas, lo hacen no al dar, sino al aceptar la ley de las cosas; no las leyes de la física, sino las leyes de su sociedad." (1954, 41).

### 3.4.2. TRATAMIENTO TEMPORAL Y ESPACIAL DE LA INDIVIDUACIÓN

Históricamente, la cultura occidental ha ejercido una modulación marcadamente dialéctica respecto al *tiempo*, frente al concepto de *espacio* que ha sido contemplado como un valor fijo, inamovible y no dialéctico. Eludiendo de antemano esta trampa, como hace Foucault, reclamamos la voluntad dialéctica y viva de todo espacio, su capacidad sígnica de generar ideología por sí ("La disciplina procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio." [Foucault, 1975, 145]); el pensador francés ha estudiado las diferentes formas de control espacial a lo largo del tiempo; en las últimas décadas la economía capitalista ha creado nuevos modelos de poder disciplinario de acuerdo a la nueva realidad emergente, por mediación de los regímenes políticos, los aparatos e instituciones pertinentes (creados para la ocasión) a través de cuerpos sociales como la fábrica, la diversión o el ocio (1975, 223). En la actualidad, diferentes espacios de clausura y disciplina han dado paso a formas actualizadas de ejercer el control social. La prisión y el cadalso por la fábrica, el taller o el cuartel, las escuelas, los hospitales, e incluso la vía pública de las grandes ciudades con sus cámaras tomavistas.

Partiremos, a la hora de abordar el aspecto espacial en la nueva literatura, de las premisas de que el «individuo» en tanto autor poseedor de conciencia que manipula ideas, siempre remite a la sociedad, puesto que es la resultante de una configuración «socioideológica». Con ello pretendemos decir que todo discurso aun siendo ejercido desde un grado elevado de individualidad, siempre remite a la sociedad que la ha configurado: "La palabra en los labios de un individuo aislado aparece como producto de interacción de las fuerzas sociales vivas." (Voloshinov, 1929, 78). En este sentido, el individualismo no es fruto de la personalidad —como hemos visto en todo lo anterior— sino de una interpretación ideológica del reconocimiento social del yo, con la garantía de su derecho y las garantías desde un régimen político que haga preservar su derecho económico (es decir, una preservación burguesa de la «vivencia nosotros» [Voloshinov, 1929, 125]).

En la literatura de las últimas décadas se da un abanico amplio de ubicación de las acciones de los diferentes sujetos que pueblan los textos. Los espacios públicos en sentido genérico suelen estar ampliamente representados por lugares donde el sujeto se entrega al ocio o contemplación, sin pretensión alguna de ocuparlo para su interrelación con el fin de la transformación social. Existen espacios públicos muy frecuentados por la nómina de «poetas de la experiencia», como los lugares de veraneo masivos de la burguesía española años 70: así aparece un amplio muestrario de terrazas, playas, mar, autobuses, hoteles, pensiones, restaurantes, paseos marítimos, piscinas, etc. extensamente representados. L. Muñoz muestra profusamente estos espacios de los que participa el sujeto poético de *Septiembre*, donde quedan registrados bañistas, "grupos de

turistas", ambiente de muelles. El poema homónimo al título del libro dice: "En el pálido azul que acogen las terrazas, / los labios desprovistos que saben regresar / y el vuelo de las últimas gaviotas. // Voces que el mar congrega, / que vienen con las olas y son la lejanía. / Playas tendidas como alas de nieve / al pie de los bañistas / y autobuses velados con tenues pasajeros / que persiguen la falta de costumbre." (1991, 13). A. García en el poema titulado «El verano de Ronda» presenta al protagonista en su tedioso ocio veraniego: "La tristeza que intentaba explicarme en largas noches sin ganas de dormir, hablando alguien / de lo que haría el resto del verano. / Después del desayuno paseaba / hasta el puente de El Burgo, me iba solo / a intuir tal vez lo que es la vida / en los desiertos de una sierra en julio: / predominio de orugas, arideces / del campo y por la tarde la piscina / sombreada, con dos o tres toallas / sobre el escaso césped." (García, 1989, 23). El recuento de actividades cotidianas y privadas del protagonista siquiera sirve para lanzar una crítica al tedio en que ve convertido su verano. García Montero evoca en «Fotografías veladas de la lluvia» las estampas veraniegas de su memoria lejana: "Cuando los merenderos de septiembre / dejaban escapar sus últimas canciones / por las colinas del Genil, / yo miraba la luz, / como una flor envejecida, / caerse lentamente. Lo recuerdo." (1994a, 15). Un poema de José Mateos lleva curiosa y miméticamente el título de «Fotografía de 1983», y dice: "Este soy yo que me escondo / de la vida / con la mirada perdida; / Este soy yo con tu libro, / enfrascado, / despistado, / sin saber por donde voy." (cfr. García Martín, 1995, 83). La memoria en estas reconstrucciones no aporta nada a los ámbitos colectivos, siquiera al íntimo, sino sólo cierta nostalgia que privilegia el tiempo de la evocación. C. Pardo en «La gracia del verano y cómo conservarla» parodia el ambiente vacacional de otros poetas; su tono confesional e íntimo de las experiencias relatadas impide el reflejo social: "En pleno mes de agosto, / con el aroma denso de piscina / y de césped cuidado, / tengo las percepciones necesarias / para escribir un buen poema." (1995, 51); el libro cae continuamente en una banalización de la realidad y de la vida: "Las nueve menos cuarto. / Una mosca se posa en una cuerda. / Comienza a anochecer. // […] Ya son las nueve en punto. / Acabo este poema. / La mosca se ha posado en mi rodilla." (1995, 53). Sería mucho suponer que se pretende poner en entredicho los mecanismos tradicionales de construcción poemática o la frivolización de la propia poesía. En *Vidas improbables* Felipe Benítez Reyes crea apócrifos al modo de su admirado Machado; en el poema titulado «El café» pone en boca de Ángel Ruíz del Valle las siguientes palabras: "Ese viejo café de tertulias burguesas / evocado en los versos de Fernando Fortún / retrata una edad rosa de rímel y marquesas, / de logias modernistas, de seda y calambur. / Un tiempo que me hubiese gustado conocer" (1995b, 24). Espacios públicos dados al ocio en su mayor parte que no evidencian la transformación del mundo, donde se añoran lugares sacros; así, en el poema «El clan» el mismo apócrifo se queja por

carecer del privilegio de esplendorosas épocas pasadas: "Ya no tenemos palcos / en las celebraciones / y nadie ocupa un sitio / de honor en los festejos." (1995b, 27).

El libro de poemas de Luis Antonio de Villena titulado *Marginados* supone una inflexión en su producción al pretender retratar la marginación de diferentes sectores de la población, y para ello se sirve de escenarios públicos como el Madrid de madrugada en juergas, lugares de alterne, pero siempre adscribible a una clase selecta; o, por lo menos, no da muestras de lo contrario. Aparecen "casas nobles de principios de siglo" (1993, 15). Los personajes van de copas de noche por lugares de alterne o de moda. Aparecen bares, discotecas con camellos, burdeles… Villena muestra cínicamente en su escritura la marginación madrileña puesto que es una marginación con un algo de *pedigrée*, con espacios que a veces llegan a ser selectos, y nunca refleja esa marginalidad *in situ* en la que supuestamente tendrían que estar en su hábitat los seres que pueblan el libro: "Gran Vía noche arriba, florece la heroína en traje negro. / En las miradas sientes agujas sucias, pensiones de miseria, / ojos buscando no sabrías si tumba u otro cuerpo. / Tanta delgadez lunar florece en la Gran Vía " (Villena, 1993, 15).

En los espacios de la poesía de Juaristi aparecen bares, lugares mistificados de París en mayo del 68 o de Praga; idealiza su Bilbao natal con el nombre de Vinogrado, pero siempre con una intención más irónica que crítica: todo vale con tal de arañar banales carcajadas. En el poema «Balada primaveral para el habitante de Vinogrado» irónicamente se juega a lo largo de la composición con la posibilidad de emigrar hacia el sur en busca de paz, alejándose de la crispación de los conflictos o problemas políticos del País Vasco: "Atribulado caracol, / siempre a la zaga de la vida, / deja tu concha entristecida, / saca los cuernos, vete al sol. // Levántate, viejo gandul, / y marcha lejos de estas calles. / Vuela hacia el sur, allá donde halles / un aire tibio, un mar azul, // un firmamento amable y garzo, / gente pacífica y cabal. / (Tamborilea en el cristal / granizo del final de marzo)." [1994, 109-10].

Frente a esta visión contrasta la de Riechmann en el poema titulado «Bienvenido al club»: "Ahora ya has llegado. / Te lo mereces todo y nos lo debes todo: / te lo cobraremos hasta la última gota. / Bienvenido al club." (1994, 41). Riechmann ejerce la crítica radical desde los espacios que pone al alcance del protagonista, tratando de desestructurar el núcleo del capitalismo en el que nos hallamos insertos los jóvenes de los 90. Llegando a parejas evidencias se patentiza el sujeto poético de *El fin del mundo*, cuando el resto de los sujetos que habitan entorno suyo se muestran solidarios con el mundo que tienen en derredor, generalmente correspondiente al de los desfavorecidos, buscando compartir las vivencias de quienes están desposeídos de todo en la sociedad capitalista: "La espera / es más fuerte donde nada se espera." (Méndez Rubio, 1995, 61).

Por contra, Marzal ubica *El último de la fiesta* en lugares tópicos ya comentados como fiestas públicas donde de antemano (en el primer poema titulado «Dedicatoria»)

selecciona a la gente con la que le gustaría relacionarse en la «fiesta»: "A esta fiesta querría que entrase quien le plazca, / las fiestas que prefiero son multitudinarias. Mas sin los invitados que de seguido cito, / no tendría mi fiesta su más recto sentido" (1987, 7). En *La vida de frontera* aparecen noches de juerga con ambientes de bares en compañía de «amigos» con los que beber y pasárselo bien, y «mujeres» con las cuales obtener intercambio sexual. Ambientes insulsos sin necesidad de construir mundo o transformar el que existe. Las noches suelen ser «dilatadas», «sin fondo» (15), «inabarcables» (17). En esa provocadora negación del futuro que realiza, el espacio de la utopía no existe: "Seguro que nuestro camino es el mejor camino / hacia ningún lugar" (1991, 21). La privacidad más absoluta del espacio se puede apreciar en los siguientes versos: "Vuelve a la cama y tápame de nuevo, / que aquí bajo las sábanas no hay nada" (Marzal, 1991, 62).

El sujeto poético de la poesía de A. Trapiello es un permanente maquinador de espacios contextualizados en una pasividad absoluta. En el poema «La carta» se nos dice: "en el verde / del agua miraré contigo / cómo mueren los días. / Cómo se vuelve polvo en los muebles / oscuros tu silencio…" (Trapiello, 1991, 160), "Románticos domingos / donde no pasa nada" (Trapiello, 1991, 205); más bien la vida es el equivalente a un sentimiento teñido de añoranza como se vislumbra en el poema «Una vida»: "lo que uno ha creído que es la vida, / ese largo catálogo de naves, / apenas significa cosa alguna: / un vago sentimiento, / algo que pasa pronto y siempre lejos / de aquellos viejos barcos" (Trapiello, 1991, 186). En ciertos escritores, el espacio no es más que metáfora de la pasividad con que se afronta la vida; así, en «Desde el tren» de Javier Rodríguez Marcos se lee: "Así es perfecto el mundo. Sin otra cosa / que esta certidumbre del lentísimo viaje. / Da tiempo a verlo todo, / siempre igual y siempre renovado." (cfr. García Martín, 1995, 237). Esta concepción espacio-temporal estanca y parmenideana trata de encajar ambas unidades con el propósito de desestructurar el estado de la cuestión en el presente y en la vida del poeta.

El recuerdo de la infancia a través de las fotografías en álbumes familiares en *La propiedad del paraíso* no produce otra cosa sino autocomplacencia y nostalgia (ejemplo sección 19. Las imágenes, 113-114 y ss.). Esta nostalgia es la que hace evocar personajes conocidos de la infancia del protagonista, sin otra pretensión que el ejercicio melancólico: "Ellos están allí, en sus caballos, en las romerías, en las casetas de feria o a bordo de veleros, riéndose, hablando de broma, con esa atmósfera de lejanía y desvaimiento que flota en las fotos viejas." (1995a, 114). Del mismo modo, al recorrer escenarios del pasado íntimamente unidos al protagonista como la casa deshabitada de su infancia 15 años atrás, concluye del siguiente modo: "Tengo en la mano la llave que abre la casa de la nada." (1995a, 132). Esa misma autocomplacencia y ejercicio nostálgico se puede rastrear en la poesía de Benítez Ariza cuando evoca su pasado: "Fue

lenta, casi inmóvil, y forzosa / mente debo tener de ella un recuerdo / complaciente y feliz, como si fuera / necesario adularla / o imposible expresar de otra manera / la idea de un pasado compartido / y, quizás, legendario" (cfr. García Martín, 1995, 65). A diferencia de la memoria proustiana, éstas sólo sirven para recrearse en ella ociosamente, buscando una temporalidad que siempre despunta en absolutos.

A. García aporta en su libro *La noche junto al álbum* marcados tics generacionales en lo referente a la particular concepción de la temporalidad; el poema titulado «Septiembre» remarca considerablemente épocas del año, en pareja similitud con sus compañeros de escritura. Este período del año coincide con el final de las vacaciones para un adolescente que se ve obligado a regresar a la disciplina del colegio. En este caso el sujeto poético se duele ante el paso del tiempo dada la imposibilidad de reternerlo para permanecer en un tiempo absoluto: "Pasa oscura la vida / por vías que el viajero se imagina. / Con unos pies enfrente, va pensando / en la ventana un bosque irrepetible. / Si se despierta pronto, verá un alba / con tabernas sin nadie. / A la luna de Sitges, los lecheros. / Una niña se aleja en la estación." (García, 1989, 12). Idéntico planteamiento lleva a Antonio Manilla a escribir: "las nubes y su lucha perdida de antemano, / el ocaso y la vida, los sueños y la luna, / las rosas y su cuerpo / que ha de morir también, como el verano. / Septiembre tiene tardes de nostalgia / en que todo está en todo reflejado." (cfr. García Martín, 1995, 169). Con el comienzo del otoño parece llegar una temporalidad que sume a los sujetos poéticos de los versos en un continuado ejercicio de nostalgia que no lleva a ningún sitio, según el modo planteado, sino a revivir el pasado autoalimentándose de él, lo cual no parece sino una huida hacia atrás.

En el mismo sentido se manifiesta la poesía de L. Muñoz cuando las coordenadas temporales evidencian ese mismo período vacacional que, al ser recordado con nostalgia, conforman una concepción del mundo sin sentido ante el privilegio del pasado. En «Tormenta de verano» se lee: "Quien escribe en las calles, / esta vez, es la lluvia / furiosa del verano, y es una muchedumbre / de luz y de memoria, / y es el ayer que espera / saltar sobre su presa. // Como un muchacho piensa / que todo lo ha mirado y lo ha sentido, / que los años se ofrecen / cansados de estaciones / y voces sin designio / y de las sombras vanas / de una antigua pasión, / así la lluvia cae" (Muñoz, 1991, 60). En otro poema titulado «Vida y obra» se muestra mayor evidencia de la fatalidad del paso del tiempo puesto que la nostalgia empaña el presente ante un ansiado pasado del recuerdo. El dolor no es más que una manera de mostrar los parmenideanos cambios que la vida introduce en su curso, en los sujetos que la viven: para Muñoz la vida debiera ser estática y sin proceso de transformación, a juzgar por su poesía: "Los años dejan ver / la falta de argumento. / Los años no sacuden / la doble realidad." (1991, 70). Resulta difícil de comprender cómo el paso del tiempo se asocia con lo negativo,

cuando toda transformación de mundo se lleva a cabo en sus coordenadas temporales irrenunciables.

De otro modo, Trapiello va más lejos y manifiesta la tesis antes apuntada respecto al tiempo, regresando a una concepción del mismo prácticamente bucólico y pastoril, sin ninguna ubicación en la realidad del fin de este milenio. Su escenificación en un paisaje alejado de la civilización e incluso de la realidad actual no es más que una búsqueda del tiempo absoluto. En *Acaso una verdad* se lee: "Así ocurren las cosas, / y pienso que uno es / la muerte de las rosas / y ese blanco camino polvoriento, / el estival vilano / con el que juega el viento / o ese mastín guardián de lo lejano. / Es más fácil probar que Dios existe, / que acortar esta espera / melancólica y triste. / Huyó la primavera, / quiero decir, la vida. / En todo este quietismo de la naturaleza / había una lección, / qué le vamos a hacer. / Y es que es huida / cualquier cosa que hagamos: / nuestra misma inacción, / e incluso la verdad y la belleza / en este amanecer / cantando como exóticos reclamos." (1993, 72). El sujeto de la poesía de Trapiello aquí se identifica claramente con la unidad temporal del pasado en una operación que reivindica una unión con la naturaleza casi renacentista, cuya pretensión no es otra sino la vuelta al tiempo ido definitivamente. Aunque de otro modo, pero con idénticas pretensiones se muestra Marzal, en *La vida de frontera*, cuando recurre al clásico tópico literario de «Sic transit gloria mundi» con que titula un poema del libro doliéndose del paso del tiempo y su absurdo en la vida humana.

En A. Linares existe complacencia por el pasado, y una misma huida del presente en busca de la juventud pasada, siempre teñida con un poso de melancolía. No de otra manera se entiende el poema titulado precisamente «Anatomía de la melancolía»: "Ese desvalimiento, esa tristeza / que da sentir pasado lo pasado, / es nuestra condición, la misteriosa / ley que, a nuestro pesar, ha de cumplirse / como si fuera el precio de la vida." (1991, 18). Y más claramente aparece la huella del esencialismo y la eternidad, al modo de sus compañeros generacionales, en «Una medida de eternidad»: "Como brasas que apaga un pie impaciente / se deshacen mis sueños. ¿Y era esto la vida?" se pregunta el sujeto poético de *Espejos*. Éste se siente defraudado por lo que la vida le ofrece frente a lo que de ella esperaba. Lo grave del caso son los versos finales del poema: "Y nunca volvió a ser como en aquellos días / un instante medida de lo eterno." (1991, 13). Son manifiestas, pues, las concomitancias de muchos poetas de los años 80 en el concepto manejado de tiempo, siempre absoluto y dando la espalda a la realidad del momento en que vivimos.

L. García Montero en *Además* recrea un ambiente que suele ser privado. Aparece en *Rimado de ciudad* el sujeto poético rodeado de su propia familia, viendo la televisión, y preservando ante todo la privacidad del ámbito en el que vive instalado,

más bien reafirmándola con su asentimiento. Aparecen lugares públicos donde los personajes están en bares y lugares de alterne bebiendo alcohol. En este libro y *En pie de paz* la lucha ideológica y colectiva está privatizada, llevada a la propia intimidad.

En la nómina generacional que tratamos, es manifiestamente constatable que en los últimos tiempos se ha hecho patente un espacio que ocupa un sujeto poético de *élite*, selecto y escogido, donde pocos pueden acceder. La insolidaridad, en este sentido, queda manifiesta en gran parte de los poetas. A. García en *La noche junto al álbum* sitúa al sujeto poético en un espacio de veraneo puramente festivo y vacacional donde no faltan "habitaciones", "casas de huéspedes", lugares de juego tradicionalmente burgueses e incluso aristocráticos, como son los "campos de golf" (27). Se habla de comidas en restaurantes (28); aparece el escenario de la ciudad, pero no ya como lugar por antonomasia de la modernidad, con su ferviente transformación del mundo, sino como el lugar aposentado donde viven, se divierten y pasan el tiempo o pasean los personajes que pueblan los poemas («Reding», 51). El espacio queda adscrito al ocio, al mundo de copas y "gentlemen" (13).

En *Habitaciones separadas* se da una sobreexplotación de tópicos espaciales generacionales. El sujeto poético es un hombre elitista, viajero, debido a su profesión, que vive —al menos esa conclusión se saca— en hoteles, entre aviones y grandes urbes (New York), noches de alcohol durante el verano, coches recién comprados, e incluso podría decirse que simboliza la vida *yuppie* [o su variante actualizada de JASP] como se aprecia por ejemplo en el poema «Escala en Barajas»: aparecen en el libro lugares como el mar en vacaciones, amanecer en Manhattan (44), piso alquilado, centros comerciales, historias telefónicas (60) … : "Son las puertas cerradas de un pasillo de hotel / lo que fueron los sueños, lo que será la vida. // Ella se atreve a preguntar. Parece / la habitación 217 / una isla con sol en el Caribe, / como un naufragio donde sólo llega / el tiempo de la luz, / el día de mirarse en el espejo / desnudo de las sábanas. […] tomar los sueños como se toma el sol, / jóvenes y tendidos en la cama." (1994a, 33).

I. Mengíbar en *Pantalones blancos de franela* abusa de lugares tópicos como "hoteles de mil estrellas" (13), noches con bebidas alcohólicas, viajes para encuentros esporádicos cuyo único fin es saciar el amor; aparecen frecuentemente aeropuertos, aviones, viajes y lugares elitistas. Pero estos espacios tienen como fin único generalmente la intimidad del sujeto poético con su enamorado: "Pueden atravesarte el corazón / como un rayo de sol en una habitación a oscuras, / como un beso / atraviesa los labios, / y al igual que un mal sueño / desaparecen siempre con el día." (Mengíbar, 1994, 40).

En *Las flores del frío* los determinados espacios públicos son utilizados como lugares donde congregarse una élite, como por ejemplo hoteles y bares. En «Intento, sin compañía, de rehabitar una ciudad» cuenta una historia teñida de una cierta dosis de

melancolía al evocar el escenario donde sucedió ese recuerdo en Buenos Aires: "Testigos invisibles para un sueño, / hicimos la promesa / de regresar al cabo de los años. / Parecías entonces / eterna y escogida, / como cualquier destino inevitable, / y apuntabas el número de nuestra habitación. / Ahora, / cuando pido la llave de la mía / y el alga de la luz en el vestíbulo / es lluvia rencorosa, / vivo confusamente el desembarco / de la melancolía, / mitad por ti, mitad porque es el tiempo / agua que nos fabrica y nos deshace." (1991, 74). Juaristi en «Lamento del maestro taoísta» se queja irónica y ensimismadamente: "¿Qué hago aquí, en este hediondo hotelucho de Bayswater, / abrazando a unas rameras más viejas que la Muerte?" (1994, 36). En «Hotel Internacional» de Javier Rodríguez Marcos se lee: "pediría habitación en el hotel / que mira hacia la plaza, el Internacional…" (cfr. García Martín, 1995, 232). La constante del hotel o sus variantes pensiones, bungalow, casas de huéspedes… determinan relaciones íntimas las más de las veces preservando su aura de privacidad, donde de ningún modo tiene derecho a asomar la colectividad transformadora de mundo.

En «Campanas» de A. García el sujeto poético se retrata en un restaurante cuando evoca su infancia: "pensando en el pequeño restaurante / donde el hijo salpica con el limón difícil, / o en una sobremesa soleada." (1989, 28). El protagonista de *Mediodía* se ve arrastrado a bares donde pasa la mayor parte del tiempo bebiendo: "y me empujó la tarde a cierto bar. // Reclinado ante un fino jerezano, / abrí al azar la adusta antología. / Leía y releía / y nunca me cansaba de admirar…" (Juaristi, 1994, 157-8).

*El hombre sentimental* de Javier Marías presenta un mundo altamente elitista a través de su narrador, un cantante de ópera (que participa en el montaje de *Otello* de Verdi interpretando a Cassio) que responde al apodo artístico de El León de Nápoles, quien relata un encuentro vivido por él cuatro años atrás a través del hilo del recuerdo. Si de por sí la ópera es una faceta artística altamente elitista dado su carácter selecto y reducido (todo espectador de ópera está condicionado por su nivel económico), el protagonista es presentado en la novela en diversos escenarios no menos elitistas, los cuales como es natural coinciden con los centros donde mayor actividad tiene esta faceta musical: así Munich, Viena, Verona, Bruselas, Barcelona, París, Berlín, Lisboa, Madrid son algunos de los lugares registrados a lo largo del relato. El protagonista aparece frecuentemente viajando, bien en avión, bien en tren (espacio del que surge el motivo principal de la novela). Y su vida transcurre en una sucesión continua de hoteles de lujo donde vive, a caballo entre una ciudad y otra, allá donde actúa. El lujo y la selección no sólo se evidencian en el espacio ("los espejos de su habitación de lujo" [44]), sino también en el modo de vestir de los personajes, la clase social a la que pertenecen la mayoría de los personajes que se relacionan con el protagonista, el dispendio en comidas llevadas a cabo en restaurantes de hoteles, contacto con

prostitutas de lujo (107), en definitiva, estar instalado en un nivel de vida muy selecto y condicionado por la posesión de dinero:

> …por estudiar en Viena, por salir de Madrid, por entrar en el círculo restringido y celoso de los cantantes profesionales, por cotizarme, por ser una figura internacional y estelar. Llevo camino de triunfar en cuanto me he propuesto, y cada mañana, al mirarme detenidamente en el espejo para descubrir los cambios, me cercioro de que llevo el triunfo pintado en el rostro. Tengo un agente que vela por mí y me busca siempre lo mejor, viajo por el mundo (aunque sea solitariamente), grabo discos en cuyas portadas aparece mi nombre en tercer o cuarto o quinto lugar, voy a hoteles de lujo como éste (aunque sea solitariamente), tengo dinero bastante y sé que muy pronto iré teniendo mucho más. (Marías, 1986, 106)

Esta selección es asumida, confirmada y reafirmada por las palabras del propio protagonista, quien reconoce haberse asentado socialmente en una situación de privilegio de la que no es capaz de renegar, sino al contrario, cada vez pretende conquistar más parte en ese elitismo en el que se mueve. Para ello posee un *agente* que le defiende sus intereses económicos en el mundo mercantilista en el que está instalado. Su vida es planteada como una carrera que lleva al estrellato como modo de triunfar económica y socialmente, por lo cual el individualismo del protagonista es su mejor baza para conseguir cuantas metas se ha marcado (el propio personaje reconoce su soledad), así como rodea su vida de un cierto aislamiento que le preserva de los problemas sociales del mundo a su alrededor, no practicando en ningún momento la solidaridad de cualquiera de las maneras o como se la entienda.

En *El jinete polaco* el protagonista creado por Antonio Muñoz Molina atiende al nombre de Manu, un hombre solitario también, con una vida no menos errante que la de El León de Nápoles dada su profesión de intérprete: Madrid, París, Nueva York, San Francisco, Bruselas, son algunas de las ciudades reales que recorre el protagonista llevado por su dedicación de traductor. El protagonista, del mismo modo, viaja muy frecuentemente en aviones de un lugar a otro salvando grandes distancias geográficas en un corto periodo de tiempo. El individualismo de Manu se delata en el modo en que es consecuente del desarraigo progresivo que sufre respecto a su tierra y a su gente, llegando en algún momento a dudar sobre su propia identidad (por lo menos en este personaje existe un sentido conflictual al replantearse la situación a la que ha llegado su propia vida).

En *La soledad era esto* de Juan José Millás, pese a que el protagonismo de la novela recaiga en personajes llenos de soledad e individualismo, éstos no dejan de ser una estrategia de su autor para criticar la sociedad actual y los usos y arraigos de ciertas costumbres entre los españoles, ideológicamente condenables por ser prácticas retrógradas. Millás bombardea el individualismo desde su mirada interior, abordándolo tajantemente desde un personaje anónimo que perfectamente se puede identificar con cualquiera de las muchas mujeres de los 90 que viven en alguna ciudad española, pero a diferencia de muchos de los autores anteriores, esta situación le permite ser crítico y

generar un conjunto de conflictos en sus protagonistas. La protagonista de la novela, Elena —insatisfactoriamente casada con un progre del 68, evolucionado a nuevo rico merced a la cultura del pelotazo (ver al respecto pág. 121-2) y a las prácticas económicas en perfecta correspondencia con las conocidas por ciertos sectores del partido gobernantes en España desde 1982 hasta abril de 1996— se siente sola y es incapaz de conectar con su marido debido a un desgaste progresivo de su relación, tampoco conecta con su hija, ni con su madre que acaba de fallecer. Como quiera que goza de una posición económica desahogada merced a su marido, encarga a un detective privado que le vigile por sospechar que éste tiene una amante; al final, descubre que ni siquiera le interesan los posibles líos amorosos que su marido pueda tener, pero el contacto con el detective a través de un teléfono anónimo le lleva a encargarle que le vigile a ella misma sin éste sospecharlo, haciéndole elaborar una serie de informes personalizados y subjetivos contra lo que suelen ser este tipo de escritos. Esta mirada extraña de un tercero le lleva a descubrir facetas de su personalidad que desconocía o creía desterradas, hasta el punto de que acaba tomando la determinación de marchar de casa, romper con su vida y su marido, causantes de esa insatisfacción vital:

> Bastó que nombrara el dolor para que se atenuara un poco y de este modo conseguí llegar al salón para apagar el televisor y cerrar la puerta de la terraza. Luego me desnudé y me metí en la cama con una sensación de desamparo insoportable. Pensé en Mercedes, mi hija, y en Enrique, mi marido, como si fueran dos fragmentos de mi existencia definitivamente separados de ella. Mi vida, pues, parecía mutilada e inútil. Creo que durante los últimos veinte años he estado defendiéndome de los afectos sin pensar que cada una de estas defensas significaba una mutilación. La tristeza me golpeó en alguna parte, pero no conseguí llorar. (Millás, 1990, 117)

Tras producirse este momento de problematización en la vida de la protagonista, llevado a cabo por una confrontación dialéctica desde la misma intimidad de su persona, a continuación se lleva a efectos la resolución adoptada de romper con su vida pasada como único modo de salvar el porvenir:

> La realización de cuestiones de orden práctico puede justificar toda una vida, así de odiosas son. Estoy en un hotel en el que me instalé provisionalmente al regresar de Bruselas, mientras buscaba un apartamento. Al fin he encontrado uno a mi gusto y me trasladaré a él en los próximos días. A Enrique le dejé una nota justificando mi abandono y no ha intentado localizarme hasta el momento. No sé si esta actitud me gusta o no. En cualquier caso, estos días, dedicados a resolver las cuestiones prácticas de mi próxima existencia, me han hecho reflexionar un poco sobre mis inclinaciones burguesas y me he visto obligada a darle la razón a Enrique en algunas cosas. No viviría en cualquier sitio ni sin unas comodidades mínimas, a las que ya estoy acostumbrada, pero tampoco estoy dispuesta a que el disfrute de tales comodidades constituya el precio de no saber quién soy ni dónde están mis intereses. De manera que he alcanzado un acuerdo entre mis impulsos burgueses y mi locura… (Millás, 1990, 162-3)

Esta reflexión no es más que la resultante de una dialéctica del conflicto central de la novela, donde una mujer toma por primera vez las riendas de su vida para encontrarse a sí misma, y despegarse definitivamente de todo aquello en lo que ha creído ver la causa del mal de su situación impostada. Aquí las espacializaciones (como son el hotel,

Bruselas o el viaje), no son lugares de disfrute o privacidad en sí, sino lugares donde se desarrolla un conflicto, individual, pero que atañe a una problemática global de la sociedad española actual. Del mismo modo, la protagonista reconoce no poder renunciar a ciertos modos de la sociedad de consumo: al menos ese reconocimiento se puede interpretar con una autoexigencia de criticidad con respecto al sistema. De este modo, la diferencia de esta novela es sustancial respecto a otras prácticas narrativas de la actualidad que enfocan el problema del individuo.

García Martín en *Colección de días* escenifica espacios por lo general elitistas correspondientes al medio literario o artístico: cafés literarios, tertulias, reuniones de fallos de premios literarios, encuentros, jornadas o seminarios de poesía, aviones, etc.

Las escenificaciones de *La propiedad del paraíso* de Benítez Reyes se corresponden no casualmente con las de la «poesía de la experiencia». Aparte de las celebraciones familiares o reuniones en familia, aparecen fiestas en lugares distinguidos y con *status* social concreto: "Al día siguiente, la casa olía a tabaco, a perfumes mezclados y a ese *champagne* —que parecía una bebida de juguete— que nos dejaban probar, sólo probar, y que el tío Alfonso se traía siempre de Francia." (1995a, 106). Siguen apareciendo tópicos espaciales copiosamente característicos de la «poesía de la experiencia» como hoteles y viajes: "Estoy en un hotel. Mi trabajo me hace pasarme media vida en hoteles. Abajo, en el bar, habrá cuatro o cinco putas de cierto lujo, de esas que parecen maestras endomingadas." (1995a, 136).

En la recopilación de relatos *Cuentos de un escritor sin éxito* de V. Gallego, se escenifican, las más de las veces, espacios urbanos actuales donde se relacionan jóvenes de los 90 durante el ocio o la diversión (garitos de moda, lugares de encuentro juvenil), además de habitáculos en los que las parejas establecen relaciones íntimas. Pero también existen espacios selectos o seleccionados como un crucero en barco, del relato «Las dos caras de la fortuna», y se piensa frecuentemente en lugares paradisíacos: las historias relatadas suelen ser por lo general individualistas, donde el sujeto-protagonista busca mantener relaciones (sexuales) como es el caso del cuento titulado «Un caso clínico»; nunca se espacializa a los personajes con el fin de colaborar en la transformación del mundo o del ambiente contextual. Los relatos delatan un alto grado de individualismo.

En *Héroes* de Ray Loriga se registran espacios que vienen dados por el tipo de vida que lleva el protagonista, insertos a través del plano de la mente a la par que los complejos procesos psíquicos desarrollados, emulantes del proceso generado tras la ingestión de drogas y bebidas masivas como lo hace el protagonista, apareciendo lugares de la mitología del mundo del rock, y de un tipo de vida cuyo modelo es ser "estrella" del mundo del espectáculo musical. Así, se registran a lo largo del relato lugares característicos de la cultura *kistch* o de este tipo de ambientes como son

autobuses, trenes, aviones, "supermercados", "puentes colgantes", ciudades norteamericanas como Las Vegas, Nueva York, Los Ángeles, o incluso Central Park pese a que estas espacializaciones se deban a los aludidos procesos psíquicos. Los sujetos aparecen en espacios desolados, acantilados, descampados o en la más pura soledad a la que idolatra una y otra vez como el estilo de vida más auténtico:

> Por ahora sólo quiero estar encerrado. No quiero volver al colegio de los idiotas, ni a la universidad de los idiotas, ni a la fábrica de los idiotas. No quiero ser el dueño de una sonrisa navegable. Vístete con lo mejor que tengas, y corre a tu cuarto. Nadie puede sacarte de allí. Nadie puede entrar en tu cuarto, nadie puede entrar en el mío. (1993, 51)

Ese voluntario alejamiento de la realidad tiene mucho de negación de ésta, de búsqueda de paraísos artificiales al modo de los artistas del rock, pero no para criticar la realidad en la que viven, sino como lugar de alejamiento permanente: existe un voluntario nihilismo en la manera de comportamiento del sujeto narrativo. De ahí que también lleve a cabo el protagonista toda una apología de la soledad:

> Estoy solo cuando llueve, estoy solo cuando no llueve, estoy solo sentado en el fondo del autobús y la gente me mira como si llevara alguna maldición dentro y todos tienen cara de venir de matar a alguien o de ir a matar a alguien. Estoy solo en las fiestas de las pastillas. No me gusta ver las manos de los hombres cerca del cuerpo de los niños. Me bebo mi cerveza y me voy solo a la cama. Escribo mis oraciones en la sección de anuncios por palabras. Vendo mi corazón en parcelas. Las más caras tienen buenas vistas. (1993, 55)

Esta vindicación de la soledad se extiende hacia su propio futuro ("Voy a estar aquí para siempre" [1993, 59]). La abulia vital del protagonista es tan profunda que en algunos momentos reivindica su indiferencia de la vida e incluso su cansancio vital a través del propio suicidio:

> Mientras algunos de mis mejores amigos morían, no podía dejar de preguntarme si mi manera de morir sería mejor que la suya. Que yo estuviese fuera no quiere decir que no envidiase a muchos de los que estaban dentro, vivos o muertos. (1993, 122)

El protagonista menosprecia la vida una y otra vez, tal y como se desprende de la siguiente cita, donde alguien se ha suicidado fruto de la acción de la banda de rock donde él está:

> Le dedicamos *Gente estropeada* al tío del puente y todo el mundo aplaudió, todos sabían lo del imbécil del puente y todos pensaron que eso sería suficiente, pero el gilipollas se tiró. (1993, 63)

La ideología de la que participa el texto al completo supone una fuerte reafirmación de un individualismo a ultranza, hasta el punto de que todos los sujetos que aparecen lo reivindican como modelo de conducta, como modo de cerrar los ojos hacia el contexto que envuelve a los personajes: "…las cosas pasan alrededor de ti y no hay mucho que hacer al respecto." (1993, 63). Cuando se habla de los problemas que envuelven a la sociedad de consumo contemporánea, en absoluto los critica o enjuicia:

> Sigue con tu historia. Enfermedades, muertes, suerte, millones por casi nada en la televisión, culos, tetas, coños en la televisión, disparos en la cabeza en la televisión, vendedores de alfombras y de remedios contra la impotencia y cirujanos, qué gente tan extraña los cirujanos que se meten dentro de los demás y después salen como si nada y bancos, dinero, comisiones, intereses que crecen alrededor de una deuda como una ballena que crece alrededor de Jonás, sida, sobre todo sida, sigue con lo que estabas haciendo sida, no te vayas a cortar ahora, si no estoy en casa empieza con los curas… (1993, 74)

Una interpretación del texto anterior es la voluntad de dar las espaldas a problemas actualísimos de la sociedad como el del sida, incluso a costa de burlarse de la propia enfermedad, lo cual delata una falta de sensibilidad, además de otras consecuencias mayores. El aislamiento del mundo no es motivo suficiente como para que el protagonista se deje llevar por la sociedad mercantilista y aspire al modelo de vida que propone:

> Claro que quiero ser tan rico como una estrella del rock and roll pero eso es por culpa del precio que le habéis puesto a las cosas. En cualquier caso es más importante ser tan guapo como una estrella del rock and roll y sobre todo estar allí arriba, donde nadie puede hacerte daño. Donde nadie te ofrece un trato. (1993, 44)

Ese voluntario aislamiento y clausura del sujeto es el que lleva a conferir una ideología claramente conservadora y reaccionaria al texto a través del comportamiento de los personajes (véase ejemplo pág. 12) que se presentan siempre en el ocio, la diversión continua, bebiendo e ingeriendo drogas, nunca trabajando o transformando el mundo. En el fondo hay una introspección de un tipo de vida muy heredera de la imagen que venden ciertas estrellas de televisión o de la publicidad:

> Quería estar solo demasiado tiempo y rodeado de gente demasiado tiempo, quería sentir cierto dolor extraño al que sólo las estrellas de rock and roll están expuestas y quería explicarlo todo de una manera confusa, aparentemente superficial, pero sincera, algo que sólo pueden apreciar los que han estado enganchados a la cadena de hierro y azúcar del rock and roll. (1993, 17)

El problema es que los sujetos se presentan viajando, en Mercedes (pág. 25: "un Mercedes del 65"), en conciertos, ingiriendo alcohol y drogas, en el ocio más absoluto, y con un tipo de vida que tiene más que ver con una dependencia burguesa respecto a sus progenitores (cuando los anteriores se niegan a trabajar) que con la bohemia o criticidad respecto al sistema que pudiera dar a entender el texto. De lo cual se desprende que hay mucho de impostación en el tipo de vida que se trata de dar a conocer en el texto a través de protagonistas elevados a la categoría de «héroes», nada menos.

El mundo en el que se mueven los personajes de *Raro* de B. Prado es parejo al de *Héroes* en muchas de sus coordenadas, sobre todo en el ideal de mundo que muestran, siempre con un trasfondo de mitología peligrosamente potente: el libro está atiborrado de nombres de estrellas del rock, grandes hitos musicales, actores norteamericanos,

películas, etc. Aparecen en el ocio y el divertimento, en lugares de alterne y copas, bebiendo y escuchando música rock: "bebíamos tanto Jack Daniel's que algunas noches no era fácil distinguir a Bowie de los trenes." (Prado, 1995a, 28). Aparecen descritos espacios de la sociedad occidental avanzada como son bares (1995a, 39 y 102), autopistas (39), urbanizaciones (29), pistas de tenis (29), cementerio de automóviles (35), apartamentos (39), fiestas (50). Los espacios son elitistas, semejan la escenografía de las películas norteamericanas retratando la clase media acomodada en el confort de los 60:

> El Chevrolet azul fue su último sueño y como le ocurre al último sueño de todos los hombres, era el más hermoso y llegó demasiado tarde. Terminó aparcado en su jardín, debajo de los árboles durante años y yo había pensado alguna vez que si escribiese la historia de mi padre, hablaría de un hombre tumbado en la oscuridad escuchando caer lentamente la lluvia encima de aquel coche. (Prado, 1995a, 36)

En el fondo, con toda esa abundancia de adscripción nominal a la mitología norteamericana se pretende la imitación de un tipo de vida fácil, en correspondencia con la imagen difundida a través de películas del *start sistem* americano; en ese sentido, la alta alienación que sufren los personajes se evidencia en la cantidad de objetos que consumen, los lugares que frecuentan, la idolatrización de figuras contemporáneas, las vestimentas que usan, etc.

Los personajes se presentan siempre con una pasividad total, no plantean conflictos colectivos ni crisis patentes, sino más bien se recrean en su ocio o diversión como meta por la que encauzar sus vidas, hasta tal punto de que en muchos de los casos el pensamiento de los personajes resulta peligroso ideológicamente: "y mientras decía eso, frotaba el pulgar y el índice en ese gesto que significa dinero y que a mí me resulta tan simpático como la matanza de Wako." (Prado, 1995a, 59). Las connotaciones de la frase, cuando se trata además de admirar a los clásicos de la violencia, no sólo manifiestan concomitancias con *Héroes* de Loriga, sino también con los protagonistas de la novela de Mañas (como veremos más adelante), reafirmando al unísono una ideología reaccionaria al propugnar sus héroes una violencia injustificada y banal, pero también por instalarse acríticamente en la realidad en la que viven, de la que no hacen asco al dinero fácil ni a las connotaciones consumistas que éste posee.

El protagonista de *El índice de Dios* de Roger Wolfe vive bajo el anonimato en una ciudad cuya imagen es la de una jungla de asfalto desamparada y dejada totalmente por la mano de *Dios*, donde rigen las leyes de la violencia y la agresividad suma, al modo de las sociedades más avanzadas del industrialismo en la fase del capitalismo avanzado en que nos hallamos. En la jungla urbana que se describe, el protagonista es una especie de *Ángel Exterminador* que se toma la justicia por su cuenta, y arbitrio personal, decidiendo él mismo quién debe vivir o morir sin importarle en nada los códigos de conducta éticos o respetuosos con la libertad ajena; al contrario, ritualizando

las más despiadadas formas de venganza y recreándolas al lector bajo el sometimiento de sus víctimas a los más crueles castigos y sufrimientos, ensañándose con creces con sus víctimas. Los asesinatos a los que asiste el lector son sanguinarios, sin escrúpulos, brutales, plagados de escenas de sexo y muerte al mismo tiempo (como ya hemos visto en anteriores ejemplos del autor). El protagonista es un ciudadano anónimo, resultado de una compleja sociedad urbana de grandes bloques de hormigón, que vive en un paisaje de arrrabales de la ciudad, casi inhóspito y deshabitado; sus experiencias se registran casi en la práctica nocturnidad. Es un personaje solitario que sólo vive rodeado de perros guardianes por todas partes como si desconfiara del mundo externo, prácticamente no se relaciona en toda la novela más que con pendencieros, prostitutas, gente de turbia conducta o víctimas suyas con las que se ensaña de una forma desmedida tras unas relaciones sexuales frecuentes y esporádicas. Los espacios que aparecen registrados a lo largo de la novela son autopistas de circunvalación ("ocho carriles de mermelada sucia fluyendo en ambas direcciones, y como siempre, unos vienen y otros van." [1993, 155]), gasolineras, mar, centros comerciales, hipermercados, callejones, "grandes estructuras industriales abandonadas" (Wolfe, 1993, 13), pensiones, *graffitis* en los muros, peajes de autopistas, estaciones, "puentes elevados del tren" (1993, 17), avenidas, rascacielos, antenas del repetidor de televisión, solares semiderruidos, "edificios destripados de muebles" (1993, 17), «Estadio Oeste», ambientes con farolas, basura, llantas, "neumáticos quemados" y una espacialización degradada por la abundancia de desperdicios o material contaminante de la gran urbe ("Había árboles raquíticos y rotos temblando en la media luz, y farolas agujereadas, y mucha basura, llantas y neumáticos quemados, papeles, bolsas de patatas fritas y jeringas flotando en los charcos de agua amarillenta." [1993, 8]), todos ellos adscribibles a películas de género negro norteamericanas donde se retrata un mundo muy semejante al que ofrece el cine de Hollywood, pero al mismo tiempo un mundo del capitalismo avanzado donde la riqueza de los grandes almacenes se toca con la pobreza de los extrarradios urbanos, un mundo que es retratado en cualquiera de los casos de un modo *kistch* por aquello de su estampa cinematográfica:

> Luces y edificios, viviendas pobres del extrarradio, almacenes, aparcamientos desolados, huertos hundidos en la oscuridad, vertederos, desguaces, letreros de neón parpadeando sobre las carcasas vacías de enormes centros comerciales pasaban velozmente junto a mí, más allá de los baldíos semidesérticos que rodeaban la autopista. (Wolfe, 1993, 12-3)

En realidad existe un gusto proclive a la descripción enumerativa de esos lugares bajo un paisaje postmoderno de la sociedad mercantilista actual, imitando los paisajes de fondo del cine de aventuras, policíaco o de género negro norteamericano que podemos ver en los años 90 en las pantallas de todos los cines de nuestras ciudades. Al igual que este tipo de cine, un espacio muy cotidiano resulta el del interior del coche

donde el protagonista aparece como lugar por antonomasia en la era de la tecnología, pero aquí el coche sirve de herramienta para la consecución de sus objetivos como es el de trasladar los cuerpos de sus asesinados, moverse entre la violencia urbana, tener citas sexuales en su interior, robarlo para trasladarse en el mismo espacio urbano, etc; el espacio que se describe siempre suele ser de tránsito a través de carreteras de asfalto, nunca de permanencia o de inversión de valores transformadores de mundo: "El coche era nuevo y era una delicia conducirlo, todo suave nervio bajo mis pies. Puse la calefacción, subí de una marcha a otra, metí quinta y me dejé llevar." (Wolfe, 1993, 12). Existe incluso un cierto cinismo en el trato de esta tecnología por cuanto que nada aporta a la transformación del mundo la maquinaria instrumental que aparece registrada en la novela, más bien al contrario, son destructoras de vida. En ese sentido se puede entender que describa del siguiente modo el narrador:

> La mole carbonizada del Estadio se cernía sobre nosotros. Había columnas negras y cristales rotos, hierros retorcidos, *graffiti* en los muros destruidos, restos de hogueras, bultos humanos entre los escombros. Enormes boquetes dejados tras el último atentado, y socavones llenos de agua estancada y ramas desgajadas pidiéndole clemencia al cielo. En la pared de una casa con el tejado hundido se leía: LIBERTAD PARA LOS QUE TOMAN ALGO. (1993, 9).

Ni siquiera la ubicación espacial del protagonista aporta nada a la transformación del mundo hasta el punto de que la descripción prolija en la que cae de continuo el narrador no sirve más que para mostrar, nunca para criticar el realismo que retrata o las condiciones de vida de sus moradores. Del mismo modo, las pocas veces en que se describe un paisaje privilegiado perteneciente a zonas urbanas favorecidas, se hace de pasada, siempre de modo descriptivo y nunca se pretende ir más allá para criticar o crear un conflicto. El narrador-protagonista se deja llevar por su vida, asumiendo el rol de adscribirse a una clase social poco favorecida socialmente pero que no muestra en ningún momento ansias vitales de de-construir la situación para analizar las consecuencias de tal reparto de la riqueza:

> Hay árboles, creo que robles y eucaliptos y castaños, y entre los árboles hay claros con bancos y fuentes y mesas de *picnic* que llaman zonas recreativas, merenderos y casas de labranza rehabilitadas y chalés con jardines del tamaño de un aeropuerto pequeño, rodeados de setos altos y avenidas que suben serpenteando entre coches de lujo, canchas de tenis, piscinas climatizadas y culos apretados de niños bien y desembocan en amplias escalinatas coronadas por interminables puertas cristaleras tras las que no se sabe si son las casacas del servicio o las lámparas de araña lo que resplandece más.
>
> En cualquier caso es igual, porque nunca he estado dentro para comprobarlo. (Wolfe, 1993, 24)

Al final de todo ello el narrador se permite un pequeño ápice de escepticismo débil, que no va más allá, cuando dice que "últimamente las cosas están cambiando y a veces parece que los de dentro son en realidad los de fuera y los de fuera de ninguna parte. O puede que al revés." (Wolfe, 1993, 24-5). Tal confusión provocada en la reflexión no lleva más que a concluir que el estado de cosas en el escalafón social

resulta inamovible para quienes se sienten perdedores del orden social, cuando los que están abajo no tienen salvación posible: es la ética de la aceptación resignada de la linealidad heredada en la escala social y la inamovilidad de la situación mucho que se pretenda lo contrario (en este caso no se pretende por cuanto que se acepta resignadamente todo). De lo dicho resulta evidente la cosmovisión del protagonista en el final de la novela, cuando perseguido y acuciado por los crímenes sanguinarios cometidos a lo largo del relato, sin habitáculo donde vivir (tras haber sido quemado éste en venganza por una reyerta), el contexto es planteado como una huida hacia el Sur, una huida (desde el Norte: la jungla de asfalto, el caos, el desorden, la agresividad y la violencia que inundaba su vida) hacia el Sur mítico e idílico, el lugar ideal donde «perderse» el protagonista:

> —[…] quinientos kilómetros más allá de esa autopista está el desierto. Y al otro lado del desierto, el Sur. Y en el Sur las cosas son distintas.
> —¿Ah, sí? ¿Y qué es lo que hay en el Sur?
> —¿El Sur? El Sur es un sitio grande lleno de luz y el mar que va cambiando de color, gris, verde, azul. Hay chumberas y un árbol que se llama granado, que tiene unas flores muy rojas, como la amapola, sólo que mejor, y se está muy bien. Te gustará." (Wolfe, 1993, 163)

Tal visión contrasta fuertemente con la que ofrecen en la actualidad los telediarios del otro Sur, por esta vez real: el de la zona de los Grandes Lagos, Somalia, Sudáfrica, Argelia o Marruecos sin ir más lejos. Lástima que en tal Sur no quepan otras visiones sino las de un paraíso que no la de los desheredados y despojados de sus tierras, hambrientos que marchan en caravana expulsados de sus tierras, o la de los millones de seres que luchan diariamente por una sobrevivencia que resulta grotesca a ojos vista desde el Norte que los contempla en la distancia preventiva de la pantalla demoníaca (televisiva).

Bien que la novela de Maestre no sea una autobiografía en sentido estricto, puesto que no narra su propia vida sino su presente al hilo de la situación actual en lo que pudiera estar más próximo por estructuras, características de estilo directo, espontaneidad, etc. del diario que de la reflexión autobiográfica, al menos es una reflexión o un soliloquio en primera persona que lleva a cabo el protagonista identificado con el autor (en un momento determinado en que está hablando por teléfono con un amigo, éste se rebela por su nombre, que es el mismo que el del autor: "¡coño!, que soy Pedro, ¿qué, has ganado medio kilo con un corto?" [Maestre, 1996, 72]); pero es capaz de marcarse una distancia ficticia respecto a su personaje que le hace concebir lo que está escribiendo como una novela (dentro de la misma situación del ejemplo anterior, el protagonista le revela que está escribiendo una novela, el propio libro que estamos comentando: "¿yo?, martirizándome con una novela, ya veremos, a veces es buenísima y otras una basura" [Maestre, 1996, 73]), y por lo tanto no es capaz, bien que construya un personaje que lleva su mismo nombre, de caer en la trampa de

una identidad absoluta, sino que confiere al personaje una alteridad de su autor. El protagonista de *Matando dinosaurios* se marca una distancia permanente respecto a su personaje, en un atractivo uso del ensimismamiento conflictualizando su propia realidad de sujeto parado y con problemas en la sociedad contemporánea, creando una alteridad de sí mismo atractiva a ojos del lector: "pues ése, como te iba diciendo, ése soy yo, // el que huyendo abre la puerta de la calle y, aún temblando de miedo, tira el pan en la cocina y también las cartas y los sellos y por fin deja de temblar al volver a secuestrarse en su habitación, tanto y tanto tiempo que no sabe si ve o se inventa…" (Maestre, 1996, 11). El protagonista se reconoce en la complejidad que no en la indivisibilidad monádica: "que solo aquí arriba soy una paja mental viviente, pero ahí abajo soy un actorazo de comedia" (Maestre, 1996, 26), para rematar poco más adelante: "y represento mi papel a la perfección" (1996, 26). De hecho, frente a Wolfe entre otros jóvenes narradores, en numerosas ocasiones es capaz de conflictualizar su existencia el sujeto protagonista de la narración: "¡joder!, si parece hasta que yo no sea yo, ¿tendré un hermano gemelo dentro de mí?" (1996, 41). El protagonista va desde el lado social del mal hasta la influencia en el nucleo íntimo del sujeto de dicho mal, teniendo claras las repercusiones de una sociedad que es capaz de agredir mediante una serie de mecanismos que actúan desde el exterior: "contra el Franco de estar por casa se estaba mejor, algo contra lo que luchar, algo para no mirar hacia adelante, queridos padres, os escribo estas letras para que sepáis que, aunque no dejéis de ponerme trampas, hoy mismo dejo de ser Kafka, ¡coño!, que se ha acabado de máscara de víctima y su escenografía" (Maestre, 1996, 43). Es capaz de revertir la dimensión del problema como para agredirse a sí mismo mediante una autocrítica muy dura contra un personaje pasivo que no encuentra trabajo en la sociedad: "¡un parásito es lo que soy!, sin trabajo y sin ilusión de nada,…" (Maestre, 1996, 50); de hecho, la narración en su conjunto es un soliloquio que entabla el protagonista con el fin de aclararse, intentar entenderse mejor a sí mismo, si existe esa posibilidad: "¿notáis que sigo hablándome?, pero no parapetándome tras una torre de marfil, sino, para verme mejor, subiendo y bajando de esta atalaya" (Maestre, 1996, 52).

Frente a anteriores narradores ya comentados, el protagonista de *Matando dinosaurios* es crítico no sólo con el proceso social en que vive inmerso, sino consigo mismo y su situación ante la posición que ocupa (desempleado) en la sociedad desde su individualidad: "el síndrome de Estocolmo consigo mismo, abuelo, no te enteras, ¿eh?, ése del que murmuran, sí, el que ahora al creer que lo han descubierto se aparta de la ventana, ése soy yo también, ¿no te aclaras?, da lo mismo, yo tampoco, bueno, ¿para qué nos vamos a engañar?, yo sí," (Maestre, 1996, 12-3).

En el polo opuesto, la cantidad de alcohol y drogas que ingieren de continuo los protagonistas de *Historias del Kronen* es tal que pretenden conscientemente evadirse de

la realidad, eludirla y olvidar cualquier tipo de problemas con estas sustancias y con el tipo de vida ociosa que llevan: "En el Agapo tomamos un par de rondas. Hay gente a mi alrededor, pero he desconectado con la realidad." (Mañas, 1994, 22). Lo cual se complementa con otras declaraciones donde la realidad para el protagonista le viene dada por la pantalla del cine, que no por la vida cotidiana: "Cualquier película, por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana." (Mañas, 1994, 42); de hecho, un personaje femenino, amiga de Carlos —el protagonista— le recrimina en un determinado momento: "—Te falta capacidad crítica para evaluar el peso de tus acciones porque no quieres ponerte en la situación de los otros, ni quieres asumir la responsabilidad de tus actos." (Mañas, 1994, 149). El protagonista vive inmerso en un mundo resultado de una alucinación mental que le viene dada por los discursos audiovisuales de los que tanto se jacta ver y de los que se siente deudor en su comportamiento habitual, como reconoce repetidas veces frente a otras formas de discurso que considera caducas, como son los libros; al final de la novela, tras el desenlace fatal y trágico con la muerte de Fierro, otro amigo, Roberto, confiesa en una terapia con su psicoanalista que Carlos, el protagonista, no era capaz de distinguir realidad y ficción, resultado de haberse alejado progresivamente de la realidad cotidiana por voluntad expresa, para vivir inmerso en una ficción permanente alimentado por el tipo de vida que llevaba y su *status* de clase que así lo permitían: "No sé, el rollo era mental más que real. Pero el resultado es el mismo: hay un muerto." (Mañas, 1994, 237), "Eso era lo que Carlos decía siempre: que la vida era como una mala película." (Mañas, 1994, 237), "Nos veía a todos como si fuéramos personajes de una película, de su película. Pero él era como si no estuviera ahí. No le gustaba vincularse afectivamente…" (Mañas, 1994, 237).

En cambio, en la novela de Pedro Maestre, el protagonista, también un joven pero por esta vez parado y con una serie de secuelas personales, muchas de ellas fruto de la sociedad y su sistema económico, es capaz de problematizar su existencia cuando menos para criticarla y criticarse a sí mismo, sin aceptación pasiva de su medio ni abulia vital: "todo es tan grande y pesado que cuando me defiendo parece que esté matando dinosaurios con tirachinas, dinosaurios porque pertenecen a un pasado muy remoto y quizá no existan, pero que los siento al afeitarme por la mañana y los llevo todos los días en la herida que me hice en la barbilla y no se me cura nunca" (Maestre, 1996, 154).

*Historias del Kronen* de J. A. Mañas cuenta las aventuras veraniegas de un grupo de jóvenes madrileños en su relación cotidiana. El protagonista, Carlos, narra en primera persona sus experiencias intentando deshumanizarse y sacudirse de encima toda clase de sentimientos humanos, o cualquier escrúpulo: es presentado como egoísta

("Mientras mi hermana se cambia, salgo corriendo y me llevo el coche." [80]), pasivo, insociable, insolidario [83], cínico ("—¿Te gusta Lanaranjamecánica? —pregunta. Yo le digo que es una de mis películas preferidas, un clásico de la violencia." [32]), violento, desprecia a los demás ("el intenso olor a mala colonia que despiden me empieza a producir náuseas." [45])[152]. Sus gustos culturales se reducen a la televisión, el cine o la cultura audiovisual; sus películas favoritas son: *La naranja mecánica*, *Henry, retrato de un asesino* o *La matanza de Texas* ("Lamatanzadetexas. Ésa es la película más cojonuda que existe." [92])[153]; reniega frecuentemente de la cultura libresca por considerarla anticuada: "—Venga, dejad de decir burradas, que lo de Beitman está muy bien, pero es una novela y punto." [93]. El interlocutor se refiere aquí a la novela *American Psycho*, todo un canto y una alabanza a la agresividad y a la violencia absurda en la sociedad moderna[154], en consonancia con estos modelos que actúan aquí de prototipos. Respecto a formas de cultura libresca, escuchamos que el protagonista dice:

> A mí no me gusta la poesía. La poesía es sentimental, críptica y aburrida. Me repugna. Es un género en extinción: no hay nadie que pueda vivir de la poesía en estos tiempos. Es una cultura muerta. La cultura de nuestra época es audiovisual. La única realidad de nuestra época es la de la televisión. Cuando vemos algo que nos impresiona siempre tenemos la sensación de estar viendo una película. Ésa es la puta verdad. Cualquier película, por mediocre que sea, es más interesante que la realidad cotidiana. Somos los hijos de la televisión, como dice Mat Dilon en Dragstorcauboi. (Mañas, 1994, 42)

Esta cita podría considerarse la mejor carta de presentación del personaje, quien vive un proceso psicológico de absorción de ciertas formas de discurso audiovisual, llegando a dejarse influenciar por ellas (sobre todo de las películas con una carga de violencia importante) hasta el punto de confundir la realidad y la ficción al final de la novela y ser capaz de inducir al asesinato colectivo. El protagonista, como ya dijimos, da las espaldas a la realidad, viviendo inmerso en su propia vida, cuya única preocupación se reduce al tópico manido de «sexo, droga y rock & roll» [205],

---

152 No dejan de ser curiosas las coincidencias en ese desprecio vital respecto al existente en *Lo peor de todo* de Ray Loriga: "A la mayoría de la gente no la soporto: andan y comen y cagan y hacen ruido todo el tiempo y no hay quien lo soporte." (1992, 109). Las concomitancias entre los mundos de ambos narradores no parecen mera casualidad cuando reproducen una ideología muy pareja.

153 Por contra, el protagonista de *Lo peor de todo* dice: "Una vez vi en el cine una película estupenda, se llamaba *Los cuatrocientos golpes*. […] Era una película estupenda, no había que pensar mucho, sólo había que verla." (Loriga, 1992, 100). La alta dosis de alienación de los valores juveniles se pone en evidencia frecuentemente. En consonancia con ello, el protagonista de esta novela declara su predilección y gusto por la televisión: "Normalmente me voy a casa y veo la televisión. A mí me encanta la televisión. Lo que más me gusta es el boxeo, luego el fútbol y luego las películas. Lo que menos me gusta son los concursos." (Loriga, 1992, 101).

154 De otro modo, un personaje de la comedia *El pasajero de la noche* de Mª Manuela Reina expresa el siguiente juicio de valor respecto a su concepción de la violencia: "ERNESTO.— En estos tiempos, contra la violencia agresora se hace imprescindible la violencia represiva. Siempre lo he dicho: nuestras leyes son demasiado benévolas para los transgresores del orden." (Reina, 1988, 19). Evidentemente, quien habla es un digno representante de una jerarquía social elevada.

practicado de forma continuada a lo largo de la novela. Parece que la única preocupación del protagonista es conseguir "costo" o droga para salir de fiesta por la noche. No le importa casi nada más de la realidad, siquiera su propio entorno: familia. Los espacios donde se desarrolla la acción están en consonancia con la voluntad vital del protagonista. Así, los bares, garitos nocturnos, discotecas, callejero madrileño, coches a alta velocidad conducidos temerariamente, chalets residenciales (La Moraleja); hay una aparición frecuente de la habitación del protagonista, tumbado sobre la cama, en donde se aísla para evitar a los miembros de su familia con los que no mantiene una relación social normal; en ese sentido, de igual modo se comporta el protagonista de *Lo peor de todo* ("tumbado sobre la cama, pensando en cómo empeora todo a poco que puede." [Loriga, 1992, 126]) con una pasividad en grado sumo. No aparecen nunca lugares colectivos de relevancia en la sociedad española contemporánea. Los protagonistas recuerdan o prolongan sus anhelos en lugares de veraneo de la costa como el lujoso Marbella o la playa santanderina. Los espacios siempre aparecen con una cierta opulencia (chalet, con criada extranjera, amplitud de espacio, lujo, elitismo, confort de clase alta, piscina inclusive…) o donde los protagonista están continuamente transaccionando con billetes de dinero en la mano: se despilfarra a raudales en copas y bebidas alcohólicas, en drogas, en sexo… de un modo desmedido y en correspondencia a una identificación de clase alta. Los ideales vitales del protagonista son altamente peligrosos por conducir a una abulia en un grado muy alto. Respecto a la bebida se piensa que sirve para enajenarse de la realidad y evadirse de los problemas de ésta ("—Si bebieras más y pensaras menos, no dirías tantas bobadas." [14]). En consonacia con ello, aunque en una dosis más pequeña, se muestra el protagonista de *Lo peor de todo* ("Bebíamos cerveza, vino y ron de caña que él traía de Puerto Rico." [Loriga, 1992, 17]). De la música se dice: "La música que suena en el coche es Metálica y todos berreamos a coro las letras mientras Manolo pone unas rayas." [16]. El ideal es escuchar continuamente ensordecedora música inexpresiva, altamente alienante. Otro ideal cuantitativamente importante es el de las drogas ("La vida se ve de color de rosa cuando se está fumado." [70]), las cuales son vistas como modo de actividad vital para mantenerse hasta altas horas de la madrugada en la fiesta, además de aumentar el potencial de pasárselo bien: "—Si tuviéramos algo más de coca, podríamos ir a bailar un poco en alguna discoteca —dice Manolo. Yo no digo nada porque la cabeza me da vueltas." [25]. Para el protagonista el único valor existente en la vida es el de la droga. Los personajes carecen de expectativas vitales en todo momento: "—No, llevo fumando desde que me desperté y no quiero más o voy a acabar potando —dice Roberto." [95]. Cuando alguien da consejos al protagonista para que cambie su actitud vital, éste responde: "Bueno, déjame hacer con mi vida lo que mejor me parezca…" [99]. La amistad para él no existe: "—Nadie tiene amigos, Roberto. La amistad es cosa de

débiles. El que es fuerte no tiene necesidad de amigos. Beitman te lo demuestra." [137]. El ideal pasivo de la juventud está perfectamente retratado en toda la novela a través del comportamiento de los personajes, sus parlamentos: "—Si es que esto es Europa: el cinturón de seguridad, prohibido fumar porros, prohibido sacar litros a la calle… Al final, ya veréis, vamos a acabar bebiendo horchata pasteurizada y comiendo jamón serrano cocido." [204]. El protagonista desprecia la vejez y se permite emitir una serie de juicios de valor en torno a ella, cuyo tono recuerda peligrosamente a una segregación racial de antaño:

> Los viejos son personajes del pasado, fósiles. Hay una inadecuación entre ellos y el tiempo que les rodea. Son como fantasmas, como películas o fotos de un álbum viejo y lleno de polvo. Estorbos. (Mañas, 1994, 47)

En esta vertiente de juicios, la madurez tampoco sale bien parada: "—Malditos viejos. Habría que implantar la eutanasia obligatoria a los cincuentaycinco." [54]. Lo cual le acerca a los planteamientos de Ray Loriga acerca de la juventud, idolatrándola también: la juventud, según Carlos, el protagonista, debe ser vivida al máximo, de un modo acelerado y estereotipado según usos en consonancia a ciertas hordas urbanas. Más allá de esa juventud, y de cuantas connotaciones despiertan, no hay nada. En ese sentido no dejan de extrañar declaraciones como las siguientes en un momento determinado de la novela:

> —El presente es una mierda.
> —Pues el futuro, no te digo. Ya verás. Casado, con hijos, con canas. Viejo y podrido. (Mañas, 1994, 60)

Si en algún momento el protagonista se permite reconocer la ausencia de rebeldía juvenil, lo achaca a la avaricia de los mayores, pero tal postura no es problematizada cuando en vez de sublevarse contra el orden establecido para cambiar la situación, la acepta como está y se aprovecha de las circunstancias puesto que pide siempre dinero a sus padres para salir de copas e ir de juerga nocturna, y continuar de ese modo manteniendo la situación interesadamente:

> El viejo comienza a hablar de cómo ellos lo tenían todo mucho más difícil, y de cómo han luchado para darnos todo lo que tenemos. La democracia, la libertad, etcétera, etcétera. El rollo sesentaiochista pseudoprogre de siempre. Son los viejos los que lo tienen todo: la guita y el poder. Ni siquiera nos han dejado la rebeldía: ya la agotaron toda los putos marxistas y los putos jipis de su época. Pienso en responderle que justamente lo que nos falta es algo por lo que o contra lo que luchar. Pero paso de discutir con él.
> —Pero cómo pretendes que te comprendamos si nunca nos dices nada?
> —Yo no necesito comprensión —digo. Necesito tu dinero, eso es todo.
> El viejo se ha callado. El silencio se alarga y miro la tele. Está terminando el telediario. (Mañas, 1994, 67)

El protagonista vive siempre aislado en su privacidad más absoluta. Se crea una capa de aislamiento e individualidad de tal modo que se desconecta hasta de la realidad

más próxima del hogar y de su familia. Lo único que le interesa de sus progenitores es el dinero que le puedan dar para mantener sus caprichos y sus vicios. Ese individualismo está en consonancia con la sociedad mercantilista actual puesto que Carlos no es más que un personaje instalado en las grandezas de su clase social, ajeno al mundo y a cualquier percepción exterior que no sea la de la pura diversión, sirviéndose de la sociedad mediante el abusivo uso que lleva a cabo del dinero de sus progenitores (el dinero aparece frecuentemente en forma de billetes de cinco mil pesetas, rollado para aspirar cocaína, en frecuentes transacciones sexuales o alcohólicas…). Es un modo de conducta muy en consonacia con civilizaciones desarrolladas, altamente tecnificadas, donde el individuo vive aislado en su celda (de la ciudad) y donde cada cual se mueve por intereses meramente particulares e individualistas.

Se hace ineludible remitir a la causalidad lógica que establece la sociedad con respecto al individuo: todo comportamiento individual responde a una motivación social, que en nuestro caso se ve aumentada por el agravante del consumo: "todo aquello que hacen los individuos humanos y lo que éstos experimentan está programado por la sociedad y por los grupos a los que pertenecen." (Rossi Landi, 1978, 275). Hoy, así como en otros periodos de la historia, todo comportamiento humano resulta previsible (genéricamente) porque el aprendizaje humano implica incluso a la conducta, y ésta se mueve por una herencia consciente o inconsciente del «trabajo humano social» anterior, y la libertad del individuo está determinada por sus programaciones humanas que vienen a su vez determinadas por las del pasado: "los individuos aprenden a seguir programas que han sido elaborados por un anterior trabajo humano social. Se llega a ser miembro de la sociedad cuando, aun sin saberlo, se aceptan sus productos y se aprende a utilizarlos." (Rossi Landi, 1978, 283). La conducta humana viene dada por determinaciones respecto a otras anteriores de otros puntos del pasado (se considera que el individuo llega a estar plenamente integrado en la sociedad cuando aun inconscientemente acepta sus reglas y aprende a utilizar sus productos), no sólo porque el individuo sea un producto histórico-social modulado por la sociedad (instituciones como escuela, universidad nos inculcan unos patrones a seguir) sino porque la sociedad y los grupos sociales a los que pertenecemos actúan continuamente sobre nosotros, además de poseer un potencial biológico[155] impuesto y predeterminado de antemano.

Frente a anteriores formas de narrativizar, por su parte, J. M. Castellet evoca en *Els escenaris de la memòria*[156] amistades cosechadas a través de los años con

[155] Tal potencial se confunde hasta lo indisoluble con lo social: "Llevamos a nuestra espalda, incluso dentro, un patrimonio biológico individual, naturalmente, pero en lo que se refiere a nuestro comportamiento, éste ya no es distinguible de todo aquello que el ambiente social nos ha obligado o invitado a aceptar." (Rossi Landi, 1978, 286).

[156] J. M. Castellet, *El escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62, 1988.

personajes que de alguna manera tienen una cierta relevancia en el mundo cultural occidental. Para ello, el autor aporta su particular perspectiva con el fin de obtener una visión propia y subjetiva. Centra el desarrollo del libro no tanto en la propia autoría como en los personajes que se cruzan muy concretamente con su vida en un momento determinado, con lo cual la escritura autobiográfica no tiene ya componentes narcisistas, ni nostálgicos de revisitar el pasado como ocurre en los años 80 masivamente, sino que aporta datos subjetivos acerca de las personas con las que ha tratado, ahonda en la personalidad y complejidad de los artistas y escritores en cuestión, dada su relevancia en la cultura del presente siglo. Pues bien, hemos visto sobradamente una amplia corriente de literatura ubicada en las últimas décadas que espacializa la literatura en el recuerdo de la infancia o adolescencia, configurando una imagen idílica como si se tratara de una estampa del tiempo de la felicidad (A. García [1989, 30], L. Muñoz [1991, 15], García Montero [1994b, 147]). Esta falsa imagen de lo social, choca frontalmente con otros modos de escritura, por lo general concepciones literarias radicalmente diferentes, donde cabe el hecho social y colectivo, o en todo caso su fijación en el individuo contribuyendo a tal fin, sin pretensiones narcisistas u ocultas.

La espacialidad de la poesía de Villena se corresponde con una alta compenetración temporal. Corresponden espacios clásicos a ubicaciones de épocas grecolatinas, espacios remotos para la edad media y el barroco; en todos sus libros hasta prácticamente *La muerte únicamente* el espacio se corresponde con la unidad temporal. Los espacios que retrata Colinas suelen ser muy parejos a los de Villena: fluctúan entre lo clásico y lo antiguo. Al igual que en su libro anterior, Trapiello en *Acaso una verdad*, muestra espacios idílicos, en torno a la naturaleza, espacios bucólicos, casi mitológicos, que a veces tratan de reivindicarse como lugares íntimos al sujeto poético. Los lugares perdidos de montaña, pueblos alejados de la urbe son muy cotidianos; y, a veces, estos lugares son románticos por presentar paisajes otoñales, paisajes en ruinas (13). También hay lugares del recuerdo como el "café de infancia" teñido por una cierta nostalgia. Ejemplo de paisaje idílico casi de cuento, donde la realidad no tiene cabida alguna, es el poema titulado «Un 29 de Diciembre»: "el romance, / de dos pájaros que cantan / metidos en el más tierno / calabozo de unas ramas" (1993, 55). A veces las ruinas del poema están ubicadas en lugares sagrados y de culto romántico: "No templo ni columnas / de mármol, sino ruinas / de ayer, como quien dice" (1993, 66). La naturaleza como fondo siempre tiene paisajes estancos y calmos; y a veces se refiere a objetos de la propia naturaleza inertes como las piedras; la naturaleza no es conflictiva ni agresiva sino pacífica y con un tratamiento idealizante.

Martínez Mesanza reivindica espacios parejos al tiempo que maneja. Lugares y escenarios de lejanas civilizaciones occidentales que fueron grandes por su fuerza imperialista y expansiva, y de dominio frente a los demás. Así, aparecen en *Europa*

Roma, Creta, el mundo latino en general… Cuenca en *El otro sueño* escenifica ambientes muy parecidos a los de Martínez Mesanza con connotaciones bélicas e históricas curiosamente similares. Se decanta por describir las grandes gestas europeas de pueblos dominadores con una clara apología del fascismo igual al anterior («Caída de Bizancio en poder de los Godos» y «El crucifijo de los invasores») pero hay lugares coetáneos a los del poeta. El poema «La fiesta» describe un mundo *kitsch* en el que todos los elementos son propios de una fiesta o una feria: se deleita el autor en la vana diversión.

La espacialización rural, como es el caso de Trapiello, no sirve más que para crear un marco idílico, casi salido de un cuento, donde la naturaleza como paisaje de fondo parece estanca (se retoma el *beatus ille* horaciano del bucolismo en un esfuerzo de instalarlo en la actualidad): "Este paisaje. / Ha sido todo esto, mucho y nada. / Las voces de los niños que jugaban / y el silencio que al caer hace la escarcha. / Qué poco duró el día y cómo pasa / la vida en esta sierra trujillana." (1993, 62). El poema titulado «Beatus ille» reza: "Cae un hilo de agua en el pilón, / tosen las cabras / y los golpes del hacha se suceden / con un compás monótono." (Trapiello, 1991, 254). Trapiello se deleita describiendo espacios de la naturaleza, alejados de la civilización, silenciosos un tanto como los espacios que busca el sujeto poético de V. Gallego.

El sujeto poético de la poesía de V. Gallego va a la deriva aislado, solo, en un escenario claramente ruinoso, deshabitado (balnearios deshabitados, playas vacías, etc: "sino el estar aquí y a la deriva, / una botella que en la playa / aguarda la marea, ningún camino o ansiedad / el completo abandono sobre el agua" [Gallego, 1988, 16]). El sujeto poético se presenta en su unidad integrado con el tiempo y el espacio: "mar, tarde, sol, contemplo, duermo. Soy" (30); es esta unidad la que hace de él un sujeto conservador y reaccionario. La lógica cartesiana impera en el espacio: "este espacio en el que soy / porque lo ocupo." (1988, 39). En *El amigo imaginario* de Mesa Toré, aparece la espacialidad de la infancia del poeta en un sentido absoluto. Surgen espacios privados como una casa prestada («Fin de curso»), donde el protagonista y su amiga pasan momentos de amor sin mayor trascendencia, excepto para el autor del poemario, en el mayor de los casos. Aparecen espacios que no dejan de ser tópicos en la nómina: bares, noches de juerga, ciudad donde impera la diversión con *mujeres* y alcohol incluidos (25): "mujeres huidizas", "fiestas" (41), el sábado o el mar. En *Sombras particulares* de Benítez Reyes aparecen lugares desolados, invernales con gaviotas, hoteles, bares (19), espacios de veraneo donde abunda el ocio y la diversión, el mar como lugar de naufragio (25), habitaciones prestadas (28). El espacio que se construye es retrógado, reaccionario y muy alejado de la realidad, fruto de esa evocación que se realiza sobre la vida pasada del protagonista sin afán de crisis o de poner en entredicho absolutamente nada: "Perseguían un mundo que no existe. Un mundo / que ha muerto

en mí, que está borrándose / al evocarlo ahora desde este mar oscuro / que sólo surcan ya los barcos fantasmales." (1992b, 30). Además, aparecen los tópicos lugares de siempre: hoteles (34), barcos náufragos (39)…

El mundo de *Cobijo contra la tormenta*, de B. Prado, presenta a los personajes en el ocio y la privacidad más absolutas contemplando o estando en autopistas, océanos, hoteles, restaurantes… Ciertos espacios se someten peligrosamente a la sacralización: "Todos aquellos años yo pude atravesar los muros, / volver contigo a la ciudad de Antonio / Machado, entrar en el huerto / de San Juan de la Cruz, al monasterio / de Bécquer […], a la pequeña / habitación de Lorca" (1995b, 33). Utilizando parecidos recursos, la poesía de C. Pardo recrea el mundo de la adolescencia, con ubicaciones curiosamente de autopistas, restaurantes, comidas rápidas, coches, veraneo (en agosto), bungalow, piscinas, césped… Ciertos poemas como «Escapada en otoño» narra las vivencias nocturnas de jóvenes que salen de fiesta a bailar y a ligar. El ambiente que se describe no sólo es pasivo sino que a veces contiene una cierta dosis de violencia muy actual pero jamás justificada: "¿para qué la corbata si al final ni nos miran, / o nos llaman paletos / y zurramos a algunos que se pasan de listos?" (1995, 43-4).

Generalmente todo este tipo de espacios, tanto público como privado, tanto ordinario como mítico están teñidos de un elevado índice de soledad, de tristeza por lo perdido al rememorar ese espacio mítico del pasado; en Trapiello el espacio privado es idílico; en Marzal el espacio público es desolador y triste; los personajes se aíslan conscientemente o se automarginan para no participar en la transformación de mundo, negando el futuro cuando vuelven continuamente la mirada hacia el pasado (es una característica común a cierta línea literaria).

La poesía de Gil de Biedma, pese a las evidentes connotaciones de poder ser encasillada en lo que denominamos «poesía de la experiencia», no es utilizada por su autor como espejo en el que mirarse, a diferencia de los aquí reseñados, sino modo de desplegar una serie de conflictos íntimos y complejos propios de las décadas en que fuera escrita. Mucha de su producción posee una adscripción geográfica propia del ámbito catalán del que es originario. Así, su conocido poema «Barcelona ja no es bona, o mi paseo solitario en primavera» evoca diferentes momentos de su vida en la ciudad de Barcelona, incluso retrotrayéndose al año 1929, año de la Exposición Universal, en que todavía estaba siendo gestado en el vientre de su madre, mientras en las calles de lo que sería su futura ciudad se celebra el evento universal. El poema no se queda en un mero recuerdo personal, sino que la crítica social contra la burguesía catalana, clase de la que éste mismo procede, tiene un papel importante, incluso permitiéndose una sutil ironía: "Oh mundo de mi infancia, cuya mitología / se asocia —bien lo veo— / con el capitalismo de empresa familiar! / Era ya un poco tarde / incluso en Cataluña, pero la *pax* burguesa / reinaba en los hogares y en las fábricas, / sobre todo en las fábricas…"

(1975, 80-1). Cuando rememora ese tiempo pasado como una imagen de fotografía (como realizan luego muchos poetas de los 80) lo hace con una cierta distancia crítica no dejándose empañar por las lágrimas de la nostalgia; todo lo contrario, ejerce una autocrítica demoledora hacia lo que fuera su adolescencia y entrada en la madurez como hijo de buen burgués catalán que tuvo cuanto en la vida se puede desear, en todo caso con un cierto sentimiento de culpa por aceptar el *stablishment* que le vino dado: "Todo fue una ilusión, envejecida / como la maquinaria de sus fábricas, / o como la casa en Sitges, o en Caldetas, / heredada también por el hijo mayor." (1975, 81).

En teatro, las últimas generaciones de autores dramáticos[157], que han irrumpido en las escena española, vienen caracterizándose por la ubicación de obras en espacios de la sociedad moderna actual, retratando los modos y costumbres de la gente, en especial jóvenes. Pero se vertebra un cambio de gustos respecto a la generación anterior del teatro independiente —e incluso la del teatro social—, ya que ha sido abandonada la característica reivindicación social que caracterizara al teatro de las últimas décadas del franquismo; los autores de la llamada generación del teatro independiente (Benet i Jornet, Alonso de Santos, Cabal, Sanchis Sinisterra…) se caracterizaron en los 60-70 por su lucha contra el régimen y contra las condiciones sociales impuestas; hoy siguen haciendo un teatro las más de las veces realista, aunque suavizando el sentido de lucha ideológica que les caracterizó. Uno de los dramaturgos más representativos de la última generación es Sergi Belbel, quien afronta en sus obras problemas actualísimos de personajes cotidianos de la realidad de los 90. Su obra *Caricias*[158] está ubicada en lugares tan variopintos, según escenas, como "sala de estar de un piso céntrico", "un parque", "salón de un asilo", "una calle", "un bar", "cuarto de baño", "cocina", "pequeña buhardilla céntrica", "comedor"; su adaptación *Elsa Schneider* también está ubicada en una habitación de hotel y alrededores. Estas ubicaciones espaciales delatan cierta vuelta a la cotidianeidad, a los ámbitos particulares, privados y reducidos, muy cercanos al de la «poesía de la experiencia». Por supuesto que no todas las producciones dramáticas de los 80-90 son así; Sanchis Sinisterra espacializa obras como *¡Ay, Carmela!* en lugares abiertos, sociales y amplios, dados a la convivencia y transformación de mundo: recordemos que la obra trata las peripecias de una pareja de comediantes en plena guerra civil española; otras obras del mismo son la *Trilogía Americana*[159]. En ellas recrea ciertas hazañas de la conquista americana llevada a cabo por conquistadores españoles hace cinco siglos, donde los espacios evidentemente son

---

157 Para mayor información remitimos a "Teatro español: 1978-1992" de Rodolf Sirera, en *Diablotexto*, Valencia, *Revista de Crítica literaria*, nº 1, 1994, 41-50.

158 Publicada por El Público/Centro de documentación, Madrid, 1991 bajo el título *Caricias. Elsa Schneider*.

159 Publicada por El Público/Centro de documentación, Madrid, 1992. El libro reúne tres piezas dramáticas pertenecientes a un mismo ciclo de obras americanas de la conquista: *El retablo de Eldorado, Lope de Aguirre, traidor* y *Naufragios de Álvar Núñez*.

abiertos, con una incidencia y repercusión social clara. En una obra más reciente de Belbel como es *Després de la pluja* (estrenada en 1993), la espacialización escénica se corresponde a lo largo de la obra con la azotea de un rascacielos: "Terrat d'un gratacels de 49 plantes, edifici intel.ligent d'oficines d'alt standing" (1993, 21). La obra trata abundantemente los problemas cotidianos de la gente en la sociedad actual a través de la vida de 8 individuos (trabajadores de una empresa que ocupa el rascacielos) en la cotidianeidad de sus acciones ordinarias, donde la vida es llevada continuamente a una trivialización sin punto de fuga; no en vano, un personaje, el «Missatger local», se queja de ser permanente carne de cañón laboral en la sociedad capitalista que le ampara, donde las vertiginosas transformaciones técnicas le auguran con quedarse sin trabajo, puesto que cada vez menos gente envía cartas. Ante el hecho pide a un compañero, informático de profesión, insistentemente que le enseñe informática (la profesión en auge hace unos años dado su alto índice de ocupación) para reciclarse laboralmente en su lugar de trabajo, como modo de salida hacia adelante en la sociedad en la que vive inmerso. En ese sentido es claramente manifiesto el grito que lanza al vacío ante la baranda de la terraza del rascacielos: "¡Amèricaaaaaaaaaa!!!" (1993, 56), como modo de expresar la alienación de un personaje anónimo de la actual sociedad: el grito es una insistencia en el sueño americano, el ansia de una vida prometida que nunca llega, en definitiva, el buceo en la sociedad individualista que nos ampara. Pero la obra en cuestión también es una crítica a la puesta en moda hace unos años, en las sociedades occidentales, de la prohibición de fumar en espacios públicos. La terraza del edifico comercial es el lugar adonde ascienden los trabajadores de la empresa a respirar y llevar a cabo ocultamente esa prohibición que ha caído sobre la sociedad entera por orden de los inquisidores de la salud pública. Las diversas situaciones que crea Belbel a lo largo de la obra muestran y ponen en entredicho a unos personajes perfectamente ubicados en la sociedad competitiva de los 90, donde el ansia de superar al vecino, el individualismo, están a la orden del día. Así, un personaje, la Secretària Pèl-roja dice respecto de su jefa:

> Aprofito que se n'ha anat al lavabo, agafo el paquet, que estava en una butxaqueta exterior de la cartera, i el deixo caure a dintre, obert, al costat dels dossiers i dels disquets. Quan la filla de puta torna, va per agafar algun paper de la cartera i veu el paquet allà amb les cigarretes escampades. Ha ha ha. Es va posar verda, la fastigosa. Va alçar el cap i va començar a mirar a totes bandes. Segur que pensava: m'han descobert, m'han descobert, algú del consell m'ha descobert i m'ha parat una trampa". I allí estava jo, dreta, esperant les seves ordres, amb una mitja rialla." (1993, 46).

Efectivamente, mirar con recelo a nuestros semejantes, asentir y corroborar día tras día las normas impuestas por la sociedad es un modo de afirmarse en el *status quo* establecido en la misma, un modo de preservar ciertos privilegios sociales que, en este caso, no dejan de ser individuales cuando lo que se trata es de preservar la estructura jerárquica y en ningún momento revelarse.

*El pasajero de la noche* es una comedia escrita por Mª Manuela Reina con una estructura circular, donde se evidencia una clara operación de jerarquización social de los personajes que aparecen en ella según rango o clase social a la que pertenezcan:

> ERNESTO.— Por supuesto que no. Uno de los privilegios de los que manejamos los hilos financieros y políticos de un país es carecer de conciencia. Es más: me atrevo a decir que esa cualidad es una condición indispensable para el éxito. (Reina, 1988, 52)

> JAVIER.— […] (*A Juan*) Y que usted, desgraciadamente, también sigue siendo lo que era: un pobrecillo del montón, con gabardina y bufanda. (Reina, 1988, 74)

> JAVIER.— […] Su mujer no era de nuestra clase. Trepaba hacia nosotros. La basura la fabricamos entre todos, sólo que la nuestra es de mejor calidad. Es el hombre el que funciona mal y nadie sabe por qué. No ha sido creado para la honestidad. (Reina, 1988, 79)

Quien emite los dos últimos parlamentos, Javier, es un representante de una jerarquía social elevada, selecta y elitista. Es un rico empresario que se dirige a uno de sus empleados tras haber burlado el sistema de vigilancia de su mansión y haber llegado hasta el salón donde está con su familia y unos amigos. Ocurre que Javier tuvo como amante a la mujer de Juan antes de que ésta muriera, y éste viene a vengarse tras haberlos descubierto. Los parlamentos anteriores de Javier no sólo evidencian un afán de preservación de clase, sino también una necesidad de mantener las estructuras establecidas naturalizando lo que es una construcción humana. El problema comienza cuando la autora no crea estas situaciones para generar conflictos de lucha de clase, sino, al contrario, para servir meramente a la evolución de la trama y a la construcción textual. Así, en boca de los personajes podemos apreciar juicios de valor donde el individualismo es una garantía de preservación de privilegios:

> JAVIER.— Cada individuo tiene la vida que merece. El éxito o el fracaso depende de uno mismo. La rutina sólo es para los mediocres.
> JUAN.— Su tren de vida sólo es para ambiciosos sin escrúpulos.
> JAVIER.— Sin ambición, aún estaríamos gruñendo en torno a una hoguera.
> JUAN.— Con ambición podemos arrasar medio mundo apretando un botón.
> JAVIER.— Usted es un perdedor. No sabe luchar. No elige bien las armas. (Reina, 1988, 58)

En consonancia con ello se erige todo un canto a la propiedad privada ("ERNESTO.— (*A Javier, recomendándole implícitamente el castigo.)* Todo el que invade una propiedad privada es peligroso. Mano dura. [1988, 18]). Y adentrándonos en esa brecha de plasmación ideológica de ciertos personajes de la obra, en un momento determinado Ernesto llega a decir, reivindicando un orden social rígido al modo tradicional: "Hoy día, con esa desdichada Carta de los Derechos Humanos, sólo hemos conseguido fortalecer a los maleantes. Vamos hacia el caos." (1988, 19). Bien que se podría entender en sentido irónico dependiendo del contexto, pero cuando se está continuamente refirmando un sistema de clase jerárquico, y cuando el que podría ser el *sometido*, Juan el empleado, es asesinado en el momento en que se marcha de la

mansión, no cabe ninguna duda al respecto; al final de la obra aparece en escena dirigiéndose al público en los siguientes términos:

> JUAN.— ¡Brrr! ¡Qué frío hace! ¿Conocen esa historia de dos escoceses que van en tren a Glasgow? Uno dice: «Ha sido demasiado caro el billete». Y el otro responde: «Y el tren va demasiado aprisa. El viaje dura muy poco para lo que hemos pagado». La vida también corre demasiado. Se da uno cuenta cuando se está terminando. Y el trayecto es difícil, con muchos túneles, hasta el último, que no se acaba nunca… (*Frotándose las manos.*) ¡Qué frío! (Reina, 1988, 85)

A modo de moraleja, el personaje expresa su vencimiento por la vida y, de ese modo, la aceptación del orden establecido con estas palabras finales reverenciales. La ideología es apuntalada a nivel textual y espectacular en una espacialización altamente elitista, suntuosa y lujosa, con una ostentación de clase difícilmente asequible a la amplia mayoría de los espectadores de la obra teatral. La acotación inicial refiere en los siguientes términos:

> (Salón en la residencia de JAVIER URTUBI. El lujo casi resulta abrumador, aunque sin traspasar los límites del buen gusto. Gran número de pinturas de firmas importantes, algunas de las cuales, suntuosamente enmarcadas, disponen de iluminación propia. Jarrones chinos, porcelanas de Sèvres, tapices flamencos del siglo XV, alfombras persas… Todo exquisito, sabiamente armonizado, acogedor y confortable. Gran chimenea francesa, encendida. […] el jardín posee fuentes con surtidores, senderos de gravilla, un cenador renacentista y estatuas griegas, en las plazoletas. Nos hallamos en una de «esas» mansiones, cuidada y atendida por una servidumbre de doce personas, sin contar el personal de vigilancia. (Reina, 1988, 9)

Del mismo modo, otros signos claramente definitorios de la ostentación y el lujo se dan cita en la misma acotación:

> Las damas, con trajes de noche, creaciones de modistos renombrados. Tanto Matilde como Julia son muy bellas y distinguidas, con ese indefinible e impremeditado «savoir faire» que sólo se alcanza con largos años de práctica. (Reina, 1988, 10)

Todo ello está reafirmando una y otra vez, a través de las sucesivas escenas, en la puesta en escena, el vestuario, la escenografía diseñada, los parlamentos, las relaciones de subordinación trazadas entre los diferentes personajes, además de todo lo anteriormente dicho, una clara ideologización del texto que actúa desde una premeditada individuación de los personajes y de los espacios, una preservación de clase y unas marcas de poder cuyo fin no es otro sino el egoísmo y la superioridad social de unos frente a otros, sin poner en entredicho ninguna cuestión oportuna al interés de la trama y a las espectativas que se generan en el trayecto.

En la última narrativa es frecuente presentar a personajes con desequilibrios íntimos que responden a un «yo» hipertrofiado. Frente a los sujetos literarios ya comentados, existen protagonistas que plantean y generan todo un conflicto creciente a lo largo de la narración como es el caso de *El silencio de las sirenas* de Adelaida García

Morales, publicado en 1985; su autora parodia el clásico mito de las sirenas reinterpretando su significación: por primera vez, prácticamente, en la narrativa española, se tergiversa el mito con el fin de otorgar una perspectiva femenina, no ya la masculina de siempre. En el ambiente de soledad y misterio de una perdida aldea de las Alpujarras vive una joven forastera, protagonista de la novela, desesperada por una historia de amor que le desborda; ama a un hombre a quien conoce lejanamente y que reside en la distante Barcelona. La protagonista, Elsa, vive reducida a un mundo propio, recreándose en su amor. Elsa expresa sus sentimientos amorosos y todo su mundo interior mediante la escritura en un Diario (es un personaje con una alta dosis de construcción romántica: capacidad de ensoñación, sensibilidad, etc.). Si desde siempre la mujer ha sido el objeto tradicional del deseo masculino, por su alta capacidad de seducción (mito de las sirenas, y de la feminidad devoradora), aquí es al contrario: el hombre alejado (Agustín Valdés) es deseado por Elsa hasta lo inimaginable (reversión del mito). La mujer siente, actúa, se expresa, existe como sujeto e invierte el esquema tradicional: el sujeto masculino es objeto de deseo femenino. Tal como preconiza la historia del mito de las sirenas, la mujer-monstruo devora al macho. La sirena también incluiría un cierto canibalismo sexual. En la novela, Elsa hace suya la monstruosidad pero no el *canibalismo sexual*; ella no destruye al macho, se autodestruye a sí misma: "«No sabes cómo llegué a percibirme a mí misma en aquellos momentos. Yo era informe, repugnante, era un pozo repleto de horrores y amenazas contra mí. […]» (García Morales, 1985, 63). El argumento de la novela no se ancla nunca en la vida cotidiana de sus personajes, sino que a través del personaje principal, Elsa, se genera una dimensión casi mágica de la que se contagia la propia narradora: "me fui convirtiendo en testigo de sus ritos amorosos y entregando, igual que ella, a la persecución de una historia fantasma que parecía haber sucedido, o que podría suceder, en un tiempo mítico, en un espacio otro." (1985, 78). La historia de Elsa remite una y otra vez al mito. Si las sirenas se caracterizan por su canto ("«desde que oí tu voz por primera vez empezó "esto" que es más que amor y a lo que aún no sé qué nombre dar»" (1985, 52); Elsa vive inmersa en la música: "Me dijo entonces que desde su llegada a estas montañas oír música había sido casi su única actividad." (1985, 40). Pero el canto es también su propia escritura en el Diario, el discurso de un sujeto femenino reivindicativo: "Pues eran precisamente las palabras el único material mundano con el que iba construyendo su singular historia" (1985, 57). La narradora de la historia, María, cuenta para su tarea con los lectores del libro, frente a la protagonista, Elsa, que se reducirá al silencio hermético; de hecho, la carta final dirigida a Agustín, es la copia literal de la escritura ajena: un cuento de Kafka titulado no por casualidad «El silencio de las sirenas», y en el mensaje último que dirige a María se nos dice que olvidó firmar como claro proceso de pérdida del "yo", de la identidad de la autoría. El final silencioso

de Elsa implica destrucción interna, tal y como nos cuenta la narradora: "Gracias a mis preguntas, supe que pasaba las horas tumbada en la cama, perdida en un tiempo vacío, sin vida, sin imágenes, sin pensamientos, sin palabras, inmersa en una realidad adormecedora, siempre la misma" (1985, 157-8). Es por ello que la protagonista esquiva a Matilde y a María buscando las montañas nevadas en un claro proceso de búsqueda no sólo de la muerte sino de su silencio como modo final del cese de la escritura (paralelismo respecto al mito). Por ello, una interpretación libre del texto sería el anhelo no tanto de ser amada como de constituirse en sujeto capaz de sentir el profundo amor que invade a la protagonista. El canto aquí es la escritura y ésta significa la manifestación del propio "yo". Esa necesidad de construirse y constituirse en una identidad sensible es lo que diferencia la soledad espacial y temporal entre los personajes de esta novela respecto a otros autores coetáneos en las letras españolas como los aquí vistos anteriormente donde la soledad es hastío, la cotidianeidad banalidad, la intimidad es regresión y el individualismo genera superficialidad una y otra vez.

*La flor de mi secreto* de P. Almodóvar muestra una focalización de la vida de la protagonista, Leocadia/Leo/Amanda, reencarnada por la actriz Marisa Paredes, y su entorno particular y familiar, siempre encuadrando un mundo de lujo que, a veces, se muestra desmesurado. Leocadia es una escritora de novelas rosa que firma con pseudónimo (Amanda), y atraviesa una crisis matrimonial así como vital en la mitad de su vida. Su relación con la práctica literaria está sujeta a las reglas más duras del capitalismo cuando se ve abocada a escribir historias de amor bajo condiciones estrictas que le marcan sus editores con el fin de vender aquello con que los potenciales consumidores se identifican: amor, sexo, espacios elitistas, dinero, poder… cada cual en su dosis precisa y efectivamente administrada con el único fin de crear productos de consumo. La protagonista de la película no deja de ser menos, puesto que vive instalada en el sistema, y pese a encontrarse en crisis personal, nunca acaba de romper con su mundo, ni siquiera de poblematizar, al contrario, se ocupa más bien de que su entorno familiar e íntimo salga adelante entregándose visceralmente a la sociedad en la que vive. Los espacios que circulan por la cámara no dejan de ser menos elitistas y selectos: apartamento de la protagonista, redacción de El País, buhardilla de su amante, etc. Esta película es un claro ejemplo de cómo en la cinematografía actual el indivualismo posee una dosis alta de pantalla. Lo sujetos suelen ser individuos aislados en una ciudad, que viven pensando en sí mismos y ajenos a los problemas de la realidad. El cine de Almodóvar parece felizmente instalado en una cotidianeidad muy propia del momento y en perfecta consonancia con una producción literaria (narrativa en este caso) puesta aquí en entredicho.

Todo este tejido de producciones artísticas, cada cual en su propia faceta y campo, no tiene otra pretensión sino mostrar cómo se establecen redes de lazos que atraviesan los diferentes campos y discursos objeto de estudio, planteando las mismas cuestiones. En las últimas décadas ha habido un efectivo avance de la cotidianeidad, el intimismo y el individualismo en los diferentes discursos según lo anteriormente estudiado. No deja de ser curioso que estas manifestaciones constatadas, en consonancia con ciertas corrientes filosóficas y de pensamiento impuestas, junto con cierta teoría literaria hegemónica, marchan en paralelo con la evolución de la sociedad donde ese individualismo se articula a modo de reversión hacia el propio individuo que lo formula, sin olvidar que en la sociedad capitalista hoy es más monádico que nunca el individuo, vive más aislado y reducido en su privacidad, pues atomizado, segregado, aislado totalmente del cuerpo social se muestra desarmado, sin capacidad de organizarse socialmente, y, por lo tanto, de planear protesta alguna (Chomsky, 1995, 17). Inquietan las pertinentes concomitancias que hay que realizar con otros usos de la cotidianeidad, de la intimidad e incluso (ciertos usos) de la «experiencia» respecto a diversos discursos de anteriores décadas (años 50-60 sin ir más lejos), puesto que esta práctica cada vez más masiva y genérica no deja de plantear cuestiones ideológicas, aquellas que son producidas desde el creador y desde la sociedad en la que vive inmerso.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

# 4. LA PERVERSIÓN DEL ÁNGEL DEL TIEMPO: EL TRATAMIENTO MEMORÍSTICO EN LA ESCRITURA.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- 4.1. Una semiótica del recuerdo
- 4.2. La memoria
- 4.3. Temporalidad
- 4.4. Esencialismo y eternidad
- 4.5. La tradición
- 4.6. Creación de una literatura nacional
- 4.7. La memoria en la fase del capitalismo tardío

## 4.1. UNA SEMIÓTICA DEL RECUERDO

El potencial del lenguaje humano da cuenta de su capacidad renovadora incluso de aquello que es inexistente pero que queda nombrado en el universo del discurso: una semiótica es un mecanismo de actualización en la mente humana, es decir, un mecanismo de producción de actos intencionales (Eco, 1989, 23-4); es por esto por lo que la memoria queda estrechamente ligada a la escritura o al lenguaje hasta el punto de ser ambas facetas indisociables en la forma de pensar/concebir nuestra sociedad.

Para Eco la mnemotecnia es una técnica (antiquísima) de semiótica connotativa que ordena el plano de la expresión (forma y sustancia) en correlación con el del contenido (forma y sustancia) a través de un sistema sintáctico que aloja imágenes que se confieren a sí mismas funciones de unidades léxicas, las cuales acaban desvelándose en unidades de contenido. Una serie de reglas que componen la mnemotecnia son las encargadas de institucionalizar (reconocer, establecer socialmente) el acto de rememoración: poner en correlación imágenes con forma y organización del mundo a través de cadenas de relaciones homólogas, elaborando una lógica retórica de las cadenas de tal modo que en palabras de Eco "se asiste a una especie de teatro de la deconstrucción y de la desorientación infinita." (1989, 17). El acto de recordar implica el dominio de un complejo sistema sintáctico de encadenamiento jerarquizador, articulador y estructurador (pues no actúa simplemente por equivalencia o sinonimia absoluta) de forma universal, bien que sea en nuestro cerebro. Una mnemotecnia, más allá de toda técnica de asociación o asimilación, es una representación del mundo en el que vive instalado quien se somete a sus rigores.

La escritura memorística es el resultado de una construcción retórica y, por tanto, una cuestión que se dirime dentro del acto del lenguaje por cuanto que el único modo de llevar a cabo la escritura de unas evocaciones es a través de un escrito que tendrá su sentido en la operación de reconstrucción practicada por el lector (no es lo mismo recordar privadamente que volcar los recuerdos en un texto); si se escribe para un tercero, este material tendrá un ordenamiento y una construcción consciente, una reelaboración que con frecuencia chocará con la propia idiosincrasia del material manejado, y es ahí donde interviene el alto componente de invectiva que posee la escritura memorística. Si el arte de la memoria trata de hacer patente algo que sucedió o podría haber sucedido en la imaginación de quien escribe, la mente puede dislocar, transgredir, trastocar, enrevesar, difuminar, opacar, rectificar, reperspectivizar las imágenes que se tenían (o se creía tener) de ese pasado evocado cuyo resultado, la mayor de las veces, es transformado por la nueva realidad en que se impone la evocación, ahora también tan real como antes, donde los componentes de imaginación y realidad se han solapado de tal modo que se hace difícil en muchos de los casos su

escisión oportuna: entre los críticos se asume abiertamente «el carácter ficticio y falsificador» (Caballé, 1995, 108) que impone la maleabilidad de la mente humana a los recuerdos del discurso resultante autobiográfico. En este caso, las dimensiones de la memoria se ajustan a las del papel en el que se ha vertido la evocación : "la memoria no es una estructura mental inerte y repetitiva que devuelva, inmaculadas, las impresiones recibidas. Hay mucho de inventio, de creatio en su constitución." (Caballé, 1995, 114). Con gran frecuencia, tratándose de las variables que intervienen en este tipo de escritura, es el subconsciente el que determina las huellas de la experiencia que convocan las imágenes repetitivas. La antes aludida maleabilidad de la mente humana, a la hora de recordar las imágenes que se retienen, es modulada por factores básicos como el tiempo: los recuerdos crecen con los años del mismo modo que el olvido avanza, puesto que forma parte de la lógica del cerebro humano aprender o introducir nuevos datos de la experiencia de la realidad que, al ser asimilados, inevitablemente pasan a ocupar lugares destacados en el recuerdo, desplazando a otros más antiguos; para recordar necesariamente se debe olvidar[160]: dar paso a nuevos aprendizajes requiere la tarea de borrado de otros antiguos que quedan ahora desplazados por los recién adquiridos.

Elementos básicos de una concepción literaria sometida a los rigores de una fórmula que, combinada con otras múltiples, da como resultado el memorialismo en sus diferentes modalidades, son el tiempo, la autorreferencialidad y una mirada retrospectiva. El autobiógrafo, ayudado por la memoria, recrea un ser que ya no existe materialmente sino interiorizado en un proceso psicológico-memorístico que puede re-vivir en la memoria privada o colectiva de los otros (Caballé, 1995, 86). Aquello que es rememorado biográficamente se ve impulsado por una suerte de motor sentimental más que racional, toda vez que la representación resultante se muestra imprevisible no ya por carencia de un método de lógica matemática sino por las conveniencias de un proceso psíquico movido las más de las veces por ráfagas de impulsos irracionales. Existe una «memoria involuntaria» promovida por signos sensibles como puedan ser objetos, colores, paisajes…; hay otra «memoria personal» menos asociativa pero también intransferible que se desenvuelve en la mayor parte de la vida cotidiana; y finalmente hay una «memoria voluntaria» más distante y objetiva que busca su vinculación con el tiempo «histórico» para identificarse con la memoria colectiva de una época o unos personajes.

[160] A este respecto Eco aclara la complejidad del proceso de olvido de la mente humana, más asequible cuanto más datos dispongamos en nuestro cerebro: "Se puede olvidar, por tanto, no por defecto sino por exceso, así como no se puede destruir el significado de una afirmación emitida en voz alta, pero se puede pronunciar a la vez otra afirmación, de forma que las voces se superpongan. No existen artificios voluntarios para olvidar, pero existen para recordar mal: hay que multiplicar la semiosis." (1989, 26).

El mero hecho de existir conlleva el acto de recordar: "sólo es dado perseverar en el ser por medio de la memoria" (Ramos, 1989, 64), ese acto social de unir el presente de la evocación con los diferentes pasados en una vasta red tejida por la confluencia de sus más diversas implicaciones, siempre humanas. *Ser* es ser memoria: "Todo lo que hacemos y, por supuesto, todo lo que vive nuestro cuerpo, se sostiene, entiende y justifica sobre el fondo irrenunciable de lo que hemos sido" (Lledó, 1992, 10). De manera inevitable, el futuro se funda sobre el pasado y el presente; pensar el pasado desde la perspectiva que nos presenta la memoria, el tiempo del sujeto que escribe y el tiempo del texto, supone, *a priori*, abrir ese pasado a nuevos puntos de inserción con respecto al presente: en ese sentido el presente se puede entender como un acto más del pasado. Toda lengua cargada de un cúmulo de experiencias de pasadas generaciones, articulando ideas y sentimientos, se va incorporando paulatinamente a la propia y particular existencia de quien en un momento determinado y bajo unas precisas coordenadas espacio-temporales se somete a sus dictados. El propio Emilio Lledó afirma que "cada presente es un modo de determinación de la ya inmensa indeterminación del pasado" (Lledó, 1992, 20).

Las coordenadas sobre las que se traza toda memoración —el tiempo y el espacio— son construcciones sociales, representaciones colectivas ineludibles. La memoria se construye socialmente: al recordar nos acogemos a un pasado producido socialmente, toda vez que mantenido en su seno. La memoria es una manera de construir y preservar la continuidad de la experiencia, su identidad, un intento de salvar del despedazamiento más absoluto la experiencia acumulada del ser. La memoria se sitúa más allá de toda reconstrucción del devenir, disolviéndolo y situándose en otro plano más provechoso. Pero la memoria que fija y estabiliza en la experiencia no es más que una forma colectiva de aprehender el pasado: "el recuerdo es una forma de representación colectiva o, dicho de otra manera, que el pasado que la memoria reactualiza es una construcción social." (Ramos, 1989, 69). La fijación de experiencia de la realidad, transformada por la acción temporal, se produce tan sólo socialmente. La memoria informa de la fijación de un pasado en el presente en función de éste (de los sucesivos presentes), la cual opera en lo social, pues toda experiencia no se da nunca de forma aislada en el sujeto sino, todo lo contrario, cuando un sujeto comparte el mundo con otro u otros que participan del mismo modo en la memoria de cuanto ha acaecido. La aparición de estos otros sujetos en el recuerdo tiene lugar en tanto sujetos socialmente significativos pues también recuerdan y se pueden entregar a la tarea de reconstrucción del recuerdo común, cada cual desde su experiencia y percepción de ese pasado co-partícipe o en calidad de testigo: los recuerdos de un sujeto coexisten en los de los demás creando una red interpretativa comunicativa de la que resulta el pasado reconstruido, producto de una serie de fuerzas de correlación sociales, plurales, nunca

de un sujeto aislado en su evocación clandestina: hasta tal punto el presente reelabora el pasado que nuestros recuerdos infantiles serían incomprensibles sin el grupo familiar, más allá de toda mónada memorativa. La experiencia actual del pasado no es algo dado *a priori* para ser recordado, sino el producto de una práctica comunicativa fijada y reconstruida socialmente: "La memoria individual no es sino la participación en las múltiples memorias colectivas que, a lo largo de nuestra existencia, nos rodean. A su vez, esas memorias no son sino memorias de memorias relacionadas comunicativamente." (Ramos, 1989, 72). De idéntico modo, cabe decir que la dialéctica de la memoria autobiográfica no debe en ninguno de los casos limitarse a saber de uno mismo, sino orientarse hacia el futuro para crear la realidad venidera, y en ella al hombre nuevo que, además de examinarse, es capaz de tejer una red de puntos autobiográficos para constituir el ser social en que se afirma de continuo.

Las marcas que encuadran y estabilizan (las coordenadas espacio-temporales estrictas) lo acontecido son en cualquier caso sociales: si no existieran se llegaría a un proceso de confusión de la realidad con la ficción; tiempo y espacio son también construcciones sociales, resultado de la acción práctica de los hombres hasta tal punto que se hace casi indeslindable el espacio humanamente construido respecto del espacio natural: es social porque implica simbología de agrupaciones humanas o sociales. Evocar un espacio es evocar su época y el mundo social de su entorno. El tiempo es también social porque son los diferentes grupos y dinámicas colectivas las que lo crean: "Es la interacción práctico-comunicativa de cada uno de esos grupos la que define esa temporalidad en la que nos integramos." (Ramos, 1989, 76). El tiempo es una construcción social incluso en su concepción más nimia: al recordar en los marcos espacio-temporales, se patentizan los grupos sociales que le confieren realidad a esa memorización: "no hay recuerdo sin vida social, pero tampoco hay vida social sin recuerdo." (Ramos, 1989, 76): toda vida social se sustenta en el recuerdo, en la acción memorizante.

La imagen de la memoria no es más que un mero sustituto de lo que fue o será dicho: "La certeza que asignamos a algo que recordamos proviene de las estructuras con las que concuerda." (Herbert Mead, 1989, 55); para éste, el orden en el que los hechos acaecen condiciona lo que ocurrirá y aparecerá en el futuro, pues los presentes fluyen —unos sobre otros— en un proceso de *encabalgamiento*, bien que el pasado no es construido para preservar la continuidad aunque nos movamos por esa necesidad de completar cuanto falta en el acontecer: "El pasado es un desbordamiento del presente. Está orientado desde el presente." (Herbert Mead, 1989, 56). El pasado surge merced a la memoria. Sólo en el casual sobreponerse y entrecruzarse —en la contemporaneidad— de emociones e imágenes que pertenecen a tiempos diversos se constituye la memoria. El tiempo recordado vendrá a ser concebido como expansión o contrato de dependencia

de la vivacidad de las imágenes evocadas. La memoria *colonizó,* en palabras de Paolo Rossi, el pasado y lo organizó a su antojo sobre la base de concepciones y emociones del presente. Éste, incrédulo de que la modernidad pueda ser colocada sobre la categoría del tiempo lineal, cree más bien en una equilibrada concepción entre lo lineal y lo cíclico del tiempo. Unimos los puntos anteriores al presente con las imágenes que rememoran cuanto acaba de ocurrir en puntos inexplicables o disímiles de nuestra mente. El pasado del recuerdo no es más que su capacidad de conexión de aquellos puntos hasta ahora no interrelacionados en la fusión de un presente con otro; de ahí que cada nueva generación asume sus formas de poder al reescribir la historia pasada, la única que le puede servir y de la que disponer en un momento determinado, para interpretar el pasado de acuerdo a esos puntos de conexión o vasos comunicantes conscientes generados entre el pasado y quien pretende rememorarlo: "El pasado consiste en las relaciones de un mundo anterior con un algo emergente, relaciones que consecuentemente han emergido con ese algo." (Herbert Mead, 1989, 62).

El tiempo somete el material a un proceso de desfiguración y evolución permanente inevitable. En la paradoja de esta tensión dialéctica se establece la escritura autobiográfica, además de intervenir otros factores tan determinantes como la necesidad del discurso y la escritura para otorgar coherencia e inteligibilidad al material en cuestión. Todo material memorístico se ve constreñido por prácticas escriturales de condensación o desfiguración. La condensación produce el efecto progresivo del olvido, y la desfiguración lleva a la invención (y de ahí a otras desviaciones como el oscurecimiento y el mito [Caballé, 1995, 117]). El mecanismo del olvido se caracteriza por su complejidad; un pensamiento puede estar arrinconado en la mente durante años y de pronto despertarse su evocación. Su huella permanece inerte en algún rincón hasta que su conciencia lo activa y despierta, por mucho empeño que se ponga en lo contrario. El complejo mecanismo memorístico obliga a olvidar buena parte de nuestra experiencia, impresiones, etc., para preservar unos cuantos conocimientos básicos, toda vez que nuevos conocimientos adquiridos desplazan continuamente a los anteriores en un proceso ilimitado. Con lo cual existe un proceso incesante de dialéctica antes dicha en la relación memoria/olvido, de manera recíproca e interactiva, de tal modo que actúa incluso en el seno de los textos autobiográficos. La escritura autobiográfica recurre continuamente a la memoria como motor de su práctica; en el trasfondo queda presente el testimonio del olvido; el memorialista o autobiógrafo está subordinado a las convenciones de cualquier tipo de sociedad que le rige (donde incluso se modula el tipo de censura personal que se aplica uno a sí mismo según el modo de selección de material propio que hace cada cual).

Además, la evocación obliga a alteraciones estilísticas y perspectivas que aumentan la complejidad formal de la obra resultante, de manera que la transparencia

referencial cede terreno a la pura creación literaria y, a medida que avanza la cronología del relato, aumenta la fuerza de la invención. Existe una necesidad de objetivar y neutralizar lo próximo, lo singular, lo comprometido en la medida de sus posibilidades, frente a la transparencia y exhaustividad del pasado infantil. Resultado de todo esto son las máscaras con las que se viste el sujeto en cuestión, la cantidad de invención y subterfugios de la escritura como mecanismo de autoprotección, según el grado de vulnerabilidad del individuo. La memoria, transplantada al papel, pues, sigue una serie de convenciones y rigores sociales e históricos heredados, unas modulaciones que actúan en su construcción, pero sobre todo interesa destacar esa suerte de andamiaje retórico que supone el memorialismo con todas sus variantes y subterfugios, donde las convenciones del lenguaje la construyen según sus leyes inexorables.

En un mundo como el actual en el que se da una progresiva disolución de las formas sociales o colectivas en sentido amplio, de burocratización, informatización e incluso monetarización de la vida social, las condiciones para trazar las memorias colectivas de los sujetos que construyen la sociedad tienden a ser cada vez más difíciles. Si es cierto que vivimos sobre una narración histórica, nadie (ningún ser humano) es capaz de escapar al encadenamiento de la memoria ya sea individual (de los recuerdos cotidianos perecederos) o colectiva (de los recuerdos duraderos a lo largo del tiempo, sobre todo). Esta última nos ofrece la promesa de una recuperación constante del pasado y permanente sosiego, con lo cual es considerada imperecedera a lo largo del tiempo. Si el pasado dura en el presente, es más que probable que el presente perdure en el pasado. La memoria colectiva (hilvanación de historias del pasado) trasciende nuestra identidad individual disgregadora para calcarse sobre el fondo de un pueblo, una tradición, una cultura común. La memoria colectiva tiene la misión inaplazable de preservar nuestra experiencia del tiempo histórico (fuera de toda esencialización temporal practicada por la conmemoración del pasado), reinventándolo a cada instante, de modo que el futuro ya no sea una simple proyección hacia adelante del pasado (Mosès, 1992, 20), en todo caso condicionamiento irradiado desde el presente (en el que se recupera incluso la historia del pasado que actúa en él). En Benjamin el presente es una reactualización del pasado, y el futuro una anticipación de la utopía en el seno mismo del presente, y la utopía una consecuencia lógica de la memoria, categoría central de un momento temporal actual («tiempo de hoy»), lo que en su eticidad es, más que evocación en sí, un instrumento connatural al ser humano para la transformación social: "es el instrumento de la eficacia retroactiva del presente sobre el pasado" (Mosès, 1992, 148)[161], de tal manera que nada

[161] No en vano, este mismo afirma la posibilidad de modificación del pasado por la acción del presente, en ruptura de la lógica lineal imperante en el discurso histórico a lo largo del tiempo: "Pretender que el pasado pueda ser modificado por el presente es algo que choca profundamente con la confianza de los modernos en el carácter irreversible del tiempo histórico." (Mosès, 1992, 152).

pueda ser barnizado por la pátina de lo eterno, nada podrá ser irreparable ya, del mismo modo que nada puede ser inevitable en el futuro, como pensara Benjamin, mucho que la evolución de la humanidad se haya pretendido medir (incluso hoy) por esa sistematización interesada de movimientos en los que la desaparición de los vencidos supone la supervivencia automática de los vencedores. Sin duda alguna, revivir el pasado a la luz del presente posee tanto potencial utópico —ahí es donde nos interesa en el curso de la investigación literaria— como la esperanza de lo por aparecer todavía en el futuro.

La memoria es patrimonio colectivo de todos, puesto que tiene la misión de afrontar el futuro con esperanza renovada, construyendo desde bases sólidas y no pantanosas la realidad que nos genera de continuo el presente. Sirva como marco globalizador de cuanto viene a continuación la afirmación de que la barbarie de la desmemoria ha campado a sus anchas desde la Transición, y se ha aposentado entre nosotros en una democracia construida sobre la medida de un falsete incorrecto, nunca coincidente. Vidal-Beneyto ha llegado a hablar del «timo de la memoria democrática» comenzada por el "decreto de amnesia general que imponen, sin necesidad de promulgarlo, las cúpulas de los partidos políticos al inicio de la transición." (1996, 13), como forma de legitimación democrática de una élite económica y de su clase política representada.

## 4.2. LA MEMORIA

A lo largo de los 80 se ha ido rescatando de forma progresiva una literatura cuya base bien visible se asienta en la *memoria* como motor en sus múltiples vertientes; en el discurso lírico, la llamada «poesía de la experiencia» ha tejido una serie de tópicos, articuladores de una relación con el pasado a través de la memoria, que en gran parte de los casos, a diferencia de la utilización practicada por la Generación de los 50, ya no será un mecanismo sólido de escritura capaz de generar conflictos en el centro del sujeto poético, sino paraíso en el que refugiarse o del que dolerse por el paso del tiempo. Existen numerosas escrituras poéticas de estos años que poseen un uso muy marcado de la temporalidad respecto al pasado, tanto inmediato como lejano, deleitándose en el vacío que ha dejado el transcurso temporal entretanto, y los estragos que hace sobre quienes rememoran. Los protagonistas poéticos se buscan en su juventud y adolescencia para lamentarse nostálgica y melancólicamente de un pasado definitivamente ido donde la felicidad parecía ser total y ya nunca más retornará. La relación con el tiempo y, como consecuencia de ello, con la memoria, es absolutamente conservadora, e incluso reaccionaria en algunos de los casos, puesto que se ven sumidos en la devastación del tiempo sin aceptar la transformación continua de la realidad, bien que, entre tanto, refugiados en el pasado reniegan de construir el presente o el futuro mediante una oportuna quiebra y paralelismo de esa memoria respecto al presente. Tal tratamiento de la memoria tiene su correspondencia en la poesía de Felipe Benítez Reyes, por ejemplo cuando escribe que "La memoria lleva dentro una bombilla de muchos vatios que también quema cosas. El recuerdo está hecho un poco con cintas remendadas, dejando huecos de sombra y nebulosa en su trama. A mí me ocurre, al menos." (Benítez Reyes, 1995a, 124), o en Andrés Trapiello: "Ése es de la memoria el centro. / La flor / oscura que se arquea / del pasado al futuro, / de lo que nunca fue / a ese lirio que ahora / bajo tus ojos duerme." (Trapiello, 1991, 32). Del mismo modo, la memoria resulta ser un lugar o una espacialización cerrada y clausurada que tiene poquísimas esperanzas de apertura futura como se puede observar en el poema «Canal de Castilla»: "Yo no sé por qué hoy / recuerdo aquellas tardes que veían barcazas, / contemplaban y eran todo pasado. / Las oigo venir sobre mi vida, / irremediables, enfermas de tristeza / y nada puedo hacer / sino esperar que un día me suceda / algo / enteramente nuevo / y no Carrión, Palencia, Villalcázar de Sirga." (Trapiello, 1991, 231). La memoria en Trapiello es sensitiva en sí y busca el instante y lo íntimo para llegar a sacralizar la espacialización del pasado que busca insistentemente el poeta, nunca es una memoria reconstructiva, ni se plantea problemas que conciernan a la fase de la modernidad en la que nos hallamos. En «Un café de mi infancia» de *Acaso una verdad* se crea una estampa de la infancia del sujeto poético teñida de tristeza y vetustez; en este poema se

hace un canto a la inmovilidad parmenideana más absoluta: "de que todo / está llamado, a ser, a formar parte / de la inmovilidad" (1993, 20). Del mismo modo, los versos siguientes en la modernidad crearon todo un filón de complejas problemáticas en el interior del sujeto cognoscitivo, como es el caso del desdoblamiento: aquí, en cambio, no sirven más que para lamentarse del desolador paso del tiempo: "¿Cuánto tiempo ha pasado? ¿Quién está / mirando ahora esa plaza? ¿Yo? ¿El que fui? / ¿Esta huida que soy? ¿El sueño acaso / que nunca abandonó mis oscuras pupilas? / ¿Todo lo que en mí triunfa de la muerte, / del olvido, de todas esas cosas / que ocupan a un poeta?" (1993, 20-21). El sujeto poético se duele de la huida como manera de traición del paso del tiempo ("…parado su reloj, ahora que la vida / se precipita y huye" [1993, 21]); su voluntad no es otra sino la esencialización e inmortalización de éste a través del recuerdo: "de modo que me digo: / «No debes lamentarte. A nadie importa / que alguna vez hubiera aquí mismo un café / con un nombre armonioso, Central o Nacional, / Universal acaso… / Que todo vuelva a su inmovilidad" (1993, 22). La cerrazón de este diálogo ensimismado no es más que un modo de apelar a los valores conservadores a través de un esencialismo trasnochado y arcaico. El poema «Acabóse» trata el tópico del paso del tiempo una vez observada la carcoma en una viga de madera. El problema es que esta escritura se lleva a cabo desde una técnica también en consonancia, al reclamar una serie de formas estróficas y versales adscribibles a una tradición castellana vetusta y muy de época: "¡Qué solas están las flores / en el espejo dorado / y qué solo mi pasado / por sus negros corredores!" (Trapiello, 1991, 184). Se habla de un filón muy explotado en otros miembros generacionales como el verano, el espacio de disfrute y diversión para una clase de la que hace gala ostensiblemente la burguesía de los 60-70 a la que pertenece: una burguesía ascendente consagrada por una época de bonanza económica hacia el final de la dictadura franquista. Serán muchas las fotos de esta época donde el protagonista mire con nostalgia el tiempo allí retenido, como ocurre en el poema titulado «Hace diez años»: "Sigue en su marco de raíz / la vieja foto. / Sobre la mesa el ábaco ya muerto / y pétalos de rosa traídos de un viaje." (1993, 27). De ello también harán gala otros poetas como Álvaro García en *La noche junto al álbum* (1989) que, desde el propio título, insinúa la importancia de las fotografías amarillentas del pasado vivencial (se supone que autobiográfico). Desde la propuesta del título, la palabra *álbum* simboliza el recuerdo de los días pasados. Una mirada trata de recrear ese pasado, sin ningún tipo de entrada en dialéctica con él sino con una simple reviviscencia del dolor por la nostalgia que produce ver algo definitivamente ido. En Benítez Reyes las fotografías poseen también un puesto de predominancia en el tratamiento memorístico como se puede comprobar a continuación:

> Yo miraba las fotografías en los álbumes y no entendía nada. No entendía bien que el tiempo hubiese convertido a aquellos muchachos que aparecían, qué sé yo, conduciendo un coche de choque, con sombreros de fiesta, sonrientes, en nuestros padres, en nuestros tíos, en nuestros

> padrinos y todo eso. Miraba las fotografías y los miraba luego a ellos, y parecía que el tiempo los había disfrazado.
>
> Cosa de magia: la mano del tiempo, trastocándolo todo, haciendo de una casa un entramado de ruinas, haciendo de un niño rodeado de palomos mensajeros un anciano que sólo hablaba ya de países de ultramar, como si Brasil o Colombia fuesen el reino difunto de su juventud. (Benítez Reyes, 1995a, 113-4)

> Yo miraba los álbumes de fotografías. Todas las fotografías parecían tener una especie de vaho. Esa difuminación propia de la niebla y la memoria. Y no comprendía muy bien por qué razón todos aparecían en ellas con un aire de cosa sin terminar, ni por qué todos sonreían. Como si el pasado fuese un alegre lugar de tránsito, el muelle desde el que iba a partir el barco misterioso del futuro, rumbo a las islas de la desventura y de la nada. (Benítez Reyes, 1995a, 116-7)

En estos autores, las fotos, los recuerdos, constituyen evocaciones no para crear lucha de identidades sino desde la mirada (regresiva) de la nostalgia y la melancolía: "en esa indiferencia que ahora es mutua" (1989, 30); es un tratamiento no conflictivo, sin fisuras, una memoria clausurada con el fin evidente de preservar cuanto rescata: "eligen como fondo de su foto de boda." (García, 1989, 42). En *Septiembre* de Luis Muñoz la memoria funciona de un modo similar; el poema «fotografías» dice: "Esa trampa que incita a la memoria / se deja descubrir. / Nada detienen ojos que nos miran / a través de un tiempo imaginario." (1991, 15). Una suerte de melancolía recubre ese recuerdo vivencial ido para siempre. El vitalismo del que participa el ideal de los personajes en este tipo de poesía es nostálgico de un modo claramente exacerbado. La nostalgia y la melancolía que tiñe el recuerdo de los personajes les impide no sólo construir el presente sino que al mismo tiempo se alejan de él, refugiándose en el pasado, huyendo del paso del tiempo; la evolución biológica de los personajes en nada es aceptada, se prefiere un pasado mítico cargado casi siempre de felicidad o cuando menos de inocencia y desresponsabilización: "…nostalgia de una juventud sin consistencia, una moral de exaltación que tuvo mucho de mentira porque no supo ni pudo durar." (García Montero, 1992, 19)**.** La juventud para el sujeto poético de la poesía de Trapiello no tiene valor sino el que le otorga su vejez y antigüedad. El mecanismo de la memoria supone *a priori*, en el sujeto poético, la congelación eternizante más recalcitrante de un punto del paso del tiempo y sus efectos letales sobre el ser humano. Tal aspecto es primordial en toda la poesía de Trapiello hasta el punto de renegar del propio presente: "Y cuando pasa alguien / mi corazón ya frío / como latido tiembla / y recuerdo y recuerdo / igual que si viviera." (Trapiello, 1991, 218).

En *Además*, Luis García Montero habla de fotografías y recuerdos pasados en parecidos términos: "Mis amigos poetas / son un poco teatrales, / ninguno se interesa / por la inmortalidad, / pero escogen el gesto / de las fotografías" (1994b, 147). Por el contrario, este tratamiento temático pretende ser posible levantando las menos críticas posibles o conflictos generadores de dialéctica, aunque reconociendo ese gusto trasnochado por la ritualización del recuerdo en su propia generación de forma masiva. El mismo autor, en *Habitaciones separadas*, titula un poema «Fotografías veladas de la

lluvia» cuyo final delata ese inmovilismo parmenideano antes denunciado: "Nos duele envejecer, pero resulta / más difícil aún / comprender que se ama solamente / aquello que envejece." (1994a, 18). El recuerdo y la memoria en sí no son más que fines a los que llegar, nunca medios o mecanismos que transitar para transformar la realidad en la que viven inmersos los personajes o protagonistas poemáticos. La pasividad de esta memoria es tan altamente improductiva —al no aportar nada— que sus exégetas creen ver en ella mucho más de cuanto realmente hay, al justificar con sus comentarios una representación del mundo antiguo sin mayores traumas que su rescate arqueológico sin aporte añadido desde la dimensión del presente. La historia no será contemplada desde la distancia del punto de la modernidad en que nos encontramos, eso poco importará, sino que en todo caso se llevará a cabo una introspección en otros mundos definitivamente pasados, porque precisamente eso es lo que llamará la atención; resulta una manera de salida hacia atrás del mundo en el que viven inmersos los poetas. Villena lo justifica en lo siguientes términos: "Uno de los grandes temas de la poesía de la experiencia, y por ende de la *tradición clásica*[162], es la rememoración, revisitar el pasado, modo perfecto de amalgamar experiencia, nostalgia —ligada al tiempo— y meditación sobre la vida." (Villena, 1992, 29). El recuerdo de mundos adolescentes (como reconoce García Montero en 1992, 19), el privilegio de la escritura de vivencias pasadas particulares y privadas a fin de que el «lector» acompañe la evocación es un fin vacío en sus contenidos. A diferencia de la memoria proustiana, este modo de evocación no persigue más que el detalle nimio o superficial, la melancolía y nunca la reconstrucción de cualquier tipo de conflicto: "…sino recuerdo sólo / de un color, una plaza, una palmera, / olor de madreselvas, de café y de camelias / y ese olor de cocina, aceite y fritos / que a veces en un barrio trae el aire. / Algunas me esperaron / en un transbordador melancólico y lento." (Trapiello, 1991, 26).

> Y los recuerdos que sobreviven acaban siendo no los que van sueltos y a su aire, que suelen ser frívolos y suicidas, sino los que cargan con una cadena fundida con cualquiera sabe qué materiales. Los recuerdos que logramos esclavizar, quiero decir, y que no hay manera de sacudirse de encima, fastidiándolo todo o endulzándolo el paso del tiempo y la poca cosa que son siempre los presentes. (Benítez Reyes, 1995a, 125)

El recuerdo es un fin en sí, nunca un medio o mecanismo de construcción como se puede demostrar en el poema de Trapiello titulado «Encendido amor»: "Qué recuerdo de tránsito y muralla, / y un viejo jazminero que nevaba / en el calor de agosto. Y qué recuerdos / de una música mora en onda media / hecha de medios tonos y violines / que traían el alba hasta nosotros. / Campamentos de olas y de espumas / que el corazón miraba deshacerse. / Como mi soledad de ahora quiere / aquellas soledades y aquel nombre / de las luces de Tánger sobre el agua. / Pero se vuelve lenta y de vacío /

[162] La cursiva es del autor.

pisando, entre los viejos plátanos / del paseo, su propia y alargada / sombra." (Trapiello, 1991, 57). Resulta frecuente en la poesía de éste que el recuerdo fije su mirada en el *paraíso de la infancia*, pero no menos curiosa resulta su visión idílica de la misma, nunca entrando en confrontación con su momento histórico ni con ese pasado para sobreponerlo al presente desde el que se ejerce la memoria, sino que el pasado posee validez por sí mismo. Todo lo contrario a esta visión apaciguadora del pasado privado, es la de algunos miembros de la Generación del 50, con un uso constructivo de la memoria, como ocurre con C. Barral cuando rememora el pasado para plantear conflictos sociales que le atañen o afectan directamente: "Venía ajeno al tiempo / que, al contrario, / ha debido pasar sensiblemente / (debe hacer mucho tiempo que ganamos la guerra / según la paz está consolidada)." (Barral, cfr. García Hortelano, 1977, 132). Gil de Biedma conserva, en cambio, de su infancia más lejana un recuerdo absolutamente desmitificado por el fondo de una dura y triste postguerra, aunque se reconozca afortunado de pertenecer a una clase social catalana acomodada, sin carencias básicas que cubrir frente al resto de sectores de la población: "Se contaban historias penosas, / inexplicables sucedidos / dónde no se sabía, caras tristes, / sótanos fríos como templos. / Algo sordo / perduraba a lo lejos / y era posible, lo decían en casa, / quedarse ciego de un escalofrío. // De mi pequeño reino afortunado / me quedó esta costumbre de calor / y una imposible propensión al mito." (1975, 49-50). G. Ferrater cuenta en *Les dones i els dies* que la guerra civil española le marcó en el momento de su comienzo, cuando tenía 14 años: "i és millor recordar que als catorze anys / hem de mudar de primera persona: / ja ens estreny el plural" (1979, 15), dirá fracturado por el conflicto bélico.

Frente a ello, y continuando con la visión del tratamiento dado en la poesía más reciente, en el poema «Lección de tarde» se recrea lo que bien podría ser la infancia del poeta en un colegio de pueblo mientras estudiaba el sujeto poético, en plena época franquista a tenor de las descripciones : "Un campo yermo. El cierzo, que eran nortes / de nieve, se llegaba con sus silbos / a rozar las ventanas. Golosinas / se hacían los cerezos con la escarcha // de un jardín que miraban, a hurtadillas, / los niños. Pájaros menudos daban / en la rama sus saltos y arrancaban / finísimos acordes, flauta el aire. // Se estudiaban Las Galias y las muertes terribles de *La Ilíada*, los ríos / de la España central y el modernismo. // Y apoyada en la mano su cabeza, / soñaba a media tarde aquel crepúsculo / un aprendiz de la tristeza toda." (Trapiello, 1991, 89). El poema muestra las deficiencias del sistema educativo franquista, pero nada más lejos para el poeta, fijado en los detalles nimios y más particulares de ese recuerdo, quizá porque comulgue no sólo con la exactitud de sus recuerdos sino también con el sistema político imperante en el momento evocado. El recuerdo de la infancia del sujeto poético es un fin en sí mismo con el que reconstruir unas estampas re-creadas, en las que se reafirma a través de este modo de rememorar la sola voluntad de existencia de un pasado elevado a

la categoría de mito por estar perdido definitivamente, como se ve en «Todo el miedo del mundo»: "Eran noches de riesgo. Noches limpias / de un pueblo solitario y viejo. / Noches, / la brisa entre los chopos de un molino, / que sigilo a los novios les dictaba. // Mientras, como se trenzan juicios, juego urdíamos los niños. Eran corros / perseguidos a risas por la plaza." (Trapiello, 1991, 92). Este tratamiento poemático está eludiendo una serie de problemáticas donde implícitamente se está generando el conflicto memorístico que, lejos de pensar en su causalidad, más bien llegamos a pensar que están en consonancia con la ideología que exhibe la poesía del autor: eludir no sólo el sistema educativo, el *modus vivendi* del franquismo, la problemática social para un niño del franquismo o las cuantiosas dispersiones temáticas de la evocación, y fijarse en los detalles sin ninguna trascendencia, no es más que un modo de desresponsabilización que da perfecta cuenta del sentido de la literatura para su autor, un sentido lúdico y arqueológico.

Frente a la extraña apelación al lector llevada a cabo por los miembros de esta nómina, Riechmann piensa que ello no es más que una táctica engañosa, una trampa con la que manipular a los receptores de la obra de arte: "*Todo* tiene que estar en el texto. (Es trampa, por ejemplo, *citar* las emociones del lector)." (1990, 145). Todo texto se justifica por sí mismo sin necesidad lastimosa de clamar a tácticas de apelación a un lector pues ésta no es más que una operación ideológica subyacente cuyo resultado no sería otro sino la venta de un producto determinado llámese la «poesía de la experiencia» o «nueva narrativa social».

El problema del tratamiento memorístico, como vemos, es fruto de una impostación; se impone la tradición como ente hereditario al que se debe acudir por un mal entendimiento del tiempo en tanto linealidad, sucesión e implacabilidad: una concepción heredera del historicismo; nunca, o casi nunca, se pretende una superación o diálogo con esa misma tradición. Se efectúa un acto de acomodo a la tradición tal y como nos viene dada. Rodríguez Padrón ha expresado este sentimiento de instalación acrítica en una tradición (sin despegar de ella) del siguiente modo, al referirse precisamente a Aníbal Núñez: "se vuelve, dialogante, hacia su tradición castellana, en lugar de reiterarla con artificial redundancia." (Rodríguez Padrón, 1993, 247). Luego pasa a evidenciar las consecuencias del problema: "no arriesgan una voz, prefieren escudarse tras las paternidades que —dentro o fuera de su tradición— reconocen como autoridad, nunca como contraste." (Rodríguez Padrón, 1993, 248). La negación de la dialéctica histórica y el intercambio dialógico conlleva tal sumisión o aceptación de una jerarquía que permite el mantenimiento del *stablishment*.

Las *vivencias del verano* o *vivencias pasadas* de una adolescencia no muy lejana en el tiempo son el otro uso temporal en muchos libros de la «poesía de la experiencia». Hay una constante añoranza, como hemos visto, del tiempo de la no-responsabilidad

(ver Bajo Cero, 1994a, 11). Luis Muñoz titula su libro bajo la protección temporal de un mes clave, *Septiembre*, momento en el que acaban, para alguien perteneciente a una clase burguesa o acomodada, las vacaciones oficiales —es decir, totalmente ociosas y pasivas— al producirse el regreso a la actividad escolar. El dolor por ese tiempo acabado es el motor del poemario: rememoración de un tiempo que, a voluntad de los sujetos poéticos, se debiera haber detenido. No en vano, el primer poema del libro de homónimo título habla de terrazas, playas, bañistas, autobuses, "rubias muchachas" (1991, 13); otros poemas del libro aludirán a "grupos de turistas", "mar", "tormenta de verano" (1991, 59). El paso del tiempo será un conflicto (?) clave y central en el poemario: "Sus edades se fueron / en un solo verano interminable." (Muñoz, 1991, 36). Muchos de estos poemas son llanamente intrascendentes, donde lo único importante serán las vanas historias de amor privadas que sufren los protagonistas en su adolescencia: algo que, de cualquiera de las maneras, tal y como se cuenta en la privacidad, no interesa para nada al lector; el protagonista aparecerá a menudo en viajes sin mayor objeto y finalidad que la del amor. Igual ocurrirá en Luis García Montero e Inmaculada Mengíbar, sin que se problematice visión alguna del mundo.

El tiempo visto como máquina destructora crea la visión de que lo único que merece la pena es el pasado hacia el que hay que huir; el presente y el futuro no importan en absoluto según estas escrituras: "Los años dejan ver / la falta de argumento" (Muñoz, 1991, 70) dirá el propio sujeto poético de *Septiembre*, como «único argumento» válido en el proceso de reafirmación humana. Se recuerda el pasado de la adolescencia de una persona que perfectamente vive instalada y hace gala del acomodo a la clase burguesa: "Muchas bolas de golf iban al río." (García, 1989, 27). En estos poemas se habla de comidas en restaurantes (p. 28), se refleja un mundo selecto con "carreras" y *gente bien*, adscribible a un *status* social de consideración: "mira el ocio sensato de los *gentlemen*" (García, 1989, 13). Se remarcan las fechas del calendario preferentemente otoñales (en clara alusión a la caducidad de la realidad): septiembre, noviembre, diciembre…: "Toda su sombra / en el error de un día de noviembre." (García, 1989, 34), "La noche de diciembre no alargaba / demasiado su cuello" (García, 1989, 36); otro tiempo de la semana privilegiado en el texto es el sábado, manifestando su espacialización un uso social plenamente funcional, aburguesada o alienada en consonancia con cierto sector de la sociedad de masas actual: "ha sido una excepción de luz y sábado." (García, 1989, 44). En general, el tiempo recuperado se retrotrae a una memoria muy a corto plazo, al recuperar vivencias de —cuando más— hace una década, varios años atrás, meses e incluso días; el tratamiento memorístico es tan pobre que cae en un círculo vicioso del que no salen los escritores de la nómina estudiada. En el poema de Trapiello titulado «Un otoño» la tópica estación del año sirve para remarcar el momento en que todo muere; existe terror por el evento de la muerte como si fuera un

proceso natural: “nada de cuanto muere vuelve nunca.” (Trapiello, 1993, 31). La edad produce un aburguesamiento conforme se avanza en ella: “Empieza así una edad para nosotros / en ese tren de vuelta y esa noche / fatal: la de instalarnos en un sitio / para movernos muy de tarde en tarde” (García, 1989, 53). Esa pasividad da perfecta cuenta de la clase social de la que procede su autor.

Andrés Trapiello habla del «presentimiento del otoño» en *Acaso una verdad*, metaforizando la vida con un pueblo perdido que va a menos, cuyo paisaje resulta desolador según el final del poema: “oh dulzainas de antaño en la verbena, / nunca fue lo contrario de la muerte, / sino su puerta.” (Trapiello, 1993, 15). Para el sujeto poético el tiempo y la vida huyen: “parado su reloj, ahora que la vida / se precipita y huye…” (Trapiello, 1993, 21). El sujeto poético se lamenta del paso del tiempo: “de modo que me digo: / «No debes lamentarte. A nadie importa / que alguna vez hubiera aquí mismo un café / con un nombre armonioso […] / Que todo vuelva a su inmovilidad” (Trapiello, 1993, 22). La inmovilidad parmenideana es invocada como una manera de temporalidad natural hacia la cual debiera tender el hombre: “Es la lluvia de siempre. La actual.” (Trapiello, 1993, 34). Al sujeto poético de *Acaso una verdad* le horroriza que desaparezca todo y no quede huella de nada: en «La mitad de la mitad» se pregunta “¿Qué quedará de este siglo?” (1993, 35). Trapiello desprecia la modernidad en favor de los tiempos pretéritos y hace apología de una época para él añorada como la franquista: “Pero con todo era / para mí aquella patria una bandera / de vida pueblerina y virgiliana.” (1993, 36). El poema lleva por título «España». Otro poema titulado «En esta misma hora ya lejana» expone la idea de que el futuro no existe y que el pasado es atravesado por una suerte de inutilidad continua: “todo se teje en una espera hueca / y todo sueño con el mismo lino.” (1993, 39). En el poema «Lo más breve» los tópicos del paso del tiempo, la brevedad de la vida, las estampas idílicas y casi pastoriles son moneda de cambio: “Y fue luego / un oír las esquilas de hojalata / del rebaño en su cerca, olor a lana” (1993, 62). Los lugares idílicos y bucólicos en consonancia con cierta poesía de la tradición castellana que habla más del esplendor de una corriente hegemónica de la misma que de otras cosas, es una espacialización habitual en la poesía de Trapiello, con estampas inmovilistas donde se añora el tiempo del recuerdo pasado: “Tumbo a tumbo el santo avanza / hacia la ermita solitaria y blanca, / y antes de entrar contempla el breve reino / que pierde cada agosto, / la comarca y el viento que en las flores / granadas va sonando.” (Trapiello, 1991, 106). Todo ello es rematado con el recuerdo personal de estampas amarillentas, como las fotografías viejas, de la infancia en poemas como «Por detrás de mi infancia». Ante el paso del tiempo, parece el amor aquello que le ofrece una unidad como para salvar al sujeto poético: “Sólo por el amor, que es lo más breve / no habrá de parecernos corta, amarga.” (1993, 62). En Mesa Toré la memoria es centralizada en la infancia del poeta como un algo absoluto. Hay una

idolatrización de la juventud ("bella juventud" [1991, 14]) por los recuerdos de aventuras amorosas que sólo importan al autor desde su intrascendencia, y una banalización de la vida (p. 21) sin quedar en ningún caso problematizada como para que el lector sienta el menor interés. Usa éste el tópico del «tempus fugit»: "prepárate para pasar el tiempo / noblemente" (Mesa Toré, 1991, 26). Aparece la melancolía que tiñe las escenas: "Pondrá la noche aquí su farol viejo / —luz de melancolía en la luna del charco—" (1991, 29). La banalización del tiempo e incluso del recuerdo es constante: "Si te recuerdo, son los días tontos / en que costaba mucho decidirse" (1991, 44). Este poema titulado «Los días tontos» acaba del modo siguiente: "la memoria colorea / ese libro de estampas que es la vida." (1991, 44). La memoria es un mecanismo debilitado en su propia construcción. Del mismo modo se presenta la construcción de los recursos memorísticos en la poesía de B. Prado, C. Pardo o I. Mengíbar. Resulta ser éste un recurso de contemplación narcisista del pasado en los dos primeros escritores, donde no se replantea nada absolutamente. "En verano, buscábamos el corazón del bosque. / Conducíamos fuera de la ciudad, despacio, / sin importarnos en qué sentido giraban las ruedas de la vida" (Prado, 1995, 21) dice el sujeto poético de *Cobijo contra la tormenta*. "Mi memoria se fija en una imagen / que siempre asociaré / con mi primer estado melancólico" (Pardo, 1995, 22) dice, en cambio, el sujeto poético de *El invernadero*. En ellos el ejercicio memorístico es pura especulación melancólica. A Pardo la memoria le sirve para evocar amores adolescentes («The silent boatman») con rumores de jóvenes enamorados de por medio. Muchos de los poemas de Pardo y Prado no dejan de ser recuerdos de veraneo juvenil e infantil, siempre asociados a una imagen idílica, sin mayor importancia de cuanto acaece sino para quien lo narra. La recuperación memorística que efectúa Inmaculada Mengíbar no es más que para regresar a la intimidad pasada de amoríos que han dejado huella en el sujeto poético, un ejercicio de privacidad más absoluta donde el recuerdo trata inútilmente de preservar lo vivido. En ese sentido, la realidad presente es anulada por los efectos somníferos del pasado: sólo tiene existencia el pasado feliz. Ello le lleva a decir que "*La realidad no dura mucho tiempo.*" (Mengíbar, 1994, 15) puesto que el tiempo parece ser sinónimo tan sólo de muerte. No deja de ser curioso este verso cuando lo comparamos con otro de Benítez Reyes: "La realidad es un algo en el pasado." (Benítez Reyes, 1995b, 14). Asusta el paralelismo cuando existe tanto empeño en volcarse hacia la puesta en escena de un pasado que no ofrece otro aliciente sino su propia escenificación. La realidad, las más de las veces, suele ser un juego que permite recrear en el pasado experiencias amorosas de las cuales parece que el sujeto poético no acaba de renunciar para adaptarse al tiempo transcurrido: "Cada recuerdo tiene / su peculiar manera de llamarnos, / de decir nuestro nombre y de tendernos / sutilmente sus trampas." (Mengíbar, 1994, 72).

Roger Wolfe en *El índice de Dios* construye la narración a través de una primera persona protagonista y un narrador al mismo tiempo, que rememora el hilo de un pasado no excesivamente lejano, sin pretender erigirse en estructurador del relato. De este modo se explican frases como: "Eso lo recuerdo, una y otra vez. El licor descendía en la botella y nuestras lenguas se enzarzaban como pequeños látigos de azúcar." (1993, 153); las cuales dan cuenta del modo en el que el recuerdo no es ordenador del tiempo o de la acción sino una forma de planificar el relato, a todos los efectos simplificador de la armazón estructural; y aquí en concreto sirve para seguir la linealidad de ese relato cuando ciertos momentos resultan dudosos al ser recordados por el narrador, bien sea por situaciones especiales de enajenación de la realidad bien por estar bebido. No de otro modo se entiende que más adelante diga: "La habitación empezó a dar vueltas y eso lo recuerdo." (1993, 153), "Sacamos el culo de la sauna y luego hay otras cosas que recuerdo." (1993, 156). El protagonista cuenta sus hazañas, todas ellas cotidianas, narrando sus experiencias en tugurios, en la nocturnidad de una gran ciudad entre el laberinto de hormigón en el que se mueve como pez en el agua, sus calles y descampados suburbiales con un tipo de vida siempre al límite de la legalidad o más bien de dudosa conducta ética y reiteradamente violenta.

Otras veces la tenue evocación no sirve para construir un mecanismo memorístico que plantee cuestiones de fondo, conflictos o complejidades sino al contrario es un modo desde el que posicionarse el narrador y adoptar una cierta distancia respecto al presente hacia el que viene a finiquitarse el relato: la historia nos es contada desde el presente de la narración, remotándose hasta ser recogido el hilo en el propio presente donde acaba la misma. Cuando al final del relato el protagonista llega a su casa, la encuentra en llamas a causa de un incendio provocado por una de sus víctimas, que pretende vengarse, y dirá: "Lo que vi cuando llegamos es lo último que consigo recordar, una imagen que en un periódico probablemente definirían como dantesca y que no voy a poder extirpar de mi cabeza en mucho tiempo." (1993, 157), o por ejemplo: "Era lo que quedaba de mi casa.". Ese pasado narrado es extremadamente cercano al narrador por cuanto que han pasado unas pocas horas, las más de las veces varios días desde el momento en que se rememora. Al final del relato, la linealidad viene a converger con la del presente de la narración y el lector comprenderá cómo se ha desplegado un débil motivo memorístico en tanto excusa de alguien que recuerda el pasado reciente para explicarse y justificarse en sus acciones. En este caso, nos explica la toma de decisiones conjunta:

> La camioneta está oculta bajo uno de los puentes de la carretera de servicio que bordea la autopista y que discurre a unos metros de la pensión. Puedo ver su morro abollado desde la ventana, las fauces no del todo derrotadas de un animal de chapa al que todavía le vamos a verificar los daños, y por suerte el motor está indemne. Va a hacer falta echarle gasóleo, y de eso me ocuparé cuando demos el salto. Éste es nuestro segundo día aquí y aún no he terminado de expulsar las toxinas de mis vísceras, pero sí lo suficiente como para diseñar un plan que no puede

> fallar, entre otras cosas porque no tiene más remedio. Si fracasamos, conservo el fusco y varios cargadores, y con abrir la boca basta. (1993, 159)

La huida se producirá en breve hacia el Sur, pero ya se ha producido el ensamblaje entre los tiempos de la narración y el del narrador en un presente único; a partir de ahora sólo queda el futuro abierto que es el tiempo de la propia huida de ese lugar desangelado en el que ha estado viviendo el protagonista a costa de preservar una condición vital totalmente deshumanizada. Resulta clave la antesala del final de la novela, antes de tomar la decisión de emprender el viaje definitivo de huida, cuando el protagonista reflexiona sobre el pasado reciente en el que se ha involucrado voluntariamente en los siguientes términos, desresponsabilizándose de su comportamiento fuera de la ley e ironizando sobre él, al repasar la larga lista de asesinados:

> El fiambre del parque, la vieja, el tiroteo en el casco antiguo, la quema de mi casa, por supuesto, entre cuyas cenizas han conseguido identificar los kilos de muestras anatómicas del congelador, y probablemente una docena o dos de asesinatos más, cometidos por la variada fauna de clónicos que siempre surge tras la estela de un *serial killer*, que es lo que dicen que soy. El asesino de masas y su sacerdotisa. Y nos están buscando. A los dos. Uno de los titulares, EL SAMURAI Y LA GEISHA, me haría reír si no estuviera intentando concentrarme en cómo vamos a salir de aquí hoy. Porque tiene que ser hoy. (Wolfe, 1993, 161)

Frente a este tipo de concepción memorística, en las antípodas se sitúa Eduardo Alonso cuando construye toda la historia de *Villahermosa* bajo el eje central y base de la memoria, no sólo constituyendo un estructurador del relato, sino además constructor del propio argumento y del tema; la evocación también le sirve para conflictualizar la realidad española actual a través de la mirada de una protagonista femenina, hija de un exiliado republicano en México que realiza un corto viaje a su ciudad natal, desencadenante de una serie de sensaciones al rememorar no sólo el paisaje de su infancia y de sus ancestros sino el lugar que habían poblado todas las experiencias relacionadas con su padre:

> Para mí, volver era recordar, y desde que había pisado tierras mexicanas tenía sospechas de la falsedad de la memoria. Había empezado a advertir cómo los recuerdos más obsesivos se vuelven fábulas, y cuanto más prodigiosos, más iluminaban aquella sucesión de Elviras perdidas: la niña sin fronteras, la adolescente confusa, la novia inexperta, la madre instintiva, siempre en vilo, pendiente de sus hijos. (Alonso, 1993, 6)

Hasta tal punto es importante la memoria en la trama, que la protagonista teje sus conflictos parejos a los de la evocación de su pasado y el de sus raíces familiares ligadas a una tierra de la que se vieron obligados a salir por cuestiones políticas. La memoria es, pues, motor de la acción por cuanto que avanza inexorablemente a lo largo de la narración en todos los sentidos, marcando espacios, tiempos, en las distintas fases de madurez biológica de la protagonista —Elvira—, temas, argumentos, pero también modos de entender la realidad. Su regreso a Villahermosa, la ciudad natal, procedente de la reconstrucción de una identidad truncada y disgregada al mismo tiempo, es una

necesidad de reconstrucción de la identidad, pero también una necesidad de explicación de una dispersión yoica sufrida desde el momento del exilio:

> Había vuelto para buscar en Villahermosa a una niña que se llamaba como yo. Aunque habían pasado más de veinte años, me preguntaba qué quedaba de la niñez en la mujer que ahora era, cuánto hay de permanente en lo fugaz. Y por fin empezaba a comprobarlo. Estaba en Villahermosa: era el final del regreso. (Alonso, 1993, 8)

> el eco de esa Elvira incierta que ha vivido dentro de mí. (Alonso, 1993, 11)

> …y no sé qué inquietud antigua desciende sobre una mujer al borde de los cuarenta años, que se llama Elvira y cree que ya ha vivido las más intensas sensaciones de placer y de dolor que da la vida. (Alonso, 1993, 12)

> Yo ya no soy yo. Lo sé en los momentos más insospechados: al abrir la cerradura de la puerta de casa, mientras me limo las uñas, ante la sorpresa del espejo, cuando aparto un visillo y contemplo distraída el monte Naranco, las nubes veloces, el cielo plomizo de Oviedo. Qué vida has vivido que no es tuya, me digo, qué memoria tienes del placer, por qué no pronuncias las palabras exactas, y no ese dialecto de madre y esposa, jerga de mujer incompleta… (Alonso, 1993, 21)

La memoria es un mecanismo que permite a la protagonista constituirse en permanente crisis y conflictualizar su existencia a partir de una situación un tanto traumática, por vivir un distanciamiento respecto a su pasado merced a un exilio involuntario; motivo este por el que realiza el viaje a la tierra de sus ancestros, un viaje que también tiene lugar en la escritura a través de la evocación con las diferentes fases de su memoria; en consecuencia, su conciencia se erige en permanente litigio interno para tratar de llegar a esclarecerse.

De otro modo, pero de una forma constructiva también, Josep Maria Castellet concibe *Els escenaris de la memòria* como un conjunto de textos memorialísticos por los que transitan distintos personajes (reales) de la cultura europea del presente siglo (Rodoreda, Alberti, Pla, Pasolini, Paz, Aranguren, Gimferrer). Los fragmentos de su autobiografía se cruzan con la de algunos de los importantes actores literarios o culturales de los década de los sesenta o setenta para darnos a los lectores información privilegiada con la que recomponer esa misma época y su cultura a través del prisma más cotidiano de la vida personal de tales sujetos, donde prácticamente todos los aparecidos están en consonancia ideológica con el escritor, y por tanto pertenecen a la resistencia del fascismo o del conservadurismo europeo. Muchos de ellos se caracterizan por su defensa de la dignidad humana y de la libertad en momentos en los que estos valores escasean. Precisamente del final del texto, que aborda la figura del poeta italiano Ungaretti, extraemos las siguientes palabras:

> El mar, el que coneixíem precisament com a memòria, és a dir, vida feta cultura, ell i jo mateix, oient d'aquella representació teatral que ens oferia: el Mediterrani, que, empès pel bramul indescriptible de la veu d'Ungaretti, iniciava una mena de periple gairebé circular que arrencava des de Sicília, llepava les platges d'Alexandria, s'esberlava contra el cap de Súnion i esdevenia record —amor i enemic del poeta— tot relliscant per les costes d'Itàlia, fins a la riba de Catalunya,

on en sento la remor ara, precisament a Sitges, quan acabo d'escriure ratlles, a les tres de la matinada d'un 4 d'agost. (Castellet, 1988, 28)

Al margen de su interés por enmarcar precisamente todo el libro, la técnica que utiliza abarca desde el pasado de la narración hasta el presente de la propia escritura, en consonancia con la tradición del género memorístico, pero aportándole la vivacidad que le otorga el ingenio de su autor, con el fin de que las memorias sirvan para comprender la personalidad de ciertos actores de lujo en el teatro de la cultura reciente, privilegiando siempre datos de cierta relevancia; aun a pesar de ser descripciones que considera oportunas para tallar un carácter que dé cuenta de su obra o de la importancia en la conducta de ese personaje relevante. Todo estará encaminado, pues, a privilegiar el motor de la memoria como mecanismo de escritura pero nunca como fin, sino como medio para desvelar aquellos conflictos que interesan al autor en determinado momento según necesidades temáticas o explicativas.

Una novela que irrumpe en el panorama literario español a inicios de la presente década, y por lo tanto en el momento álgido de nuestro abanico temporal es *El Jinete Polaco* de Antonio Muñoz Molina[163], la cual tiene un valor que se podría decir *enciclopédico* en el aspecto memorístico aquí tratado, por cuanto que viene a ser un magnífico compendio del arte de la memoria desde una pluralidad amplia y nada desdeñable de aspectos; tanto es así que profundizaremos en adelante, si cabe, con un mínimo de detenimiento para poder vislumbrar los numerosos aciertos en el tratamiento de la memoria y su relación central con la escritura, ya que sus vasos comunicantes resultan claves para este punto de la modernidad en que nos encontramos. Toda la trayectoria que cubre la densa prosa novelada de Muñoz Molina desde *Beatus Ille* hasta *Ardor guerrero* se construye con el complejo andamiaje de la memoria. En *El Jinete Polaco* el presente (amores de Nadia y Manu), y su prolongación, el futuro esperanzador que ambos aguardan ("no sienten más que gratitud y deseo" [Muñoz Molina, 1991, 577]), parece fundarse sobre el pasado. Ya en *Beatus Ille* la constante de la memoria fluctúa a lo largo del tiempo en el espacio de Mágina: "Qué extraña lógica de la memoria y del dolor conspira silenciosamente para volver paraíso la cárcel de otro tiempo" (Muñoz Molina, 1986a, 59). Ambos amantes, Manu y Nadia, se apoyan en sus respectivas memorias para «reconstruirse», llegando a los hechos que les precedieron y les determinaron como tales, abocándoles al presente de esa unión: "quieren encontrarse

163 El objeto de traer a colación con mayor exhaustividad en el presente estudio la novela de Muñoz Molina responde a que creemos importante su contribución a la literatura española actual por el abanico de técnicas memorísticas utilizadas, otorgándole una vigencia a este tipo de ficción, en el punto de la historia en que nos encontramos en el momento de su escritura, renovada. Para mayor amplitud en el análisis de la modalización temporal y espacial de *El Jinete Polaco* remitimos a la Memoria de Licenciatura titulada «La novela de memorias con estructura evocativa: *El Jinete Polaco*, de Antonio Muñoz Molina», Virgilio Tortosa, Universidad de Valencia, 1994.

en el tiempo en el que aún no se conocían y en el mundo en que ninguno de los dos había nacido" (Muñoz Molina, 1991, 155). Manu evoca la figura de su bisabuelo Pedro Expósito a quien él no conoció nunca en vida, a D. Mercurio a su llegada a Mágina como nuevo médico muchos años antes de nacer éste, evoca acontecimientos de su padre y de su madre que sin duda no pudo vivir (la adolescencia de ambos, la boda), el momento en que regresó su abuelo del campo de concentración tras la guerra, y un sinfín de hechos que le han sido legados por la memoria familiar a modo de herencia, porque él es consciente de que sin memoria no se puede construir un proyecto de futuro. En el inicio de la segunda parte, el protagonista declara: "Hasta ahora supuse que en la conservación de un recuerdo intervenían el azar y una especie de conciencia biográfica." (Muñoz Molina, 1991, 193), y sin embargo al reconstruir desde el presente sus memorias evidencia ciertos mecanismos que sirven de despropósito a los recuerdos; se da una «estrategia de mentira» en la memoria: "empiezo a entender que en todos los recuerdos comunes hay escondida una estrategia de mentira, que no eran más que arbitrarios despojos lo que yo tomé por trofeos o reliquias" (Muñoz Molina, 1991, 193), y eso le lleva a inventar recuerdos que suplen la realidad porque la memoria en ningún modo es fiel sino, todo lo contrario, desvirtuada, ya que intentar plasmar en palabras todas unas vivencias pasadas es un propósito convertido en un acto sin justicia alguna; la conciencia modifica la memoria pasada: "Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura y nostalgia, uno o dos recuerdos falsos pero no inverosímiles, no más arbitrarios, sólo ahora lo sé" (Muñoz Molina, 1991, 194), "Pero ahora imagino cautelosamente el privilegio de inventarme recuerdos que debiera haber poseído" (Muñoz Molina, 1991, 194). La memoria acaba en *El Jinete Polaco* estableciéndose en una premeditada estrategia de la mentira (de la ficción, de la creación): "ahora advierto el peligro de aventurarme demasiado en la memoria o en las mentiras de otros, incluso en las de uno mismo" (Muñoz Molina, 1991, 572). Al final de la novela, en un ambiente de felicidad y bienestar interior, el protagonista narra, en una simbiosis plural de espacios y tiempos, todos sus pensamientos absorbidos y concentrados en el amor, haciendo que pasado y futuro converjan hacia ese presente de la narración: "Recuerdo lo que aún no he vivido, tengo miedo de ser plenamente quien soy" (Muñoz Molina, 1991, 577)[164]. La memoria en la escritura de Muñoz Molina puede crear la realidad para

[164] De hecho, otro personaje, el inspector y subcomisario Florencio Pérez escribió a lo largo de su vida sus propias memorias en las que él mismo, para tranquilidad personal y por necesidad de otorgarles una clausura rigurosa, sintió la obligación de escribir su futuro hasta la llegada de la muerte: "y en apenas un año de escribir todos los días tuvo contados los setenta de su vida entera, y una mañana, veinte minutos después de sentarse ante la máquina, ya había llegado al momento justo que estaba viviendo, de manera que se quedó un rato pensativo, revisó desganadamente las anotaciones de los últimos días, puso una nueva hoja en el carro y empezó tranquilamente a contar sus recuerdos del día siguiente, con una cierta sensación primero de irrealidad y luego de fraude, como si se permitiera una trampa menor en solitario, y después siguió escribiendo cada vez con más desenvoltura e incluso alegría" (Muñoz Molina, 1991, 62).

quien una vez evocado el propio pasado en forma de palabras, decrépito y caduco, ya no le sirve más que para bañarse en su propio fango. Evocar el futuro supone así un acicate —por lo menos en principio— para seguir viviendo. La mirada aparece en la novela como un ventanal abierto hacia el pasado: "la memoria es una mirada pura y arcaica que me convierte en un testigo inmóvil de lo que estoy diciendo" (Muñoz Molina, 1991, 172). A través del laberinto de sus recuerdos, nuestro protagonista llega a los recovecos más inescrutables merced a una compleja y caprichosa operación de reconstrucción de fragmentos dispersos de su memoria, consiguiendo explicar/se ciertos comportamientos de su padre que han quedado fijados visualmente en su memoria y que nunca hasta ese momento había conseguido esclarecer:

> no podía acordarme ahora de la expresión de su cara ni entender que aquel día, al pisar la tierra que había comprado y removerla con sus manos y dejarla escurrirse entre sus dedos estaba tocando la materia misma del mejor sueño de su vida (Muñoz Molina, 1991, 190)

El protagonista es consciente de que la memoria reafirma la existencia presente y futura; sin ella no se puede constituir un proyecto de futuro.

La evocación de Mágina, la infancia y adolescencia, y todo lo que tiene que ver con su ciudad natal hace que el protagonista (no el narrador maduro) la vea como un lugar estanco, asfixiante, donde el tiempo no avanza y se recrea en un ciclo del que no puede escapar, originándose lo que denomina «memoria circular»; sin embargo, lo externo a Mágina es una memoria más lineal y progresiva. La maleabilidad de la memoria también se plasma en los personajes que se esfuerzan por evocar: "su cara olvidada volvía ahora a su memoria claudicante" (Muñoz Molina, 1991, 324). El propio mecanismo de la memoria comprende la función de *olvidar* para dar paso a nuevos aprendizajes; quizá lo olvidado, algún día aparezca rescatado a ras de superficie por asociación de alguna sensación (como el sabor de la magdalena en Proust) u otro motivo dispar (y de acuerdo a los postulados freudianos en que ningún acontecimiento psíquico es olvidado). Todos los personajes así como todas las narraciones de la novela están determinadas por la memoria. Él mismo ha escrito que "la tarea del que cuenta es salvar e inventar la memoria" (cfr. Alarcos Llorach, 1992, 416). La memoria y la invención, señala Alarcos Llorach, son la gran baza en la novelística de este autor; mediante unas técnicas excelentemente explotadas constituye sus historias atrayendo la participación del lector en el relato, quien le hace entrar en el juego de la reconstrucción. El protagonista, Manu, se siente determinado de tal modo por la narración que en momentos difíciles de soledad se cuestiona lo trágico que le puede llegar a ser no dejar descendencia, agotando así la línea sucesoria de su memoria familiar:

> No tengo hijos y es posible que ya no los tenga, dentro de un siglo no quedará ni rastro de mi cara en la memoria ni en las facciones de nadie. Pero mi madre dice que me parezco mucho a mi

> bisabuelo Pedro: cuando hayan muerto mis abuelos, cuando muera ella, nadie lo sabrá. (Muñoz Molina, 1991, 440)

En el momento en que llega a estar seguro de su enamoramiento, toma conciencia de que esa tercera persona sobre la que proyecta su vida es la que le debe llevar a luchar contra la desmemoria: "he de defender el amor y su entusiasmo y su orgullo no contra la distancia y la desmemoria, sino contra mí mismo" (Muñoz Molina, 1991, 512). Como dato anecdótico contabilizamos la acepción memoria, recuerdo, olvido, con todas sus variantes unas 600 veces a lo largo del relato; aunque la evocación se produzca no sólo por este medio directo y consciente —como a continuación veremos—, la memoria tiene una papel determinante en la escritura muñozmoliniana, desde su misma estructura, la disposición de las secuencias que conforman cada capítulo, hasta la configuración de la acción.

Avalándose la autobiografía en la memoria como 'matriz narrativa', la evocación de recuerdos es el medio productor del texto y un motivador del proceso de escritura de la novela, además de ser el verdadero estratega del mismo. En el amplio abanico de evocaciones que pueblan el texto, podemos distinguir una *memoria sensitiva* producida por la intervención de los sentidos; es una memoria producida de un modo *inconsciente*, por asociación de sensaciones o reacción de las mismas; el gran modelo de éstas es la narrativa proustiana y su teórico más elocuente es Bergson; este tipo de evocación cubre la amplia mayoría de evocaciones del texto. En este apartado deberemos integrar un motivador de evocaciones como son las fotografías de Ramiro Retratista, debido a que copan un alto grado de las mismas. En el otro extremo, estarían las *evocaciones conscientes*, producidas desde la conciencia premeditada del protagonista en la labor de reconstrucción del pasado donde sus vivencias son rescatadas con la total intención del sujeto; advertimos lo indistintas o entremezcladas que se dan éstas, llegando frecuentemente a no diferenciarse las unas de las otras: una vez desencadenados los procesos evocativos, son inevitables las asociaciones producidas en el proceso de la memoria. En este segundo grupo se integraría la *memoria reproductiva* o *imaginativa*, tan importante en Muñoz Molina desde su primer libro: a raíz de un hecho cualquiera, o un motivo, el protagonista recompone la memoria pasada tal como supone que sucedió según todas las evidencias; es una memoria pasada por el tamiz de la intelectualización, donde intervienen mecanismos sensitivos, procesuales y excesivamente conscientes (incluso por herencia). Paralelamente, fuera de esta clasificación, si seguimos a Freud, la memoria se puede producir bien a través del inconsciente personal, cuando Manu recuerda su infancia en torno a sus vivencias particulares, bien a través del inconsciente colectivo, cuando se remonta a una época preinfantil; sus recuerdos ancestrales forjados por una memoria colectiva, asumida ésta por un entorno (el de Mágina), sobrepasan definitivamente el ámbito íntimo o personal; es cuando Manu recuerda el pasado de los

suyos, retrotrayéndose en el recuerdo incluso 60 años antes de su nacimiento. La evocación inconsciente abarca una amplia gama de matices a lo largo del texto que se suceden continuamente en un encadenamiento sucesorio tipo río. En ésta intervienen todos los sentidos que, por medio de mecanismos desencadenantes o asociativos de imágenes, se van configurando. Es la *evocación sensorial* la más representativa de la novela; un caso aparte dentro de la evocación inconsciente es la que hemos llamado *evocación onírica* y que se da en pequeñas dosis en el relato. La *evocación visual* es aquella producida a partir de imágenes grabadas en la mente del protagonista, archivadas —que diría Bergson— y que en un momento determinado son sacadas a la luz por una serie de motivos como pueden ser la visión de los espacios de la infancia tras el paso del tiempo, la visión de las fotografías del baúl de Ramiro Retratista, y la recuperación de imágenes archivadas. Cuando Manu, en el presente de la historia (1991), regresa a Mágina para asistir al entierro de su abuela rememora su pasado: "veo al despertar los rayos del sol en la persona y me acuerdo de que en mayo anidan siempre golondrinas en el hueco del balcón" (Muñoz Molina, 1991, 554). Tras estar mucho tiempo sin dormir en su propia cama y sin habitar el cuarto de su infancia, Manu despierta en la misma posición que cuando era pequeño, percibe lo mismo que percibía cuando habitaba en Mágina, y por asociación se le despierta el recuerdo de las golondrinas en el balcón. Dentro de la evocación visual, por intervenir el mismo órgano de la visión y ser inconsciente, nos vemos obligados a adscribir la evocación producida a partir del motivador fotográfico. La *fotografía* es un mecanismo evocador especialmente importante; como índice orientativo contabilizamos alrededor de 300 términos relacionados con la fotografía, cámara fotográfica, retrato y su amplio abanico semántico. Ramiro Retratista, el fotógrafo de Mágina, guarda en su baúl pacientemente los negativos de toda su carrera profesional, tras haberle legado el puesto su maestro en el oficio D. Otto Zenner. Pero Ramiro Retratista se siente como "una especie de enterrador prematuro" al inmortalizar a sus víctimas más allá de la vida. El pasado se presenta en bandeja a través del baúl repleto de fotografías que Ramiro Retratista legara al comandante Galaz en prueba de afecto y devoción; de ese baúl, que Manu encuentra en el apartamento de Nadia, saldrán los recuerdos en un rico abanico cubriendo la memoria gráfica de Mágina, la identidad de un pueblo y sus señas (de identidad)[165]. Las fotografías son el motivo que le hace revivir mediante la evocación toda una infancia que pasa ante su mente como un film: "y esas caras en blanco y negro de las fotografías en las que era posible distinguir y enlazar no sólo los hechos sino también los orígenes más distantes de sus vidas" (Muñoz Molina, 1991, 16). Éstas hacen recomponer no sólo

[165] Dice Manu en un momento determinado: "fotografías para que ahora yo pueda mirarlas y viaje como en una secreta máquina del tiempo a una plaza sombreada de álamos que ya no existen y reconozca y recuerde voces que suenan en la infancia de mis padres y ecos de llamadores golpeando puertas de casas en las que no vive nadie desde hace muchos años." (Muñoz Molina, 1991, 58).

su propio pasado sino también el de quienes están ligados a él por convivencia o familiaridad antes de éste haber nacido: "[...] donde recuperaba esa foto perdida y olvidada durante tanto tiempo. Vio a sus padres el día en que se casaron, vio a su bisabuelo Pedro [...]" (Muñoz Molina, 1991, 16). La fotografía es el —único— medio de preservar materialmente el tiempo además de ser el testificador del transcurso temporal y testificador de la época[166]. El retrato fotográfico suele aparecer como una justificación real y veraz del pasado (retratos póstumos, fotografía de juventud, foto de boda). Por contra, a veces la realidad pasada se diluye y da paso a la interpretación, e incluso reconstrucción de hechos. La fotografías funcionan como reveladoras de vida, concebidoras de ésta. Tal es el caso de Ramiro Retratista, a través de las fotografías realizadas a la momia emparedada, cuando descubrió que el gran amor de su vida había sido aquel cadáver emparedado en vida, viéndola a través de su objetivo como una bella dama sensual, en vez de atender a la descarnada realidad de una momia seca y repugnante. El narrador dice: "Fue al revelar los negativos obtenidos en la Casa de las Torres cuando Ramiro Retratista comprendió la abrumadora magnitud de la belleza de la mujer incorrupta" (Muñoz Molina, 1991, 92). Hasta tal punto reproduce con fidelidad la realidad —e incluso la alegoriza— que Ramiro Retratista observa a través del objetivo de su cámara. El paso del tiempo se constata en Mágina a través de las fotografías, constituyéndose éstas en secuencias divisas[167]. Los múltiples retratos de personajes de Mágina que aparecen en el baúl de Ramiro Retratista funcionan a modo de sinécdoque de la novela. El retrato es a la persona lo que la autobiografía a la novela. Si nadie quiere escapar al olvido, todo el mundo en el espacio de Mágina habrá de ser sometido al flash de la cámara de Ramiro Retratista, e inmortalizado con el retrato, incluso después de muerto como es el caso de la momia emparedada. El bisabuelo Pedro Expósito sólo fue fotografiado una vez en vida, hecho más que suficiente como para que aparezca con vida propia en la novela (en la memoria del protagonista) porque el único retrato le permite a Manu reconstruirlo pese a no haberlo conocido. Además de reconstrucción del pasado, memoria gráfica y memoria de indagación de Manu y Nadia, estas posibilidades se manifiestan con el fin de entrever las posibilidades de explicación del desarraigo de ambos: la fotografía es una alegoría de la realidad.

---

166 Existen frecuentes referencias a aspectos puntuales de nuestra historia más reciente: "la foto de un guardia civil con tricornio"(Muñoz Molina, 1991, 400), "retrato de franco"(Muñoz Molina, 1991, 73), etc…

167 Toda la narración está llena de referencias a un potente marcador temporal como son las fotografías: "las fotografías que he visto en el baúl de Ramiro Retratista se agregan a mis sueños como las imágenes de una película que estuviera viendo mientras me dormía, figuras inmóviles cuyos labios empiezan a moverse y adquieren una voz sin darme cuenta es la mía mientras le hablo a Nadia" (Muñoz Molina, 1991, 180). El estudio de Ramiro Retratista es la historia gráfica oficial de Mágina: "Eso queda de la vida entera de un hombre, su cara en una foto que él no hubiera permitido que le hicieran y unas pocas palabras dichas en voz baja" (Muñoz Molina, 1991, 139).

Por *evocación auditiva* designamos aquella en la que interviene el sentido del oído despertando sensaciones que le hagan evocar el pasado: "oigo, tan lejos, en un lugar que él no sabe que existe, la voz de mi abuelo Manuel, incesante, engolada, barroca, su risa que ya no volveré a oír" (Muñoz Molina, 1991, 28). Los sonidos lejanos de su infancia y adolescencia son evocados en el presente de la historia. Las voces, los ecos, los ruidos y sonidos son un motivo muy recurrente en Muñoz Molina para despertar viejos recuerdos y abrir la memoria a un pasado del que han quedado tonalidades que conviven a lo largo del tiempo; tales son las voces de sus parientes y amigos, la música y voces íntimas de su entorno infantil y juvenil.

> Fuera del día y de la noche, del calendario y el reloj, como supervivientes en una isla desierta, la isla de las voces, no sólo las suyas, sino también las que congregaban con la imaginación y la memoria, no sólo las palabras que decían sino las sensaciones recobradas y las imágenes que fluían en sus pupilas (Muñoz Molina, 1991, 18)

Además, arrastran consigo a la evocación visual, por inmediata asociación de la una respecto a la otra; detrás de toda voz existe sin duda un rostro. Normalmente se dan ambas juntas porque las voces se desplazan hacia los sujetos que las emiten: "Desde tan lejos oigo esas voces como si me separaran de ellas las bardas de los corrales y veo la sombra furtiva de la mujer que acuna contra su pecho un adoquín" (Muñoz Molina, 1991, 21). El autor las distingue y clasifica según le van llegando desde el pasado: voces altas, bajas, lentas, murmurantes, sonoras, nasales, extranjeras (en inglés, francés) y una amplia gama que le aportan viveza y verosimilitud. Todo el texto es una polifonía de voces que se entremezclan y entrecruzan, provenientes de los más lejanos y dispersos lugares que la memoria posee: "Las voces perdidas de la ciudad, los testigos tenaces, postergados, desconocidos, los que contaron y guardaron silencio" (Muñoz Molina, 1991, 59). La voz de la memoria de Manu se hace eco de las voces de sus antepasados:

> mi voz es una resonancia de la voz nunca escuchada de mi bisabuelo Pedro y de la de mi madre, que tal vez las había aprendido de la suya, o de mi abuelo Manu, tan aficionado a las frases sonoras. (Muñoz Molina, 1991, 138)

Es por esto por lo que el protagonista al trabajar de intérprete multiplique (tal efecto) su conflicto de identidad —como ya vimos— al hacerse eco de otras voces ajenas a él, que son traducidas a idiomas diferentes del suyo materno: "Igual que cuando estoy en una cabina de traducción, mi voz es un eco y una sombra de otras que me hablan al oído" (Muñoz Molina, 1991, 138). Las voces son el mejor modo de potenciar el desconcierto, desarraigo y pérdida de identidad sufrida por el protagonista en su vida errante: "y de pronto, en medio del aburrimiento y de la babel de voces que murmuran adormecedoramente en varios idiomas" (Muñoz Molina, 1991, 410-11). En ese proceso de disolución (posmoderna, que no escisión modernista del sujeto) de la identidad, la voz incluso acaba volviéndose ajena (idea de la que participa el desdoblamiento en

tercera persona de la narración del protagonista en ese juego narratario comentado): "la propia voz acaba volviéndose tan extraña como la propia cara" (Muñoz Molina, 1991, 411) o "una voz acostumbrada a actuar como eco y sombra de otras voces" (Muñoz Molina, 1991, 418). La voz es el mejor soporte de la identidad, y frecuentemente funciona como metonimia del rostro que se evoca y del que sale. Las voces y los ecos que resuenan en el interior de la mente de nuestro protagonista proceden de su infancia, de las vecinas de Mágina, de canciones extranjeras, del locutor de radio, de la televisión, voces telefónicas y de muertos recordados...[168]. Las 'canciones' y 'emisoras extranjeras' son el revulsivo con el que soñaba Manu de joven en una futura vida de extranjero y viajero incansable. Todas las voces percibidas en los discos juveniles, preferentemente del rock anglo-americano forman parte del sueño en el cambio radical del tipo de vida, incluso también debemos pensar en el cambio del arcaísmo político con que se estaba enfrentando la España de la agonía franquista:

> no me daba cuenta entonces de que la mayor parte de las voces que oía en los discos eran voces de muertos, y de que las promesas de libertad fulgurantes que venían a ofrecerme se habían extinguido varios años atrás. Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Otis Redding, estaban muertos cuando a nosotros nos revivían sus discos (Muñoz Molina, 1991, 345-46)

Las palabras que suenan también son un medio productor de evocación:

> Oigo mi voz lenta y oscurecida por el sueño, y aunque he vuelto a despertarme del todo las palabras me traen poderosas sensaciones visuales que fluyen de mis ojos tan detalladamente como la figura del jinete colgada [...]. (Muñoz Molina, 1991, 171-72)

Evocación ésta a caballo entre la *visual* y la *auditiva* precisamente porque la una desplaza —como ya dijimos— su centro de atención hacia la otra. Las palabras poseen la capacidad de la evocación, pero también de crear otra realidad nueva a la vivida (sucede a lo largo del texto e incluso en el texto con la novela: las palabras crean la realidad).

Las *evocaciones táctiles* y *olfativas* también están presentes en el texto como mecanismos despertadores de recuerdos que afloran a la superficie:

> y ahora guardo en mi cartera como un trofeo secreto, el *olor*[169] del armario donde se guardaban una caja de lata con billetes de la República y la guerrera de asalto de mi abuelo Manuel, el tacto de la sombrilla de seda desgarrada que había en el fondo de un baúl, la sintonía lúgubre de un serial radiofónico (Muñoz Molina, 1991, 30-1)

El sentido del olfato despertado es capaz de desencadenar evocaciones pertenecientes al pasado lejano del protagonista. Pero el tacto también cumple su

---

[168] El protagonista dice en un momento dado: "Vivía enfermo de palabras y voces, las palabras silenciosas de los libros y las voces de las canciones y de las emisoras extranjeras que sintonizaba después de media noche, atrapando a veces con un sentimiento de orgullo y de triunfo una frase entera en inglés o en francés" (Muñoz Molina, 1991, 258).

[169] La cursiva es nuestra.

curiosa rememoración evocativa; incluso el dolor desencadena recuerdos: "el dolor de las plantas le trae la imagen fragmentaria de alguna caminata olvidada, la sensación de que los pies van a abrírsele como si los partiera una cuchilla" (Muñoz Molina, 1991, 110). Por el contrario, al evocar Manu directamente, puede acabar recordando la sensación de frío que sintió un día de su infancia; es decir, se sirve de la memoria para acabar evocando la sensación y no a la inversa: "Estoy jugando solo en la calle, ante la puerta entornada de mi casa, y de pronto sube un frío húmedo de la tierra" (Muñoz Molina, 1991, 181), "Tengo frío en el pecho y a veces tengo mucho calor y mucha sed" (Muñoz Molina, 1991, 183).

La evocación más débil de todas es la *gustativa*, aunque también se hace notar en el texto. Ésta aparece al rememorar el narrador hechos de la infancia del Comisario Florencio Pérez: "iba a su casa con una expresión patética de contrición y de luto y le decía, sentado en la mesa camilla, tomando tal vez un dulce y una copa de aguardiente que la mujer del teniente Chamorro le ofrecía…" (Muñoz Molina, 1991, 251).

La imaginación desbordada de la pluma de Muñoz Molina recurre frecuentemente a disfrazar la ficción del relato con el *onirismo* del protagonista. Las ensoñaciones también arrancan múltiples voces; estas evocaciones son retratadas en la novela puesto que técnicamente son una forma de memoria inconsciente, incontrolada y azarosa:

> Veo o sueño a un niño dormido y desnudo sobre una piel de oveja y una serpiente se desliza por un túnel de piedra arenosa y el niño se revuelve sin despertar y yo cierro los ojos porque sé que la serpiente va a picarle y que tal vez ese niño soy yo. (Muñoz Molina, 1991, 181)

Las evocaciones que hemos convenido en llamar conscientes, como a continuación apreciaremos, participan junto con la inconsciente de una importante presencia en la novela.

Como ya hemos podido apreciar, la escritura de Antonio Muñoz Molina participa de una serie de rasgos de estilo que la caracterizan a lo largo de su producción. Una de ellas es la motivación del relato ficticio a través de la *imaginación*. La *evocación imaginada* es uno de los grandes logros en la estilística de este autor. Mediante la 'imaginación' se permite recomponer zonas de sombra en su memoria (o en la del personaje), reconstruye donde sus recuerdos o su edad no han llegado o, simplemente, cuenta: uno de los grandes placeres confesados en la prosa de Muñoz Molina:

> descubro que las voces pueden sonar también en el silencio, estoy tendido de noche en la oscuridad e imagino que oigo mi propia voz contándome una historia que me ha contado mi abuelo o que se repite la letanía temible de la madre (Muñoz Molina, 1991, 187)

Otro modo de evocación imaginada es la que se lleva a cabo a partir de la reconstrucción que ha oído el protagonista a lo largo de su vida sobre otros personajes que el propio sujeto no ha llegado a conocer; tal es el caso de cuando se refiere a su bisabuelo Pedro Expósito:

> Oigo las voces que cuentan, las palabras que invocan y nombran no en mi conciencia sino en una memoria que ni siquiera es mía, oigo la voz desconocida de mi bisabuelo Pedro Expósito Expósito que le habla a su perro (Muñoz Molina, 1991, 27)

Tal rememoración de algún modo participa en gran medida de la anteriormente comentada evocación auditiva, sin embargo es plenamente consciente al ser premeditada. Manu evoca la figura de su padre en su adolescencia, por tanto pertenece a un tiempo anterior a su nacimiento; para ello recompone unos recuerdos que no pudo vivir a través de la reconstrucción imaginaria: "Lo imagino subiendo a toda prisa de la huerta las tardes de domingo, igual que yo mismo muchos años después, impaciente por lavarse a manotazos de agua fría en la palangana" (Muñoz Molina, 1991, 147). Y la continuación de esta evocación imaginaria acaba teniendo relación con la evocación visual, solo que esta vez consciente y premeditada: "lo veo salir de su casa de noche, después de descargar la hortaliza en el mercado, seguro al fin de su hombría" (Muñoz Molina, 1991, 148). Utilizado este recurso en sus anteriores y posteriores relatos, explota esta veta hasta la saciedad: "Quiero imaginarme los días de su pubertad y saber qué sintió las primeras veces que miraba a mi madre y comprendo que es una tarea imposible" (Muñoz Molina, 1991, 146). La imaginación, pues, es un modo verosímil de reconstruir el pasado e incluso de hacerlo verídico en el presente de la evocación.

Dentro de la evocación consciente insertamos un tipo de evocación muy parecida a la anterior: *la evocación ficcionalizadora.* Emparentada con la anterior, pareciendo en principio pura desfachatez por lo que de ficcionalización de la realidad autobiográfica supone, no hace más que corroborar la imposibilidad de una evocación real y notarial del pasado, o lo que es lo mismo, en términos sartreanos, la retrospección no es más que pura ilusión; así Muñoz Molina viene a demostrar cuanto algunos críticos han reafirmado: que la escritura autobiográfica no es más que una imposibilidad pues no se puede verter en lenguaje toda una vida; es más, lleva todavía más lejos la autobiografía con este tipo de evocaciones porque, por inversión, la evocación ficticia crea una memoria verídica y verosímil. Llegado un momento concreto del relato, Manu dirá claramente: "Pero ahora imagino cautelosamente el privilegio de inventarme recuerdos que debiera haber poseído y que no supe adquirir o guardar" (Muñoz Molina, 1991, 194). Además, una de las magistrales resoluciones de la novela es la reflexión que los propios personajes realizan sobre el mismo material que la mueve: la memoria; constante a lo largo del relato. En el propio proceso que sufre el protagonista en esa búsqueda de la identidad, y con él la novela, llega a una de las resoluciones más destacables a lo largo del texto; la memoria se desvirtúa como un espejo, y falsifica en razón a la necesidad de quien le conviene.

La creación de una realidad en el momento de la narración o en el de la escritura (según de quién se trate) se reafirma una vez más. Es por eso que Manu adquiere plena conciencia de cuánto puede modificar la memoria su propio pasado:

> avisándome de que lo que yo supongo invención en realidad es una forma invulnerada de memoria, de modo que si ahora imagino una mañana de hace dieciocho años [...] tal vez actúo como un adivino de mi propio pasado, y por eso me gana una emoción de verdad de la que hace mucho quedaron despojados esos recuerdos que ya no estoy tan seguro de que sean veraces (Muñoz Molina, 1991, 194)

La conciencia de que todo se reinventa y reinterpreta al reconstruir el pasado, para que cuadre en el presente, es total, pero además la relatividad del recuerdo es un hecho aplastante cuya tesis subyace en todo el relato. Los *recuerdos falsos* que inventa el protagonista para reconstruir su pasado dan fe de ello:

> Puedo inventar ahora, impunemente, para mi propia ternura y nostalgia, uno o dos recuerdos falsos pero no inverosímiles, no más arbitrarios, sólo ahora lo sé, [...] empiezo a entender que en casi todos los recuerdos comunes hay una estrategia de mentira, que no eran más que arbitrarios despojos lo que yo tomé por trofeos o reliquias: que casi nada ha existido como yo creía que fue, como alguien, dentro de mí, un archivero deshonesto, un narrador paciente y oculto, embustero, asiduo, me contaba que era. (Muñoz Molina, 1991, 193)

Si existe una evocación ficticia, inevitablemente (por descarte) habrá de existir otra evocación real, pese a los problemas que ésta plantea, ya que sabemos que toda memoria desvirtúa el pasado; éstas son —como es lógico— la amplia mayoría de las evocaciones del texto aunque, por lo que aquí respecta, desde la conciencia o premeditación de quien evoca.

Por último, dentro de la evocación consciente destacamos otra altamente original, la *evocación hereditaria*: aquella que evoca el pasado por transmisión casi genética (como aludimos en la introducción al presente capítulo) en línea sucesoria heredada por el ambiente o la convivencia.

> la imagina, con una blancura lunar, las facciones que nunca vio sino en los malos sueños y en los espejismos del insomnio y que desde su memoria se transmitieron intactas a la mía a través no sólo de su voz sino de la silenciosa intuición del terror que tantas veces percibí en sus ojos y en su manera cálida y desesperada de abrazarme, no sé cuándo, mucho antes de la edad en que se fijan los primeros recuerdos (Muñoz Molina, 1991, 29)

Manu evoca su infancia en una circularidad hereditaria asfixiante:

> No sólo repetíamos las canciones y los juegos de nuestros mayores y estábamos condenados a repetir sus vidas: nuestras imaginaciones y nuestras palabras repetían el miedo que fue suyo y que sin premeditación nos transmitieron desde que nacimos (Muñoz Molina, 1991, 46)

Atendiendo a la narración, la evocación es directa cuando el narrador —sin ningún tipo de preámbulos ni distanciamientos aparentes respecto del presente de la narración— nos introduce en la evocación sin darnos la sensación de lejanía temporal, dado el carácter continuador de esa evocación introducida ya anteriormente en el relato.

Los verbos utilizados en esta evocación están en presente para remarcar la mayor cercanía de quien rememora hacia ese pasado evocado: "Están sentados los tres en la moto con sidecar de Ramiro Retratista, seguramente una tarde de feria, a principios de octubre, mi padre y su primo Rafael y mi tío Nicolás" (Muñoz Molina, 1991, 143). Esta evocación corresponde al comienzo de la secuencia 65 de la primera parte donde el protagonista se traslada a un tiempo anterior a su nacimiento, y por tanto media una distancia de por lo menos 35 años, los que el protagonista tiene en el momento de afrontar su reconstrucción biográfica. La evocación indirecta es la que el protagonista realiza a través del recuerdo ajeno, de los relatos apropiados de otros personajes de su entorno para la reconstrucción de ese pasado tal como imagina el protagonista que fueron tras haber escuchado a través de terceros esas historias tantas veces repetidas a lo largo de su infancia: "Dice mi madre que una tarde aquel hombre no apareció". Frecuentemente a través del recuerdo de una tercera persona se motiva la evocación de un pasado lejano. Según la temporalidad de la evocación, por último, podríamos distinguir una evocación que se dirige hacia el pasado, que es la más frecuente en la novela (como es lógico); otra evocación que se produce desde el pasado evocado hacia el presente de la historia (evocación dentro de evocación), y una evocación en la distancia física de dos espacios lejanos en el mismo presente de la temporalidad (cuando Manu evoca a su familia desde la distancia de EEUU); y una tercera de este grupo que se dirige hacia el futuro ocurre a partir del momento de esa narración: "será dentro de poco una de las habitaciones memorables de mi vida, en el espejo que hay frente a la cama se reflejará tu cuerpo desnudo cuando te levantas" (Muñoz Molina, 1991, 549-50).

De esta clasificación, como se puede destacar, no podemos sino concluir nuestro objetivo de crear una sólida clasificación de las estructuras evocativas en la novela más que recalcando la simbiosis de unas con otras. La evocación, tal y como hemos podido comprobar, frecuentemente participa de ambos procesos cerebrales, consciencia e inconsciencia, adoptando sus múltiples combinaciones (en cadena una convoca a la otra, por superposición de ambas, por desplazamiento, contagio o englobamiento de unas en el interior de otras, subsumiéndolas...). La estructura de la novela, como hemos visto pues, se asienta sobre el ejercicio memorístico, que aunque sea sucesoria o en cadena presenta una estructura general clara (infancia [1ª parte], adolescencia [2ª parte] y llegada a la madurez [3ª parte]), y que dentro de ella las evocaciones obedecen a una estrategia concreta del texto según este tipo de novelas. El proceso de reconstrucción que lleva a cabo el protagonista es tan rico en sus matices memorísticos en el punto histórico en el que se lleva a cabo, desde tantos ámbitos como los aquí descritos (narratológicos con técnicas y perspectivas originales, temáticas y argumentales con su abanico de matices post-proustianos, estructurales, etc.) que marca todo un periodo de la literatura actual indeleblemente.

En *Todas las almas* la memoria se constituye en mecanismo de escritura al ser la estrategia primordial sobre la que construir el relato, pero también el motivo que le convoca al protagonista trazarlo, una suerte de recomposición para encontrar su identidad en un presente que le otorgue sentido distintivo frente a un pasado con una vida totalmente diferente, teniendo como amante a una mujer de la que ya no sabe apenas nada. La memoria sirve para estructurar el relato según un ordenamiento y una hilaridad lógica, la que impone una rememoración con voluntad presupuesta de relato oral y motivación real:

> La mayoría de las veces caminaba sin propósito y sin rumbo determinado, aunque bien recuerdo que durante unos diez días de mi segundo periodo lectivo allí (el que se llama Hilary y comprende ocho semanas entre enero y marzo) caminé con un propósito poco adulto y entonces —mientras duró— ni siquiera a mí mismo confesado." [Marías, 1989, 21])

> …anunciaba la entrada del tren en Didcot y el resto de sus paradas: Banbury, Leamington, Warwick, Birmingham (¿o era Swindon, Chippenham, Bath, Bristol? No quiero mirar el mapa; en mi memoria están ambas series, quizá mezcladas). (Marías, 1989, 24)

Para ello, la percepción de la realidad del recuerdo es recreada mediante un desdoblamiento continuado producido por un ingenioso juego narrativo donde el protagonista acepta ser confundido por un personaje traumatizado en el pasado no lejano en el que éste se confunde con el presente, hasta el punto de creer estar situado 30 años atrás en el tiempo y vivir la muerte de su esposa, imponiéndose el relato también a esa realidad inventada por el personaje recuperador de tiempos lejanos:

> Aquella mañana estábamos en 1962, y por eso yo era Mr. Trevor. De haberse encontrado Will en los años treinta, yo habría sido el doctor Nott, y de haber estado en los cincuenta entonces me habría visto como Mr. Renner. Durante la guerra del 14 me convertía en el doctor Ashmore-Jones, en los años veinte era Mr. Brome, en los cuarenta el doctor Myer y en los setenta y ochenta el doctor Magill, y esa era la única manera de saber hacia qué década se había inclinado y dirigido Will, el viajero del tiempo, cada mañana. (Marías, 1989, 13-4)

Pero la memoria es la manera de re-composición del relato, una suerte de motivo bajo el que hilar una trama y una serie de sucesos acaecidos en su pasado y que recompone en forma de excusa con la que confeccionar el autor la novela, de la misma forma que Cervantes utilizaría el truco del manuscrito encontrado:

> He olvidado por completo su rostro aunque no sus colores […] Tampoco recuerdo cómo le dirigí la palabra, ni de qué hablamos durante la media hora escasa que dura el trayecto entre Didcot Oxford o sus estaciones. (Marías, 1989, 24-5)

> y recuerdo un 5 de noviembre, nueve meses después de que nos conociéramos —recuerdo la fecha porque ese día es el día de Guy Fawkes en Inglaterra […]: este recuerdo es un efecto de lo real—, en que Clare Bayes me confundió con su marido, tan en su lugar llegué a ponerme (en su lugar atribuido, quizá nunca ocupado). (Marías, 1989, 33-4)

Pero la memoria posee lagunas, taras, carencias y olvidos, por ello la narración tiene por objetivo recomponer aquellos hechos acaecidos en el pasado pero que se pretenden rememorar, por lo cual el narrador-protagonista se permite decir:

> Recordar en un instante la antigüedad y títulos de diez o doce personas de mérito y puntillosidad extrema no resulta fácil, por lo que ya antes de entrar suele haber alguna que otra discusión o rencilla, empujón, zarandeo o codazo… (Marías, 1989, 48)

El recuerdo se recompone en la ficción con la ausencia de lo recordado:

> Así me miraba Clare Bayes y yo la miraba a ella, como si fuéramos los ojos vigilantes y compasivos el uno del otro, los ojos que vienen desde el pasado y que ya no importan porque ya saben cómo están obligados a vernos, desde hace mucho: tal vez nos mirábamos como si fuéramos hermanos mayores ambos. Y aunque aún no la conocía, supe que la conocería y que llegaría a contarle sobre una cama las minucias que le fui confiando —de la calle de Génova, y de Covarrubias, y de Miguel Ángel— a lo largo de tantos meses de encuentros desordenados e intermitentes en mi casa piramidal de Oxford y también en la suya, y en los hoteles monótonos de Londres y Reading y en uno de Brighton. (Marías, 1989, 66)

Su memorialismo está motivado por el afán de normalizar su personalidad, y autodiagnosticarse una carencia de *perturbación* que cree no haber recogido de la vida de Oxford como el resto de vidas que conoció allí:

> Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que acabaría borrándolo todo. También a los muertos, que son la mitad de nuestras vidas, aquello que compone la vida junto con los vivos, sin que en realidad sea fácil saber qué separa y distingue a unos de otros; quiero decir, a los vivos de los muertos que hemos conocido vivos. Y acabaría borrando a los muertos de Oxford. Mis muertos. Mi ejemplo. (Marías, 1989, 69)

En un momento determinado el narrador dirá, en clara alusión al tiempo de la narración:

> En el breve espacio de tiempo transcurrido desde que abandoné la ciudad de Oxford demasiadas cosas han cambiado o han empezado o dejado de ser.
>
> Ahora ya no vivo ni en el extranjero, sino que me he casado y vivo en Madrid otra vez. Tengo un hijo. Ese hijo es aún muy pequeño, no habla ni anda ni por supuesto tiene memoria, todavía no lo comprendo, […] no se ha ausentado un minuto desde que nació y para él no habrá fecha de caducidad, como puede haberla para su madre o para mí mismo, como la hubo para Clare Bayes o para mí mismo (tal vez) hace ahora dos años y medio, al término de mi estancia en Oxford. (Marías, 1989, 107)

> Así, esta mañana, mientras hablaba con un financiero llamado Estévez, cincuentón y extrovertido (*impulsor*, se llamó a sí mismo con agrado tres o cuatro veces), el niño se asemejó a lo que no ha existido, más que a lo que ha dejado de ser. Durante no menos de cuarenta y cinco minutos, y mientras el impulsor Estévez me regalaba los oídos y me hacía propuestas magníficas, creí que no tenía ningún hijo, e hice mentalmente proyectos con mi mujer (Marías, 1989, 109)

> Aquí, en Madrid, los días se hacen infinitos, pero la luz va variando y se va matizando continuamente y así da fe de que el tiempo avanza, mientras que en Inglaterra —como también más al norte— nada cambia durante horas. En Oxford la luz es la misma desde las cinco y media, cuando uno se ve obligado a reparar en ella con el cese de toda actividad visible —al cerrarse las tiendas y volver a casa los profesores y los estudiantes—, hasta más de las nueve, en que por fin el sol se pone súbitamente (Marías, 1989, 135-6)

El tiempo de la narración transcurre dos años después de los sucesos contados a lo largo de la novela:

> Y fue Toby Rylands, que moriría dos años más tarde (hace sólo dos meses por tanto), quien me dio la noticia a través de una carta urgente y quien guardó sus diarios, que luego, al morir también

> él y según había dispuesto en su última voluntad y testamento, han viajado hasta el Mediodía para que sea yo quien los guarde. (Marías, 1989, 233)

El recuerdo sirve para que la distancia temporal se erija en verdadera reconstructora de los hechos pasados, como el paralelismo marcado —en un pasado ya lejano— entre el amante de la madre de Clare Bayes y el que que ahora tenía la hija, pues la situación transcurre en paralelo tanto a nivel temporal como espacial y situacional en el presente de la historia, cuando Clare Bayes tenía tres años de edad y apenas memoria para recordar unos sucesos que vio pero que hubo de recomponer con el transcurso del tiempo, precisamente a través de su memoria y la memoria ajena de quienes vivieron la situación y le contaron cuanto había sucedido a su alrededor en su más lejana infancia, como ocurre con su confidente el aya. La reconstrucción se produce (p. 216) a través de indagaciones de personas próximas a ella, si bien su padre, afectado por el suicidio de su madre, nunca le quiso contar nada y permaneció en un profundo hermetismo. Este ejercicio memorístico es una forma de reconstrucción de su pasado por una necesidad urgente de dotar de una identidad a su madre, a la que apenas recuerda, pero también es una necesidad de normalizar su recuerdo y reconstruir su propia identidad, renegando de la profunda fragilidad de la memoria humana bien que sea por condicionantes de edad, en el momento en que todavía no actúa la memoria:

> Pues yo también debí oírlas entonces, pero no es posible que las recuerde, como me resulta casi imposible recordar a mi madre. Sin embargo recuerdo esas frases que primero apunté y luego se me han quedado sin que hiciera esfuerzo, y sé que una de las cosas que aquella noche dijo mi madre fue esta… (Marías, 1989, 220)

> 'Cuatro días después de la noche de la discusión lo vimos a él, a Terry Armstrong. Lo vimos el aya y yo y quizá mi padre, aunque él no lo haya admitido nunca y yo no pueda recordarlo, como no recuerdo las frases que aquella otra noche me hicieron llorar y me despertaron. O acaso olvidé lo que había visto durante mucho tiempo, y sólo mucho más tarde, al saber de ello, y que lo había visto, volví a tener una forma de recuerdo de aquello que, según el aya, yo vi también con mis propios ojos. Es muy probable que si ahora lo cuento como si lo recordara se deba sólo a que ahora lo sé y a que llevo años imaginándolo, desde que lo sé. (Marías, 1989, 223-4)

El conflicto latente desde la más tierna infancia es el que ha marcado la vida de la amante del protagonista, Clare Bayes, hasta el punto de ser una constante a lo largo de su vida, y que parece repetirse ahora en la reencarnación del conflicto amoroso con ese otro extranjero; por eso ella recuerda en los siguientes términos:

> '… Mi padre estaba más alejado, en el borde del jardín, junto a la casa, y por eso es posible que lo viera todo y también es posible que no viera nada. Pero yo sí vi lo que sé que vi y no recuerdo ni recordé más tarde ni tampoco entonces, ni siquiera inmediatamente después de que sucediera, porque aquella noche, cuatro noches después de que mi madre se hubiera ido […] aparecieron dos figuras, una mujer y un hombre, caminando por el puente de hierro que atraviesa el río.' (Marías, 1989, 224-5)

Consecuencia de la perspectiva memorística de los textos aquí contemplados es que podamos vislumbrar diferentes tratamientos ideológicos del mismo, según el uso

político que se quiera llevar a cabo, desde una conformación constructiva y novedosa de todo un período histórico por próximo que se halle a la actualidad, hasta el *revival* al que la cultura en muchos de sus tramos la somete para el revestimiento de las más diversas formas de frustración social y operación calculadamente estratégica en tanto toma de postura —mucho que parezca lo totalmente opuesto— del modo en el que el escritor se enfrenta a la sociedad presente. Del mismo modo que lo hace Román Gubern a mediados de la década de los 70, podemos decir que sus palabras, a tenor de lo visto en el presente capítulo, resultan toda una premonición de lo ocurrido a lo largo de la década de los 80 hasta la misma actualidad: "los vientos que mueven hoy a la «industria del entretenimiento» son los de la repetitividad y del reciclaje de viejos mitos, viejos temas y hasta de viejas estructuras formales." (Gubern, 1977, 189). El *reciclaje* de mitos y temas ya no es exclusiva de un tipo de lucha política o forma de vida, sino también puede camuflarse en la presente cultura contemporánea a partir de la moda de su uso social, bien que debamos reconocer su utilización inicial en la mismísima cultura grecolatina al utilizar fuentes literarias y artísticas precedentes; es lo que Gubern llama la «retrocultura», cuando el reciclaje no es más que la redundancia y carencia de originalidad, cuando el resultado es de absoluta esterilidad cultural como hemos pretendido demostrar en muchas de las poéticas y escrituras del presente panorama literario español (en mutuo acuerdo). Lo nuevo y lo diferente respecto a esa fuente de alimentación clásica, de siempre, desde la Biblia hasta *Antígona*, pasando por el mito de Don Juan o cualquiera de las formas literarias que se adopten, es que este fenómeno de repetitividad y reciclaje ha alcanzado cotas de extrema trivialidad, otorgándole sello propio y dimensiones cualitativas impuestas en el mercado, inexistentes otrora (Gubern, 1977, 190). A tenor de esto último, toda esta operación del tratamiento memorístico tiene pretensiones de cultura o producto *kitsch* alcanzado por una pretendida nostalgia hacia el pasado. Muchos textos de los aquí seleccionados esgrimen una suerte de marca productiva a tenor de esa *retrocultura repetitiva* y parasitaria cuando las más de las veces reproducen (que no producen) un gusto subjetivo no más allá de un *remake*[170] que niega toda posibilidad de innovación y aparta a nuevas generaciones lectoras de otras posibles resoluciones escriturales. Gubern lo ha expresado de una manera gráfica y ejemplar a través de ciertos paralelismos que vienen al caso:

> Lo malo es que el subjetivismo humano tiende a convertir a todo pasado en «áureo», cuando la barbarie más sanguinaria fue divisa del nazifascismo europeo. Desde otra atalaya crítica, Robert Bruistein ha escrito que esta retrocultura repetitiva es una cultura parásita, pues se alimenta de materiales preexistentes, los reproduce sin añadidos y niega la posibilidad a una verdadera innovación. (Gubern, 1977, 191)

[170] Los términos aquí utilizados son apropiaciones de Román Gubern, 1977.

Las razones que se dan con este ciclo repetitivo en el que ha entrado la cultura al replantear los modelos del pasado y travestirlo como una falsa innovación, cree Gubern encontrarlas en varios motivos, entre los más importantes las servidumbres de un mercado que, sea cual sea la dirección en la que se mueva uno, siempre acaba topándose con sus leyes inexcusables, el cual tiende hacia lo conservador ideológicamente, y a partir de ahí explora circunstancias adyacentes como el gran volumen de producción de la industria cultural y la velocidad con que se consume y produce, imprimiendo idéntica celeridad al producto con que la capacidad innovadora e inventiva se atenúa a la fuerza, donde los mensajes son fabricados como «salchichas» en perfecta consonancia con el resto de productos del mercado capitalista; pero añade también que otras causas son la importante crisis que vivimos en occidente tras décadas de gran fertilidad cultural al referirse al espectro mundial (la crónica de este análisis es efectuada, recordemos, a mediados de los años 70; nosotros preferimos no pronunciarnos al respecto por desviarse del tema central). Pero como tercer elemento cifra el «estímulo emocional de la nostalgia», como estrategia evasiva de un presente «dudosamente grato: el presente de la actual crisis capitalista y de la catástrofe ecológica» (Gubern, 1977, 191). La nostalgia resulta claudicante ante el presente en el que viven inmersos los protagonistas (y muchas veces esa nostalgia se presenta en forma de una supuesta plenitud perdida[171]: ésta sólo produce una mirada retrospectiva y un refugio en cualquier temporalidad pasada, como forma de cobijo y reafirmación frente al presente, pues éste es eludido al precio del recuerdo, con lo cual la utilización evocativa no es productiva para el presente en que se produce[172]. No le faltan argumentos, pues, a Gubern al calificar a la cultura actual —aunque sus palabras suenen lejanas ya, su discurso resulta hoy vigente— de conservadora por repetición de esos viejos temas y tópicos aquí tratados, pero también ideológicamente al reflejar el marco socio-histórico en el que tiene lugar la evocación y conservación de esa cultura pasada, pero también la define de *necrómana* pues hace de la muerte su mayor canto; y de la resurrección, su alabanza. La *necrofagia industrial* del espectáculo en el que vive inmerso el proceso cultural actual ha encontrado en el espejo narcisista su propia mitomanía y su mejor aliado; en ese sentido, apropiándonos del título que da nombre al artículo de Román Gubern[173], podemos definitivamente denunciar sin riesgo a error el mecanismo por el cual incluso

---

171 La congelación de los procesos históricos impide a los sujetos instalarse en el presente; de ese modo oímos decir al sujeto poético de *Las flores del frío*: "Pasa el amor y deja / sus huellas, es verdad; pero te juro / que también hay nostalgia de uno mismo [...]" (García Montero, 1991, 67). Al sujeto poético de la poesía de Miguel D'Ors le escuchamos decir en cambio: "Pues todas estas cosas cualquier día / han de ser tus nostalgias, la obstinada / materia de tus sueños" (1992, 96). Basten estas muestras para contextualizar cuanto estamos refiriendo.

172 No abundaremos más en lo dicho por cuanto que además de lo visto en los propios textos, el tema ha sido tratado en Alicia Bajo Cero, 1997, pp. 89 y ss.

173 Gubern, Román. (1977). "La industrialización de la memoria", en *Comunicación y cultura de masas*, Barcelona, Península, 1977.

la memoria —y por primera vez en la historia de la cultura occidental— está inserta en un proceso de *industrialización* masivo que sirve a las mismas leyes del mercado (desde sus diversas instancias, no sólo culturales) en las sociedades capitalistas avanzadas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

## 4.3. TEMPORALIDAD

El tiempo constituye la característica distintiva más sobresaliente de la modernidad en los diferentes ámbitos, vivencias, experiencias y creaciones del ser humano. El tiempo moderno se concibe como un proceso incesante de construcción y destrucción continuadas, una sucesión desestructurada en proceso, nunca un constructo inamovible y estanco como sucediera en épocas anteriores. El tiempo no será ya, por más tiempo, la imagen de un río en busca de su desembocadura sino una serie discontinua de estados diferentes, representada por el ser humano desde el imaginario del presente, foco desde el que el pasado y el futuro se reflejan (el pasado y el futuro se hacen coextensivos del presente), pues en realidad las tres dimensiones históricas temporales "se articulan sobre una experiencia fundamentalmente política del presente" (Mosès, 1992, 129): toda imagen dialéctica del presente reúne en su seno momentos del pasado y del futuro. En el proceso vivido por la postmodernidad resulta difícilmente asimilable una construcción temporal que atente contra el propio proceso en marcha, tras la intuición de prácticas de construcción temporalizadas en el renacimiento y en el mundo clásico, opuestas radicalmente al momento en que se enmarcan y surgen, por lo cual creemos oportuno detenernos en el análisis de este tipo de estrategias que conforman el discurso literario de los últimos años.

Asentada definitivamente la «poesía de la experiencia» en mundos pretéritos por sus críticos oficiales más fieles (véase L. A. de Villena en *Fin de siglo* o García Martín en *Poesía figurativa*), hoy se puede afirmar que ha habido una sobrexplotación no sólo de mundos *clásicos* sino también pasados, de cualquier época; en un inicio, autores que fuerzan la transición hacia una poesía mal llamada de la «experiencia», provenientes desde la promoción literaria anterior como Villena o Cuenca, apuestan tempranamente por esta vía desmarcándose de la poesía oficializada hasta finales de la década de los 70. En *La muerte únicamente* (1981-1984) se privilegia el pasado como tiempo de referencia; en anteriores libros, Villena ya había usado el paisaje del mundo clásico para ubicar el contenido, véase *Sublime solarium*, *El viaje a Bizancio* (1972-74), o *Hymnica* (1974-78), donde las recurrencias a este y otros mundos pretéritos son continuas. Un ejemplo de esas referencias mediante códigos reiterativos es el poema titulado «Ficino» de *La muerte únicamente* (Villena, 1988, 328) que comienza con ingredientes típicamente grecolatinos: "¡Palpar tanta belleza y ver que no termina…!". Lo mismo ocurre con L. A. de Cuenca quien en *El otro sueño* (1984-86) tiene poemas titulados «El crucifijo de los invasores» o «Caída de Bizancio en poder de los Godos (380 A. D.)» donde dice: "Han abierto las puertas de la ciudad. Los bárbaros / adelantan diez siglos el curso de la historia." (Cuenca, 1990, 184). Al igual que Villena, títulos iniciales dan perfecta cuenta de la dimensión de sus textos: *Elsinore* (1970-71), *Scholia* (1972-77).

Martínez Mesanza se refugia en la esencia más retrógrada y al mismo tiempo recalcitrante de la vieja Europa, rebusca sus leyendas entre los escombros de la historia con el único fin de ensalzar un modo de vida y un apogeo imperialista que, desde cualquier perspectiva, resulta pernicioso por reaccionario ideológicamente. Así, pues, dan constancia de ello los títulos de diversos apartados de *Europa* (título en sí significativo cuando éste crece con las diferentes entregas, donde siempre se ensalza el imperio latino con sus pompas y excelsidades, además de otros imperios del continente): «Varia», «Gesta Francorum», «Nínive», o títulos de poemas como «Anales VII», «De amicitia», «Contra usuram» por poner unos ejemplos. *Europa* utiliza un concepto tradicional de épica en su poesía, compuesto por endecasílabos siempre evocando un mundo heroico de santos y guerreros. Por su parte, en *La vida fácil* de Trapiello aparecen espacios vetustos, caserones, vitrinas llenas de recuerdos del pasado, paseantes solitarios, viajeros con rumbo claro, paisajes idílicos y crepusculares, calles de provincia desiertas, melancolía por el tiempo ido, libros viejos…

Todos éstos no sólo tendrán en común el uso de fórmulas técnicas de escritura mera y puramente clásicas, muchas de ellas dejándose llevar por las reglas que imperaron en las retóricas del mundo clásico, u otras más cercanas como el mundo medieval e incluso barroco, sino que se hace uso y abuso de estas formas clásicas de manera manifiesta desde los propios títulos de los poemas de un modo contagioso. Parece como si el tiempo adquiriera un sentido justiciero que, a efectos reales, sólo poseen sus manipuladores: se practica una personificación del tiempo incluso desde la propia crítica como si fuera sinónimo naturalizado de calidad o criba. Estas formas de tratamiento clásico se rastrean en una amplia mayoría de poetas. Villena (1988): «Planto pro Valdaura Menetrice» (110), «Inicio de elegía (124)», «Voluptuosidad en un madrigal» (157), «Tratado de narcisos» (161), «Homenaje a Catulo de Verona» (165), «Epigrama votivo» (166), «Mi retrato triste y suntuoso» (178). En el libro titulado *Huir del invierno* se observa un uso importante de odas, epigramas, efigies y elegías con títulos como: «Contra los cristianos» (216), «Oratio amatoria» (220), «Elogio de la noche» (236), «Retrato de Brunetto Latini» (243), «Endimión» (266), «Puer aeternus» (269), «Adveniat tuum regnum» (276), u otros poemas de *La muerte únicamente* titulados «Locus solus» (295), «Tractatus de amore» (305), «Dioscuroi» (324), «Epitalamio de Leandro y Hero» (332), «Somnium divos» (334), «Alegórica pintura» (336), «Balada y ventanar a un dominus presente» (38). La escritura de L. A. de Cuenca (1990) contiene títulos significativos en ese sentido de ahondamiento en el mundo clásico, como dan cuenta los siguientes títulos: «Jaufré Rudel», «Pasión, muerte y resurrección de Propercio de Asís», «Istolpas», «Evocación de Francisco Salas», «Cosmógrafo», «Vanitas», «Jano», «Romeo», «La huida a Egipto», «Sobre un tema de J. M. M.», «Soneto del amor de oscuro», «Soleá», «Ubi sunt?», «Epigrama», «Remedia

Amoris». Otros títulos de poemarios de Colinas son *El jardín de Orfeo* (1984-88) o *La muerte de Armonía* (1990). A. Trapiello (1991), por su parte: «Soneto», «Beatus ille», «Casi una oda», «De la iglesia en el pórtico», «De la vida monástica», «A unos nardos», «Venite adoremus», «Romance de las tres horas», «Retrato de mi padre», «Elogio de la inmovilidad». Martínez Mesanza (1986) en *Europa* privilegia, como hemos dicho antes, el pasado esplendoroso de Europa con títulos: «Remedia Amoris I», «De Amicitia», «Exaltación del Rito», «Contra Usuram», «Contra Utopía I», «Aureliani Legiones», «Admonitio», «Legio phalangem dissipant».

Reconoce Villena que una de las características de la «Poesía de la experiencia» es la fuerte presencia de la temporalidad, el uso de la «cotidianeidad, claridad, temas próximos, sean urbanos, amatorios o nostálgicos. Evocaciones del pasado.» (Villena, 1992, 23-4), además de su carácter elegíaco y paisajístico, por otra parte muy visible en poetas como Vicente Gallego, Trapiello o Martínez Mesanza. En cuanto a los usos métricos, reconoce éste el gusto por las formas clásicas: "Retorno al verso clásico blanco (endecasílabo y alejandrino sobre todo, heptasílabo a veces) y otros a la métrica clásica: Soneto, pero también la alambicada sextina. […]. Casi siempre se prefiere el verso tradicional al libre […]. Otra estrofa no rara —muy machadiana— será el serventesio o el cuarteto, de rimas cruzadas en alejandrinos." (Villena, 1992, 24). El crítico pone ejemplos ampliamente representativos de lo que piensa que es lo más definitorio de la estética dominante, así por ejemplo de Carlos Marzal dirá: "un talante meditador, filosófico de filosofía moral y eudaimonista que es quizá —en el verso bien hecho, en lo clásico asumido, incluso a veces queridamente pulido– su tono más propio" (Villena, 1992, 27). El crítico García Posada reconoce una proclamada dependencia, consciente y pretendida de la tradición a manera de guiños intencionados tanto estilísticos como intertextuales, llegando a observar un cierto «tradicionalismo métrico» que en realidad no es poco grande: "Las citas más o menos literales, las alusiones, las parodias, la reproducción de ciertos esquemas constructivos —en suma, las viejas prácticas de la *imitatio*—, son otras tantas manifestaciones de esa voluntaria dependencia de la tradición." (García Posada, 1996a, 20). Si bien reconoce no ser un fenómeno que se produzca en todos los poetas, sí al menos asegura que ocurre en «la mayoría de ellos»; así serán frecuentes en Justo Navarro (*Un andar*) citas más o menos literales de Lucilio, Fray Luis de León, Lope de vega, Baudelaire, Rimbaud, Saint-John Perse, Cernuda. Se usará también el lenguaje de la tradición, serán usurpadas en beneficio propio personalidades de la tradición literaria. Jon Juaristi seguirá a Blas de Otero… No deja de resultar extraño que este crítico llegue a afirmar que "…es sin duda la corriente que se ha afirmado con mayor personalidad en nuestra lírica reciente, tanto en la adopción de un tipo de lenguaje (de orientación coloquial) y en la visión de la realidad (temporal) como en la métrica utilizada (de corte tradicional, tendente a

asegurar el carácter memorable del poema) y en la percepción de la tradición literaria (actitud antivanguardista).” (García Posada, 1996a, 26). Quizá sea la carencia de conocimiento de otras poéticas que conviven en el tiempo, de otras líneas literarias en el Estado español, la que le lleve a tan rotundas afirmaciones, porque no existe originalidad alguna en la copia de estilos de escritura, de temas idénticos a los de la tradición y que como él mismo reconoce, el recurso de la *imitatio*, harto productivo en la edad media, para nada sirve en la sociedad tardo-capitalista cuando se desarrolla con la única pretensión de llegar a reconstruir meramente el pasado, sin que la arqueología de la evocación contribuya a algo más, aporte visiones yuxtapuestas a las originales fuentes hacia las que tiende. Esta *imitatio* llevada hasta sus últimas consecuencias, debido al afán de ajustarse a la tradición, consigue una peligrosa identificación por ocultamiento de la propia voz, incluso reconocida por el crítico Villena en 1986, pudiendo alcanzar no ya a la tradición de la que parten sino al cultivo de un nefasto tradicionalismo. Reconoce el crítico un «uso riguroso» y «demasiado ceñido de la tradición» (Villena, 1986, 20) en muchos de estos poetas: “La grandeza de la tradición está en la fuerza y potencia que puede imprimir al «yo» singular que la utiliza y domina, mientras que su miseria radica en su propio elitismo” (Villena, 1986, 24). El problema, pensamos, comienza cuando no se es capaz de distinguir entre la voz del pasado frente a la del propio poeta.

Una corte de poetas jóvenes, los que a juicio de la crítica constituyen la «poesía de la experiencia» utilizan también estos tratamientos y formas de escritura muy recurrentes, si bien de un modo más cercano en el tiempo, por lo general. Luis García Montero en *Rimado de Ciudad* (1981-1993) está encauzando desde el inicio su producción literaria hacia la tradición castellana. En *Las flores del frío* (1991) aparecen títulos como «Canción umbría» o «Venus y Marte». Miguel D'Ors (1992) escribe poemas de recurrencia clásica tanto en su imitación de fórmulas latinas como en su traslación al castellano: «De amore» (109), «Quod erat demonstrandum» (184) o «Menosprecio de corte y aldea» (113), «Donde el poeta se despide definitivamente del cotarro» (110), «A un poeta castrado» (107). Jon Juaristi (1994) recurre a la tradición mediante la licencia de un omnipresente servilismo mimético, con el único fin práctico de buscar la ironía. Poemas al modo de «Diario de un poeta recién cansado», desde el propio título, dan cuenta de ello parodiando al no lejano Juan Ramón Jiménez. En el libro de Juaristi se encuentran poemas con títulos como: «Lamento del Maestro Taoísta» (36), «Caro data vermibus» (45), «Sermón de la atalaya de Lequeito», «Endecha de Goya Marticorena», «Requiem aeternam donat tibi» (42). En *Suma de varia intención* (1987) vemos poemas titulados: «Elegía del Pazo de Meirás y no me volverás» (62), «Il miglior fabbro», «Ciro en San Ángel»; en *Arte de marear* (1988) vemos «Palinodia» (99), «Balada primaveral para el habitante de Vinograd», «Carta en

noviembre», «Epístola a los vascones», «Del epíteto homérico». En *Los paisajes domésticos* (1992): «Sátira primera a Rufo», «Elegía a Ciegas», «Sermo Humilis», «Campos del Romancero». Carlos Marzal es un claro exponente de la búsqueda como fin en sí de la tradición: «Sic gloria transit mundi» (22), «Dedicatoria», «El autor amonesta a un amigo», «In memoriam C. M.». La poesía de Mesa Toré (1991) recurre a títulos tan significativos como «Retrato de familia», «Lecciones de buen amor». Benítez Reyes (1992), en cambio, a otros como: «Ética a Julio», «Elogio sentimental», «El poeta Juan de Tassis describe los sepulcros», «Dos retratos de monsieur Désir», «Elogio de la naturaleza», «Elegía», «Etopeya», «Ex profeso», «Arte menor». Estos ejemplos son una buena muestra de cómo este tipo de producción poética se ha volcado hacia una temporalidad más o menos remota rescatando temática y lingüísticamente mundos de una tradición occidental.

Por otra parte, la temporalidad viene marcada por la concepción conservadora de la memoria desde sus múltiples perspectivas, restauradora ésta de un pasado definitivamente ido; y de ese modo se pueden entender falsas problemáticas planteadas como las que siguen: "Las fotografías son la payasada amarga del pasar del tiempo." (Benítez Reyes, 1995a, 114). Al ver las fotografías se le abrirá al sujeto poético una vena evocativa tan débil, en su memoración proustiana como mecanismo de escritura, que no crea nada:

> Ellos están allí, en sus caballos, en las romerías, en las casetas de feria o a bordo de veleros, riéndose, hablando de broma, con esa atmósfera de lejanía y desvaimiento que flota en las fotos viejas. Como figurantes algo espectrales del teatro incesante del tiempo están ellos allí. Y tenían padres, y les pedían dinero, y tenían que llegar a casa temprano, digo yo. Porque el tiempo es un viaje muy raro, y todos vamos un poco de polizones en él, con un pequeño equipaje de sombras. (Benítez Reyes, 1995a, 114)

El paso del tiempo es visto por el sujeto poético las más de las veces de un modo mecanicista y rígido (nunca bajo las enseñanzas de Einstein: "el tiempo era una especie de goma de borrar" [Benítez Reyes, 1995a, 115]), un fingido duelo que esconde su deleite por contrapartida, como se puede observar en el poema «Algunas travesías»: "Llevado por el viento he visitado / viejas, claras, inmóviles ciudades. / Algunas apagaban en el mar sus mortecinas luces y otras eran / como el invierno o en un jardín la nieve." (Trapiello, 1991, 26). En el poema titulado de manera significativa «Las tradiciones», la temporalidad lo es todo por cuanto que el objeto de sus poemas es ubicar a los sujetos poéticos y personajes del recuerdo en el pasado: "Un régimen antiguo en sus ojos insomnes / de jardines y alanos aparece. / Cuando su mano alcanza la llave / de las lámpara y la vuelve, apagándola, / sobre el lino de la mesa se derrama, / y en su cuello, un dudoso azul / de alba, tibio latido que se inicia. / Y ese mirar cansado vale más / que cualquier siglo presente." (Trapiello, 1991, 48). Tal concepción del pasado se convierte en muchos poetas en un *modus vivendi* de acuerdo a lo dicho en el

anterior apartado por cuanto que se exhibe cuidadosamente un mundo pretérito, compuesto por una alta dosis de evasión de un presente, del que huye y reniega el poeta. No de otra manera se pueden entender poemas como el titulado también significativamente «El pasado» donde se nos dice: "Quien busca libros viejos / nada recuerda, mientras dura / entre fechas, aun soñadas, dudosas." (Trapiello, 1991, 146). El pasado es concertado a través del nimio detalle del recuerdo del olvido de un libro al retomarlo, abrirlo y percibir el olor que hace su papel ante la acción del tiempo: "No es invierno, / vienen en el olor de las páginas / picadas con la humedad del ámbar, / unas palmeras, el cielo en desnivel, / y un oscuro mirar hasta cegarse. / E igual que entonces se tiene la certeza. / A pesar de aquella luz y de esta hora, / tampoco los libros son la vida." (Trapiello, 1991, 146). La temporalidad, pues, vislumbrada en todos estos textos no deja de exhibir una ideología conservadora al separarse del presente en todo momento y buscar el esencialismo imposible de la vida en un pasado que nada aporta a los lectores de dichos textos en el final del presente siglo.

Se practica una identificación predeterminada entre lo elegíaco y lo poético, cuando la escritura elegíaca propicia un tratamiento de la temporalidad como pérdida dolorosamente asumida del pasado. Su tono invita a retirarse del mundo para vivir, en soledad y en la más absoluta pasividad, el recuerdo de tiempos pretéritos previsiblemente más plenos. De ese modo, la realidad resulta eternizada, el mundo deviene inmutable.

La *verdad*, de ese modo, resulta inapresable, pues está perdida en el pasado (infancia, adolescencia o juventud en el plano individual, y mundo clásico, temporalidad mítica, en su correspondencia cultural): repensarla desde un presente es actualizar una frustración permanente, una desposesión nunca acabable. El pasado es fetichizado de continuo: remite a la felicidad ausente produciendo una satisfacción (presente) nunca consumada del todo, pues contrasta con el dolor por la ausencia, la imposibilidad de poseer al objeto original, una suerte de resignación que funciona en los sujetos poéticos responsables de las acciones. El fetiche posee la función de modular en el presente una aureola de un pasado mítico, sin necesidad de explicarse de qué pasado se trata o su contextualización pertinente, de tal modo que al girar la cabeza hacia el pasado se eluda cualquier compromiso con el presente, además de infravalorar la realidad cercana que vivimos en tanto sujetos históricos.

En *El jinete polaco*, a través de indicios tenues, vislumbramos épocas, adivinamos años e intuimos meses. Si analizamos la sucesión temporal del capítulo inicial, narrado por el protagonista en primera persona, advertiremos rápidamente la borrosidad e imprecisión con que se aborda el relato en todo su recorrido. El autor juega con las evocaciones en saltos sin ninguna lógica lineal, no precisando nunca fecha de exactitud

alguna. Sabemos que toda la novela abarca tan sólo unos días en la vida del protagonista; más exactamente desde el inicio hasta la secuencia 60 de la 3ª parte el tiempo de la historia transcurre con mucho en 10 días de idilio amoroso entre el protagonista y Nadia, rememorando ambos sus respectivos pasados: "en un piso de la calle Cincuenta y Dos de Nueva York, durante ocho o diez días de enero de mil novecientos noventa y uno" (1991, 495). Desde la secuencia 61 hasta el fin del libro, secuencia 98, no pasan más que unos días, cuantos tarda Manu en regresar de EEUU a Bruselas y de allí a Mágina para acudir al entierro de su abuela. Sabemos también que el tiempo presente de la narración está ubicado en 1991, en enero, época marcada históricamente en la novela por vagas referencias a la 'guerra del Golfo' (tras la invasión de Kuwait por Sadam Husein, presidente de Irak)[174]. Anteriormente, cuando ambos comienzan el encuentro amoroso (quizá días u horas antes), el narrador dirá: "No saben en qué día viven ni lo que ocurre en el mundo, encienden la televisión y la apagan rápidamente, ha empezado una guerra muy lejos y cunde en los noticiarios" (1991, 493). En este presente, el momento desde donde continuamente se evoca, el protagonista recuerda visualmente a Mágina en un atardecer. El tiempo es totalmente indeterminado. Ni siquiera su memoria es capaz de precisarlo: "huelo a invierno, a una noche de noviembre o diciembre" (1991, 19). Este motivo le hace evocar a una mujer con toquilla negra y pelo blanco; rememora intemporalmente también la llegada de los hombres del campo, como una estampa que ha quedado grabada en su memoria, la cual es asociada con la voz de la radio y a su vez ésta le hace evocar por asociación la luz de la ventana de la guardesa en la casa de las Torres. Evoca el coche de Don Mercurio, que con casi toda probabilidad es un recuerdo anterior a su existencia. Después se recuerda a sí mismo de pequeño dándole pavor pasar ante la casa de las Torres por temor a la momia emparedada y al halo de misterio que desprendía la leyenda; evoca el pasado de las voces, la desolación nocturna de Mágina. Los comercios le hacen evocar un pasado sin precisión temporal donde se halla Lorencito Quesada, «futuro periodista local». Pero en ese hilo que tira de la madeja de sus recuerdos, Manu tiene plena conciencia de la posibilidad de manipulación del orden de sus evocaciones, y por tanto alterar el tiempo y ordenarlo a su antojo: "Pero no quiero alejarme tanto, vuelvo porque no me guía la mano caliente de mi madre y tengo miedo de perderme en esas calles desconocidas" (23). Además de evidenciar la maleabilidad de la memoria, está reconduciendo el ejercicio evocativo de recomposición de su propia memoria para no perderse entre su laberinto. Aparece Manu cuando era muy pequeño, inseguro ante el tiempo que le rodea. Reconoce calles y plazas de su infancia, fuentes y descampados. De nuevo una

[174] El protagonista al llegar a Bruselas observa: "parece que la guerra no es nada más que eso, una vigilancia omnipresente y fría y una extraña dilatación del espacio y del tiempo, estudian con mucho cuidado los pasaportes, esperan armados en las esquinas más distantes de los pasillos, apartan a un lado a un grupo de viajeros que parecen árabes" (513).

evocación dará lugar a otra: el ruido del cornetín en el cuartel evoca la figura del comandante Galaz recién llegado a Mágina, poco antes de la guerra civil española. Sin advertir saltos bruscos en la narración, el protagonista ha pasado de narrar su infancia para acabar narrando hechos producidos 25 años (o incluso más) antes de su nacimiento. Por asociación de imágenes o sensaciones, Manu (ya adulto) advierte que en la huerta su tío Rafael, Pepe y el teniente Chamorro hablaban frecuentemente de él como si de una leyenda se tratara (debería ser pequeño Manu: de nuevo salto a su infancia). Por asociación se continúa narrando cómo el comandante Galaz desbarató él solo una conspiración de facciosos que apoyaban la sublevación militar de Franco (otro salto temporal al pasado). Manu se conmueve ante ese personaje que no conoció nunca (y por ello lo eleva a la categoría de mito) hasta su llegada aquel verano junto a su hija Nadia, en 1976, cuando el protagonista era un adolescente, que dice verlo "subir lentamente hacia las calles más iluminadas del centro" (1991, 25): una evocación producida por recomposición o imaginación. Continúa narrando la ausencia de gente en los caminos del campo; a la caída de la tarde, todo el mundo regresa a casa: "Un hombre muy joven, mi padre" (1991, 25); esta transición le hace evocar la figura de su padre en la adolescencia, en un tiempo indeterminado pero ubicado en la anterioridad a su existencia, por lo menos 7 o 10 años antes de nacer quien lo refiere[175]. Esta digresión, además de fijar una de las obsesiones del protagonista, está indicando que el tiempo de la fabulación en Mágina es percibido circularmente; sin embargo, el de fuera de Mágina es lineal. Tal obsesión conecta directamente con la gran revolución einsteniana del tiempo producida a principios de siglo. La convivencia del pasado y el presente en la novela es tal que ésta se concibe en avanzadilla de oleadas pendulares apoyándose en la temporalidad. Posteriormente, en la secuencia 10 aparece una visión cinematográfica: "Me acerco a la ciudad desde muy lejos, desde arriba, como si soñara que viajo silenciosamente en un planeador " (1991, 26). Luego dice: "y el tiempo retrocede ante mí en ondulaciones circulares", de nuevo. La metáfora ubica la siguiente evocación a una distancia temporal considerable: "esa figura rezagada a la que he visto subir por el camino de Mágina es ahora mi abuelo Manuel que vuelve después de un año de cautiverio en un campo de concentración" (1991, 26).

La acción se ubica en plena postguerra; Manu recompone la escena según lo que sus mayores le han contado; sin duda, forma parte de una memoria verbal heredada. El protagonista se inmiscuye en el recuerdo de tal escena constituyéndose en el ojo que focaliza la evocación:

---

175 Exactamente, el protagonista dice: "y el tiempo de este anochecer no se parece al de mi vida de ahora, no fluye y se escapa como las horas y las semanas y los días de los relojes digitales y de los calendarios automáticos, gira huyendo y regresa en una tenue perennidad de linterna de sombras en la que algunas veces el pasado ocurre mucho después que el porvenir y todas las voces, los rostros, las canciones, lo sueños, los nombres, sobre todo las canciones y los nombres, relumbran sin confusión en un presente simultáneo" (1991, 25-6).

> llego a la plaza de San Lorenzo mucho antes de que él aparezca junto a la primera esquina iluminada, veo el rectángulo de la plaza, más íntima, de noche, [...] oigo una voz de mujer que llama a gritos a un niño, mi abuela Leonor, que llama desde el balcón a mi tío Luis (1991, 26)

Después continúa el relato: "Pero sigo avanzando, nadie, ni yo mismo, me ve, [...]. Empujo con suavidad y sigilo la tercera puerta, pero tal vez no es necesario, sin que yo la toque retrocede ante mí y el tiempo se bifurca como el agua de un lago" (1991, 26-7). El espacio es extremadamente cinematográfico (en la penúltima tienen lugar un *travelling* aéreo y un encuadre cinematográfico); una secuencia espacial da lugar a otra por medio de un fundido (las puertas como transición) pero con la mediación de un tiempo transcurrido: "hay un hombre de pelo blanco, que acaricia el lomo de un perro cobijado entre sus piernas, mi bisabuelo Pedro Expósito, que murió antes de que yo naciera" (1991, 27).

Manu se atreve incluso a evocar la voz de su bisabuelo que resuena en su memoria, por una suerte de herencia familiar memorística, o por reconstrucción de la misma a partir de narraciones o fuentes orales de su entorno: "oigo la voz desconocida de mi bisabuelo Pedro Expósito que le habla a su perro" (1991, 27). A continuación evoca a su abuelo Pedro:

> Oigo, tan lejos, en un lugar que él no sabe que existe, la voz de mi abuelo Manuel, incesante, engolada, barroca, sin risa, que ya no volveré a oír aunque él todavía no esté muerto, su silencio de ahora, su corpulencia abrumada por la vejez (1991, 28)

De esta cita se desprenden dos tiempos, el de la evocación del pasado lejano y el del presente de la historia. Después, el narrador dará de nuevo un salto temporal hacia atrás:

> la cocina iluminada por el fuego o por la llama de un candil donde mi bisabuelo Pedro habita otra estancia del tiempo, donde mi madre, que tiene diez años y no sabe que antes de una hora llamarán a la puerta y que cuando la abra se encontrará frente a un hombre desconocido y barbudo en quien al principio no podrá reconocer a su padre (1991, 28)

Desde el punto de vista temporal esta última evocación es interesantísima, puesto que el mismo espacio de una evocación da paso a otra ubicada en el mismo escenario ("otra estancia del tiempo", la misma del espacio) pero ofrecida muchos años antes y que ni siquiera quien relata pudo vivir por remontarse a la infancia de su propia madre (a los 10 años). Sin duda, es otra de las leyendas de la memoria, o historia de la familia que se ha debido contar oralmente una y cien veces. Tras esto, da un salto temporal para rememorar las voces infantiles de las calles de Mágina cuando él era pequeño: "no sé cuándo, mucho antes de la edad en que se fijan los primeros recuerdos, cuando vivíamos en aquel desván al que llamaban el cuarto de la viga" (1991, 29). El relato que acompaña a esta cita lo debió escuchar a sus progenitores porque está ubicado en un tiempo anterior a su existencia, por lo que es una memoria hereditaria. En el comienzo

de la secuencia 12, Manu reflexiona y comprende que es hijo de la memoria de sus ascendientes, y por ello tiene esa imperiosa necesidad de rememorar: "un tiempo que posee sus propias leyes tan ajenas a las del tiempo exterior como un país inaccesible a todos los extranjeros e invasores" (1991, 29). Reafirmación esta de nuevo de la relatividad y maleabilidad del tiempo. El tiempo interior es diferente al de los relojes y al de la vida. Manu no puede ser ajeno al tiempo de su recuerdo, porque éstos le configuran como tal en el presente. Después pasa a rememorar a sus abuelos «aniquilados por la vejez» en el presente de la historia, "sin dignidad de recuerdos frente a un televisor" (1991, 30). El salto temporal es brusco, luego Manu narra en un claro presente intemporal acciones que debió llevar a cabo muchos años atrás: "Ramiro Retratista, acaba de dejar sobre la mesa de su despacho, las fotos que yo mismo, en otro país y en otro tiempo, he tenido en mis manos, y entonces cierro los ojos" (1991, 30). El protagonista evoca, inventa o imagina, porque no pudo vivirlo, cómo Ramiro Retratista revela tantas fotos de las que se servirá en el presente de la historia muchos años después para evocar todo el pasado de Mágina. Evoca la cara de Nadia 18 años atrás cuando estuvo en Mágina, y "su mirada de ahora" en un presente (de la historia) simultáneo. Finalmente imagina a Mágina en el presente de la narración para sumergirse de nuevo en el mundo de su infancia jugando con su amigo Félix en la calle (salto aproximado de unos 28 años hacia atrás).

En resumen, podemos decir que una evocación, por asociación sensitiva o de imágenes, le lleva a otra, y ésta a su vez a otra en cadena sucesoria, sin ningún tipo de conexión espacial ni temporal, ni de lógica causal más que la única alusión al presente, lugar de referencia, desde donde parten las evocaciones. Basta cualquier asociación, evocación bien consciente o inconsciente (como cuando rectifica su evocación y la reorienta por donde le interesa) para que el tiempo emerja o se sumerja a placer y arbitrio sirviendo a la causa de trazar ese *vasto collage* de evocaciones que es todo el texto. Los saltos temporales pueden ser de unos días, de unos meses, años e incluso décadas enteras (90 años); existe evocación al mismo tiempo que se habla desde un espacio lejano (Mágina desde EEUU); no hay criterio ni selección organizada de evocaciones más que la que sirve a los objetivos del protagonista. El pasado es concebido en secuencias de fotogramas en que éste y el presente conviven en perfecta contigüidad. Las evocaciones son ríos en cadena sucesoria en los que unos desembocan en otros, sin saber nunca dónde acabará la asociación de ideas. Pero siempre el centro es el presente desde el que se narra, año 1991. Las acciones siempre acaban girando en torno a este motivo que es el eje principal de las evocaciones.

El verdadero estructurador de la acción, como en toda novela de memorias que se precie, es el tiempo. Pese a estar la novela estructurada en tres partes claramente diferenciadas, correspondiéndose cada una de ellas a una etapa sucesiva en la vida de

una persona (infancia, juventud, y madurez), en realidad el tiempo no es lineal en absoluto. El relato avanza a oleadas de evocaciones sucesivas ubicadas en tiempos y espacios dispares con una correlación lógica marcada por la ley de la causalidad que afecta a la memoria del protagonista. El tiempo de la evocación correspondiente a la memoria es totalmente maleable y, por tanto, se puede ajustar y graduar de acuerdo a la lógica interna del protagonista: "Pero no quiero alejarme tanto, vuelvo porque no me guía la mano caliente de mi madre y tengo miedo de perderme en esas calles desconocidas y abiertas por las que circulan automóviles negros" (1991, 23). En un momento determinado el protagonista dice en una afortunada frase que "el tiempo es como un traje que siempre me cae mal, se me queda corto y ando desesperado, o de pronto me sobra y no sé qué hacer con él." (1991, 421).

El presente simultáneo con frecuencia matiza el sentimiento de agradecimiento y dicha del protagonista por el amor con que le corresponde Nadia; así, el tiempo que transcurre con ella se dilata: no ocurre ninguna acción; en el presente de la narración se conjuran tanto el pasado como el futuro indistintamente. Es más, el mismo protagonista expresa la sensación de cansancio físico, agotamiento y decrepitud de sus viejos abuelos, diciendo:

> Uncidos como siameses el uno al otro por la vejez extrema y el miedo a la muerte y por una mezcla impredecible de rencor y compasión miran pasar las horas y los días frente al televisor y en los últimos tiempos dice mi madre que ya no discuten ni se echan en cara los agravios que a pesar del olvido tal vez los siguen envenenando como sustancias letales que actúan en la sangre sin que lo sepa la conciencia. (1991, 109-10)

Cuando Manu reprocha celosamente a Nadia sus amores adolescentes con su antiguo profesor 'El Praxis', el tiempo surge como un concepto atravesable en todas las direcciones: "te lo cuento y quieres salvarme, subir a una máquina del tiempo como al corcel de un caballero medieval y rescatarme cuando estaba a punto de ser ultrajada" (1991, 361). El tiempo otras veces aparece con una necesidad imperiosa de medirse: "porque aún no había aprendido a medir el tiempo, a subdividir en semanas, meses y años la eternidad estática y sin modificaciones de la infancia" (1991, 48). La relatividad del tiempo es palpable cuando aparece tamizado por la memoria: "un tiempo que posee sus propias leyes tan ajenas a las del tiempo exterior como un país inaccesible a todos los extranjeros e invasores" (1991, 29).

Del mismo modo que el cinematógrafo, el recuerdo o la evocación tienen la capacidad de dar marcha atrás a 'la película' de toda una vida o de varias generaciones, rebobinando/revisando así las acciones pasadas:

> y el tiempo de este anochecer no se parece al de mi vida de ahora, no fluye y se escapa como las horas y las semanas y los días de los relojes digitales y de los calendarios automáticos, gira huyendo y regresa en una tenue perennidad de linterna de sombras en la que algunas veces el pasado ocurre mucho después que el porvenir y todas las voces, los rostros, las canciones, los

> sueños, los nombres, sobre todo las canciones y los nombres, relumbran sin confusión en un presente simultáneo (1991, 25-6)

Las ondulaciones circulares del tiempo hacen referencia a ese modo de rememorar mediante saltos temporales que se repiten cada cierto tiempo en el *archivo* de las imágenes del cerebro de quien rememora. Heredero su autor de la técnica temporal tan extraordinariamente desarrollada por García Márquez o J. C. Onetti, y por la amplia mayoría de la narrativa latinoamericana, se solaza explotando lo que ya en él constituye un rasgo de estilo, con resultado de un auténtico trabajo de orfebrería en la composición de una historia a través de sus saltos temporales[176].

En Mágina el tiempo se mide por la pesadez de las costumbres asentadas con los siglos, como los ciclos de las cosechas; Manu aborrecía todo eso vislumbrando un mundo donde pudiera escapar a esa presentida circularidad y cerrazón temporal; por ello, con la huida de Mágina se le aparece la posibilidad de la línea recta del tiempo: su liberación. Antes de ir a Madrid el protagonista dice:

> Siempre la desesperante repetición de los mismos embustes y los mismos recuerdos, como si vivieran uncidos a una memoria circular en la que el tiempo no progresaba y en la que yo también sería atrapado si no huía cuanto antes. (1991, 315)

El tiempo, frecuentemente, responde en la novela a la necesidad de expresar el estado de ánimo de quien evoca: "moldeada por el sufrimiento y la felicidad, frágil y sabia, deteniendo el tiempo para que duren como lentos días cada una de las horas y no empiece a remordernos la angustia del adiós." (1991, 403).

Aunque el recurso a la memoria sea sumergirse en un presente sin tiempo, puesto que en la memoria el tiempo no avanza sino que es una masa maleable en todas las direcciones, no por ello deja de tener conciencia el protagonista, de la inocencia que acarrea el recuerdo, y por tanto de la carga de degradación interna que posee:

> y figuras detenidas en ese presente sin tiempo donde creen vivir casi todos los hombres, sino huellas malogradas o pervertidas de un origen en el que tal vez no faltó la inocencia y augurios de una veloz degradación que concluiría no muchos años más tarde en la vejez y en la muerte, en la nada absoluta sin más [...] (1991, 126)

Manu, en múltiples ocasiones, evoca un pasado que no le correspondió vivir a él sino a sus ascendientes y es consciente de que ese tiempo evocado está en suspenso, indefinido:

> Pero no es mi madre ahora, soy yo quien recuerda, quien enumera para Nadia y para mí mismo las figuras de ese tiempo sin flechas que su imaginación tiende a situar en otro siglo, no en la memoria y en la vida de alguien que tiene aproximadamente su misma edad (1991, 134)

---

176 Véase el ejemplo: "Más que nunca me conmueve ahora ese nombre que no había vuelto a oír ni a decir desde la infancia, y lo veo a él, al ex comandante Galaz, muchos años más tarde, pero todavía sumergido en ese mismo tiempo estático de la distancia absoluta por donde los vivos y los muertos se mueven como sombras iguales, un poco encorvado" (1991, 24).

Otras veces la paralización absoluta del tiempo se hace patente con toda su fuerza:

> Se quebró todo en una noche, en un solo minuto, una raya trazada en el tiempo, una hendidura al principio más delgada que un cabello en una superficie de cristal o una grieta invisible en la pared de una torre, en la fortaleza hermética de su disciplina y en la tensión nunca apaciguada de su manera de vivir obedeciendo día tras día (1991, 321)

Pero en muchas ocasiones el tiempo resulta desproporcionado entre el real transcurrido y el de la imaginación o recuerdo: "Yo llevaba tan sólo unos pocos días en Madrid, [...] y ya me acordaba de Mágina como si hubiera pasado mucho tiempo desde que marché" (1991, 379). Por el contrario, en otros momentos, el tiempo transcurre fugazmente, y su vida vertiginosa:

> no olvido nada necesario, mirando el reloj por miedo a llegar tarde, no sólo el mío, sino el que lleva el taxista en el salpicadero y los que se ven al pasar en los edificios públicos o en los paneles digitales de las calles, calculando minutos, acuciado por el tiempo, sintiéndolo desgranarse con el mismo desasosiego con que oigo fluir las palabras en los auriculares y las atrapo para ordenarlas en la sintaxis de otro idioma (1991, 395)

El tiempo en que su protagonista transcurre en la desdicha, antes de conocer a Nadia, posee connotaciones de una temporalidad remota, lejana. En momentos de adversidad, como cuando está varias veces a punto de tener un accidente de regreso a Madrid, el protagonista posee un sentimiento de ausencia del tiempo en su vida: "el tiempo abolido y a la vez rompiéndose como las apariencias firmes de la realidad y deshecho en esquirlas de angustosos segundos" (1991, 448). Sin embargo en el transcurso del tiempo dulce, el del amor que le une a Nadia, el tiempo es sólido, sin crisis, incluso lineal, y en todo caso dilatado: "No hay pausas en la indagación ni fisuras en el curso del tiempo, no saben o no quieren calcular el número de las horas y los días, las lentitudes de la pereza y las urgencias súbitas de la excitación" (1991, 492).

Cuando ambos se hallan amándose, el tiempo les desborda llegando a confundir presente y pasado acumulado[177]. En el momento en que el amor absorbe todas las energías, Manu se muestra ajeno al tiempo, como en otra dimensión[178]. Incluso el protagonista impregna a su amada de la arbitrariedad con que ella lo vivencia: "la manera en que te instalas en el tiempo sin mirar los relojes, como si les correspondiera a ellos acompasarse a tu ritmo" (1991, 507). La tiranía del tiempo le sacude al separarse de su amada; se produce un desajuste entre el tiempo de Nadia y el de Manu: "si hace

---

[177] Como dice el narrador: "Se les desbarata el orden de los días y la duración de las horas, se les desborda el tiempo en la crecida de un presente que abarca sus propias vidas y las de sus mayores, y las voces que llevaban años sin oír usurpan las suyas y les devuelven palabras y circunstancias olvidadas, anteriores a ellos pero cimentadoras de sus gestos, de su ebriedad de ternura, de conciencia y deseo, voces y canciones, recuerdos súbitos y obstinadas caricias, el gusto de desvelarse conversando y de dormir hasta las once de la mañana" (1991, 495).

[178] Dice: "No me acostumbro, no sé medir la distancia que me separa de ti ni calcular el tiempo que me falta para volver a verte ni el que he pasado contigo, cien años o diez días, cuántas horas exactas, cuántas palabras hemos dicho, cuántas veces me he derramado en tu vientre o en tu boca o sobre tus pechos y te he oído gemir con los ojos abiertos como si agonizaras" (1991, 506).

un rato era medianoche, de pronto la hora de mi reloj ya no sirve y son las seis de la mañana, no sólo no estoy en el mismo continente que tú sino que además me obligan a vivir seis horas más tarde y dan la luz para inducirme a comer igual que a una gallina en una granja modelo." (1991, 511).

Cada vez que regresa a Mágina para visitar a los suyos se considera desertor del tiempo por haber marchado bruscamente del espacio de su infancia: "ella y mi abuelo Manuel apoyándose el uno en el otro y mis padres también envejecidos, varados los cuatro en el rincón de la plaza, en la otra orilla de un tiempo clausurado muchos años atrás del que yo estaba desertando de nuevo." (1991, 518). La mirada en el paisaje de su infancia abre caminos del recuerdo y tiempos de su juventud e infancia[179].

Hacia el final del relato, la simultaneidad de acciones en tiempos diversos, e incluso espacios distintos, se exacerba y adquiere un ritmo *in crescendo*:

> En la acera de la calle Cincuenta y Dos Este tú abrazas y besas a tu hijo, el niño rubio de las fotos que sonríe y mira igual que tú. En una calle apartada de Mágina yo me detengo ante la fachada del asilo (1991, 561)

> y mirar el reloj no sirve de gran cosa, el sentido del tiempo está como anestesiado por los cambios horarios, igual que los tímpanos por la presión del vuelo, las agujas marcan la hora de Nueva York pero en la conciencia y hasta en las costumbres del cuerpo permanece la hora de Europa, un cálculo automático, como el del valor de la moneda, en Madrid son ahora las once de la noche, en Granada Félix ya ha acostado a sus hijos y está viendo con Lola una película de la televisión, en Bruselas llueve y no hay nadie por la calle, en un salón de actos se ha prolongado interminablemente una conferencia sobre aranceles agrícolas o sobre las normas de... (1991, 407)

Con frecuencia el tiempo pasado se evidencia como el auténtico configurador del presente: sólo el pasado —y por lo tanto la memoria— son capaces de crear el tiempo que se está viviendo en la actualidad:

> Pero no es verdad, descubro al mirar el reloj que brilla sobre la mesa de noche, ésta no es la hora de Mágina, y no sólo porque yo esté en otro continente y al otro lado de un océano, sino porque estos relojes no sirven para medir un tiempo que únicamente ha existido en esa ciudad, no sé cuándo, en todos los pasados y porvenires que fueron necesarios para que ahora yo sea quien soy, para que los rostros y las edades de los vivos y de los muertos se congregaran ante mí como en el baúl insondable de Ramiro Retratista, para que Nadia sucediera en mi vida. (1991, 31)

De pequeño, Manu llegó a creer que el tiempo se regía por el reloj de pared de su casa, al que su abuelo, como una buena guardesa, le daba cuerda todas las noches antes de acostarse. Amar a Nadia es una forma de prolongarse en el tiempo. Poco antes de que se hiciera efectivo el amor entre Nadia y Manu, afirma éste:

> No tengo hijos y es posible que ya no los tenga, dentro de un siglo no quedará ni rastro de mi cara en la memoria ni en las facciones de nadie. (1991, 440)

---

[179] Así, pues, dice el protagonista: "No tengo la sensación de recordar, sino de ver, la mirada abarca desde aquí los paisajes ondulados y extendidos del tiempo hasta más allá de los perfiles azules que hace veinte años limitaban el porvenir y la forma del mundo" (1991, 534).

> Como si el tiempo y la realidad no contaran, como si no estuviera solo en Nueva York (1991, 441)

De alguna manera, el protagonista siente una omnipresencia inevitable del tiempo en su persona, en su memoria particular: "toda mi vida llevaré un cronómetro insomne en el interior de mi conciencia" (1991, 322). Las fotos de Ramiro Retratista salvaguardan a través del baúl de la memoria el tiempo del pasado de Mágina:

> rostros salvados del cataclismo lento del tiempo por la vana lealtad de Lorencito Quesada y su inepto entusiasmo y por la cámara de Ramiro Retratista, que guardó en un baúl todas sus fotografías... (1991, 59)

> Voces, caras sin nombres, figuras quietas en el tiempo (1991, 59)

En general, la cronología de la novela avanza a través de una composición de un tiempo cíclico. El paso del tiempo no se mide más que por agentes ajenos a la mera temporalidad —los relojes no funcionan de forma lineal en la novela— como puede ser el curso escolar de Manu durante la realización del bachillerato (cada verano significa un año menos de estancia en Mágina), el sábado día de mercado...[180].

La percepción del tiempo está subjetivizada por la focalización que ejerce el protagonista, adaptada a sus propias vivencias, las cuales impregnarán en cada momento el tiempo de un sentido u otro. El tiempo del discurso supone una temporalidad personalizada, relativa, con punto de partida en enero de 1991, pero capaz de abarcar toda una historia colectiva de cuatro generaciones. El uso temporal en la novela de Muñoz Molina supone la necesidad de problematizar en la década de los 90 su uso según las variantes introducidas en una sociedad que acaba de despertar a la modernidad europea y que ha sido capaz de introducir en la vida diaria los grandes avances de la sociedad tecnificada, cuyas repercusiones son la maleabilidad temporal conferida al relato por su autor. Es un uso, pues, que reconstruye, que aporta luz al proceso histórico que vivimos, además de ser capaz de servir en bandeja a través de este laberinto temporal el presente con toda su complejidad en conexión con la vida social, política, cultural de todo un pueblo, ello irradiado a partir de la intimidad de su protagonista: una vez más podemos afirmar aquello de que lo importante no es el uso en sí de un concepto sino el modo en que se usa ese concepto.

---

[180] Existe una excelente metáfora del tiempo simbolizada metafísicamente en un viejo que lleva sobre sus hombros toda la fragilidad del transcurso temporal pareciendo que de un momento a otro se vaya a desplomar: "Un viejo aparecía todas las tardes a la misma hora doblando la esquina de la Casa de las Torres y avanzaba encorvado hacia la calle del Pozo, porque vivía un poco más arriba, en la de los Hortelanos, y al llegar frente a mi bisabuelo soltaba el saco para tomar un respiro, se limpiaba el sudor y le decía: «Pedro, ya no quedamos más que tres y don Mercurio», y luego se echaba otra vez su carga a la espalda y seguía caminando a pasos breves y lentos, parecía que en cualquier momento iba a caer desfallecido bajo el peso liviano de su saco de hierba, porque era el hombre más viejo que mi madre había visto nunca, con las rodillas curvadas y temblorosas, con las manos moradas, con lo ojos húmedos y los párpados tan caídos que mostraban el rojo crudo de los lacrimales, con una expresión de animal abandonado en las pupilas." (134-35).

En *Villahermosa* de Eduardo Alonso una mujer llamada Elvira, "al borde de los cuarenta años" en el presente de la historia se dispone a narrar su vida. Desde ese presente, la protagonista se remonta en su memoria (que en realidad abarca toda la narración) a los hechos de su pasado, trazando continuos saltos temporales en la historia: "Algunos años después, al oír en la romería sus canciones preferidas, yo advertía la inutilidad irreparable de su ausencia. Ya éramos novios Alberto y yo, y nos íbamos algún domingo de verano en el ruidoso seiscientos a las fiestas de los pueblos" (1993, 15). El recuerdo actúa a través del tiempo de la evocación: "Quizá se desvanezcan las imágenes más antiguas y me quede con lo que le caracterizó en estos últimos años, descreído y flaco, con boina y una expresión distraída, exhibiendo la desgana que acumula la edad" (1993, 16). Tenemos mínimas referencias temporales a partir de datos como la llegada a Oviedo tras muchos años de exilio: "donde en la primera noche de mi llegada recordé su muerte de hacía poco más de dos meses" (1993, 17).

El tiempo recompone la identidad de la protagonista (una exiliada escindida entre los recuerdos del pasado y su vida presente en un país lejano[181]), de ahí que haya continuos saltos temporales en la narración: "pero un viaje, los dos solos, ofrece muchos momentos en que la conversación se agota y el tiempo se interpone como un álbum cuyas láminas muestran lo que fuimos y no somos" (1993, 24). El orden del relato a lo largo de toda la narración es marcado por la cronología del recuerdo, es decir, por un amplio ramillete de saltos temporales en todas las direcciones, de modo paralelo a esa dispersión yoica sufrida por la protagonista: de hecho, el conjunto del relato se puede concebir como un intento premeditado de recomposición de la identidad por la protagonista del relato.

De una manera generalizada podemos decir que, como se desprende de los textos abordados, el tiempo es la invención del poder moderno, su conquista más perfeccionada. Su control y gestión proporcionan un dominio sin precedentes. El control del tiempo y su conquista posterior conllevan una serie de beneficios para el poder, cuyo más potente exponente es el de la consecución de un orden absoluto que, confundido con el devenir lineal de la historia y, por ende, con el progreso, llevan a naturalizar un proceso cuyo resultado no es otro sino el convencimiento pleno de la ciudadanía de que estamos sometidos a él por un control también absoluto: el tiempo de la dominación. La continuidad de la lógica histórica (esa patraña reivindicada por la

[181] Es por ello que en determinados momentos reflexione sobre la conciencia de este proceso sufrido en su interior: "Todo era novedoso e incierto, pero nada tenía que ver con el extravío de mucho tiempo después, cuando un día quisiste reconciliarte con la dispersión y el olvido, y te preguntaste quién eras y quién no eras." (1993, 49).

mitología creada por los vencedores de todo proceso histórico, a fin de borrar cuanto resto de huella de la historia de los vencidos exista) —como vimos en un apartado anterior— habla el lenguaje de la opresión, perfectamente instalado en su seno. Por el contrario, queda demostrado que todo vaivén, ruptura del tejido histórico o revuelta de los oprimidos, o lo que Mosès, en clara apelación a Benjamin, llama «la tradición subterránea de los excluidos y de los olvidados» (1992, 133) demuestra la posibilidad de una historia discontinua, liberadora[182]: leer la historia como una serie de fracturas y recomienzos: "de la ruptura temporal nace lo nuevo, es decir, el sentido." (Mosès, 1992, 134).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[182] Sus consecuencias en el proceso histórico quedan expresadas por el propio Mosès del siguiente modo: "Cuando la historia asume la memoria de los vencidos, toma de la tradición sus rasgos más específicos: su carácter no lineal, sus rupturas y sus intermitencias, es decir, la presencia en ella de una *negatividad* radical." (1992, 134).

## 4.4. ESENCIALISMO Y ETERNIDAD

En el poema de Trapiello «Otras Ruinas» se aprecia cómo el paso del tiempo eterniza la realidad: "Su eternidad. Es eso. Que no teman / morir como nosotros" (1993, 66). Las ruinas del poema son lugares sagrados y de culto romántico: «No templo ni columnas / de mármol, sino ruinas / de ayer, como quien dice." (Trapiello, 1993, 66). El poema «Jazminero» contiene importantes dosis de idilismo, bucolismo y esencialismo: "Es más fácil probar que Dios existe, / que acortar esta espera / melancólica y triste.» (1993, 72). Es éste el principio de la resignación cristiana. Visión de la vida como huida, paso del tiempo con paisajes calmos, quietos, idílicos, sin desórdenes ni fisuras: "Huyó la primavera, / quiero decir, la vida. / En todo este quietismo de la naturaleza / había una lección, / qué le vamos a hacer. / Y es que es huida / cualquier cosa que hagamos: / nuestra misma inacción, / e incluso la verdad y la belleza" (Trapiello, 1993, 72). El poema «Una oda» es un canto a alejarse del mundanal ruido en pleno siglo XX: "Aquel que por las noches olvida que ha sufrido" (1993, 74); resulta toda una invitación a huir de la civilización, como el tópico del 'beatus ille': "y sin juzgar se entrega a esa vida beata." (p. 74). Del mismo modo, en la casi totalidad de la poesía de Trapiello, se manifiesta un bucolismo que remite a una producción grecolatina prácticamente imitada en sus formas y en sus contenidos sin haber algún ápice de una tenue reactualización (si es que cabe su presencia en el tema); en el poema «De vida, sí, no de pasión cansado» se lee por la misma regla de tres: "En las negras pupilas de tus ojos / busqué escalas perdidas para el alma / y supliqué tu amor tan vanamente / que sólo descender pude al perfume / del lejano jardín donde te sueño. / Era un jardín aquél donde yo estuve / con una puerta al mar y las desiertas / playas por donde anduve solo todo / un siglo, errático, ignorante y triste." (Trapiello, 1991, 41).

Gran parte de la práctica poética de los 80 produce un tipo de textos que curiosamente pretende implantar una melancolía y una nostalgia que tiñe el recuerdo y la memoria en sus versos, pero cuyo fin no es otro sino el de esencializar el paso del tiempo, introspeccionar en el pasado y renegar del presente. En el poema titulado «Elegía» de Trapiello se puede leer: "Ni el pájaro en el aire / ni las velas del mar / ni los peces que saltan en las redes / pueden con mi tristeza." (Trapiello, 1991, 23). La nostalgia del pasado se registra en «Por los caminos del tedio»: "La vida necesita de ese siglo anterior / que la haga soportable. Aquel momento / en que la luz dorada sobre el bosque / ardía en el quinqué prendido dentro. / Y debió ser hermoso ese pensar / de los viejos románticos en palacios barrocos. / Vivir con la mirada puesta atrás, / como el que sigue andando. Nunca / aquellos hombres supusieron / que su dolor sería, con los años, / el sueño venidero en un perdido otoño." (Trapiello, 1991, 66). En otros ejemplos como «Montes del maestrazgo» la añoranza y melancolía tiñen por partida doble el poema :

"Tiene este Marzo un siglo de soledad y nieve." (Trapiello, 1991, 171); otras muestras son versos como "La vieja melancolía / de cerrados caserones / junto a abandonados huertos / y de los sonidos muertos / que tienen los esquilones / la muerta melancolía." (Trapiello, 1991, 181), «El pasajero»: "qué rara la nostalgia de lo que no conozco." (Trapiello, 1991, 210), "Tarde de Abril. Toda la melancolía / junto al ventanal. / Añil, oro y ocaso." (Trapiello, 1991, 213).

Ante el paso del tiempo parece que sólo queda la alternativa de mirar la belleza de unos versos o una obra elaborada. Es un rasgo que aparece en varios poetas de la nómina cuando miran las ruinas como lugar único donde aferrarse: "Miradle, pues, reunido / a solas con su obra." (1993, 75). Por su parte, la apología de la «belleza» es tal que provoca una esencialización de la realidad hasta alcanzar cotas inusitadas; muchos son quienes reclaman un «ideal de belleza», en especial Villena —tanto en su faceta de poeta como de crítico— en quien este ideal no es más que el clásico de la tradición grecolatina: el canon de belleza clásica propugna un peligroso alejamiento de la realidad y del mundo. Pero la belleza se puede rastrear en sus más diversas formas como por ejemplo en el poema «Nuestro mirar, destierro» donde la belleza se produce en la contemplación estética de un paisaje: "Y dejar que el oído nos conduzca / hasta el agua barrosa que abandona / este hermoso paisaje / sin dolor ni alegría, / casi sin movimiento." (Trapiello, 1991, 113). El poema «Disolución de un canto» se fija en la nimiedad de un detalle superficial: "Y es hermoso ese canto en Junio / que aun oído por todos, / nadie repara en él especialmente." (Trapiello, 1991, 137). Pero el concepto de belleza va más allá para erigirse en una estética propia que por sí misma se basta para justificar todo poema: "Como un viejo, / de todas sólo digo, / no las que importan al tiempo venidero / —la Verdad, la Belleza—, / sino sólo las cosas pasajeras, / mi dulce silencioso pensamiento / que habrá de acompañarme / cuando trasponga el portalón severo." (Trapiello, 1991, 201). Visiones que, en cualquiera de los casos, no dejan de ser conservadoras porque nada aportan y sólo contribuyen a generar un estado de jerarquización perpetuo.

En García Montero se promueve un tiempo estático, quieto, inmovilizado. El sujeto poético de «Canción umbría» afirma que en su tiempo no se vislumbra futuro alguno y que éste no se puede cambiar para mejor: "nuestro tiempo es así, / descamisado" (García Montero, 1991, 23). El uso del tiempo burgués y conformista del sábado hace acto de presencia en *Las flores del frío*: "Tú vuelves a tu bar, que abre a las siete, / y al otro lado de la barra yo / regresaré a mi mundo / de los domingos en la casa propia" (García Montero, 1991, 77). En *Habitaciones separadas* los versos se tiñen de una nostalgia infructuosa por otro tiempo pasado, puesto que el presente sólo produce desasosiego: "Tiempo de habitaciones separadas" (1994a, 12).

El ejercicio memorístico recupera el territorio de la burguesía de los 70 (cuando los protagonistas poemáticos eran adolescentes de corta edad), con sus vacaciones estivales recordadas no sin una cierta nostalgia: "Pero del mismo modo / al recuerdo se vuelve igual que a los veranos, / con ganas de tocar el mar, / como un tiempo más nuestro, / la leyenda arruinada del nosotros más puro, / una memoria de la felicidad / que duele" (García Montero, 1994a, 16). Existe toda una apología de la nostalgia por el paso del tiempo: "comprender que se ama solamente / aquello que envejece" (García Montero, 1994a, 18) o en el poema «Unas cartas de amor» (19) la apología de la nostalgia es focalizada hacia la juventud. La imagen de la infancia mostrada es de acomodo total: "Mientras miro la casa recuerdo vuestras cartas: / barrio antiguo, nobleza" (García Montero, 1994a, 20), "Yo puedo regresar hasta vosotros, / porque se crece siempre en busca del pasado" (1994a, 20). No es ésta una búsqueda proustiana sino mero ejercicio de nostalgia. "Que no puedas perder lo que perdiste / no da tranquilidad, sino vacío" (García Montero, 1994a, 32). Debido a este tratamiento temporal donde sólo hay una referencia fija que es el pasado, lo demás no importará, por lo que niega la capacidad de transformación de la sociedad y la capacidad de utopía (es decir, el presente y el futuro), lo expresa García Montero mediante la imagen de un naufragio: "las palabras del miedo, / el alcohol desvalido, / la botella de un náufrago." (1994a, 61).

Abelardo Linares en *Espejos* (1986-91) también habla de la fugacidad de la juventud y la nostalgia que ello produce. Creyendo en un tiempo histórico pasado por encima del presente, el sujeto poético se esconde en el privilegio de ese pasado idealizándolo con un juego conservador meramente esencialista. "Ardió mi juventud" (1991, 9), "Mi juventud fue un sueño y una hoguera" (1991, 9), "Mi juventud fue eterna" (1991, 9), "un instante medida de lo eterno" (1991, 13) o "Contra el progreso" (1991, 13) donde parece que lo positivo sea el pasado, en un claro ejercicio de negación del presente y el futuro: "pues no existe el ayer ni importa el luego." (1991, 30). El tiempo en Linares sólo produce sentimiento de frustración y fracaso personal: "En esa desmesura que es el tiempo / encuentran su razón amor y olvido, / pero no su medida." (1991, 36). El paso del tiempo produce abulia: "Si nos quemó la llama del vivir…" (1991, 18). Se produce una huida de la realidad presente y un refugio en el pasado eternizado equivalente a la verdadera vida frente a la "angustia" que le produce al sujeto poético ese presente: "A veces nos devuelven los sueños el que fuimos. / Al despertar, no cesa de golpear la angustia" (1991, 14). De hecho la vida es vista como un lugar estanco: "¿*Y tú qué harás ahora que estás muerto*?" (1991, 46).

Martínez Mesanza rebusca incansablemente los espacios míticos de la infancia: "Son imagen / de la perdida juventud, y sufro / una hiriente dulzura al recordarlas." (1986, 57). No en vano el mito se exalta en este libro por su capacidad de ser inmutable

(véase el poema titulado «Exaltación del rito»). En él coexiste una suerte de fundamentalismo al justificar todo en la "humana altura", es decir, en «Dios», «patria» y «costumbre». El poemario, *Europa*, es un texto de inmunización contra la nueva época que se nos venía encima con la transición española. Martínez Mesanza trata de recuperar las viejas glorias españolas a través de las más ancestrales leyendas europeas, para ello recurre al folklore y a la mitología, a la más antiquísima esencia de los viejos imperios europeos. Con la represión de la utopía que realiza el autor a lo largo de su escrito, se niega toda posibilidad de soñar el futuro: "si existe ese país que ofende al hombre, / asolaré en justicia sus dominios." (1986, 40). Es como si el autor se resistiera a la nueva etapa democratizadora que vive el pueblo español con tantas ansias. Benítez Reyes mitifica la infancia en *La propiedad del paraíso* como el lugar de la felicidad absoluta, el momento de la inocencia, pero el problema es que el futuro está cargado de connotaciones negativas:

> Porque el futuro lo veíamos siempre muy lejos, y el tiempo avanzaba hacia él con sus pies cargados de plomo, indolente, como si diera vueltas alrededor de su noria, sin querer avanzar, haciéndonos ver el espejismo del tiempo por venir como un algo inalcanzable, siempre allá lejos, en un horizonte de neblina. Un faro que nos hacía señales desesperadas, el futuro. Y la vida seguía entre el colegio y las horas lentas de la tarde, entre los sueños invadidos aún por magos y piratas y los sueños en los que se colaban, cada vez con mayor insistencia y con la nitidez ya de una obsesión, las niñas con trenzas y calcetines de lana, más reales ya que las novias exóticas de la cámara fotográfica y que la misma Diosa del Rodeo, aunque las niñas crecían mucho en los sueños, y llevaban vestidos negros y perlas, y fumaban, y se pintaban. (Benítez Reyes, 1995a, 134-5)

Para el sujeto poético de *El amigo imaginario* no existe futuro, sólo pasado. El último poema del libro acaba del siguiente modo: "cómo la lluvia borra cada huella / de mis antepasados." (1991, 51). En *El último de la fiesta*, Carlos Marzal tiñe de melancolía los versos: "Hoy convivo con dos agrias nostalgias: / no ser dueño de destinos distintos" (1987, 13). El tiempo parece concebirlo como un concepto eterno. En «Los insaciables» dice: "Con frecuencia el vivir / es una disciplina lamentable. En la distancia no alcanzamos a ver / más que una eterna rueda de infortunios / que con nosotros juega mientras nos desposee" (1987, 18). En su poesía no hay lugar para el futuro: "Seguro que nuestro camino es el mejor camino / hacia ningún lugar" (1987, 21). Para el sujeto poético el presente se encuentra en el pasado: "y lo que nos ocurre ya ha ocurrido" (1991, 31). La vida se eterniza del siguiente modo: "será la dulce vida, / y por dulzura y por felicidad / será una eternidad mientras me dura" (1991, 39-40). No deja de estar presente la idea de predestinación: "En aquel día todos los presagios me fueron favorables: no había trabajado, y en mucho tiempo no habría de hacerlo" (1991, 41), "La conciencia primera de que el tiempo / sigue un dictado propio, una ley propia" (1991, 67). En consonancia con ello, en el poema «Las horas muertas» de Trapiello la idea de determinismo tiene una importancia absoluta: "Todo parece hecho / por obra del Destino" (Trapiello, 1991, 221). Se evidencia un lamento del pasado consumado

lastimosamente para siempre en el título del poema de *La vida de frontera*: «Ya nada es lo que era». No es extraño que con esta concepción temporal retrógada el autor declare en el «Epílogo privado» la circularidad de sus textos: "y su mención final otorga circularidad al conjunto, lo cual, según tengo entendido, constituye un mérito en los manuales de Poética; y, por encima de todo, porque es lo único importante en la frontera" (1991, 83), dice el propio poeta en unas aclaraciones finales a modo de epílogo.

En Trapiello la eternidad es elevada a suma potencia y motor de los poemas de un modo un tanto vistoso a lo largo de toda su producción. Así podemos ver cómo en el poema «Una mujer en el balcón» se nos dice: "Eternidad, amor / de esta luz del ocaso, estás con ella, / en su rincón, tras de la acacia, / tras de su mano y su mirada, / en esa vida suya que ahora pierdo." (Trapiello, 1991, 25), o en otro lugar se lee: "La de ser un fantasma que vaga eternamente / por la vieja casona" (Trapiello, 1991, 279). El ideal de vida es pretender alcanzar esa eternidad que propugna el sujeto poético, una especie de búsqueda de la perfección vital, como se ve en «Mirador de la enferma»: "Y en cada mano siempre una sonata / que acortara la espera de la muerte. / *Tu sombra hará la eternidad más breve*." (Trapiello, 1991, 58). La eternización, sobre todo, se muestra en el tiempo: «Otoño inmortal»: "Luego, vuelve a instaurarse / en las ventanas un tiempo / de eterno domingo por la tarde." (Trapiello, 1991, 62), el poema «Unos soportales» acaba del siguiente modo: "así mis emociones me parecen eternas" (Trapiello, 1991, 163), y el poema «Casinos» acaba: "sólo lo fugitivo permanece y dura" (Trapiello, 1991, 172). Existe otra forma de eternalismo que es la del instante como suma de la duración temporal: "Son cosas de otro tiempo / las que quedan conmigo / una tarde de Octubre / escuchando las horas / que sonaron ayer." (Trapiello, 1991, 174), "la hojarasca / va volviendo la tarde cosa eterna" (Trapiello, 1991, 240). En correspondencia, y en justificación de la eternización temática literaria, el crítico literario Harold Bloom lleva a cabo una reafirmación de un sistema que estaría en consonancia con una línea cultural hegemónica, además de estarlo con su propio sistema de referencias cuando dice que "Un poema, novela, u obra de teatro se contagia de todos los trastornos de la humanidad, incluyendo el miedo a la mortalidad, que en el arte de la literatura se transmuta en la pretensión de ser canónico, de unirse a la memoria social o común." (Bloom, 1995, 28), para poco más adelante añadir que "La retórica de la inmortalidad es también una psicología de la supervivencia y una cosmología." (Bloom, 1995, 29), lo que para nosotros es claramente infundado por cuanto que no se puede justificar la inmortalidad de la obra literaria apelando a unas leyes científicas que trascienden al hombre en su colectivo grupal y van hacia la concepción cultural, si bien esta concepción cultural —y es lo que no dice el citado crítico— lleva implícito su carácter esencialista y eternalista del mismo modo que otros

no lo poseen e incluso lo rechazan, pues se trata de la modulación, en el caso de que hablamos, de una cultura hegemónica asentada como tal durante siglos.

Antonio Colinas reduce el tiempo en *La muerte de Armonía* (1990) a la dimensión pura y dura del pasado remoto de la infancia: "Qué duro es comprender / del exilio y la muerte que la vida / sólo es aquel aroma de la infancia" (1993, 334). Villena esencializa el pasado de la juventud privilegiando ese tiempo con tópicos como el de la belleza: "Y es que la belleza, en efecto, promete un infinito. / ¿Qué ves en el hermoso cuerpo joven? / Como un día al comienzo del verano —contestó— / cuando todo es brillo y delicia." (Villena, 1988, 322). El esencialismo en muchos casos pretende una inmortalización del instante al modo del poema «Al sur de Granada»: "y unos libros aguardan / la fecha de esta tarde, / diecinueve de agosto / en Fondales, Granada. / Cuando pasan los años / y abra de nuevo alguno de estos libros, / en esa simple fecha / volverán los sentidos, / la luz plomiza y calurosa y mate / y el ruido de las moscas / sospechando tormenta / y el olor de la tierra / anunciando la lluvia." (Trapiello, 1991, 38), o "Acaso sea para mí la vida / este solo llover y esta dormida / parte del mundo eternamente leve." (Trapiello, 1991, 250). El objetivo de Trapiello es la inmortalización de la vida mediante el arte de su escritura como se ve en el poema titulado «Sonata» donde se lee: "…el libro parece reducirse / a polvo, lo único inmortal. / En la portada, príncipes, / escudos, monseñores. Tinta magenta, / como de negra sangre, es allí / todo el ornamento. Y la victoria / son estos folios sucios / de lodo, siglos, ventas, robos / con historias de oscuros relatores. / Todo en mi mano, empezando / de nuevo de la nada." (Trapiello, 1991, 111). No en vano, la añoranza es mostrada por este poeta a través de diversos recursos como el tratamiento paisajístico, cuando el sujeto poético exhibe la ansias de inmortalizarse —en un marco bucólico— bajo la impronta del presente, en el poema titulado «Al final de la tarde»: "Al final de la tarde, / las últimas estelas se detienen / en la pared de cal, / accidentes, cenizas. / En los ojos entonces los paisajes / suenan como lacados / y hasta parecen lágrimas, / tan suavemente llegan." (Trapiello, 1991, 19); otras veces la añoranza tiene por motivo un espacio en un lugar campestre y ruinoso: "Al fondo está la casa, / entre almendros, en ruinas / sobre los campos yermos. / Di, tarde de Febrero, / ¿volveré a ver un día / este lugar callado, / bandadas de estorninos, el evónimo verde y las violetas, / o moriré sin recordar la luz / que vuelve esta tristeza casi alegre? / Sólo quiero quedarme en este sitio / y ser para mi siglo / nada más que el pasado, / un era, alguien oscuro / que deja que ese coche de línea / pase / lentamente de largo." (Trapiello, 1991, 76); otras, la añoranza es sólo relativa al pasado: "Oigo todas las horas / que sonaron ayer / tristes y funerales. / Mi corazón las cuenta / sobrecogido / y siempre falta alguna, / casi siempre la última. / Todos se quitan años. / Hasta la muerte quiere / hacer buena pareja / y rejuvenecer." (Trapiello, 1991, 176). O el final del propio poema: "En un tic tac parado / pasa el tiempo al revés." (Trapiello, 1991, 176); o por contra a

veces la añoranza resulta causada por el paso del tiempo como en «Medinaceli»: "me pregunto, más viejo que jamás / si seguirán cantando / los pájaros de entonces / sobre Medinaceli." (Trapiello, 1991, 233).

En Benítez Reyes la vida se agota tan sólo por el propio paso del tiempo: "metáfora / del tiempo que camina hacia su fin." (1992b, 8); destrucción de la vida por el tiempo: "el tiempo opera en él que nos destruye" (1992b, 15). A lo largo del poema titulado «En contra del olvido», Benítez Reyes establece un período condicional con una construcción semántica grave de contenido en su apódosis: "Si el tiempo en la memoria no muriese //[…] / qué sería —imagina— de nosotros, […] / Qué habría de ser entonces, sin memoria, / de nosotros" (1992b, 16-7). La vida es vista como un naufragio: "este falso mar lleno de náufragos." (1992b, 25). Existe una centralización del pasado y el recuerdo en la figura del poeta; es una centralización absoluta como si lo que realmente importara fuera detener, inmortalizar el pasado: "la fecha de la muerte / del tiempo que era nuestro." (1992b, 40). De hecho, como muchas otras generalizaciones, la temporalidad elegíaca está manifiesta a lo largo del texto.

En los textos de Benjamín Prado la temporalidad gira en torno a un pasado que rescata prioritariamente a un sujeto poético que evoca estampas familiares apacibles: "Mi padre conducía siempre coches usados. / Los domingos, casi de madrugada, / cruzábamos despacio la ciudad: calles frías" (1995, 12), "Yo miraba las casas encendidas junto a la autopista, / los árboles y el frío de las últimas ventanas. / Miraba los jardines, / el cielo destruido por las letras rojas de los hoteles. / Las tardes de verano…" (1995, 15). El sujeto poético de la poesía de Prado siente nostalgia ante el paso del tiempo y el recurso que éste produce como modo de consuelo: "20 años después, mientras me hablas / de pequeñas ciudades —me pregunto / si un recuerdo es algo que conservamos / o algo que hemos perdido—" (1995, 26). Del mismo modo, la temporalidad en la poesía de Pardo es totalmente pasiva y estéril: «Final de adolescencia» ubica el relato en un ambiente totalmente familiar donde las horas pasan sin otra distracción que viendo la televisión: "Hacia las tres / de la tarde comenzaba siempre eterna y estéril / frente al televisor o frente a un libro / y esperando una noche que no llega" (1995, 27-8). La falta de valores sociales por parte del sujeto responsable de los pensamientos es tal que el tiempo es concebido como un vacío inacabable y no un uso concreto en la sociedad en que vive instalado, por ejemplo.

El esencialismo aquí contemplado *congela* los objetos de la realidad más allá de cualquier uso temporal, con una capa impermeable donde la temporalidad es neutralizada por anestesiante en su tratamiento y, la realidad, por tanto, intocable al constituirse falsamente en inalcanzable: la nueva realidad que asoma en los textos es la lejana del pasado ya consumado y, por tanto, nunca más viable… Fruto de esta operación tan inteligentemente trabada es que se niegue cualquiera de los procesos y

cambios sociales que vive la realidad del hombre en este final de siglo, al anular los parámetros referenciales tanto espaciales como temporales. Si las esencias, de ese modo, resultan inmutables, se niega cualquier transformación de los procesos sociales y, por ende, de la realidad, porque el eternalismo es su doctrina. La fetichización que se practica, desde la textualidad, de un pasado generalmente asociado a la imagen de felicidad no es más que un acto de desresponsabilización de los procesos sociales en curso. El esencialismo pretende en última instancia camuflar otros estados de cosas en el actual panorama literario, volver la mirada y con ella el tronco hacia el pasado, para protegerse de esa mutación que está sufriendo la realidad española, cuando la *democracia* se está afianzando paulatinamente, y que conforme avanza la década de los 80 se irá estabilizando, donde las estructuras del Estado español comenzarán a sufrir cambios radicales a pasos agigantados con el fin premeditado de *normalizarse* respecto a la Europa tecnificada y consumista, para alcanzar la tan ansiada modernidad que asoma a través de las pantallas televisivas más allá de los Pirineos. El tratamiento *eternalista* pretende una consciente ausencia de conflictividad temática o textual, una ausencia total de conflicto pero también de acción pues todo se somete a un idilismo (Trapiello, Mesanza, Cuenca…) o en todo caso a una pasividad (e incluso abulia vital) las más de las veces demostrada mediante la exhibición continuada de una memoria anestesiante y clausurada. La eternidad desdialectiza la historia y arroja fuera de ella a su protagonista que es el ser humano, por cuanto que los procesos sociales en los que debe quedar inserto son ninguneados, eludidos y, por ende, elididos irresponsablemente. Contra lo que se pudiera pensar, las posturas aquí traídas a colación parecen ir al unísono, nunca resultado de la casualidad.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

## 4.5. LA TRADICIÓN

El tratamiento de la «tradición» a lo largo de la historia de la literatura se ha ido construyendo en un tópico de interesados juicios más bien manipuladores, que no esclarecedores; y, para mayor enrevesamiento, ciertos críticos no aluden al problema con suficiente luz clarificadora: más bien lo eluden[183]. Pretenderemos en adelante aportar, en lo posible, claridad siempre desde la perspectiva aquí trazada.

Cuando Luis Antonio de Villena en *Fin de siglo* alude a la «tradición clásica» como verdadero valor de la joven escritura de los ochenta, al tiempo que hace pasar por desapercibida, ignorada, cierta poesía de los ochenta que de ningún modo tiene poses antiguas[184], ni puede funcionar bajo la explotada etiqueta del canon clasicizante, su actitud suprema resulta grave por manipuladora, aurática por esencialista y eternizadora, retrógada ideológicamente por defender valores arcaicos y en desuso, conservadores para el día a día de la última etapa de este atormentado siglo. La definición dada por éste queda evidenciada en el marco que traza:

> tradición clásica sería la pervivencia histórica de temas, actitudes y modos de los escritores grecolatinos a través de las literaturas occidentales, desde la Edad Media hasta ahora mismo. (Villena, 1992, 10)

Pero esta pervivencia, a su decir, se debe mostrar con una cierta nostalgia de un pasado de culturas hoy perdidas, de ahí que el 'ahora' se renueva, apoyándose en un "mundo pasado", y todo ello hecho en nombre del «avance» para la mejor asunción de la «actualidad» que llama «absoluta» (1992, 15). Además de fetichizar el pasado —algo muy propio en Villena—, realiza una operación que resulta esencializadora.

En el "Prólogo" a *Postnovísimos* dice Villena que el "excesivo apego a la tradición —cada cual a la suya— es característico, en todos los sentidos, de la generación postnovísima." (1986, 24); el problema será que, conforme pase el tiempo, esa tradición se irá conformando como una masa unificada y unísona que responde a los mismos objetivos y condicionantes de buscar un refugio en el pasado respecto al presente, retomar una cultura para instalarse en ella por esnobismo literario, carácter selecto o incluso dandismo, no un modo de construir la cultura actual a partir de los posos de la tradición para dialogar con ella: se reniega de antemano del diálogo entre las diferentes coordenadas porque parece preferible incluso plagiar la tradición, de idéntico modo a como nos ha sido legada. De lo cual el propio crítico Villena llegará a postular una uniformidad que en nada casa con su voluntad teórica de pluralismo. Muy en consonancia con esta idea clónica, Habermas (1984, 393) ha postulado que la tradición es capaz de neutralizar al individuo que compone una sociedad cuando sus garantes se

---

183 El problema es constatado en Alicia Bajo Cero, 1994a, 12 y 1994b, 10 y ss.

184 Remitimos a *Las ruedas del molino*, Alicia bajo Cero, 1994b.

atribuyen *pretensiones de validez* y son capaces de decidir por sí mismos las condiciones de su dosificada y controlada presencia en la sociedad, mientras el lector-espectador queda neutralizado por una tarea premeditadamente selectiva, manipuladora y, por lo tanto, en este sentido, utilizando técnicas claramente terroristas. Al calor de la discusión, no se pueden entender declaraciones de ciertos críticos cuando pretenden decir que todo poeta siempre dialoga con su tradición cultural conformando un intertexto en una época sin «referentes reales»[185]: "De esta manera, la memoria, como en los autores de la generación del medio siglo, adquiere un relieve especial, no sólo en su selección y rescate de la experiencia, sino en la reconstrucción de ésta a través del lenguaje en el poema." (Lanz, 1996, 8). Realmente las diferencias respecto al uso de la memoria y de la tradición en la generación con la que intentan compararse resulta vano por cuanto que aquélla fue una generación que pretendía transformar la realidad que les tocó vivir a partir del recurso de la memoria y el pasado, de un modo legitimado por su voluntad de problematización de la realidad social en un régimen dictatorial que parecía no acabar nunca. El poema de Gil de Biedma titulado «Infancia y confesiones», como su propio título indica, narra los avatares de una infancia en un estamento social favorecido, en el seno de una familia prototipo de la burguesía catalana: "Cuando yo era más joven / (bueno, en realidad, será mejor decir / muy joven) […] // Mi infancia eran recuerdos de una casa / con escuela y despensa y llave en el ropero, / de cuando las familias / acomodadas, / como su nombre indica, / veraneaban infinitamente / en *Villa Estefanía* o en *La Torre* / *del mirador* / y más allá continuaba el mundo / con senderos de grava y cenadores / rústicos, decorado de hortensias pomposas, / todo ligeramente egoísta y caduco. / Yo nací (perdonadme) / en la edad de la pérgola y el tenis." (Gil de Biedma, 1975, 49). Si bien se retrata un paisaje burgués como pudiera ser el de la poesía de Felipe Benítez Reyes, García Montero, Luis Muñoz, Carlos Pardo, etc. de la nómina aquí estudiada, la diferencia es que Gil de Biedma admite haber nacido en el seno de una familia burguesa a la que critica por ese ambiente elitista, constituyendo la dosis de la crítica un rescoldo de culpabilidad [a la manera albertiana: "(perdonadme)"]; su inconformismo se evidencia en el recuerdo que vierte en el poema, donde la memoria es fiel testigo con el propósito de renegar de aquellos elementos en los que ideológica y socialmente no cree, incluso lo lleva a cabo mediante el recurso de la ironía ("como su

[185] Cuando un poeta como Felipe Benítez Reyes dice "Gastad esa moneda, la juventud. / Y que el tiempo, que huye, os sea generoso." (1992a, 35), no hace más que quedarse en la superficialidad de los textos grecolatinos a los que imita, con sus mismos recursos, tópicos textuales e incluso con un lenguaje muy próximo a la escuela elegíaca latina. La metáfora de las «monedas» gastadas, como paso del tiempo y de la juventud, no es más que un plagio de motivos latinos que en nada ayudan a la actualidad de la era tecnotrónica que vivimos. Por su parte, Lanz asegura que el diálogo con la tradición no pretende el análisis profundo sino el afán de acceder a un espacio determinado, no a la gestación de su simulación donde lo retomado funcionará de forma autónoma al vaciarse de su sentido originario (Lanz, 1996, 11). La justificación de ese vaciamiento, en el ejemplo anterior resulta imposible ser concebida como tal, aunque discrepamos del modo de sentir la tradición de Lanz, dado el razonamiento expuesto.

nombre indica"); más adelante, en el propio poema dirá que "Se contaban historias penosas", las cuales el lector imagina que siendo adscribibles a los años inmediatos de la postguerra se refiere a aquellos estratos sociales que no tuvieron la «suerte» de ser burgueses con lo que les tocó pasar las penurias y calamidades de una dura postguerra, sin lujos ni concesiones vanidosas como cuenta el autor, por pertenecer a la clase social que pertenecía, donde la vida era holgada, incluso extrañamente lujosa para la sociedad española del momento. Por su parte, otro compañero de generación, Carlos Barral, escribe en el poema titulado «Geografía o historia» de su libro *Diecinueve figuras de mi historia civil* en un tono rememorativo: "Yo venía / de soñar una historia con batallas / de menudos objetos en la arena; / de piedras contra piedras, de abordajes / de dos plumas de pájaro en los charcos / que deja la marea. / Venía ajeno al tiempo / que, al contrario, / ha debido pasar sensiblemente / (debe hacer mucho tiempo que ganamos la guerra / según la paz está consolidada)." (Barral, cfr. García Hortelano, 1977, 131-2). El título recuerda la asignatura en que —en el colegio o en el bachillerato— el alumno estudiaba para aprender su entorno, con lo cual la escenificación remite claramente a la adolescencia o infancia del protagonista; sin embargo, el tiempo en que está ubicado es la España de postguerra donde la «paz calma» impuesta por el régimen de Franco parece eterna en la sociedad, y así lo refleja el poeta. El recuerdo es vertido aquí de un modo desolador y la imagen que le produce al protagonista es incluso ténebre por cuanto que el final del poema dirá "¡Qué oscura gente y qué encogidos vamos!" (1977, 133). La evocación, a diferencia de los poetas estudiados, es claramente dolorosa, construye conflictos y problematiza con la realidad que le tocó en suerte vivir al poeta. Por su parte, otro poeta de la nómina del medio siglo, José Agustín Goytisolo, también adscribible a la memoria, en «Años turbios» problematiza claramente con la evolución temporal que sufre quien recuerda el pasado, del mismo modo que hicieran otros poetas extranjeros como Pessoa o Eliot: "Otra vez en la calle, / pero no como entonces. // Ahora son veinte años / con fiebre y con hastío. / ¿Soy yo ese triste y ronco / sonido sin campana? // ¿era yo aquella sombra / detrás de mis zapatos? // ¿Soy yo? ¿Era yo? Preguntas, / preguntas al olvido." (Goytisolo, cfr. García Hortelano, 1977, 155). La problematización no trasciende a lo social, se queda en lo puramente individual, sin embargo pone sobre el tapete una serie de cuestiones fundamentales en quienes fueron los niños de la postguerra, y vivieron una serie de experiencias traumáticas, que con el paso del tiempo, al ser evocadas, contienen una importante dosis de necesidad de explicarse el lugar que ocupa el sujeto poético en el mundo tras los efectos del tiempo sobre su persona. A diferencia de cuanto repetidamente proclama el crítico Villena, la poesía de la experiencia se aleja de la realidad con un discurso que busca el cobijo de una tradición ancestral nunca renovada o en un posible diálogo, y sin embargo siempre en relación de sumisión, por mucho que se empeñe en querer demostrar lo contrario:

> …el poema busca poderosamente acercarse a la vida real y contemporánea sobre la que reflexiona o se refleja, bien que el poeta precise en general máscaras y adornos clásicos que —además de ensanchar la significación o connotación del poema—ofrecen una pátina de cultura, que se desea como ocultamiento y como prestigio. Los temas serán, pues, del mundo cercano, pero propendiendo a abstracciones ilustres, marcadas por la tradición. No sólo el tiempo que huye o la caducidad de las cosas, sino la perfección celeste de la belleza, y a menudo, su encarnación en cuerpos juveniles. (Villena, 1992, 19-20)

> Si en principio *tradición clásica* es la búsqueda (con intención renovadora) del mundo grecolatino; yendo más adelante, *tradición clásica* puede ser además la búsqueda de los autores que, remitiéndose en última instancia al concepto lírico o satírico de la poesía helénicoromana, resulten históricamente más cercanas al que escribe, incluso preferentemente hispanas. Y así cuando la *tradición clásica* se vuelve cuestión de sentimiento, temas y tono, puede prescindir de las referencias exteriores clasicizantes que, finalmente, acaban por resultar retóricas. (Villena, 1992, 21)

Esta práctica no sólo es contraria a la del crítico cuando se mete a poeta, sino que el discurso teórico se posiciona desequilibrado respecto a la realidad de la nómina que analiza (en *Fin de Siglo* todos los poetas antologados son de la «escuela de la experiencia»), dejando de lado a incluso poetas antologados en *Postnovísimos*, en lo que pudiera parecer un intento de re-conducir el presente de la poesía por el lugar que más le interesa al propio antologador. Los componentes de la nómina señalada son: Juan Lamillar, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Leopoldo Alas, Esperanza López Parada, José Antonio Mesa Toré, Vicente Gallego, Álvaro García, Luis Muñoz.

En cambio, no faltan críticos como Lanz que, desde la asepsia enjuiciadora, aceptan el estado de la cuestión dado con anterioridad a la «generación de los 80» y apoyan la construcción de una generación llamada así con su benevolencia al comparar imprudentemente a la del medio siglo, cuando un cotejo minucioso de textos entre ambas *generaciones* no tiene como resultado la simulitud ni temática ni ideológica de los mismos, como se puede apreciar en los ejemplos anteriormente manejados. Afirma Lanz que ante el «vértigo» impuesto por la fase de la modernidad en que nos encontramos, sólo cabe la «fragmentariedad» que explique los cambios de la realidad circundante como los que el escritor busca: "…refugiarse en la nostalgia de un orden antiguo y acentuar los rasgos dialógicos consustanciales al texto literario" (Lanz, 1996, 12). No podemos ver nítida la relación que traza entre la efectiva fragmentación de la obra literaria de la postmodernidad y la tradición. Lanz, siguiendo a Lipovetski, dice que el único modo posible de la obra artística en la «era del vacío» es "vestirse con los ropajes de los que otros fueron, reproducir la obra precedente fuera de su espacio y tiempo, crear no ya una obra de arte, imposible en nuestra época, sino la mera representación de dicha obra, una obra que oculta precisamente el vacío, la ausencia de una verdadera creación." (Lanz, 1996, 15). Nos preguntamos por qué es imposible en estos momentos la obra de arte, y en todo caso qué es arte respecto a qué no lo puede ser.

Deslindando las teorías de los géneros, Villena se basa en la tradición literaria de la que parte desde la Grecia arcaica, pasando por los elegíacos latinos: "no me parece inexacto decir que la *tradición clásica* (lírica) es (aparte de la transmisión de *topoi*, de citas o referencias directas) un poema elegíaco, experiencial y de fabricación culta, sea en el mismo utillaje retórico, sea en las alusiones mitológicas o librescas" (Villena, 1992, 11). Villena impone un modelo de tradición muy cercano a su propia concepción cultural clásica en todas sus manifestaciones:

> Para algunos los referentes grecolatinos son la médula de la *tradición* misma, que desde la Edad Media (el *Libro de Alexandre* o la *Historia Troyana*) hasta hoy, expresarían una nostalgia por la plenitud de una cultura perdida, y la necesidad de renovar el ahora —actitud humanista— buscando el apoyo de un mundo pasado que, comprendido, nos permitirá avanzar y asumir mejor la actualidad absoluta. Hallamos vergeles clasicistas en el Renacimiento o el Barroco, pero tal como podemos interpretar ahora la *tradición clásica*, nos remite al romanticismo. (Villena, 1992, 15)

> resurge una *tradición clásica* que no sólo no rechaza, sino que busca y apetece, la alusión helénica. (Villena, 1992, 17)

De la intervención llevada a cabo por Villena en sus antologías resulta evidente que, además de decantarse por sus propios gustos personales como él mismo declara, pretende imponer al lector la idea de que todos los poetas seleccionados, los más destacables de la década según su afirmación, poseen las mismas características entre sí: ¿qué es de poetas como Blanca Andreu, Jorge Riechmann, J. C. Suñén, M. Casado, etc.? Su criterio es tan uniformizador como tendencioso:

> Todos los poetas resumen (con voces propias, diferenciadas, logradas o esperanzadas) una poética esencial y unitaria. Una poética del humanismo. (Villena, 1992, 31)

> Ahí reside precisamente —en esa fuerte cadena— el encanto, la magia, y el riesgo, asimismo, de la tradición. En esta línea, la necesidad del yo poético sólido es esencial, pues de otro modo el peso de la tradición aplasta al que no tiene fuerzas para sostenerla airosamente. (La tradición —lo he dicho en otra parte— es así una aristocracia). Este es el camino que han seguido postnovísimos como José Gutiérrez, Martínez de Merlo, Felipe Benítez Reyes —extremándolo— y también, en algún modo (mezclándolo con otras vías), Luis García Montero o Miguel Mas. Me refiero —a parte de a nombres conocidos— a quienes han asumido el uso personalizado de la tradición clásica (que conlleva una cierta dosis de poesía de la experiencia) de modo más riguroso o explícito. (Villena, 1986, 19)

La tradición es asumida en los años 80 mayoritariamente por numerosos críticos, quienes al unísono creen ver en ella el lugar hacia el que converger tras la etapa de experimentación y vanguardia vividos en España hasta aquel entonces por una generación de escritores previos; el problema comienza cuando ese lugar de convergencia es visto como un movimiento practicado por la propia inercia social, hasta el punto de quedar naturalizado de un modo nunca justificable: "Asumido el artificio, asumido el derecho a emocionar con lo artificial, el estilo poético de Felipe Benítez Reyes se desenvuelve en una precisa naturalidad narrativa, naturalidad del gusto clásico, con una tradición jamás negada, pero reconstruida desde los tonos propios y el

personaje particular: modernismo tardío, más sentimental que lujoso." (García Montero, 1992, 23). A partir de entonces se abrirá un debate del gusto de la nueva lírica, manido incluso por ciertos críticos, donde se pretende polarizar de una forma absurda la cuestión hasta el punto de reducirla a un enfrentamiento entre vanguardia y tradición que de ningún modo llevará a ningún sitio: "La despreocupación por ser originales conlleva el rechazo de las vanguardias y su mística de la novedad." (García Martín, 1992b, 212). Se niega la continuación de otras posibilidades de la tradición poética a la que alude García Montero (García Montero, 1992, 10 y 25) por cuanto que se afirman una serie de ideas coincidentes en su base, en cuantas poéticas la recorren. De hecho, uno de los textos programáticos que sentaron las bases poéticas de su generación en un momento dado, el "Prólogo" a la poesía de Felipe Benítez Reyes, se preocupa de señalar que la poesía de la generación anterior, la llamada escritura novísima, renegó de la tradición castellana. El poeta de esta generación, ahora metido a crítico, Luis Antonio de Villena, reconoce que los novísimos no llegaron a ser una «vanguardia» en sentido estricto pero actuaron como tal, aunque fueran poetas insertos en una tradición múltiple (1986, 13)[186]. Para García Posada el rupturismo de momentos precedentes se cuestiona en la presente generación (García Posada, 1996a, 15), lo cual no es más que una necesidad de justificar una línea poética pero con la responsabilidad de obviar otras que existen y que hoy ponen en entredicho la escritura llamada «tradicional» o «clarificadora» si es que vale el término: bastará nombrar las poéticas de Blanca Andreu, E. Falcón, A. Méndez Rubio, Juan Carlos Suñén, etc. Para García Posada, la «actitud ante el lenguaje y ante la tradición» junto a «una cosmovisión temporalizada» (García Posada, 1996a, 15) son las características más en consonancia con la poesía hegemónica, y aunque ciertamente lo es en una línea concreta de las poéticas que hoy conviven, no lo es en todas ni mucho menos: el juicio habla desde la desinformación, la ignorancia o la pretendida intención de que así sea mediante una operación de reafirmación intencionada de esta línea poética. Pero volviendo a la focalización reductora de vanguardia/tradición, del modo en que algunos críticos han pretendido decir, en ese sentido se manifiestan los siguientes:

> en las corrientes más renovadoras de la actual poesía española se observa una clara actitud beligerante contra la concepción vanguardista del arte sostenida por los más radicales de los poetas novísimos, cuyo espíritu era hacer tabla rasa de la tradición, o de las tradiciones no aceptadas. La actitud antivanguardista se inscribe, por lo demás, dentro del sistema de referencias establecido por la llamada posmodernidad, esto es, la superación del vanguardismo como actitud rupturista en la tradición, la búsqueda del equilibrio entre tradición y novedad, el eclecticismo, la negación, en fin, de la concepción romántica del arte como originalidad, la constatación de que hay siempre una tradición operando sobre el creador. (García Posada, 1996a, 14)

[186] L. A. de Villena dice: "la apertura hacia valores hasta allí tenidos en menos: la poesía de la experiencia, el coloquialismo expresivo, la construcción más racional del poema, etc. Y el natural acercamiento, entonces, hacia la poesía de la Generación del 50, o al menos hacia sus miembros más destacados." (1986, 14).

> La despreocupación por ser originales conlleva el rechazo de las vanguardias y su mística de la novedad." (García Martín, 1992b, 212)

Las tradiciones, pensamos, deben ser siempre plurales, múltiples, tantas como escrituras, sin necesidad de que se privilegien en rangos jerárquicos, unas sobre otras sin venir a razón de nada, del modo en que lo efectúan ciertos críticos, porque el concepto de canon vivificado en los últimos tiempos está próximo a este tipo de jerarquías que en nada ayudan a comprender la tradición literaria de una cultura, ni siquiera el presente de esa misma cultura. A tenor de lo dicho, resulta paradigmático, y por ello inevitable traer a colación el caso de la poética de Andrés Trapiello, al ser toda ella una reafirmación del canon literario y reafirmación mecanicista de la *gran* tradición castellana de escritura, sin inclusiones más allá de cuanto no sea o respete esa línea central de la tradición que comienza con los grecolatinos, continúa en la Edad Media, prosigue en el Renacimiento y Barroco, y acaba en el simbolismo-modernismo. En una *Nota* previa que antecede a la edición completa de la poesía de Trapiello, su autor, en consonancia con el título definitivo de su poesía —extraído de uno de sus poemarios—, llevado por una voluntad de reafirmación de una de las líneas literarias hegemónicas (bien que su título sea plural e indique a la multiplicidad que en los textos suena a la «gran tradición») que resulta ser la más conocida y ampliamente difundida por los aparatos difusores institucionalizados de la misma, dirá que los "temas y el fondo son siempre los mismos" (Trapiello, 1991, 13), en consonancia con su modo de escritura que es emulativa de la tradición mayúscula desde las formas elegíacas latinas hasta el simbolismo y modernismo del actual siglo. Su idea de preservar tal tradición —mucho que el título repetimos [porque nos parece importante esa voluntad inicial de apelar a diversas tradiciones que en la práctica poética resulta ser no más que una y hegemónica] sea plural— no es más que un modo de cerrazón en su escritura al asumir lo que el título emula con voluntad de enmarcar no sólo su producción poética sino de rebautizar el total de su producción con un título muy significativo; no en vano esas «tradiciones» dejan de ser plurales cuando en el prólogo aclara como premisa para el atento lector que "Desde el principio, desde mis primeros versos, he admirado a unos pocos poetas, casi siempre los mismos. Ellos han sido mis tradiciones." (Trapiello, 1991, 14); con lo cual queda demostrada en palabras del propio autor la singularidad de tan engañosa pluralidad. Por otra, la idea de tradición también es reseñada en su inicio diciendo: "Me parecía que no sólo era el mejor modo de cerrar una época, sino de unir unas obras que tienen este corredor común, esta íntima galería: el «trabajo gustoso» que son las tradiciones." (Trapiello, 1991, 14-5). Clausura a la que invoca desde todos sus aspectos textuales al cerrar su escritura (aunque sea al menos una etapa), pero también temáticos en lo que llama *tradición* —sin saber a cuál se refiere—, vista de una forma anestesiada

mediante la etiqueta neutralizadora de «trabajo gustoso» como una suerte de bote de humo con el que oscurecer conceptos de mayor calado.

En «Murieron los maestros» el poeta se duele de la muerte de las grandes figuras históricas como son los poetas o los grandes eventos del pasado en actitud servilista hacia la historia, nunca una entrada dialéctica respecto a esa misma historia: "Ni dioses, ni celeste sustancia. / Europa en otro pensamiento va olvidada. / Roma, París, Madrid, Lisboa, provincias de la rosa, / gobierno de su fin fuera esta tarde / en ti. / Todos cayeron. Los poetas / mayorales y el campo que dejaron, / la claridad de vuelo, / la pausa de su aire. / Dardos son hoy, espina de un amor, / sus sombras entre sombras. / Un ciprés, el olivo, la palmera. / Los maestros murieron, nuestros árboles." (Trapiello, 1991, 127), como si la muerte no fuera un elemento natural del proceso orgánico humano y el poeta quisiera situarse en una dimensión de absurda eternalidad que no lleva a ningún sitio puesto que sólo un texto tiene sentido cuando entra en dialéctica con otro del pasado y se reubica así en el presente. El sujeto poético añora de tal modo el pasado y lo ritualiza hasta el punto de renegar del presente como bien se puede comprobar en el poema titulado «Travesía»: "Soy lo que mi alma alienta / en esta travesía. Vedme aquí / parado en la lejana Europa, / donde un valle es la amplitud / de la mañana soleada. / Son horas que transcurren de un modo impreciso, fuego al fin. / Lo insignificante llena el tiempo. / Un cielo más feliz es imposible, / inmenso azul que se derrumba en mí / con el vago dolor de ser contemporáneo." (Trapiello, 1991, 131). Trapiello lleva a cabo una estratégica operación de reafirmación de estructuras culturales pretéritas, aunque éstas se refieran a la religión, puesto que buscan la añoranza en una idea de fe en el cristianismo antiguo y perteneciente al orden del recuerdo como modo en el que instalarse e incluso reivindicarlo, tal y como el poeta lo vivió en su memoria de la infancia, e incluso al rescatar esa misma idea desde los inicios de la tradición religiosa cristiana. Así, de ese modo se pueden entender versos como los que siguen: "Deben estar las monjas recitando los salmos, / leche, miel y dátiles que prepara una esclava" (Trapiello, 1991, 208). O por ejemplo los siguientes versos: "una rosa holandesa, / un reloj y una calavera llenan / el oscuro aguafuerte de tinieblas / para que Dios se anuncie." (Trapiello, 1991, 211), "las viejas golondrinas / de las iglesias muertas / que saben oraciones / que el mismo Dios ignora. / Ha crecido en el atrio / el sueño de las ruinas, / y con la herrumbre el musgo / sobre las sepulturas, / pobre iglesia de pueblo, / desconfiada y lúgubre, / sin latines del Lacio, / sin porvenir ni gloria." (Trapiello, 1991, 224).

No dejan de tener responsabilidad en esta operación críticos que reafirman, en connivencia con la poética de los propios poetas, este estado de la cuestión, sin pretender en ninguno de los casos ahondar en los problemas que plantean las diversas cuestiones sino reafirmando la 'calidad literaria' del criticado por el solo hecho de

asumir y seguir una tradición que resulta ser la hegemónica, como si hacer versos en romance, copla, seguidillas… fuera suficiente garantía de una calidad literaria. García de la Concha al hablar de *El mismo libro* lo hace en los siguientes términos, en consonancia con la ideología de la que participa la escritura poética de su autor: «continuidad de voz y temas» (cfr. Sánchez-Ostiz, 1992, 215), y califica este crítico *Las tradiciones* de «fidelidad» a la «propia voz y a la propia alma» cuando lo que existe es una compleja operación —a inicios de la década de los ochenta— para borrar cualquier tipo de huella de las vanguardias históricas impuestas o revisadas en el panorama literario español del momento, y una búsqueda de refugio en el pasado: en eso participan de la propia ideología el escritor y el crítico García de la Concha al no criticar sino afirmar lo que el poeta sirve en bandeja. De hecho en el poema inicial de *El mismo libro* «Más que el amargo vino» se puede leer: "Para que escriba versos de caducada rima / me he quedado solo: / ni tú ni tú podéis estar conmigo." (Trapiello, 1991, 243). En otro poema de título significativo, «Soneto», dirá abundando en la propia idea de reafirmación del pasado en sí y de una literatura ancestral que tiene por voluntad continuista la reivindicación de una tradición literaria y más allá de ello una literatura nacional: "Quizá me he confundido de pasado, / de presente tal vez y de futuro." (Trapiello, 1991, 250). En el fondo de su sistema poético, estilísticamente no sólo hay un plagio al simbolismo y al modernismo en sus estructuras sintácticas y metafóricas, sino la pretensión de no aportar nada al momento presente de la escritura, que en consonancia con el nivel temático se busca con ansia poder conectar con una tradición literaria hegemónica de grandes nombres que han pasado a la historia de la literatura en claro signo de cierre histórico al no admitir otros disidentes a la escritura institucionalizada. Así, se reivindica a Fray Luis de León en títulos emblemáticos como «Beatus Ille» o «Casi una oda» (1991, 254-5), o reminiscencias a Tirso de Molino en el poema que lleva el propio nombre del dramaturgo (1991, 262), o «Silva de los olmos» (1991, 265) donde se lee: "Todo al final resulta un *es cansado* / como escribió Quevedo" (1991, 265), o el poema «Venite Adoremus» (1991, 295), «Romance de las tres horas» (1991, 299). El sujeto poético siempre se presenta en una abulia vital, una pasividad asombrosa, en paisajes apartados y rurales, en la soledad de campos rodeados de una naturaleza apacible y bucólica, pero también conecta con el inicio de nuestra tradición poética al recurrir al tópico del *tiempo pasado* manriqueano, en clara búsqueda de la unidad monádica en la naturaleza: ejemplos ilustrativos de ello serían poemas como «Tiempo del aire»: "Todos los puertos son el mismo, / uno y el mismo, / donde cantan las brumas / y una ciudad se apaga y un estrecho, / sin que nunca sepamos / si vamos, si venimos / o si estaremos siempre." (Trapiello, 1991, 20-1). Igual que la *Oda VIII* de Fray Luis, la naturaleza pretende en la poesía de Trapiello un idilio con fusión divina; toda su poesía está teñida por una actitud bucólica en el tratamiento de la

naturaleza (nunca como tratamiento enmarcador del ecologismo o la crítica a la destrucción del medio ambiente, o a cualquiera de los problemas que asolan la naturaleza en la actualidad). Es una contemplación interior como la de Fray Luis, pues veamos un ejemplo: "«…Inmensa hermosura / aquí se muestra toda, y resplandece / clarísima luz pura, / que jamás anochece; / eterna primavera aquí florece. / ¡Oh, campos verdaderos! / ¡Oh, prados con verdad dulces y amenos! / ¡Riquísimos mineros! / ¡Oh, deleitosos senos! / Repuestos valles, de mil bienes llenos!»" (Fray Luis de León[187]). La evocación al paso de las cosas, la nostalgia por un tiempo pasado, la caducidad de la vida presente es un motivo característico, por otra parte, entre otros, de la literatura medieval de donde extrae Trapiello otro importante filón temático y estilístico. La poesía de éste participa del «Ubi sunt?» medieval al interrogarse constantemente sobre la fugacidad de lo terreno y recordar el pasado melancólicamente. De igual modo que las *Coplas* de Jorge Manrique, la poesía de Trapiello participa de una severa reflexión sobre el carácter transitorio de la existencia humana, la fugacidad de los bienes de la Fortuna. Todo está teñido por una nostálgica rememoración y el poema termina recordando las gloriosas hazañas de su padre: las palabras, como las de Trapiello, están llenas de una ejemplar resignación y cristiana serenidad (como hemos visto), donde sólo el recuerdo nostálgico del tiempo pasado y la exaltación de valores espirituales no perecen: "Pues si vemos lo presente / cómo en un punto se es ido / y acabado, / si juzgamos sabiamente, / daremos lo no venido / por pasado." (Jorge Manrique); "Partimos cuando nascemos, / andamos mientras vivimos, / y llegamos / al tiempo que fenescemos; / assí que cuando morimos / descansamos" (Jorge Manrique). O versos como el que sigue: "Partir o haber llegado / son dos modos de ver las mismas cosas / en las lágrimas tristes del que queda." (Trapiello, 1991, 23). El paso de la vida semeja al de las coplas de Jorge Manrique cuando en «Al final de un día» se nos dice: "y vuelve a ser de nuevo el mismo / lugar de taciturnos que miran desde aquí / cómo pasan sus vidas" (Trapiello, 1991, 200). "Pasó el tiempo. Pasaron los afanes / y recordamos lo que no vivimos / para olvidar en cambio lo que fuimos." (Trapiello, 1991, 307).

Existe en la poesía de Trapiello una búsqueda contemplativa en la naturaleza, nunca disimulada, como ha advertido García de la Concha: "La raíz de este proceso de búsqueda contemplativa no es otra que la crisis de identidad que viene marcando, de manera casi ininterrumpida, la poesía hispánica desde la modernidad alumbrada en el romanticismo" (cfr. Sánchez-Ostiz, 1992, 216). El efecto de tal frase no es otro sino acomodar al poeta en el panorama poético de la literatura actual bajo los efectos de un crítico consagrado como quien eso escribe, y el lugar donde aparece, pero de paso García de la Concha reafirma la concepción hegemónica de la literatura nacional.

[187] Elías L. Rivers, *Poesía lírica del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 122.

> Se aprecia, por igual, el buen oficio de A. T. en la construcción de símbolos, tanto en aquellos que se alzan sobre la base de los «primores de lo vulgar» […], como en los que aprovechan lo que Carlos Bousoño, a propósito de Antonio Machado, ha llamado esquema disémico (García de la Concha, cfr. Sánchez-Ostiz, 1992, 217)

Por si quedaban dudas, de ese tratamiento literario en Trapiello, la anterior frase ahorra posibles errores; ahora el lector podrá encasillar a la poesía de Trapiello definitivamente instalada en esa línea de continuidad histórica, ya no por los efectos del crítico García de la Concha, sino por los de clamar a otro de mayor calado como es el caso de Bousoño, porque las palabras explicativas de este segundo otorgan carácter de naturalización al proceso cuando es comparado con la poesía de Antonio Machado, y su escritura sigue procesos estratégicos de construcción que se quieren iguales. Pero también se reafirma la escritura de éste en frases donde se elude el proceso crítico para llevar a cabo una superficial manipulación del discurso al no pasar de una crítica impresionista *grosso modo*: "Creo, con todo, que donde A. T. logra sus mejores páginas es en la creación de estampas —género específicamente simbolista— que sirven de soporte al libre pensamiento contemplativo." (García de la Concha, cfr. Sánchez-Ostiz, 1992, 217).

Por lo general se suele decir que existen dos concepciones enfrentadas de "historias". Una, aquella que apela a valores míticos, a la cultura tradicional para legitimar sus orígenes, ese tiempo esencial donde las cosas se entifican tal como pretende Villena[188]; y una segunda, totalmente proyectiva, legitimadora del conocimiento hacia el futuro: son las llamadas metanarrativas de la modernidad (ver aclaraciones en Calinescu, 1987, 266). Desde la perspectiva del presente trabajo sentimos una mayor cercanía por el segundo.

Ya hemos dicho que estos poetas privilegian formas de escritura clásica desde su tratamiento formal, bien sea a través de mímesis de ritmos, rimas, estrofismos, composiciones o temáticas. Veamos algunos ejemplos. L. A. de Cuenca (Vbi Sunt, Epigrama, Remedia Amoris), Juaristi (Epístola a los Vascones, Sermo Humilis, del epíteto homérico), F. Benítez Reyes (Elogio de la naturaleza, Elegía, Etopeya), A. Colinas (Jardín de Orfeo, La muerte de Armonía), Villena (Sublime Solarium, sus Odas, Epigramas, Efigies, Elegías), C. Marzal (Sic transit gloria mundi, In memoriam C.M.), Trapiello (Venite Adoremus, Romance de las tres horas, Elogio de la inmovilidad, Silva de los Olmos, Beatus Ille) [189]. Antes de seguir, debe quedar bien claro que el problema no está en el uso de la tradición: todo poeta, y todo movimiento literario tienen derecho

[188] Destacables son también las alusiones al tema ofrecidas por Luis García Montero en su *Confesiones poéticas*: "No se destruye nada; más que nunca se respetan los códigos de la poesía como esencia eterna de un sujeto eternizado." (1993a, 69).

[189] Esta enumeración, que podría ser más exhaustiva, pretende ser sólo una fiel muestra del tratamiento a través de títulos de poemas, poemarios o secciones de libros.

a privilegiar una cierta tradición, el problema comienza cuando ese privilegio se realiza a costa de enmascarar y negar otras (en este caso respecto a las vanguardias tal como hace García Montero), —y lo que es peor— sin una distancia suficiente como para separar esa tradición de la nueva voz poética, lo cual da como resultado una manida reiteración por mímesis absoluta. Ejemplo de cuanto se refiere podría ser el poema de Benítez Reyes: «El poeta Juan de Tassis describe los sepulcros» (1992a, 41) donde dice: "Vencido *queda el arte del deseo*/en lugar de mi vida. / Necesario es que ordenes las monedas / para la eternidad"; éste es un tratamiento totalmente clásico, sin voluntad crítica renovadora, al mostrar del mismo modo que lo hacían los poetas clásicos pero en ningún caso replantear en el momento en que el sujeto poético lo plantea a otra sociedad distinta de la originaria aquí expuesta. Una poesía que se quiera tal, y moderna, es aquella en que se produce un fuerte choque entre este tema y la actualidad más inmediata, sin necesidad de privilegiar el pasado, sin quedarse en él estancado, sino confrontándolo con la actualidad más reciente, dialogando con ella: "Gastad esa moneda, la juventud. /Y que el tiempo, que huye, os sea generoso." (Benítez Reyes, 1992a, 35). ¿Es acaso original?[190] Ni original ni innovador, simplemente mimético de la tradición grecolatina —y se nos excuse hablar de intertextualidad. Cuando Benítez Reyes (que es un simple ejemplo por no citar otros muchos) recupera la poesía clásica lo hace para *arrodillarse ante ella*, para establecer una situación meramente de dependencia (temática y formal en su construcción), sin salir de ésta, sin innovar, sin poner en conflicto nada. ¿Dónde está el esfuerzo de superación de éstas y otras voces, que —incluso— a veces pesan mucho más que las propias originales hasta hacerlas enmudecer? En este sentido, Villena justifica esta postura con una retórica maleable que es capaz de apropiarse interesadamente de la poesía helénico-romana de una serie de autores clásicos con los que conecta su sensibilidad; pero es falacia comunicativa, porque todo poeta parte de una tradición (nadie escribe desde el vacío). Al escribir, todo poeta se apoya en autores precedentes, bien cercanos bien lejanos, pero jamás un poeta que se quiera tal asumirá sumiso la voz redicha de la tradición (y no precisamente por ser clásica, sino por su acomodo pasivo a ella)[191]. García Posada ha dicho:

---

[190] Entendemos por *original*, en su sentido estricto y meramente literario, aquello que aporta aspectos o perspectivas evolucionadas de acuerdo a nuevas y precisas coordenadas espacio-temporales, obviamente, superando viejas dependencias y conectándose con la coetaneidad en que surgen los textos y los problemas en ellos planteados.

[191] "*Tradición clásica* puede ser además la búsqueda de los autores que, remitiéndose en última instancia al concepto lírico o satírico de la poesía helénicoromana, resulten históricamente más cercanos al que escribe, incluso preferentemente hispanos. Y así cuando la *tradición clásica* se vuelve cuestión de sentimientos, temas y tono, puede prescindir de las referencias exteriores clasicizantes que, finalmente, acaban por resultar retóricas." (Villena, 1992a, 21). Retórica o no, lo que sí resulta evidente es que en la «poesía de la experiencia», desde el momento en que se tienden puentes entre estos mundos diferentes, la dependencia del uno sobre el otro es tan evidente que el 'sentimentalismo' de los jóvenes poetas no logra acallar los ecos de sus propias voces.

> y yo creo que de lo que se trata en este caso es de un diálogo con la tradición de manera que la incorporación de materia textual es significante en sí misma. (VVAA, 1994, 23)

¿Dónde el diálogo? ¿qué se incorpora? El diálogo entre dos puntos temporales diferentes se produce cuando desde un punto x se aporta algo a otro punto x-1, y viceversa, con el fin de la construción transformadora de la realidad que se vive en el momento en que se produce esta operación. Crítica adicta en todo caso que, pretendiendo simplificar para clarificar, simplemente elude borrando cuanto pudiera desenmascarar. Dado que aquí se pretende aclarar, y no perderse entre los recovecos retóricos de las palabras, en este sentido parecen muy clarificadoras las enunciadas por Rodríguez Padrón:

> La tradición era, apenas, una herencia de lo inmediato, dominada y asimilada; nunca una totalidad superadora de la lengua y de la historia [...] No interfirieron —actitud perpleja e interrogante— su tradición; todo lo más —respeto, reverencia— la sustituían por otra, tal y como enseñaba el método generacional dominante. (1993, 236-7)

Regresamos de nuevo sobre una idea importante abandonada anteriormente. Otro problema que no podemos obviar en los textos de la generación aquí analizada es el del modo en que se reivindica la tradición, realizado a costa de sacrificar ciertos períodos históricos como son las vanguardias (bipolarismo sumamente peligroso en tanto las vanguardias forman parte hoy de la tradición): en la fijación de esta dualidad se produce una peligrosa confrontación por ser ésta reduccionista y alejar el problema hacia otros derroteros, teniendo como colofón un pensamiento sumamente interesado. Luis García Montero arremete contra el proyecto histórico de las vanguardias una y otra vez: "lo que se critica es la concepción vanguardista del arte, esa que pretende perpetuarse hoy según los códigos de la modernidad." (García Montero, 1992, 18). En «Los Argumentos de la Realidad» dice:

> La tradición siempre está ahí, es nuestra posibilidad de comunicación, nuestra herramienta de trabajo. Los que la conocen bien al menos saben el campo en el que están pegando. La neurosis de la poesía vanguardista se produce porque quiere romper con los valores eternos, pero en nombre de la eternidad (1993a, 235)

Idéntica idea repite en «La tradición y la Vanguardia» (1993a, 69), como hemos visto en una nota anterior. Su definición resulta peligrosa por esencialista e inmovilista.

La famosa frase eliotiana aparecida en el libro de ensayos *For Lancelot Andrewes* (1928): "Clásico en literatura, monárquico en política y anglocatólico en religión" (cfr. Gil de Biedma, 1968, 9), ha sido una de las coartadas perfectas de las que la gran mayoría de la promoción se ha servido a la hora de conformar sus poéticas, muy atenta a los dictados del poeta angloamericano, y sensible a este libro prologado por el propio Gil de Biedma. El clasicismo no ya entendido como un entronque sino como el lugar hacia el que tender y en el cual estabilizarse parece la consigna tras una desviada lectura del Eliot originario. De idéntico modo tratan de concretar estos poetas con el otro

maestro admirado, Auden, su idea de la «línea maestra de las tradiciones», revivificada a lo largo de los 80 por los «poetas de la experiencia». No una creencia aférrima en el valor de la tradición, sin rupturas, sino como mera redundancia repetitiva tal y como advierte Talens al enjuiciar el mismo problema:

> la recuperación de «temas» también llamados «clásicos» —que a veces no son, ambiguamente, sino la redundante repetición de lo mismo— como variante de dicha supuesta reflexión. (Talens, 1992, 44)

Leer la tradición, dice Rodríguez Padrón, no significa abolirla o abortarla en su mera repetición, sino dialogar con ella, intercambiar-se: «interpenetración»[192]. La tradición asiste para dialogar con ella, no para reiterarla como hacen estos poetas al plantear los mismos problemas que los de la generación del 50, o que los textos de Machado: "prefieren escudarse tras las paternidades" (Rodríguez Padrón, 1993, 248), tras voces que consienten como autoridad superior. Rodríguez Padrón sigue diciendo que una poesía que se quiera tal depende de su «resistencia a la reverencia»[193]. Postura conformista cuando no hay nada de originalidad sino mera copia. Pero tanto esfuerzo por refutar la originalidad y tanta energía derrochada en hacer apología de la repetición, exaltar la excelencia de la tradición, es dejarse "llevar por las nostalgias del «orden» abolido" en palabras de Guillermo de Torre[194]. La memoria en Gil de Biedma problematiza porque no es unitaria, sino fragmentada; parte de un yo dispersado por la modernidad. Por el otro lado, está la actitud derrotista de esta generación respecto al tiempo y la memoria: en un poema de Benítez Reyes titulado «La Juventud» se puede leer: "Siguiendo un ritmo dulce, y lento, y perezoso, pasa la juventud" (1992a, 59). Se resalta muy significativamente el dolor por el paso del tiempo, la abulia ante el tiempo que acaba con todo, y una pasividad ideológica que asombra sobremanera. En cambio, el poema de Gil de Biedma[195] «De ahora en adelante» dice: "Como después de un sueño, / no acertaría / a decir en qué instante sucedió" (1982, 59) para acabar el mismo cuando el sujeto poético despierta: "Así que apenas puedo recordar / qué fue de varios

---

[192] Cabe hacerse la misma pregunta que se hace Rodríguez Padrón: "¿es realmente nueva una poesía redicha e impostada, continuadora de aquel *alarde de sabiduría* de sus parientes más próximos?" (1993, 247).

[193] Lo expresa de otra forma más contundente al referirse a los poetas practicantes de esa idea de tradición: "No existen porque no resisten" (Rodríguez Padrón, 1993, 248).

[194] La cita pertenece a *Historia de la vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1971, 35.

[195] Cuando todos los miembros generacionales cierran filas y recurren a una tradición cercana como la del 50, o más lejana como la de T. S. Eliot, están oficializando un discurso bajo el garante sello de 'verdad' y sometiéndolo a la prueba última de que es el único discurso posible (quizá en este sentido tengan sentido —valga la redundancia— ciertos proyectos generacionales como el empeño de García Martín en editar una antología de poesía experiencial inglesa; las redes tejidas siempre resultan más fuertes y cohesionadas que los nudos. Esto mismo, a su modo, lo explica López Pumarejo diciendo: "La fusión entre tradición/verdad oficial/discurso publicitario transnacionalizado/consumismo, se cristaliza, según señalamos anteriormente, mediante la promesa de una «nueva democracia»." (López Pumarejo, 1987, 32).

años de mi vida, / o dónde iba cuando desperté / y no me encontré solo" (1982, 60). El tratamiento ideológico y el enfoque memorístico cambia de polo radicalmente en Gil de Biedma, cuando el sujeto poético entra en crisis, creando innovadores juegos evocativos. Un solo verso del admirado (por muchos de los poetas de la nómina estudiada) Eliot bastará para ilustrar la riqueza del tratamiento memorístico: "Hay eco de pisadas en la memoria". La memoria de los ochenta no problematiza nada, más bien unifica, sutura heridas o cuestiones que puedan poner en evidencia la construcción de su mecanismo: en absoluto es crítica, implanta una «paz cultural» que abole conflictos. Recuperando a Barthes, pues resulta clarificador, se podría decir que la «poesía de la experiencia» es «lo lleno», donde la repetición es un reclamo a la tradición más pura, la clausura, el no salir de ese pasado mítico. La escritura de Martínez Mesanza es ejercida con un lenguaje repleto de latinajos absurdos, mediante un tratamiento temático extremadamente agresivo, hace una cruda apología del neonazismo al calor de movimientos re-nacidos en Europa (incluso por teóricos deslumbrados); sus textos son una apología a ciertos valores reaccionarios, una inmunización contra la nueva época que le ha tocado en suerte vivir al autor, y para ello trata a toda costa de recuperar un mundo mítico de ancestrales glorias pasadas apelando a las esencias de antiguos imperios europeos. Martínez Mesanza en *Europa* niega continuamente el presente para rodearse de ese pasado mítico que crea con una cierta deleitación. Por ejemplo, elegimos el final del poema titulado «Ciudad de muchas torres»: "a investigar la causa de esas torres, / a componer libelos infamantes / y a preparar mi hueste mercenaria." (1986, 35); o del poema «Cajamarca»: "Es oro el grito que atacar ordena" (1986, 46). L. A. de Cuenca tiene poemas, en *El Otro Sueño*, en cierta consonancia con la ideología de Martínez Mesanza como por ejemplo «Caída de Bizancio en poder de los Godos (380 A.D.)» donde apela a las grandes gestas europeas; en «El crucifijo de los invasores» dice: "supe viajar al centro de la sombra / en busca de las runas del poder. [...] y bendije / la furia santa que inundaba el aire". (1990, 187). En lo estructural interesa aquí traer a colación un poema que, desde el punto de vista del constructo, se concibe como circular, clausurado: José A. Mesa Toré en *El amigo imaginario* no pretende salir, en su poema «La madurez», del tiempo cerrado; es más, el sentido del poema refuerza la idea de alimentarse siempre de ese tiempo pasado, estanco y mitificado; así, el último verso remite irremediablemente al comienzo (primer verso: "Un joven, pensativo, mira el cielo"; último verso: "regresa a su cuaderno: *Un joven, pensativo* ..." [34]), con lo cual la circularidad endogámica de su construcción no deja ningún resquicio a la duda interpretativa de la voluntad clausuradora del mecanismo estructural del poema.

Decíamos antes que Barthes crea una bipolaridad semiótica que nos podría servir para explicar las relaciones temporales pasado/presente. Hablando del «vacío», y oponiéndolo a «lo lleno», nos dice: "El vacío es más bien lo nuevo, el retorno de lo

nuevo (que es lo contrario de la repetición).” (Barthes, 1984, 91). A resultas, «lo lleno» (la repetición, la sucesión reiterativa, el recuerdo a veces) justifica, según éste, perfectamente una cara de la cultura de masas en la sociedad actual, dado su carácter estereotipador. Parecen exigencias de guión el que la «poesía de la experiencia» y otras prácticas textuales aquí abordadas disfracen en su seno problemas estrictamente clásicos y tradicionales, unos personajes que van y vienen con trajes, camuflados entre la fauna de bares, hoteles, campos de golf, lugares de alterne, veraneo vacacional de la burguesía española de los 70... ¿Acaso no son éstas las exigencias que se impone el culebrón al conectar directamente con el espectador a través de la urgente actualidad tras travestir la novela folletinesca decimonónica?

Toda nuestra tradición (cultural) ha ejercido una vigilancia (por parte de instituciones poderosas como la iglesia o el poder político: la tradición sembrada por el lenguaje es una tradición de poder) sobre el individuo, tal que se convertía en un rígido mecanismo de control social, pero no cabe duda de que los media (o lo que Luciano Gallino llama *Modelos Mentales Mediados por los Medias*, o las cuatro m: MMMM) no hacen otra cosa sino cercar al individuo con engañifas de enajenación de la soledad (“enchúfame: Yo te acompaño” parece decirnos —como canto de sirena— la televisión cada vez que la osamos mirar), acotarlo, y trazar un cerco cada vez más poderoso y embobante. En este sentido, claramente, surgen las concomitancias —en nuestra época—, entre discurso poético, literario (años 80 y 90) y discurso televisivo. Acabamos este apartado apelando a una labor institucional por parte de los poderes a la hora de administrar, entregar y dosificar la tradición a conveniencia propia como medio de ‘control social’ para la buena manipulación de sus administrados: la tradición actúa como un refuerzo del modelo cultural de occidente, además del pertinente refuerzo de la propia institucionalización generada. No en vano, la maleabilidad y manipulación a la que es sometida la tradición elegida tras ser repuesta, frente a otras tantas, y el modo en que se lleva a cabo esta operación, da mayor cuenta de quienes realizan este acto que de la propia evocación de la cultura retomada, pues ésta al fin y al cabo no debe nada y su acto, por encima de cualquier discusión, nunca deja de ser (inter)subjetivo (Habermas, 1984, 394)[196].

La utilización de la tradición con los valores reseñados en el estudio, cuando el servilismo es tal que no aporta nada al presente en que ésta queda insertada, pretende

[196] Del mismo modo, la apropiación de una tradición según la postura de Habermas es fruto de un consenso, cuya base se halla, como es sabido en el pensamiento del filósofo alemán, en los actos de habla en tanto principios de la comunicación: “Pero la apropiación de tradiciones, la renovación de solidaridades, la socialización de los individuos necesitan de la hermenéutica natural de la comunicación cotidiana y, por tanto, del medio que representa la formación lingüística de consenso. Una interacción en la que uno trata a otro como objeto de influencias pasa de largo ante esa dimensión de la intersubjetividad lingüísticamente generada; en el marco de influencias causales recíprocas, no pueden transmitirse contenidos culturales, integrarse grupos sociales, ni socializarse ningún sujeto.” (Habermas, 1984, 504).

tener, más allá de la ingenuidad de su elección —que nunca es inocente—, consecuencias en el presente en el que se instala de tal modo que la vacía de contenidos, desplaza el verdadero tema de debate, reinstala un «mundo reencantado» (de hadas madrinas y papás noeles) en palabras de Habermas, de tal modo que queda alejado el fantasma de la «realidad» —a la que curiosamente se aferran muchos de estos escritores como etiqueta identificativa del tipo de escritura— al espectador y le aparta de cualquier percepción inmediata que pudiera dar lugar a meditaciones más profundas; es como si el saber hubiera sido secuestrado de manera tan sutil que apenas se haga perceptible el rapto:

> Lo que caracteriza a la modernidad cultural es precisamente la separación que establece entre las estructuras formales de la razón y los contenidos semánticos de las interpretaciones tradicionales del mundo, lo cual quiere decir también: que la razón queda escindida en sus momentos. […] La razón se torna *abstracta*, y con ello surge el problema de cómo los potenciales cognitivos acumulados conforme a la lógica interna de cada una de esas esferas pueden quedar desatados de las formas esotéricas en que se encapsulan y ser encauzados hacia un mundo de la vida cada vez más *empobrecido* en la sustancia de sus tradiciones. (Habermas, 1984, 438)

La muerte del arte preconizada por Marcuse tanto a nivel teórico como en su correlato práctico se manifestaba como una posibilidad que se ofrecía a la sociedad técnicamente avanzada mostrando el ansia de bombardear la estética fuera de los límites institucionales fijados previamente por la tradición (Vattimo, 1985, 50). Las vanguardias se constituyeron, a diferencia de cuanto piensan de este concepto los teóricos y practicantes de la literatura de los ochenta, como un importante instrumento de agitación y desestabilización social del sistema, una forma de agitación social y política: así se negó la asignación tradicional de los espacios entregados a la experiencia estética llámense salas de conciertos, teatros, galerías de arte, museos o libros, practicándose un arte desinstitucionalizado a través del teatro de calle, las acciones o performances, más cercanas a la experiencia directa del momento en que se dan éstas. Los medios de comunicación sociales son para Vattimo (1985, 30) producto de una creciente perversión de la propia tradición. No en vano, Fernández Buey cifra entre las consecuencias de la intoxicación sufrida en los medios de comunicación social la destrucción de la lógica discursiva de una cierta pérdida de la memoria histórica: "obnubilación de la memoria histórica por el procedimiento de trivializar tanto ideales persistentes en las gentes como reivindicaciones que en su tiempo fueron originales, al presentar aquéllos y éstas como si se tratara de meros antecedentes de lo que hoy hay, del desorden social al que dichos medios llaman orden." (Fernández Buey, 1995, 188). Borrando cualquier tipo de resistencia a los poderes establecidos se construye el consenso social, de tal modo que los medios de comunicación actuales tienen la capacidad de reproducir y manipular tecnológicamente la labor de cronistas y memorialistas para representar la más reciente historia del Estado con el fin de otorgar la ilusión al ciudadano de que vive en el mejor de los mundos posibles (Fernández

Buey, 1995, 188). No es para menos perseverar en el cuestionamiento del canon sobre el que opera remodelándolo continuamente la tradición: su corpus tiene más que ver con los aparatos propagandísticos de la publicidad que con el propio discurso literario.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

## 4.6. CREACIÓN DE UNA LITERATURA NACIONAL

La «literatura nacional» (Williams, 1977, 66) se usa como etiqueta y marca de fábrica según la tradición a la que sirve, organizada por una modulación diacrónica y lineal llevada a cabo desde prácticamente el Renacimiento, resultado de la etapa final de la reconquista (1492). Es una operación de reafirmación de centros de poder cuya consecuencia es el desplazamiento a los límites del sistema de aquello que no interesa o que en nada contribuye a la preservación de un uso diario del poder. En este sentido, aunque sea de pasada, no resulta inocente la interrelación entre el surgimiento de gramáticas como la de Nebrija y la conformación de la unidad nacional de un pueblo como el español[197] (del mismo modo que tampoco lo es —como aquí se pretende demostrar— la correspondencia entre un tipo de tratamiento memorístico y la identificación colectiva de cánones culturales a los que aferrarse toda una unidad política): la unidad lingüística es capaz de conferir unidad política a la vez que ambas caminan juntas no casualmente.

La unidad compacta que trazan algunos críticos como Lanz para la historia de la cultura en el movimiento postmoderno no es más que una torpe visión donde se evita problematizar la pluralidad de fuentes que componen la historia. El sentimiento de hallarse en el fin de todas las culturas, dado en cierto sentido por Fukuyama, compone un cuadro de «recapitulación» que adoptan las obras donde se impone el carácter representativo de la mismas sobre el «cultual» de obra de arte (ver Lanz, 1995, 15), pero que en nada explica esa evocación de un mundo pasado sin esfuerzo, por ir más allá de lo meramente representativo y construir su significado en el asentamiento de la contemporaneidad.

El sistema cultural y educativo occidental nos hace volver constantemente como si se tratara de un imán a las fuentes de origen grecolatino por dependencia respecto a ese pasado clausurado del cual venimos, sin construcción de una dialéctica que enriquezca el presente: es como establecer un diálogo a una banda, es decir, un monólogo con la

[197] No es casualidad que la primera gramática consolidada como tal en lengua romance vernácula —es decir, una lengua que sirve de modelo comunicativo del Estado— fuera la *Gramática de la lengua castellana* de Antonio de Nebrija, no azarosamente publicada en 1492 y dedicada a la Reina Isabel. El surgimiento de este primer Estado, de su lengua y cultura nacionales estuvo acompañado de una pertinente represión de aquellos grupos de población con una lengua y una cultura diferentes a la nueva hegemónica e impuesta masivamente. La correlación entre los diferentes datos nunca es coincidencia sino que más bien está estrechamente interrelacionada y al servicio de una sola causa. No debe olvidarse que España fue la primera unidad territorial en consolidarse bajo un gobierno centralizado que impuso a los súbditos una cultura en común y una religión única (que condujo a la persecución de los judíos y su expulsión inmediata), impuso el castellano como lengua propia de los terratenientes adinerados de Castilla y como lengua vehicular común de la nueva unidad territorial (quedando así deslegitimados el gallego, el vasco o el catalán); y sobre la base de la eficacia de este modelo de Estado se creó un imperio colonial universal a imagen y semejanza que sirviera también de modelo para el resto de Europa.

locución de un solo emisor y el receptor imposibilitado para la réplica, con lo cual se destruye la base primordial del diálogo; toda tradición literaria se actualiza en el momento de la escritura y en el de la lectura, pero otra cosa es admitir lo que Lanz dice a la ligera como si se tratara de una operación de *naturalización*:

> …la historia de la literatura no puede entenderse propiamente como historia, desde una perspectiva postmoderna, puesto que supone un conocimiento de lo eternamente presente, de lo continuamente actualizado en diálogos creadores y receptores. No es extraño, así, que se haya llegado a hablar incluso de un «sesgo clásico en la última poesía española» (Lanz, 1995, 9).

El que una tradición sea conformada acudiendo a una «selección» de un «pasado configurativo» que crea un presente precondicionado (Williams, 1977, 137) no quita como para no admitir ese paso entre el "todo vale" de la postmodernidad en forma de pastiche o *collage* con la tradición de modo indiscriminado, cuando ello sólo conllevaría la justificación de ese enlace dado por Lanz entre «presente» y «sesgo clásico», término por otra parte alusivo a la tesis de Villena cuando defiende la cultura grecolatina como imposición en nuestra época tras el hartazgo de la literatura experimental registrado una década atrás.

La concepción cultural que posee un crítico como H. Bloom es tan radical que reivindica la concepción del «origen» primigenio de la cultura en un proceso de *apertura* totalmente cerrado cuando se reniega de toda posibilidad dialéctica del hecho no sólo cultural, artístico o estético. No de otro modo se pueden entender argumentaciones en otro capítulo manifestadas pero que creemos pertinentes en el curso de la investigación: "la cultura es una especie de antigualla, algo especialmente palpable en los Estados Unidos de América. Somos los últimos herederos de la tradición occidental. La educación fundada sobre la *Ilíada*, la Biblia, Platón y Shakespeare sigue siendo, de manera más o menos sostenida, nuestro ideal" (Bloom, 1995, 42-3). Esta reafirmación va en consonancia con ciertos críticos aquí abordados, puesto que pretende preservar los privilegios y dependencias respecto a una serie de textos, fundar una historia y una concepción cultural que en última instancia no es más que la imposición de una percepción cultural occidental determinada, antes que entregarse al diálogo con la pluralidad de textos que comprende esa tradición. Y bien pensado, esas dependencias sirven para que tales críticos sigan instalados en el privilegio del lugar aurático que ocupan en una sociedad mercantilista, puesto que disfrutan de un «*status* intocable», reafirman un sistema cultural apoyando el que las cosas sigan en el mismo estado de siempre, y de paso —todo sea dicho— le sacan partido en forma de jugosos dividendos económicos al propagar, difundir, divulgar, publicitar, publicar masivamente esa jerarquización férreamente trazada cuyo objetivo es que «nadie se mueva»: *un respeto a la tradición*… De hecho, no extraña que afirme ideas como la siguiente: "el canon es el verdadero arte de la memoria, la verdadera base del pensamiento cultural. Dicho con la mayor llaneza, el canon es Platón y Shakespeare" (1995, 45). La operación apelativa a

la «memoria» no es casual cuando la tradición libresca, retórica e incluso cultural occidental se basa en el arte de la memoria, y su guía será ese canon, aunque sea el trazado por Bloom y no otro, el de los 26 autores y no 260 o 2.600. ¿Quién marca quiénes, cuántos y porqués? En un momento de libre difusión, merced a la propalación fácil de traducciones y versiones en los diferentes idiomas, en donde circulan toda clase de literaturas en el mercado editorial de los países desarrollados, es de suponer que con la instauración occidental en 1995 de los 26 escritores seleccionados por Bloom se refunda una vez más la gran tradición occidental, por limitaciones de modulación cultural de quien se somete a la elección elitista: "pretendo aislar las cualidades que convierten a estos autores en canónicos, es decir, en autoridades en nuestra cultura."[198] (Bloom, 1995, 11). Para Bloom Shakespeare ocupa el lugar central del canon occidental sin lugar a discusión porque la magnitud del escritor es tal que no admite parangón: "La grandeza reconoce la grandeza y queda ensombrecida por ella." (Bloom, 1995, 20). Tal jerarquización no hace más que poner en evidencia la ausencia de dialéctica que antes hemos dicho que debe tener toda obra literaria al volcarse en las múltiples réplicas hacia su pasado cultural. De ese modo, la originalidad que ocupan una serie de obras en un presente concreto es fruto para Bloom de la capacidad de «influencia» que poseen esas obras respecto a la «tradición literaria occidental» que le precede (Bloom, 1995, 18), lo cual se arrastra inevitablemente como condicionante *sine qua non* para llevar a cabo el ejercicio de la escritura en un presente. Su concepción de la «tradición» es tan clausurada que sólo aspira a la legitimación de una literatura que sobresalga por encima del resto, nunca en relación horizontal de igualdad sino de sumisión, nunca diálogo entre diferentes textos en diversos momentos del tiempo que de nuevo se ponen a dialogar la forma de enriquecer(se) el presente en el que surge el nuevo texto, por lo cual resulta improcedente la siguiente reflexión:

> La tradición no es sólo una entrega de testigo o un amable proceso de transmisión: es también una lucha entre el genio anterior y el actual aspirante, en la que el premio es la supervivencia literaria o la inclusión en el canon. Esta lucha no pueden dirimirla las inquietudes sociales, ni el criterio de una generación de impacientes idealistas (Bloom, 1995, 18)

---

198 La justificación que lleva a cabo de los 26 autores *trillados* es tan injustificada como subjetiva al recurrir a una serie de criterios de gusto y sensibilidad antes que a baremo alguno —puesto a hacerlo— coherente, ya que la «sublimación» y la «naturaleza» de las propias obras escogidas jamás darán cuenta de una elección no tendenciosa: "Los autores han sido elegidos tanto por su sublimidad como por su naturaleza representativa: se puede escribir un libro sobre veintiséis autores, pero no sobre cuatrocientos. Ciertamente, los escritores occidentales más importantes desde Dante están aquí […] He procurado que los cánones nacionales quedaran representados por sus figuras cruciales: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth y Dickens por parte de Inglaterra; Montaigne y Molière por Francia; Dante por Italia; Cervantes por España; Tólstoi por Rusia; Goethe por Alemania; Borges y Neruda por Hispanoamérica; Whitman y Dickinson por Estados Unidos." (Bloom, 1995, 12). Cabe preguntarse en el caso que nos toca más de cerca si Quevedo, Lope de Vega, Valle-Inclán, etc… no son admisibles aquí como paradigmas literarios por el simple hecho de haber un «autor» más «sublime» y «representativo» como el caso de Cervantes, lo cual nos parece el colmo de los imposibles.

El continuismo trazado es mecanicista, pues si la «influencia» lo es todo, no se entiende cómo la practicada por un autor contemporáneo sobre otro precedente no tiene razón de ser, como si hubiera una ley implacable por la que regirse, en la que x-1 es anterior a x y ésta lo es respecto a x+1, y en que x+1 parece condenada de por vida a no poder aportar nada a x-1, lo cual es sencillamente erróneo; un texto surgido en un punto llamémosle x es capaz de entrecruzarse no sólo con otro x-1 o x+1, sino con tantos otros como escritores se permita dialogar, creando un tejido entrelazado cuyo resultado es provechoso por la mera dialéctica infinita que entabla en sus múltiples combinaciones: no de otro modo tendría sentido la Literatura.

De alguna manera, la selección llevada cabo por Bloom queda reafirmada en otros niveles (por contaminación, influencia, jerarquía…) en el sistema educativo de occidente (dado el carácter institucionalizador no sólo del crítico sino de las colecciones donde ha salido en los diferentes países publicados y el tipo de destinatario al que va dirigido) podemos decir que practica una operación de «estado de sitio» del sistema cultural, justificado en este caso por la capacidad de privilegio de quien habla (uno de los críticos más acreditados por la prensa internacional), por cuanto que en este caso un autor (crítico) implanta bajo su autoridad cuanto pretende que tenga validez indiscutible y cuyos efectos son el aquí conocido sonsonete "que nadie se mueva", un dominio cultural basado en su rígida jerarquización y los posteriores lazos de servidumbre generados en las formas de consolidación de la transmisión del saber en las sociedades contemporáneas: los textos no son lo que son sino lo que los aparatos de distribución, selección y dominio cultural eligen que sean.

Consecuencia del uso de este tipo de tradición es que se reafirme lo que J. Talens llama la *sucesión de centros*, y se corrobore la idea de canon literario vendido desde altas instancias como son las instituciones universidad, libros, crítica, editoriales, poder… La conformación de la historia institucionalizada no es más que fruto de la sucesión de centros de poder bajo una operación de *naturalidad* que esconde lo que es una lucha de poder encubierta (entre críticos, escritores y cuantos modulan el sistema cultural de un pueblo; no de otro modo un crítico como Villena puede permitirse decir que "El uso de la *tradición clásica* bajo esta forma grecista, supuso el corte definitivo con la *estética veneciana*, guardando el afán culturalista." (Villena, 1992, 19), como si el *centro* indiscutible de la literatura en los años 70 fuera lo que ha venido en llamarse la estética novísima, así como a ello le sucedió de forma *natural* la estética de la *experiencia* (parece que fuera de estas coordenadas no quepan otras variantes). El propio crítico, junto con otros, se ha preocupado continuamente de extender una serie de ideas para consagrarlas en su hegemonía y en el centro del nuevo sistema, desplazando a su costa al resto de vertientes que conviven en la actualidad. Ello da idea de cómo la

historia se reselecciona y se reescribe continuamente en un proceso de luchas o competencias continuadas:

> la tradición («nuestra herencia cultural») es por definición un proceso de continuidad deliberativa, y, sin embargo, se puede demostrar mediante el análisis que cualquier tradición constituye una selección y reselección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino *deseada*. En esto se parece a la educación, que supone una selección similar del conocimiento deseado y de los modos deseados de aprendizaje y autoridad. Es importante subrayar, en cada caso, que este «deseo» no es abstracto sino que está efectivamente definido por las relaciones sociales generales existentes. (Williams, 1981, 175)

La reselección o reproducción de formas demasiado simples y cotejadas de la realidad en la que se inspira como en el caso que nos ha ocupado de la «poesía de la experiencia» puede ser un modo de «ocultamiento» por encima de la voluntad teórica que le motiva para clasificar los procesos reales (Williams, 1981, 172). Es un modo de desviar el centro de atención en un momento en que interesa eludir cuestiones centrales o de fondo en la incandescencia del debate de una sociedad a construir. Lo incorporado como «residual», retomado del pasado, y utilizado en el presente como modo productivo en el centro de un sistema cultural (además de desplazar el tema central de debate), es experimentado como sistema cultural dominante (bajo el apelativo *sacrosanto* de la tradición: como tal será intocable; la crítica no se atreverá a entrar en el templo de lo intocable) por cuanto que se impone por encima del resto de productos culturales (en el sistema educativo y cultural: llegará a formar parte de la institución social) y además entronca directamente con el peso imponente de una tradición cultural dada anteriormente (Williams, 1977, 144). Williams distingue en ese sentido entre lo «emergente» y lo «nuevo»; lo primero es aquello que siembra nuevos significados, relaciones y valores creados en el *continuum* histórico, sin necesidad de contribuir a la creación de una nueva fase cultural, mientras que lo «nuevo» es aquello que sacude literalmente el sistema establecido, para cambiarlo de raíz y contribuir de ese modo a establecer un nuevo tipo de relaciones en un proceso cultural de un momento dado en el transcurso de la historia. Las relaciones de lo «emergente» sólo pueden darse en un sistema de dominio. El modo de imponerse un sistema cultural en una época, por encima de otros, atiende más a fuerzas de dominio por control de los aparatos de poder (llámense editoriales, premios, asesorías culturales, estadios políticos, etc.) que a una sucesión continuista y lógica, como nos advierten algunos de los más *acreditados* críticos de la literatura de los 80. Los procesos culturales en absoluto vienen dados por su continuismo o evolucionismo sino en el sentido dialéctico y plural en el que un sistema de una época tiende lazos con el/los de otra/s. El problema comienza cuando se impone un sistema por encima de otros en relación de dominio y poder. La hegemonía de la *sucesión de centros* (ver al respecto lo dicho hacia el final del apartado 2.2. "La narratividad como «despropósito» histórico" del capítulo *Las escrituras de la historia*)

es la que lamentablemente ha marcado toda la historia de la literatura desde su creación y parece obcecada en la actualidad en preservar sus antíquisimas maneras como piruetas donde mirarse de nuevo en la tradición, siempre revitalizada.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

## 4.7. LA MEMORIA EN LA FASE DEL CAPITALISMO TARDÍO

En una temprana fecha del presente siglo el pensador Karl R. Popper, en *La sociedad abierta y sus enemigos*, indica que las dependencias, deudas e importancia de la *tradición* son manifiestas en la sociedad occidental (hecho, por cierto, que nadie puede negar), pero el problema empieza cuando afirma que la tradición debe reducirse a «una cantidad de relaciones personales concretas» (Popper, 1945, 394), es decir, personales en sí. Si bien debemos agradecerle la liberación que lleva a cabo de la concepción sacrosanta de toda tradición sólo por el hecho de serlo, su posicionamiento cambia al tiempo que su ideología hacia una concepción de la tradición dentro de los parámetros del liberalismo y ésta podrá ser «valiosa» o «perniciosa» según su uso y las influencias que lleve a cabo sobre los individuos concretos en la sociedad, y cada cual podrá así, desde su individualidad, contribuir al desarrollo de ciertas tradiciones. Aunque no sea falsa la apreciación en la fase del capitalismo en la que nos encontramos (críticos con sobrada capacidad de influencia son capaces por sí mismos de asentar las bases para refundar la apertura de una cierta tradición como la «única válida»), tampoco menos cierto es que sus palabras, asumidas como dogma por cierta clase intelectual posterior, son constatadas por la materialización en determinados momentos históricos de una cierta tradición que se erige en supremacía respecto a otra, en estado de hegemonía política que es capaz de desplazar no ya sólo a las otras tradiciones[199] con las que en principio debiera convivir, sino al tiempo desplazar el verdadero debate de fondo de la sociedad en que se produce el enganche con esa tradición, como es el caso que nos ocupa aquí. Una tradición, dice Williams, es el «proceso de reproducción en acción» (Williams, 1981, 172), puesto que el lenguaje que conforma el sistema de comunicación sólo existe por su capacidad reproductiva; ahora bien, pretender fundar un sistema cultural contemporáneo apelando a la tradición, en tanto mera «reproducción» sin acción alguna en el sistema cultural que se apropia, no es más que una tendenciosa operación de «neutralización» cultural llevada a cabo por sus jerarcas. En ese sentido, resulta significativo que un crítico como Villena —por poner un ejemplo— nos venga a decir que la "*tradición clásica* sería la pervivencia histórica de temas, actitudes y modos de los escritores grecolatinos a través de las literaturas occidentales, desde la Edad Media hasta ahora mismo." (Villena, 1992, 10), por cuanto

[199] En ese sentido, Williams aclara que lo importante para un sistema legítimo es que convivan perfectamente en armonía las diferentes tradiciones en un mismo punto temporal y cuya capacidad de generar conflicto posibilite el enriquecimiento cultural a todas las apropiaciones confrontadas: "es característico de la tradición, y de una importancia crucial para su ubicación en la cultura, que bajo ciertas condiciones sociales se pueden generar dentro de la misma sociedad tradiciones diferentes e incluso antagónicas." (Williams, 1981, 175). Lo contrario, como es propugnado en la cultura de los 80 y 90, no sólo es pernicioso sino empobrecedor para un sistema cultural.

que no es de recibo su operación neutralizadora del sistema cultural contemporáneo. La sobrevaloración de una línea hegemónica que engarce con todas las garantías que ofrece la cultura grecolatina, aludida siempre con el apelativo instalado de *clásica*, resulta útil para restaurar continuadamente a lo largo del tiempo un modelo de escritura y cultura que funciona como «conciencia colectiva», donde la operación matemática resultante es una supuesta continuidad lineal indestructible que se asegura su futuro estable, siempre separando "el trabajo discursivo de sus circunstancias sociales de (re)producción" (Bajo Cero, 1997, 99), pero además rompiendo el carácter vehicular de la lengua para elevarla a un imperialismo de ideas y formas hegemónicas culturales de poder con las que someter una entidad territorial. La idea de tradición esgrimida por gran parte de los textos de la producción literaria de los 80 y 90 nos lleva a aceptar una concepción hereditaria en consonancia con las sociedades primermundistas donde se recupera ese privilegio incuestionable de lo transmitido cuando, en lo que nos interesa, el foco discursivo es exclusivizado en el pasado elegido, desplazando a un «fuera de campo» el presente así como el futuro (Bajo Cero, 1997, 98), que no pueden ser sino meras transmisiones inflacionadas de ese pasado, remodelado de nuevo para nosotros. Aquí no cabe dialéctica posible del presente vivencial de los sujetos que conforman los diferentes discursos, ni siquiera la presencia del debate que, en última instancia, se pretende obviar para entrar en un estado de parálisis pensante: el presente en cambio será conformado por ese pasado regresado, venido para sustituirlo, creando un premeditado efecto donde el pasado sustituye de un solo golpe al presente y al futuro. El futuro se evitará a toda costa por lo que se pretende su huida no interfiriendo con la espacialización elegida. En ese sentido, el pasado no podrá ser nunca, como desean ciertos escritores tratados, el lugar inalterable donde encontrar la «verdad» en estado puro, sino más bien lo contrario: la búsqueda de un engaño permanente en el que involucrar al lector. Da la sensación de que la composición de lugar que llevan a cabo estos escritores es la de que en el presente nada puede ser halagüeño (en un mundo conformado por desigualdades y desequilibrios de todo tipo en una sociedad de consumo), y por lo tanto el pasado cumple esa función mítica de satisfacción por recuperar una plenitud perdida que, en cualquier caso, en el tratamiento temático, se ve frustrada por la imposibilidad de su consecución, con lo cual el círculo se cierra como una concienciación en la que el presente es una degeneración progresiva de ese pasado que sería plenamente satisfactorio ser revivido, cuya consecuencia es que en el presente no exista esperanza o porvenir alguno (ver Bajo Cero, 1997, 106). Ello se consigue mediante la "preferente focalización del pasado como tiempo del discurso, tanto desde el discurso crítico como desde la práctica de las escrituras objeto del soporte crítico" (Bajo Cero, 1997, 96). El pasado no es visto lamentablemente (por lo general) como un proceso social abierto, puesto que está protegido por la sacralización entrevista, el mito

y la esencialización, y es contemplado como algo estable, fijo, lugar de llegada, no de cruce. Como el mundo se presenta lineal e inalterable, la huida o el retiro son el mejor modo de concebir la realidad al ser la memoria sustituto de la misma en el momento histórico en que vive el escritor, en consonancia con la idea burguesa de la huida de las dificultades, la búsqueda de un paraíso de benevolencias y de fácil aceptación del orden establecido e impuesto, porque en última instancia favorece a quien lo lleva a cabo. Esta falta de conciencia social adquiere en ciertos escritos un tono meditativo llevado a cabo mediante el tópico de la retirada del mundo, como se manifiesta en los textos de Trapiello, recurriendo al garcilasiano *locus amoenus* en el poema titulado «Una oda»: "Dichoso aquel que busca un lugar como éste / y contempla las zarzas que estrechan el camino / cuajadas de racimos de un negro y rojo agreste, / y a lo lejos la tierna brusquedad del espino." (1993, 74). Del mismo modo que la cultura renacentista, la visión de la naturaleza vuelve a ser finamente estilizada en su descripción, con una sobriedad y armonía tan propia del período histórico al que se regresa como ajena a la del momento de su escritura; cabe preguntarse por qué se elude otro tratamiento de la naturaleza más en consonancia con una sociedad industrial avanzada donde se abordara el problema del ecosistema, la ecología y los variados matices medioambientales con que los periódicos nos desayunan en la realidad cotidiana de este final de siglo. Existe en esta concepción literaria una acumulación deleitosa del saber, una negación dialéctica del mismo donde la Historia será concebida a manera de un «mosaico» (Bajo cero, 1997, 96) que re-construir o recomponer por el placer en sí de hacerlo o deleitarse en la tarea, una estaticidad que destruye cualquier sentido de dinámica hacia el futuro, "en vez de la disección de los procesos sociales en diacronía con el objeto de explicar, comprender críticamente y transformar el estado actual de cosas." (Bajo Cero, 1997, 96). La reconstrucción del pasado es efectuada como si se tratara de un espacio clausurado, donde la memoria accede sin fisuras o conflictos que plantear. Es lo que Alicia Bajo Cero ha denominado una «cosmetización de la memoria» (1997, 97), es decir, una estatización pura y absoluta del recuerdo al replegar el yo y aislarlo del presente y de la realidad que vive el sujeto. La memoria se constituye en método de control y docilidad social por parte del poder, en consonancia con las modernas tecnologías de la sociedad postindustrial: la memoria nos es *vendida* literariamente *enlatada*, lista para su consumo, pareja a los otros fenómenos de la sociedad consumista del primer mundo, donde incluso su instrumentalización no escapa a las más modernas técnicas de la mercadotecnia empresarial y donde su uso no escapa a la inexorable ley de la oferta y la demanda. Pero el recurso de la memoria funciona también como coartada de legitimación literaria por sí misma independientemente de su tratamiento, porque la tradición así lo impone históricamente (hecho que hemos pretendido diferenciar aquí al señalar el recurso memorístico de Muñoz Molina o Eduardo Alonso

donde existe tensión y fuerza dialéctica que actúa en diferentes sentidos [novela de indagación, de búsqueda y dialéctica, no un mecanismo autocomplaciente de memoración como base de datos donde deleitarse sin otorgar posibilidad de trascendencia alguna al lector] y diferenciándolo respecto a las escrituras de Villena, Trapiello, Juaristi, Benítez Reyes y otros). La instalación en el pasado del discurso, además, pretende una clausura también entrevista a partir de la operación eternizadora y esencialista cuyos efectos más visibles son la congelación de los procesos sociales vividos en el momento de la escritura en la sociedad en la que se halla inmerso el escritor, lo que impide siempre proyectarse hacia un futuro posible o previsible. La asepsia en este tratamiento memorístico convierte el pasado en un punto fijado de antemano al que regresar una y otra vez, sin capacidad de activación dialéctica o discusión, inamovible por tanto, al que se accede unilinealmente, un lugar al que saquear estáticamente como si el pasado fuera monolítico y semejante para todos (Bajo Cero, 1997, 98), y no la pieza clave de quien se somete al recuerdo. Recordando a Josep Fontana, nosotros concebimos el pasado a la manera benjaminiana del *Angelus Novus*, donde una mirada hacia el mismo no impide estar proyectado hacia el futuro desde el presente en el que se emite el discurso, destruyendo así la idea de un pasado con punto fijo y estable en torno al que girar el presente e invirtiendo los *papeles* al situar en el centro del debate crítico el presente en torno al que girará el pasado. En el fondo del tratamiento, en los textos analizados pesa una degenerada idea del eterno retorno nietzscheano, desplazada de su sentido original al erigirse aquí en apología de la eternidad, al entender el retorno como acto repetitivo exacto y no espiral abismante (Bajo Cero, 1997, 102), lo que lleva a entender el presente como predeterminación del pasado; todo está escrito y el destino trazado de antemano rige el total de nuestros actos y nuestra vida, de tal modo que la existencia se ve imposibilitada para cambiar la realidad imperante y vivida en el presente. La operación es clara cuando se pacifica la mente al entrar en un estado de autoconciencia, donde el sujeto creerá estar dominado por el destino, haga cuanto haga. Y sabido es que la fatalidad del destino no contempla futuro posible alguno: de nuevo la huida del presente y del futuro se produce mediante otra operación estratégica cuyos efectos se miden por la responsabilidad en la propia evasión de los procesos sociales vividos en la convergencia de los tiempos del autor y del lector.

Dice Le Goff que las memorias se han convertido en elementos sospechosos de historiar puesto que la autocomplacencia de sus autores y sus pretensiones, así como su narración en sí, las separan diametralmente de la Historia (Le Goff, 1977, 110), al tiempo que la habitual autocomplacencia de quien escribe impide generar una práctica textual constructiva, transformadora, pues se recrea en el pasado de los hechos de un modo contraproducente al no aportar nada nuevo al presente desde el que se ejerce la

acción. Un caso paradigmático de autoestima, narcisismo y ansias eternizadoras por medio de la escritura es la poética de Andrés Trapiello, quien en la *Nota* previa que antecede a su poesía reunida nos confiesa el motivo que le lleva a coger la pluma, curándose en salud: "Yo no sé qué le mueve a uno a escribir: ¿Pervivir en el tiempo, permanecer, durar? ¿La belleza del mundo y su dolor? ¿Pasar el rato, como decía un Baroja cínico y sentimental? Tampoco sé qué le justifica. Tal vez el traer a la época que le ha tocado a uno en suerte un poco de claridad y el amor a la obra bien hecha." (Trapiello, 1991, 14). La enumeración que viene antecedida —para no pillarse los dedos— de un "no sé" en realidad viene a ser de todo lo anterior un poco; pues bien, la consideración de que la literatura es una suerte de inmortalidad no sólo impregna su quehacer literario sino también la práctica totalidad de sus textos al existir una continuada nostalgia por el paso del tiempo y una añoranza de lo antiguo (concepto literario romántico de inmortalidad y pervivencia más allá del tiempo). Su visión del hecho literario no es más que un fin en sí (rescata el concepto de «belleza», o la noción de la literatura como pasatiempo) en consonancia con lo más rancio del capitalismo desde la fase de la industrialización, y no un medio para conseguir otros fines productivos en la sociedad que le ha tocado vivir, aunque alegue "un poco de claridad" que a efectos prácticos no es sino la búsqueda constante de lejanas épocas como hace su poética. De hecho, como hemos venido sosteniendo, tal idea se ve corroborada en su inicio, a modo de poética y acceso a las claves de su escritura desde los propios títulos de sus libros. Los textos *El mismo Libro* y *Las Tradiciones* no son más que la voluntad resultante de escribir circularmente un único y mismo libro buscando de continuo la huella del pasado para recrearse en él como clara evasiva del presente, con el fin de eludir los problemas que la realidad actual española posee, y reivindicar la mitología ancestral reafirmando la idea sacralizadora de que el pasado hegemónico trazado resulta inmaculado porque está envuelto en una pátina de sobreprotección que la hace inaccesible, pero también nefasta para romper el orden instituido, donde lo único que tiene vigencia en este final de siglo sigue siendo un cierto *clasicismo* literario de nuestra *honda* tradición castellana. A tenor de lo dicho, tal postura en la postmodernidad es pareja a la soledad y el proceso de atomización de la sociedad actual, donde el individuo vive en un aislamiento digital progresivo. El sujeto queda aislado y reducido en un ámbito privado que diluye de forma creciente los lazos y conexiones sociales que le hacen interactuar y reniega de primer plano la posible transformación del mundo. Esta renuncia a la participación de los procesos sociales llevada a cabo desde la trabajosa clausura de los espacios antes sociales, protege al individuo en su hogar o su habitación de hotel, en una domesticación que se constituye en neutralizadora, entretenido en la tela de Ariadna de la memoria para hilar artificiosamente su paraíso particular de escape: el intimismo, anecdotismo y tono confesional con que nos es envuelta la

Literatura en los 80, denunciado en las prácticas textuales vistas, y manifiestas las tácticas con que se presenta tal proceso de disociación de la realidad que vivimos, cuyo efecto más visible es saltar del tren en marcha de la Historia. El mito del contrahéroe solitario o perdedor falsamente presentado desde el polo opuesto de la visión burguesa no es más que su mecanismo de construcción; se llega de ese modo a una estéril estetización del comportamiento del individuo, vaciado de conflictos y vivencias en consonancia con las sociedades avanzadas y la postmodernidad, donde la ausencia de responsabilidad social por parte del individuo es una estrategia propugnada por parte del poder para éste así maniobrar a sus anchas. El conformismo en el modo de vida capitalista y la apología del egoísmo comportan un estado de plenitud vital y autosuficiencia en el individuo, que se muestra en connivencia con las sociedades modernas, donde el sujeto encerrado en su autocontemplación se cree libre porque se puede medir con las máquinas que son prolongación física de su organismo, y vive al arbitrio de la ley del mercado como la mejor de las leyes regibles que sólo le reportarán beneficios y comodidades: se estetiza y ennoblece de ese modo la existencia del yo mediante un concepto de *belleza* que forma parte —como hemos visto en Villena— de la ideología que exhibe la burguesía todavía volcada obcedamente en la institución arte y, por ende, Literatura, como el mejor modo de mostrar su *modus vivendi*.

Volviendo al hilo central del discurso, la memoria actúa como filtro a través de una serie de recuerdos que en la escritura surgen transformados por la imaginación, el tiempo y la propia evolución de quien se somete a la escritura de tal modo que las peculiaridades adoptadas por la reviviscencia del pasado normalmente no aportan nada al presente o al futuro donde se produce la escritura y la reflexión. En la sociedad tardo-capitalista el uso maleable de la memoria se ha venido instrumentalizando a través una *intelligentsia* que ha querido rentabilizarlo socialmente:

> Si la racionalidad progresiva de la sociedad industrial avanzada tiende a liquidar como «residuo irracional» los elementos perturbadores que son el tiempo y la memoria, también tiende a liquidar la racionalidad perturbadora contenida en este resto irracional. El reconocimiento y la relación con el pasado como presente se opone a la funcionalidad del pensamiento por y en la realidad establecida. (Marcuse, 1954, 129-30)

Siguiendo a Marcuse, incluso en el uso de los mecanismos de la memoria que marcan las directrices de toda época, se puede decir aquello de que la historia es una historia de la dominación y la lógica del pensamiento es la de la dominación (Marcuse, 1954, 166); un mecanismo tan altamente sensible y maleable como es el de la memoria, su uso tampoco escapa al del poder que lleva a cabo la élite selecta, poseedora de los medios de control social en cada momento. El uso hegemónico de la tradición ratificada en el sistema cultural e histórico contemporáneo es siempre «selectivo y conectivo» (Williams, 1977, 138), y aunque la práctica se manifieste llena de contradicciones debidas a su carácter no sociabilizador (sino más bien específico) a decir de Williams, sí

es cierto que en su selección se justifica su uso; su fin no es más que la «autoidentificación», individual o grupal de una serie de individuos que buscan su productividad aislada, con las formas hegemónicas en que es implantada (Williams, 1977, 141). En ese sentido, Williams viene a decirnos certeramente de la tradición:

> constituye un aspecto de la organización social y cultural *contemporánea* del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica, lo que ofrece la tradición es un sentido de *predispuesta continuidad*. (Williams, 1977, 138)

La dialéctica del pasado con respecto al presente en el que se propone retomarlo para dialogar, resulta altamente positiva; el problema se plantea cuando se toma la tradición para implantarla tal cual sin ansias de ubicarla en la actualidad, dotarla de vigencia y sentido en el momento en el que se inserta en otro sistema cultural diferente del matricial, aun admitiendo que toda cultura siempre admite elementos más o menos aprovechables de su pasado, por lo que su lugar en el proceso cultural contemporáneo será diverso: "Yo denominaría «arcaico» a lo que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso ocasionalmente para ser conscientemente «revivido» de un modo deliberadamente especializado." (Williams, 1977, 144). La concepción de la eternidad en la escritura desdialectiza la historia y deshistoriza al ser humano (Bajo cero, 1997, 102), y los procesos sociales en los que se halla instalado, por lo cual muchos críticos y escritores claman a una herencia platónica y metafísica como modo idealista del que saltar de los procesos históricos que vivimos en el presente fin de siglo. Así, quedará justificada cualquier huida o ausencia de tratamiento de la realidad, desapegada de la materialidad de 1998: las coordenadas espacio-temporales 'aquí-ahora' quedan esterilizadas (Bajo Cero, 1997, 103). En ese sentido, la poesía emite un canto que resulta eterno al *reiterarse* en la tradición elegida por ser idealista: ucronía mítica que cierra viciosamente el círculo del que nunca habrá de salir generando lo que en el capítulo 2 hemos dado en llamar la «culpabilización histórica de la cultura». Esta narratividad, servida en consonancia con la postmodernidad, desdialectiza los procesos históricos al ser contemplados como una sucesión ordenada y rigurosamente cronológica de hechos sin posibilidad de interrelación (Bajo Cero, 1997, 108): el concepto de historia será el de recopilación, acumulación de datos, un sentido en suma arqueológico, no arquitectónico ni dialéctico. Ello se puede ver como un intento de escindir la historia de las prácticas culturales por una desdialectización cuyos efectos se dejan notar en la sociedad. La tendencia descrita aquí, por lo general de la literatura actual, parece rebuscar la vieja idea de la selección natural de la especie llegando a la naturalización de un evolucionismo biológico:

> la institucionalización de un discurso histórico determinado conduce a la naturalización del poder de una parte de la población a través de una serie de mecanismos de los que se sirve para su propio beneficio. (Bajo Cero, 1997, 117-8)

Toda esta operación, que evidencia sus medios de control y regresión ejercidos desde plataformas concretas de poder o espacios culturales hegemónicos, en consonancia con democracias capitalistas de masas, es lo que Alicia Bajo Cero ha denominado, en apelación a la vieja idea benjaminiana, *secuestro* (del Ángel Nuevo), y nosotros a tenor de lo dicho y por el cariz adoptado en el presente capítulo hemos convenido en llamar *perversión* del Ángel del Tiempo. No en vano, la dependencia en la tradición y en el pasado es interpretada por Riechmann renegando del servilismo al que han llegado otros poetas que comparten época con él, de tal modo que en cierta manera es posible adivinar la idea de una probable perversión en los estatutos escriturales en pro de un beneficio siempre individual: "Crear poesía es una actividad humana, una práctica social condicionada históricamente y al mismo tiempo generadora de historia —con toda su contrariedad y su virtualidad transformadora. El poeta no es un sacerdote sino un productor." (Riechmann, 1990, 26). Liberarse de la tradición del modo en que es impuesta por las sagaces garras de la crítica actual no sólo debe ser una necesidad, sino un importante acicate, una necesaria sacudida del sentimiento culpabilizador del proceso histórico que arrastramos desde tiempos inmemoriales por mor de una perniciosa «canonización» de la cultura occidental.

En la modernidad no tiene sentido alguno el que bajo la excusa de la conciencia moderna se produzca una pretendida acumulación de saber, puesto que la reconciliación con la tradición cultural no es más que una coartada inútil para la reconciliación de la escisión sufrida por el hombre moderno. La sola idea de modernidad se da de bruces con un supuesto repliegue a un paraíso idealizado (platónicamente) por cuanto que su doctrina inmanente resulta pestilente a estos efectos:

> Esas tentativas están condenadas a acabar en una metafísica y en esas «nuevas imágenes del mundo» que hoy hacen estragos, y, por tanto, a retroceder a un mundo reencantado que no puede encontrar apoyo alguno en el nivel de aprendizaje alcanzado en la modernidad. (Habermas, 1984, 431)

En la crisis que vive hoy la modernidad, la producción literaria contemplada con valores retroalimentados de la tradición, apuntala las tesis de quienes ven el futuro como amenaza, no como progreso («el fin de la historia») o alternativa; quizá el refugio en el pasado trate de intentar detener el proceso de la historia, estancarlo para regocijarse en ese pasado mítico alejado. No enfrentándose al futuro, lo más evidente es que se pretenda negar la utopía, evitar la problematicidad que ofrecen las variadas caras de la realidad; entretanto, el presente queda *empobrecido* por las cenizas de antaño que, al cumplir una función de vaciado y supleción, contaminan a la realidad más inmediata.

# 5. NARCISO CONTRA REVOLUCIONARIOS: LA AUTOBIOGRAFÍA.

- 5.1. La concepción del «yo» en occidente: Historia de una exclusión.
  - 5.1.1. Una cultura del narcisismo o el engranaje ideológico de clase: Afirmación del individualismo burgués en el desarrollo del memorialismo autobiográfico.
- 5.2. El estatuto teórico de la autobiografía: Otra forma de manifestación literaria.
  - 5.2.1. La cuestión del género.
- 5.3. Teoría y práctica de la autobiografía
  - 5.3.1. Concepciones teóricas de lo autobiográfico
  - 5.3.2. Formas teóricas de autorrepresentación textual del yo: La identidad del sujeto.
  - 5.3.3. Modos de autorrepresentación del yo: Concepciones de la identidad en la literatura.
  - 5.3.4. En busca de la realidad: Textualidad y referencia en la autobiografía.
  - 5.3.5. Realismo y referencia en el autobiografismo de fin de siglo
  - 5.3.6. El autobiografismo en *El jinete polaco*
- 5.4. Fechar documentos. La literatura púdica como una forma de intervención pública: El diario.
- 5.5. Escriturar la personalidad: (Contra)lecturas de la Historia oficial.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

## 5.1. LA CONCEPCIÓN DEL «YO» EN OCCIDENTE: HISTORIA DE UNA EXCLUSIÓN.

En cualquiera de las etapas históricas, la vida del hombre es un todo cultural establecido por la realidad circundante, en el que elementos como lengua, literatura, formas de saber y conformación de instituciones funcionan al unísono para reafirmarlo como tal. Toda época es resultado de una modulación cultural establecida cuando lo antes dominante ahora pasa a ser dominado o viceversa, en que cada nueva etapa atiende a sus propios estímulos y convicciones. En ese sentido, el lenguaje es el instrumento más poderoso en la conformación de las sociedades al ser la fuerza de conexión entre el individuo y el resto de los de su especie. Las concepciones del propio yo van parejas a las de la sociedad en donde quedan insertos los individuos, según se desprende a poco que repasemos la autobiografía en el marco de su origen, es decir, la civilización occidental[200].

Las realidades de la modernidad interfieren de continuo los ideales del yo y de la sociedad en que éste se ubica; cada época y cada cultura imponen unos modelos concretos de personalidad y concepción de la propia individualidad. Ésta es la forma de concepción de *sí* mismo que tiene cada ser humano pero con plena conciencia de ello (en la fase de la modernidad); si bien refiere Weintraub que su génesis se retrotrae al renacimiento, piensa que alcanza su plenitud con Goethe. La visión que tiene el hombre del pasado y la concepción de sí mismo reside en los lazos establecidos con los diversos modos que adquiere la conciencia histórica del ser humano occidental y de los diferentes momentos de la historia tal y como en este apartado vamos a tratar de dilucidar. Téngase en cuenta, antes de seguir, que el término *autobiografía* no tiene vigencia ni existencia antes del siglo XVIII, bien que hayamos convenido en llamar como tal a las producciones anteriores que reúnen una serie de rasgos comunes e identificativos, hasta el punto de que la primera propiamente dicha ha quedado establecida en las *Confesiones* de san Agustín, al contener una serie de elementos que muy posteriormente constituyeron lo que se ha dado en llamar «autobiografía»: con anterioridad ninguna vida escrita tiene la plenitud, la intensidad e incluso calidad semejante a la vida misma que la de san Agustín.

Si bien la antigüedad clásica concibe la personalidad como un ente estático e inamovible, san Agustín es el primero en introducir la noción judeo-cristiana de la vida

200 Según K. Weintraub: "La «revuelta» del individuo contra la especie, que ha definido profundamente tan buena parte de la tradición occidental, ¿fue entonces un perverso error? Nuestras vidas parecen asediadas por todo lo que entrañan las teorías sociales. El estudio de la autobiografía podría así proporcionar no pocos conocimientos que nos sirvan de ayuda para sobrellevar nuestro problema." (1978, 579).

en tanto proceso histórico pero de un modo solapado y dependiente totalmente del modelo cristiano de vida[201], sin otorgar mayores valores o especificidades al decurso histórico en el que queda insertado. En la edad media la heterogeneidad de modelos de personalidad crea la posibilidad de diferenciación de las distintas individualidades frente al mundo. A decir de numerosos estudiosos, es difícil encontrar una manifestación escrita anterior a las *Confesiones* de san Agustín que mantenga mayor grado de nitidez, amplitud y riqueza interior personal.

La explicación de esta ausencia de escritos autobiográficos en la antigüedad con tal grado de calado parece residir en los fuertes lazos de parentesco de una sociedad en formación, el carácter intensamente público de la vida en la *polis*, junto con el grado de influencia de un modelo racional de explicación de la vida a través de memorias autobiográficas llamadas *res gestae* donde apenas tenía cabida la concepción de la personalidad a no ser que fuera de un modo épico o heroico. En estas sociedades, los individuos se hallaban agrupados en torno al hecho social por relaciones de parentesco o consanguineidad en la que basar cualquier tipo de relación social: conocerse uno a sí mismo era tanto como avanzar en el grado de afianzamiento de la estabilidad familiar o grupal, estar plenamente integrado en un grupo de parentesco estrechamente ligado y, por lo tanto, indubitablemente engarzado en su sociedad. De lo cual se desprende una visión de la existencia en el mundo antiguo notoriamente aristocrática: el patrimonio de la familia a la que pertenece el individuo lo es todo; en ese sentido, tener nombre era el salvoconducto con el que moverse y trazar lazos duraderos en esa sociedad: los nominados son aquellos que proceden de familias eminentes, con poder real (la genealogía marca de ese modo la adscripción y ubicación en la sociedad grecolatina); ser innominado es lo peor que le puede pasar a alguien con ansias de notoriedad[202]. Así, referirá Weintraub que

> El hombre homérico, como el público del propio Homero, es el héroe aristocrático. Los lazos de sangre tienen para él una importancia extraordinaria. (Weintraub, 1978, 32)

> Los hijos son la prolongación de la vida de los padres. El entorno de una determinada masa social está impreso en la vida de quien de ella procede.
>
> La mayoría de los hombres «desaparece» en esa masa relativamente indiferenciada; los héroes sobresalen en tanto individuos distinguidos. Su fuerza de voluntad, a primera vista, parece delatar la dominación de la sociedad. (Weintraub, 1978, 32)

En estas estructuras sociales, al hombre le está velada su identificación como individuo escindido de la sociedad desde unas estrechas relaciones de parentesco que le

201 Puesto que "San Agustín sí creó en las *Confesiones* una forma autobiográfica y una visión del yo (bien que no de la individualidad) de extraordinaria potencia y no menores repercusiones en la historia subsiguiente" (Weintraub, 1978, 19).

202 Según K. Weintraub: "Cuando los romanos pensaban en los proletarios, pensaban en una vasta masa de sujetos «innominados» que sólo podían servir al bien común por medio de sus hijos (*proles*)" (1978, 30).

sobrepasan. El héroe sobresale en tanto representante del total de los valores de la sociedad; regido sólo por «instinto» y «pasión», no posee centro motor que dé cuenta de su concepción yoica. La polis se desarrolló forzando al individuo a plegarse ante sus exigencias, e impuso una servidumbre al mismo tras ir superando paulatinamente sus limitaciones tribales. Por tanto, la relativa ausencia de autobiografías está en razón de esos ideales dominantes de la personalidad y de las condiciones culturales del mundo grecolatino hasta el punto de que desde el 800 antes de cristo hasta el 200 de la era cristiana las condiciones de la vida en la antigüedad no fomentaron el desarrollo de la autobigrafía por cuanto que sus moradores no otorgaron valor alguno a los interrogantes revertidos sobre el propio yo, entre otras cosas porque no existía conciencia de la individualidad, o el menor grado de desarrollo de la personalidad.

Con las *Confesiones* de san Agustín arranca la tradición autobiográfica occidental propiamente dicha. San Agustín (354-430 d.c.) vivió en un período de crisis (sociales, políticas, económicas) y convulsiones continuas que posibilitan profundas transformaciones culturales, con lo cual su propia vida experimenta también el grado de evolución de su sociedad, por cuanto que sufre las transformaciones habidas en el seno de la misma al alcanzar un prematuro equilibrio entre el mundo antiguo que se dejaba atrás y el medieval sobre el que asentó su ideal de personalidad y cultura. Las *Confesiones* fueron escritas entre el año 397 y el 401, poco después de haber sucedido a Valerius en el episcopado de Hipona en el año 395. Weintraub señala como motivaciones en la *autobiografía* de san Agustín los indicios que da en la propia obra pues se entrevé la importancia otorgada a las demandas de su audiencia, con lo cual marca como posibilidad de esa escritura una serie de hipótesis: amigos que probablemente le pidieran una relación más amplia de cuanto le había sucedido a lo largo de la vida, la necesidad de sacudirse las sospechas de ser maniqueo o platónico, la pérdida de contacto del sacerdote con los amigos de siempre por sus intentos de construir una vida común contemplativa cristiana, su ingreso repentino en la Iglesia, o la petición probable de amigos suyos de explotar el testimonio de su vida para aprender de sus reflexiones teológicas o recibir pruebas de dominio exegético[203]. En los primeros nueve libros hay una relación cronológica fiel a su vida y en el libro diez se desmarca de las anteriores al reflexionar sobre la memoria en tanto facultad humana. Las *Confesiones* poseen una unidad homogeneizada por la conciencia de la acción escritural que lleva a cabo su autor, por el tono confesional y el hecho de no narrar la vida vivida desde la vejez como la mayoría de los autobiógrafos, ni hacer paralelismos entre su vida

203 K. Weintraub añade: "Para Agustín, la confesión era asimismo un acto de rendición total ante Dios, una entrega del propio yo, íntegra y con absoluta confianza, en manos del único poder que podría servirle de ayuda. Era tanto el reconocimiento público del credo capital como el conocimiento incipiente de la verdad. Pero para Agustín más importante aún era la *confessio laudis*, la alabanza del Señor en el antiguo sentido bíblico del término. Había comenzado a comprender los insondables caminos del Señor, y había percibido el poder de Su mano en su propia vida." (1978, 59-60).

y el motivo principal de su escritura: la fe; lo que realmente le importa es el acto de confesión. El plano del presente y el futuro (sobre todo la clamada eternidad) actúan en la mente del autor de igual modo que el pasado:

> La vida descrita se contempla íntegramente desde la perspectiva del presente, tal y como éste es y tal y como lo afectan y modifican el pasado y el futuro y la eternidad. Agustín sabe que se encuentra a mitad de camino de un viaje aún inconcluso; habla de sí mismo como de un peregrino en tránsito, *in viam*, preocupado sin duda por el adónde y por el desde dónde. Con todo, las *Confesiones* no son el diario de viaje en el que se recojan las distancias recorridas. (Weintraub, 1978, 62)

Para san Agustín la escritura es un acto de orientación del propio yo, nunca un acto de otorgar sentido al ser o a su vida. La valoración que lleva a cabo de su vida está presidida por la conciencia de la experiencia de la conversión acaecida en el 386. Las *Confesiones* se estructuran retrospectivamente sobre la fecha de un hito histórico de la cultura cristiana al tener por vocación ordenar ese pasado convulso. Unifica en sus *Confesiones* los distintos elementos de la existencia humana, fundidos espiritualmente en un orden interno y otro externo, dotando a la personalidad sus rasgos reconocibles y distintivos propios de esa personalidad única e irrepetible. En ese sentido, san Agustín aborda la exposición de una vida como nadie lo había hecho hasta entonces, con una visión unificada de su experiencia[204]. En su autobiografía, por extensión, configuró la vida de la iglesia católica, su dogma y su manera de entender la teología, formuló las concepciones cristianas de la sociedad y de la historia.

Pero resulta curioso cómo una de las fases más influyentes en el cristianismo de toda la historia de nuestra civilización, la edad media, no emplease en demasía el modelo agustiniano de la autobiografía. El hecho se entiende cuando comprendemos que Agustín se educó dentro del más estricto clasicismo, y experimentó luego una profunda reorientación de su vida al aceptar totalmente la fe católica. Los hombres del medievo, en cambio, nacieron cristianos y fueron educados en el seno del cristianismo, al tiempo que se introducían cada vez más a fondo en un mundo radicalmente cristiano. La sólida construcción de este mundo llevada a cabo por el hombre medieval y asentada sobre el principio dominante de la fe y el dogma cristiano no deja lugar para la duda o la disidencia. La Iglesia comenzó a tener un valor generador de «cultura» dentro del organigrama de la sociedad en la que se iba instalando paulatinamente, además de conformar un factor importante unificador y homogeneizador de conciencia histórica sin

204 A este respecto aclara K. Weintraub: "En estas condiciones, el acto de la confesión de Agustín resulta considerablemente similar a la búsqueda del yo, al cuestionamiento del yo, al descubrimiento del yo, la descripción del yo y la valoración del propio yo. El acto de la escritura es en sí un proceso por el cual se devuelve a la conciencia del propio yo la naturaleza de esa personalidad y las implicaciones que tiene y ha tenido en el transcurso de la vida." (Weintraub, 1978, 65).
Igualmente, en otro lugar profundiza: "Como Agustín se propuso exponer la historia de su vida en tanto modelo típico de toda vida cristiana, tuvo que disminuir al máximo el valor de la especificidad histórica. Refirió con todo esmero los detalles históricos concretos de su vida personal" (Weintraub, 1978, 97).

parangón (ver Weintraub, 1978, 103); en ese sentido, la autobiografía o lo que es su forma palpable para el medio en que había nacido, la hagiografía[205], comenzará a tener un valor indispensable y predominante como mecanismo de poder y transmisión de ese mundo cristiano recién establecido: la autobiografía actuará como transmisora de la ideología dominante del dogma cristiano y de la vida en el seno de la institución iglesia y de los patrones católicos. Las diferentes concepciones de la personalidad de los europeos a partir de san Agustín serán clara muestra de ejemplos a seguir y de modelos de conducta nunca disidentes con el sistema de mundo cristiano: la cultura literaria pasará a depender por entero del escalafón eclesiástico. El total de los valores heredados de la literatura anterior dejarán de ser hegemónicos en sustitución de un mundo de guerreros bárbaros y exaltación de poderosas personalidades únicas, por extraordinarias y sobresalientes, respecto al resto de los seres, es decir héroes mitificados por otras formas moldeadas por el cristianismo a su imagen y semejanza para sus propios fines inculcadores del dogma: así como hasta ahora se pretendía definir al caballero ideal, a partir de ahora lo será predominante en la figura del monje, el sacerdote, o incluso la vida común dentro del orden cristiano, cada cual dentro de su propio escalafón concreto. La autobiografía en ese sentido contribuye a crear un orden social impuesto con antelación, que viene dado por las fuerzas sociales y la tradición, pero se define como mecanismo de control social preciso por cuanto que quienes tienen acceso a esas vidas escrituradas son los propios seglares que ven, en las mismas, modelos de comportamiento que reafirmen su propia clase, pero les hagan tomar conciencia de la estructura social y la función de cada uno de los estamentos rígidamente conformados en la sociedad medieval.

Posterior a ese punto de partida que marcan las *Confesiones*, la *Historia de mis infortunios*, escrita por Pedro Abelardo presumiblemente entre 1132 y 1136, supone la historia más legible de todas las autobiografías medievales, constituyendo a decir de Weintraub la única que pudiera haber producido un inmediato avance en el reconocimiento consciente de la individualidad por las tensiones existentes entre Abelardo y la sociedad en que vivió, al pugnar con su entorno y con los factores que le obligan reiteradamente a definirse a sí mismo.

Con Petrarca (1304-1374) se produce un cambio importante en la concepción del yo, en las actitudes de los hombres y en las condiciones de sus existencias, ya más cercana a la visión renacentista asentada en la aparición de un tipo de personalidad concreta ante las irregularidades e inestabilidades propias del norte y centro de Italia durante los siglos XIV y XV, con lo cual el individuo recobra su plena confianza en sí mismo, la personalidad dependerá de uno y habrá una confianza en los propios recursos

205 La forma hagiográfica es uno de los primeros modelos biográficos y como tal se toma para el desarrollo de la autobiografía, toda vez que es uno de los modelos escriturales que mayor influencia han ejercido en toda la literatura cristiana.

para salir adelante: se descubre la verdadera dimensión del hombre y el lugar que ocupa en el cosmos; éste se convierte por primera vez en la historia de occidente en individuo «autónomo»; es más, en la sociedad renacentista parece ser ésta la condición inexcusable para no sucumbir en el desastre. El hombre ahora se reconoce a sí mismo en tanto ser individuado cuya coherencia radica en las dimensiones de su mente o de su espíritu, con clara conciencia de sí mismo[206]. En Petrarca emergen muchas de las tendencias dominantes del tejido social renacentista un siglo más tarde, pero otros rasgos predicen esa época venidera. Representa esas mutaciones crecientes en la concepción del propio yo, y, bien que nos haya legado una autobiografía estricta, Weintraub afirma la condición autobiográfica del total de sus escritos, de un modo más hondo incluso que Dante y que otros predecesores suyos[207]. Bien que no se trate de una historia estricta de su vida ni de una interpretación del curso vital, tiene el valor de revelar al menos los procesos mediante los cuales un hombre en un momento determinado de su vida intenta tomar conciencia de su propio yo al tiempo que determinar su futuro según lo introspeccionado. A partir de 1342, retirado en su vieja casa de Provenza, tras una crisis personal, enfermo espiritualmente y con conflictos profundos, decide curarse escribiendo *De secreto conflictu curarum mearum (Secreto conflicto de mis cuitas)*.

Cellini tendrá como motivo de la escritura autobiográfica la irreflexiva e ingenua mirada narcisista de quien solamente quiere retratarse para engrandecerse e inmortalizarse, con lo cual tan sólo se plantea plasmar la historia de sus aventuras. No cuestiona nada, ni introspecciona en el ser de las cosas, acepta todo como le viene dado, incluso el orden social: no muestra la menor voluntad de transformar el mundo, despreocupándose de cualquier cuestión social. Para Weintraub, Cellini constituye un decidido paso hacia el asentamiento y aceptación de la cultura de la individualidad que se impondrá posteriormente. A diferencia de éste, Girolamo Cardano meditó sobre su propia existencia reafirmando su singularidad ante todo: "De su autobiografía se ha dicho que constituye el primer esfuerzo «científico» por aprehender el huidizo yo del hombre." (Weintraub, 1978, 236). Pretende Cardano referir al lector toda realidad a su alcance mediante una complejidad analítica de interrelaciones que traza con los hechos a su alcance, de tal modo que criterios científicos adoptados dejan constancia de sus visiones «científicas» del mundo.

206 Como dice K. Weintraub: "La idea de una sociedad compuesta por individuos voluntariosos corresponde mucho mejor a la nueva conciencia del individuo, por comparación con la noción de una comunidad tradicional en la que el individuo encuentra, terminada y lista para su uso, su función orgánica. Uno de los productos resultantes de ello es la fascinación ampliamente extendida por la especificidad individual de las cosas, una vez desechada su amplia generalidad." (1978, 167).

207 A este respecto dice K. Weintraub: "Las formas literarias cultivadas por Petrarca, sobre todo la carta personal, son especialmente indicadas para la revelación del propio yo. Con una elevada consciencia de sí reescribió, corrigió y editó sus cartas, con una notabilísima atención por la manera en que podría representarse a sí mismo." (1978, 168).

Adscribe Pope el inicio de la autobiografía en España a Leonor López de Córdoba con motivo de la perplejidad causada por un individuo (ella misma) que se ve inmiscuido en hechos históricos y por lo tanto en lo social, tras el asesinato de Pedro el Cruel y el ascenso de la Casa de Trastámara al trono de Castilla. La correspondencia entre la *Relación que deja escrita para sus descendientes Leonor de Córdoba* (presumiblemente redactada alrededor del año 1400) y la realidad de lo ocurrido constituye la máxima preocupación para la escritora, quien comienza su obra precisamente con la promesa que establece el pacto autobiográfico: «Juro por esta significanza de † en que yo adoro, como esto que aquí escribo es verdad que lo vi y pasó por mí» (cfr. Pope, 1974, 14). Nace, pues, como cruce entre crónica y testimonio personal. Dado que el padre de la autora fue un vivo defensor y colaborador de Pedro el Cruel y opositor de Enrique de Trastámara, los hechos narrados de armas y conflictos de la casa real tienen una influencia decisiva sobre la vida de Leonor López. A causa de la derrota de Pedro el Cruel, Leonor sufrió prisión durante 9 años y miembros de su familia murieron, perdiendo posición y fortuna. Leonor, por ello, comenzó su *Relación* anteponiendo su linaje, insistiendo en que la figura de su padre «subió a tan grande estado como se hallará en las *Crónicas de España*» (cfr. Pope, 1974, 15), con lo cual la necesidad de restituir su honor y el *status* social al destrozar la protección cortesana de la que gozaba su linaje marcan lo que Pope considera el primer relato autobiográfico castellano. El conflicto que trata la autobiografía entre el individuo y la sociedad es resultado de la desgracia en que ha caído la vida de la protagonista y su voluntad de salir cuanto antes de ella y restituir el honor mancillado entre los cambios de la fortuna (incluido el económico o financiero): "Con la disminución del tesoro y del poder se hace también patente la fragilidad de la honra." (Pope, 1974, 18)[208]. Toda la vida de la protagonista, como evidencia la *Relación*, estaba basada en los pilares del dinero, favor real y voluntad de la Providencia, pero también limitada por su condición de mujer en la sociedad de su momento: "El hecho de haber escrito la autobiografía es una prolongación de su rebeldía en contra de estas restricciones y también, por cierto, un puño alzado contra la común condición humana del olvido. Porque era de grande linaje y sus hijos serían grandes." (Pope, 1974, 24).

Diego García Paredes (1468-1533) fue soldado y figura capital en la historia por sus contribuciones a las campañas napolitanas y africanas en favor del emperador Carlos V y del Papa Alejandro VI. Escribió su autobiografía bajo el título de *Breve*

208 El ejemplo siguiente, puesto en boca de la autora, reafirma cómo la autobiografía está escrita para reponer una vida ejemplar en tanto pertenece a una clase social y a un escalafón de la sociedad del XV privilegiado: "porque todas las criaturas que estuvieran en tribulación sean ciertas que yo espero en su misericordia, que si se encomiendan de corazón a la Virgen Santa María, que ella las consolará y acogerá como me consoló a mí" (cfr. Pope, 1974, 20).

*suma de la vida y hechos de Diego García de Paredes la cual él mismo escribió y la dejó firmada de su nombre como al fin de ella parece*, publicada después de la crónica llamada *Las dos conquistas del Reino de Nápoles* (Zaragoza, 1554). Recurriendo a lo anecdótico, como el caso de Leonor, presenta acciones unidas por algún factor común pero sin estructuración lógica de la acción narrada. No hay relación de causa y efecto, ni el autor pretende la menor coherencia interna en el transcurso de la historia contada. Se relatan incidentes en sus diferentes campañas bélicas que tienen que ver con el honor (duelos, acciones donde el valor personal de Paredes se reafirma tras su fin) o la restitución del orden social imperante (Dios, honra, sometimiento al Papa, emperador o rey): acciones guerreras que justifican la ideología imperialista a la que somete su vida y persona (que en todo momento pretenden ser justificadas a través de estos escritos). No crea un memorial en *Suma* como otros habían hecho antes, sino un modelo de conducta para su hijo[209]. Por encima del modelo de corrección al que es destinado a la persona de su hijo, está el verdadero motivo del relato que es "la defensa de la persona y honra prima sobre cualquier otra consideración humana." (Pope, 1974, 31), "Lo que pudo hacer Diego García de Paredes lo debe imitar su hijo Sancho. Para vivir y tener ocasión de escribir con orgullo, como su padre" (Pope, 1974, 32)[210].

Martín Pérez de Ayala (1503 ó 4-1566) fue un sacerdote culto y capaz de desarrollar las posibilidades del género con mayor brillo literario. Comenzó a escribir su vida a las puertas de su muerte siendo arzobispo de Valencia, tomando como modelo a san Agustín, reflexionando sobre su pasado para así "poder comenzar la nueva existencia" (Pope, 1974, 35). El tono es confesional a lo largo de toda la obra. Pretende ser ejemplo de sus lectores, pero a diferencia de los anteriores "propone la imitación de un perfeccionamiento de la personalidad" (Pope, 1974, 35-6). Su autobiografía atiende al nombre de *Vida del siervo de Dios Pedro Alfonso, Prior del convento de Uclés, de la orden de Santiago*. Asegura Pope que su conocimiento cercano de la pobreza, dado su origen humilde, le hizo rebelde contra los poderosos y manifestó su rebeldía sin temor a posibles represalias[211]. Su autobiografía cumple sobradamente con la función de perdurable recuerdo que le otorga su autor, quien pretende no ya exhibirse narcisistamente sino clamar la atención de la obra para demostrar que luchando se

209 Según palabras de R. Pope: "estableciéndose a sí mismo como un *imitabile* […], pero también en la tradición del caballero medieval que […] estaba siendo desplazado en la realidad." (1974, 28).

210 Lo cual se ejemplifica en boca del propio narrador: "Prometo a Dios que este día fui más cruel que me acuerdo haber sido en mi vida porque maté más de diez" (cfr. Pope, 1974, 32-3). Es un mecanismo del único modo de transmisión de valores e ideología que el autor conocía o tenía a su alcance en aquel momento, pero al parecer bastante efectivo.

211 La importancia de su autobiografía la cifra R. Pope en los siguientes términos: "Tanto la independencia de su persona como el talento de su contribución a la vida cultural de su siglo importan para la autobiografía, porque son su audacia y capacidad intelectual factores que le han permitido utilizar el género con desenvoltura y dotarlo por primera vez en España de un sentido histórico que revela el desarrollo de una personalidad." (Pope, 1974, 44).

puede ascender a mayores dignidades sin perder independencia o recuerdo de la penuria del pasado (ver Pope, 1974, 46).

Factores nuevos de la sociedad renacentista como la expansión de los horizontes mentales del ser humano, el incremento y divulgación del saber, y las vías de aprendizaje o lectura tras las posibilidades técnicas que ofrece la imprenta, la especialización del saber, agravaron, a decir de Weintraub, los problemas de clarificación del individuo. Montaigne, en sus famosos *Ensayos*, refleja la complejidad en la concepción que el ser humano tenía del mundo, y bien que difícilmente pueda ser considerada una autobiografía propiamente dicha, al menos constituye un documento privilegiado para reconocer la cada vez más acusada conciencia del ser humano respecto de su yo[212]. El acto de escritura fue convirtiéndose paulatinamente en un proceso de descubrimiento. Cuanto trataba o era objeto de su observación era puesto en duda. Indaga también sobre la audiencia lectora de su público quizá por el éxito que obtuvo en la publicación de los dos primeros libros en 1580, lo cual consolida decididamente la exploración de sí mismo[213]. Se trata de un análisis somero, una auscultación y observación de los movimientos interiores de uno mismo. No le importaba tanto la formación de sí mismo cuanto el descubrimiento de su propio yo. En ese camino trazado sabía que improvisaba sobre terreno novedoso y que era pionero con total conciencia de ello. Los detalles más nimios pueden ser más reveladores que los *a priori* importantes, por ello se entregaba a la búsqueda del acto cotidiano y humilde. Busca el yo en medio de su colectivo hasta el punto de trazar la interacción entre los diferentes estratos de la realidad[214]. Los *Ensayos* constituyen la conciencia de sí en la individualidad de su autor. Siguiendo la cronología temporal, Weintraub se fija en este seguimiento de la individualidad en los textos místicos, bajo la mirada atenta de ese proceso de introspección interior que llevan a cabo tanto destacados puritanos como cristianos, un proceso que nos aboca a admitir una de las formas incipientes del descubrimiento de la personalidad dentro de los límites trazados por la conciencia interior expuesta a los demás. Es un proceso que evidencia un yo al servicio e imagen de Dios y del resto de los humanos. La *Vida* de santa Teresa de Ávila (1515-1582) es la escritura de un ideal de vida a partir de la cronología vital de la experiencia, elaborado a petición de su confesor. "El poder del libro radica de ese modo en el cruce de un intenso

212 Pues como dice K. Weintraub: "Le interesaba más que nada la contemplación de la vida práctica del hombre, el mundo de la acción, especialmente el mundo de la ética que indicaba al hombre cómo tratar los interminables problemas que le iba planteando la vida misma." (1978, 283).

213 Según K. Weintraub: "El verbo *essayer*, en sus múltiples matices de sentido, da nombre a un género literario que con Montaigne se encuentra en pleno proceso de creación: es un término que subraya con fuerza una determinada actividad; para él, la actividad en que estaba profundamente implicado era lo que tenía verdadera importancia, mucho mayor que el resultado." (1978, 287-8).

214 Aclara K. Weintraub: "…dejó la huella de sus pensamientos, sus sentimientos, su sabiduría, sus manías, sus hábitos, su físico, y todas sus rarezas, esparcidas a lo largo de los *Ensayos*. Aparecen «con toda naturalidad» allí donde el contexto vital los había evocado en razón de la escritura." (1978, 301).

anhelo por lograr la unión mística con Dios y, por otra parte, la dedicación a una tarea esencialmente práctica." (Weintraub, 1978, 334). Como toda escritura sometida al proceso místico, la vida pecadora del ser humano es marcada por la experiencia de la conversión y una vida posterior de dedicación al cumplimiento de la voluntad divina, bien que santa Teresa relata su vida —con estilo directo— marcada por sus experiencias directas y observaciones sobre aquello que más le interesa, dentro de un canon de vida modélica: el objetivo último es describir con sencillez sus estados de conciencia. El relato contiene un examen del pasado desde una perspectiva novedosa: la interiorización hacia el yo místico. Constituye un hito fundamental en la historia de la autobiografía española. Santa Teresa ve en la autobiografía su historia personal en tanto conflicto dramático donde no existe certidumbre alguna y para ello busca la meditación, el examen, incorporando a la literatura el testimonio de una vida interior conflictiva por compleja, dentro de los procesos místicos vividos en aquel momento.

La autobiografía de san Ignacio de Loyola representa el drama de la salvación y conversión del alma cristiana, la vida ejemplar que increpa al tiempo autobiográfico bajo una linealidad cronológica vital desde su inicio hasta el final, en una sucesión de momentos decisivos. Los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio de Loyola son resultado de una reflexión sobre el propio yo con vocación misionera, fruto de la espiritualidad de la época, transmitiendo a sus acólitos el ideal de vida desde un prontuario pedagógico. El yo en la autobiografía mística, cuando es poseído por el otro, es decir, por Dios, se neutraliza en favor de éste. El arquetipo ignaciano lleva a asumir al protagonista una nueva fisionomía, diferente a la propia hasta ese momento. En palabras de Battistini "el acto autobiográfico se convierte en conquista, la meta final que alcanzar con un rito de iniciación. Conservando los vínculos con el mundo feudal y guerrero de su casta, Ignacio es escogido por Dios como «capitán y caudillo de uno de los escuadrones de Su iglesia»"[215]. Interpreta Weintraub que los místicos abrieron la sensibilidad del mundo interior al descubrir la personalidad, bien que el ideal de unión mística predicara la anulación de la personalidad independiente en esa fogosa búsqueda divina. Este subjetivismo abierto en cierta manera por el proceso místico, llegado el romanticismo decimonónico se habría de confundir con el «ideal de la individualidad» por un error quizá premeditado en sus autores.

Diego de Simancas (1519 ó 20-después de 1579) sirvió a la Inquisición en un momento de infiltración de doctrinas protestantes e ideas «heréticas» europeas, cuando España comenzaba a encerrase en sí misma a la búsqueda absurda de su pureza de sangre. Fue desvelador de herejes y dogmáticos de pro, participando en famosos

215 A este respecto refiere A. Battistini: "L'atto autobiografico diventa una conquista, la meta finale da raggiungere con un rito d'iniziazione. Conservando i legami con il mondo feudale e guerriero della sua casta, Ignazio viene prescelto da Dio «a capitano e condottiero di uno degli squadroni della Sua chiesa»" (1990, 36-7).

procesos (Autos de Fe de Valladolid y el Juicio del obispo de Toledo don Bartolomé de Carranza), uno de los cuales —el último— constituye la médula de su autobiografía que el propio autor llama *Comentarios* según la tradición de César, pero también en otro lugar, *Discurso de mi vida*. Pope deduce que su escritura adolece de orgullo, vanidad, falta de comprensión hacia terceros respecto a sí, egolatría y sobre todo egocentrismo. Para Pope, la comparación respecto a anteriores autobiógrafos ofrece el paso de "mentes inquisitivas en materia de religión al dominio de los inquisidores de oficio, individuos dotados de poderes para imponer códigos y formulaciones, armados para detener la aventura del espíritu; la transición de una Iglesia fundadora a otra Imperial." (1974, 103).

Esteban de Garibay y Zamalloe (1533-1599) en sus *Memorias* reconoce escribir "Un discurso de mi vida por sus debidos tiempos y años para que mis hijos leyéndole alguna vez se esfuercen a oponerse con mayor ánimo a los estudios" (cfr. Pope, 1974, 103-4). Es una autobiografía estructurada alrededor de su preocupación por determinar la cronología y ordenar los hechos como si se tratara de un cronista que ordena los recuerdos de su trabajo. Entre el mucho material se halla el retrato del autor que constituye toda una descripción propia. Para Pope el valor de su autobiografía no reside en lo literario sino en el carácter documental de un escritor que se vuelca en lo burocrático y profesional, un historiador metódico y diligente que combate el tiempo sin atender a la llamada de experiencias más profundas[216]. Del mismo modo que Simancas es Inquisidor de Oficio, Garibay es historiador de oficio, contribuyendo a modular la imagen resplandeciente del Imperio al que sirve.

A Diego Suárez Montañez (1552-después de 1610) Pope le otorga el valor de escribir en *Discurso Verdadero de la Naturaleza, Peregrinación, Vida y Partes del Autor de la Presente Historia*, una autobiografía con numerosas definiciones sin estar sometido a ningún conflicto con su medio, con anécdotas escasas, autobiografía breve de una vida austera, pero en cambio tiene el atributo de ser la primera obra en su género escrita en España con conciencia plena de su función y estructura auto-bio-gráfica[217]. Por primera vez fue escrita la propia vida no para presentar un modelo de conducta, ni para familiares o descendientes con fines confesionales, sino para satisfacer la curiosidad del lector.

Jerónimo de Pasamonte (1555-después de 1604) revierte la mirada hacia sí mismo con el fin de encontrar explicaciones en la historia de su vida a la crisis por la que

216 A lo que apostilla R. Pope: "Como un representante de la época burocrática de Felipe II, quien tampoco parecía tener la capacidad de distinguir entre los asuntos importantes y los secundarios, es un investigador de archivos y creador de otros." (1974, 117).

217 De lo que explica R. Pope: "Suárez intenta presentar su vida de tal manera que mediante la palabra los lectores comprendan «quién es por sí mesmo» (146). No era la primera concretización de esta idea, ya que confiesa haber escrito otra vida más extensa que no se ha encontrado hasta ahora: «En todo me remito a mis papeles y otro libro de un discurso de mi vida que en mi poder se hallará en que se narra todo más complidamente» (157)" (1974, 118).

atraviesa su época, para poder de ese modo transmitir las conclusiones sacadas, "adquirida con el esfuerzo de los años y en un gradual desconcierto ante un mundo caótico que no corresponde a sus aspiraciones." (Pope, 1974, 124). Dada la repercusión que la sociedad tiene sobre el autor, al verla decadente y abandonada de sus valores por «fuerzas infernales», su escritura es una manera de enfrentarse a este mundo en ruinas mediante la denuncia que se erige en profecía («y sólo por esto he escrito toda mi vida y mi intención, sin pretender ni haber ninguna vanagloria» [cfr. Pope, 1974, 124]). Con esta autobiografía en formato hagiográfico no faltan advertencias al lector. La motivación de su escritura es la pobreza por la que acude a la Iglesia ante la esperanza de ayuda y auxilio cuando se halla enfermo y sin dinero[218]. Pope encuentra evidencias en el relato de su *Vida* de estar haciendo literatura con conciencia plena en fórmulas que precisamente con posterioridad utilizará la novela picaresca como «Vuestro Florio», es decir, quien resulta ya conocido por los lectores. El narrador interviene en exclamaciones, adivinando la sicología de los personajes («debió de pensar») y con gran ironía, imágenes y comparaciones de gran valor[219]. La autobiografía de Pasamonte destaca por celebrar un proceso de aproximación hacia la literatura nunca habido hasta la fecha, el cual irá en aumento tras él. Todavía ve en la Iglesia, al igual que los anteriores, una posibilidad de salvación y liberación. En sus textos aparece el conflicto epocal entre sus expectativas vitales y la realidad social con la que se topa, produciendo una crisis aguda manifiesta en la forma autobiográfica (considera por el contrario, que el mundo debiera ser una residencia ordenada, con justicia, etc.). La narración de su vida expresa una inadaptación o perplejidad ante las nuevas condiciones sociales que le toca vivir, hecho que resolverán los pícaros de la literatura posterior, con su adaptación a las circunstancias en que viven o la otra adaptación practicada por los aventureros que llegarán a partir de ahora en la saga autobiográfica.

El primero fue Alonso de Contreras (1582-después de 1640), cuya autobiografía inédita hasta la fecha de 1900 es publicada bajo el título de *Vida del Capitán Alonso de Contreras*. En un mundo donde la aventura individual es cada vez más escasa, y la colectiva obtiene resultados trágicos, su autobiografía vale por su singularidad en el momento histórico en que vive. En mucho se puede emparentar este narrador al del *Lazarillo* o *Guzmán* como pueden ser su pobreza de nacimiento, con un resentimiento que le impulsa a una cierta rebeldía y un posible origen de sangre morisca[220]. Del

218 De lo que aclara R. Pope: "objetivos que su narración persigue, es decir, probar que el mundo está perdido por los demonios, pero que él desde su infancia ha sido un santo varón, por lo cual la Iglesia debe premiar sus trabajos, de los cuales Dios mismo lo ha librado milagrosamente con vida." (Pope, 1974, 127).

219 De ese modo: "Y con la misma pasión con que se ha enfrentado a los peligros y sufrimientos, se vuelve al lector, estableciendo su pacto autobiográfico: «puédaseme secar la mano con que escribo, si Villela no me dijo las palabras que tengo escritas»" (Pope, 1974, 139).

220 Como añade R. Pope: "Invierte el esquema normal de la picaresca o de la hagiografía en que el pícaro o santo puede, gracias a la forma autobiográfica, expresar sus sentimientos y acciones del pasado

mismo modo que Pérez de Ayala, Contreras escapó de la pobreza medrando con sus continuos esfuerzos personales a través de la vía del momento, llámese ejército, navíos corsarios o aventuras y rebeldías indiscriminadas.

Diego Duque de Estrada (1589-1649) se coloca frente a frente con su pasado en *Comentarios de el desengaño de sí mesmo, prueba de todos los estados y elección del mejor de ellos*, cuyo autor queda definido por su posición social. Se reafirma en su *status* y pertenencia a una familia bien situada aunque deba hacer gala de sus virtudes. La autobiografía cuenta sus aventuras con detalle, llegando —según Pope— a inventar en muchos de los casos. Muchas descripciones como las de su vestuario son fuente para reafirmarse en el *status* o escalafón social al que pertenece; muestra actividades de ostentación pública, propias de su alcurnia[221]. Pope demuestra la estratificación y reafirmación social que lleva a cabo en sus *Comentarios* Diego Duque, además de afirmar el sistema de castas y la ostentación de un dudoso antisemitismo al mismo tiempo.

Miguel de Castro (1590-después de 1612) escribe *Vida del soldado Miguel de Castro* —según el título de la publicación de 1900[222]— tras adoptar un cambio de vida radical en sus costumbres que le permite meditar sobre una anterior, pródiga en inseguridades, guerras, servicios a diversos amos, viajes y encuentro finalmente de protección bajo el manto de la iglesia. Sigue el modelo narrativo de la picaresca.

Domingo de Toral y Valdés (1598-después de 1635), soldado y aventurero también, escribió su vida titulada *Relación de la vida del capitán Domingo de Toral y Valdés, escrita por el mismo capitán*, en momentos de flaqueza imperial. Su intención es protestar de las pocas compensaciones recibidas por el mucho servicio al imperio tras largos años de penalidades y trabajos. El tono resulta desengañado ante la pretensión de poner en entredicho a la administración Real en las Indias. Le mueve a la escritura el hecho de clamar justicia. Relata con toda crudeza la miseria cotidiana de las campañas militares apoyándose en numerosos datos. Todo ello sintetiza la tragedia de la decadencia española.

---

cínico y criminal a la luz del arrepentimiento que siente cuando escribe. Contreras se admira a sí mismo en el recuerdo, aunque, como veremos, tuvo también rasgos de crueldad, y por ello resulta tan atractiva su obra, sin la quejumbrosa moralidad de un Mateo Alemán." (1974, 153a).

221 Dice R. Pope: "Si los *Comentarios* presentan un personaje contradictorio e interesante y un narrador problemático, establecen también su valor como cuadro de costumbres con descripciones detalladas y pintorescas."(1974, 190).

222 El título completo es *Libro que comenzó en Malta Miguel de Castro de su nacimiento y demás razones de su familia según la que tenía y unas memorias que llevó a España, cuya razón va por principio, y sigue a ello varios tratados de su viaje desde la salida de España hasta la vuelta a ella como sigue.*

Para Bataillon, del mismo modo que han reconocido otros críticos, *Lazarillo* (1554) inicia la vía de la novela autobiográfica[223], abriendo un indudable camino hacia la novela picaresca. La historia de un pobre hombre, contada por él mismo fue aquí la forma que había de adoptar la novela picaresca decididamente, con obras tan diferentes como *Guzmán de Alfarache, La pícara justina* y el *Buscón*. Gracias a *Lazarillo*, la novela picaresca es heredera en línea directa de la literatura jocosa. Todo pícaro que se precie nos narrará su vida activa de bribón y unas fechorías dignas de ser contadas. La autobiografía de *Guzmán* es la confesión de un fracaso y un «mea culpa», pero también la glorificación de numerosos éxitos en el arte del robar y el engañar. Tanto *Buscón* como *Guzmán* son imitación del género inaugurado por el *Lazarillo*, siempre girando en torno a la reflexión central de un único héroe. La novela forja el instrumento de la novela autobiográfica posterior[224].

Lázaro es el único personaje de la novela que tiene un nombre[225], un estado civil, un lugar de nacimiento, una infancia, una juventud. No es casual que la ficción autobiográfica se presente en España hacia 1550 en géneros muy diferentes: el relato del *Abencerraje*, de Villegas; *La Novela de Isea* concebida por Núñez de Reinoso según una novela griega de Aquiles Tatios; y, sobre todo, el *Viaje de Turquía* atribuido al doctor Laguna. La forma autobiográfica es por sí misma factor de «realismo». Pero todos los precedentes como el *Asno de Oro* de Apuleyo, *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita palidecen comparados con *Viaje* y *Lazarillo*. Esta novela, siguiendo una técnica de estilización realista, ya practicada en las obras maestras poéticas de la edad media española, sabe hacer uso de los nombres de lugar, hacer de la sucesión de las aventuras del héroe un itinerario en un país conocido por los oyentes y lectores. Lázaro, narrador de su propia vida, nos explica cómo nació en un molino del Tormes del que toma su apellido; pasa su infancia en Salamanca; será pregonero en Toledo; el viaje de una ciudad a otra se desarrolla casi por entero durante su asociación con el ciego; por ende, no hallamos rastro toponímico entre Salamanca y la región de Toledo,

223 Resulta difícil datar el inicio de la autobiografía según los diversos estudiosos, debido a que no existe en el decurso histórico el menor sentimiento de la existencia de este concepto. Si bien Pope data el inicio de la autobiografía referencial en Leonor Lopez de Córdoba, Bataillon en su estudio sobre el *Lazarillo* afirma que la otra vertiente, la ficción autobiográfica no aparece en España hasta mediados el siglo XVI con tres obras: *Abencerraje* de Villegas, la novela de *Isea* de Núñez de Reinoso y *Viaje a Turquía* atribuido al doctor Laguna. Pese a todo, dice que *Lazarillo* es la primera novela que contribuye a hacer canónica la narración en primera persona (ver Molino, 1980, 128). Opinión que se verá contrastada en posteriores apartados por críticos más autorizados de la teoría autobiográfica.

224 Ver estas opiniones manifestadas en Bataillon, M., *Pícaros y picaresca*, el capítulo "Los cristianos nuevos en el auge de la «Novela picaresca»", Madrid, Taurus, 1969, reimpresión 1ª ed. 1982, pp. 177-199.

225 M. Bataillon refiere: "Lázaro es el único personaje de la novelita que tiene un nombre, un estado civil, un lugar de nacimiento, una infancia, una juventud. Pero ello basta para que soporte todo el resto y se muestre como testigo y juez. El *yo* afirmado con tal insistencia tiene una enorme fuerza persuasiva. Este *yo* crea una gran distancia entre biografía y autobiografía jocosas" (1968, 49); más adelante añade: "Pero ¿por qué ha habido empeño en interpretar el *Lazarillo* como una historia verdadera, en descubrir el hombre que se identificaría con el narrador y con el héroe?" (1968, 52).

donde el mendigo va a buscar «gente más rica, aunque no muy limosnera». En Almorox, Escalona, se sitúan las aventuras claramente folklóricas como las del racimo de uvas (regalo de los vendimiadores) y de la salchicha; estamos a dos pasos de San Martín de Valdeiglesias, capital del viñedo más afamado por aquel entonces de España, y es otoño. Cuando Lázaro se separa del ciego en aventurada peripecia, está en Escalona. La unidad de todo ello se funda en el proceso memorístico llevado a cabo por Lázaro, quien recuerda y compara, opone a la miseria extrema del escudero la avaricia cruel de sus dos amos precedentes. El presente se mezcla con el porvenir mediante una profecía burlesca: lavando el ciego con vino la cabeza de Lázaro, al que ha descalabrado, le predice que será dichoso con el líquido que le enfermó. Tal profecía se realiza en las últimas páginas, cuando Lázaro, protegido por el arcipreste toledano, cuyos vinos pregona, se casa con su sirvienta, instalándose así en una felicidad conyugal dudosa. Estos procedimientos de la ficción autobiográfica naciente no tienen nada de receta pesada sino rasgos de un escritor ya tempranamente dotado.

El personaje-protagonista de *Guzmán de Alfarache* (1599, 1ª parte; 1604 2ª parte) de Mateo Alemán es conocedor absoluto de su pasado, con lo cual empieza a narrar su vida desde la pre-historia (la de sus padres, en tanto motivo determinante de lo que será su historia y, por tanto, la narración); luego, en el segundo capítulo, «Guzmán de Alfarache prosigue contando quiénes fueron sus padres, y principio del conocimiento y amores de su madre»; en el tercero, una vez expuestos los detalles de la historia que le antecede a su existencia, sale Guzmán al mundo novelístico[226] a narrar la historia de su vida en primera persona. Frente al vulgo, Alemán se dirige «al discreto lector», entablando así una relación de tú a tú. Busca un lector activo, atento a su mensaje social, que piense por sí mismo y que sea capaz de sacar conclusiones. Para Castro[227], Alemán advierte al lector de que hay cosas que no puede decirle (por censura) porque está en una posición más débil ante una condición asumida de converso. Por tanto, el autor estaría denunciando implícitamente su situación. Alemán llama a la obra poética *historia.* Aúna ficción e historia con el fin de salir justificado de su misión moral. Dice que el pícaro escribe su vida desde galeras. Guzmán es un pícaro inteligente, pero tiene el conocimiento cegado. Desde su inteligencia y su experiencia, se plantea la justificación de que esta primera parte se estructure en consejos y consejas, porque es importante que el lector obtenga un provecho moral y vea a Guzmán como un ejemplo «a contrario», como un modelo de lo que no debe hacerse. Al presentarse el Guzmán

226 Como dicen Rico/Cros: "el primer cuidado de Guzmán, apenas salido del cascarón es volver los ojos a su pasado y a sí mismo, en examen de conciencia; y ése es también el final de su peregrinaje por el mundo: rememorar su prehistoria, hacer «confesión general», es decir, escribir su autobiografía." (1983, 486-7).

227 Américo Castro, *De la edad conflictiva (El drama de la honra en España y en su literatura)*, Madrid, Taurus, 1961.

como un ser arrepentido, toda la historia se interpreta en forma de enseñanza para el lector.

Mientras que en el *Lazarillo* y el *Guzmán* el autor se desdobla en un narrador que permanece a cierta distancia respecto a su persona, y la firma autobiográfica servía para marcar el hiato evolutivo que había entre el protagonista (niño pícaro) y el narrador (cínico Lázaro y redimido Guzmán), y la finalidad última era novelar ese paso o cambio de personalidad, en el *Buscón* esto no sucede así. Pablos no cambia, en todo caso se degrada más, pero siempre manteniendo idénticas características. Mientras en *Lazarillo* la finalidad es explicar el caso (de su vida) a V.M., en *Guzmán* se busca, como hemos anticipado, un ejemplo «a contrario». Se podría decir que esta obra atribuida a Quevedo supone un paso atrás en la línea iniciada por *La Celestina*, *El Lazarillo*, y el *Guzmán*. Quevedo demuestra que asimiló bien la forma de las novelas picarescas; como en ellas, introduce un antihéroe que trata de medrar socialmente; del mismo modo, el personaje cumple el principio del viaje como manera de transmitir su evolución existencial; también encontramos el motivo del servicio a distintos amos (en este caso se reduce a la servidumbre con D. Diego Coronel). Destaca el uso de la forma autobiográfica como manera de novelar el relato, el personaje narra sus vivencias «a posteriori» y la obra muestra una finalidad básica de sátira social, aunque Quevedo se sitúa en una posición muy diferente a este respecto: el autor se ríe a costa de Pablos y no muestra ninguna simpatía por el protagonista, tampoco le interesa reflexionar en profundidad sobre los problemas sociales de la época, tales como la mendicidad o la marginalidad social. También es evidente la deuda de Quevedo con el *Guzmán* de Mateo Alemán y la continuación apócrifa de Juan Martí. De esta última extrae toda la perspectiva cómica que inunda la figura de Pablos. Una de las características formales asumidas por la obra es la forma autobiográfica, ligándose con ella a los modelos canónicos de por aquel entonces. Ahora bien, sin asumir la misma función que había mostrado en las obras anteriores. En el *Lazarillo* y en el *Guzmán* el autor se desdoblaba, ya que narrador y autor no eran estrictamente iguales, y la forma autobiográfica servía para marcar el hiato evolutivo que había entre el protagonista (el niño pícaro) y el narrador (el cínico Lázaro y el redimido Guzmán). La finalidad última de la fabulación era novelar ese paso, en tanto cambio de personalidad. Pero en el *Buscón* eso no sucede: Pablos no cambia, en todo caso se degrada más, siempre manteniendo idénticas características. Además, ¿por qué escribe Pablos su historia? La finalidad en la escritura en Lázaro es explícita (busca explicar el caso a «V.M.»). En el *Guzmán* se pretende convencer al lector cuál es el camino correcto; en Pablos no sabemos desde qué situación escribe ni por qué. Por tanto, la forma autobiográfica pierde cualquier significado. Lo que hace Quevedo es simplemente asumir un recurso formal que procedía de una tradición literaria anterior. Pero esta forma no significa nada en la obra, no está justificada ni sirve para explicar

con coherencia la evolución del personaje. Es más, a veces Quevedo se olvida de que es a través de la perspectiva de Pablos desde donde se nos está narrando la historia, y el personaje se diluye en la voz del autor; del mismo modo que carece de función el «narratario», e incluso se desdobla: unas veces la narración se dirige al lector (explícito) y otras a un confuso «Vuesa Merced».

En *Estebanillo González* (1608-después de 1646), publicada en el año de su muerte en Amberes bajo el título de *La vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo*, el narrador ocupa un lugar relevante en la trama hasta el punto de conferir al material la plenitud de la forma autobiográfica:

> en la autobiografía tanto el narrador como el personaje se refieren al mismo individuo que ha entablado un diálogo consigo mismo a través del tiempo mediante la forma autobiográfica, que presenta dos retratos sobrepuestos en que los rasgos de la juventud y los de la madurez se entrelazan. Estas características se prestaban admirablemente bien para la picaresca (Pope, 1974, 237).

Los episodios parecen seguir la caótica arbitrariedad de la novela picaresca, bien que el narrador los unifique por la columna vertebral de una existencia marcada por la miseria ironizada. El objeto del personaje también es mediar como el de la novela picaresca, pero el de la narración divertir. La narración sigue un orden cronológico y se estructura sobre el itinerario de viaje del protagonista y el paso por los diversos oficios que ha ido desempeñando hasta llegar a su actual estado de bufón. El humor de la obra pone en evidencia la degradación de la sociedad que le toca vivir al protagonista. La narración, según explica el propio narrador, una vez asimilado por el lector al que se dirige (es decir, la nobleza para divertirla a base de manipular el material de su vida hasta hacerlo válido) no es más que una máscara bajo la que esconder y defenderse de las condiciones imperantes, pero al tiempo transferir su vida miserable para agradar aunque también olvidar pesares según refiere Pope (1974, 253). Jenaro Talens cree ver en *Estebanillo* una reelaboración de esquemas narrativos precedentes, sobre todo de la novela picaresca, sin encontrar en el proceso motivador del relato esta similitud con respecto a *Lázaro-Guzmán-Pablos*. *La vida de Estebanillo González* no es una novela picaresca, pero de ella surge[228]. El carácter explícitamente testimonial, y por lo tanto autobiográfico real sin una estructura absolutamente literaria le hace mostrar un doble rostro (Talens, 1975, 141). Aun siendo el testimonio «personal» de un individuo, tiene vocación de expresión impersonal de una sociedad y contexto determinado. Esteban no es la resultante de un proceso como Lázaro sino que adopta el comportamiento de pícaro como punto de partida (Talens, 1975, 156) de un modo consciente, con lo cual ésta es la principal divergencia respecto al género: es una actitud de rebelión pero

228 En opinión de J. Talens: "Sin negar para nada su fundamentación *real* es posible demostrar, mediante el análisis de la estructura del material narrado, cómo el autor *compone* su libro del mismo modo que si se tratara de una novela." (1975, 108).

también de aceptación de las reglas de juego: recordar que Lázaro y Guzmán se integran al final en la sociedad en la que viven. Esteban actúa y vive como pícaro por vocación propia, a diferencia de Pablos; su origen social no es bajo, su vida le impone la condición de pícaro[229]. Frente a Pablos, Esteban tampoco pretende el ascenso social. Para Talens, mientras *Lazarillo* y *Guzmán* funcionan como autobiografías ficticias reales por ser la ficción parte de la retórica, el *Estebanillo* es autobiografía real por cuanto que funciona como discurso literario (simbólico) [Talens, 1975, 172-3]; con lo cual, adscribe el *Estebanillo* al código de la picaresca. Para Meregalli *Estebanillo* forma parte de una saga de relatos de tradición autobiográfica de soldados a la que Pope ha llamado «aventureros», bien que la haya clasificado dentro de lo que denomina «enmascarados» por la condición ficticia del relato: "se manifiesta como autobiografía, no como novela, la obra es una autobiografía de soldado *a lo pícaro*"[230] dice Meregalli (1979, 24). Frente a cuanto han dicho numerosos estudiosos de la autobiografía en su evolución crítica, Pope demuestra que la autobiografía encontró un temprano caldo de cultivo en España, además desarrollándose de manera insólita tras un precoz mestizaje ficticio o novelesco, hecho que no todos los críticos aceptan ni mucho menos están dispuestos a estudiar enturbiando la historiografía crítica. Pero sorprende cómo este ímpetu exploratorio de lo autobiográfico decrece justo cuando en el resto de Europa comienza a desarrollarse (Pope, 1974, 2).

Diego de Torres Villarroel (1694-1770) escribió su autobiografía siendo profesor de la Universidad de Salamanca, escritor famoso y hombre con rentas y un pasado lleno de anécdotas interesantes. Bajo el título de *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del Doctor don Diego de Torres Villarroel, catedrático de Prima de Matemáticas en la Universidad de Salamanca, escrito por él mismo* se halla una autobiografía que permite brillantemente estructurar el *género*[231]. Pope encuentra características tanto de *Estebanillo* como de Torres Villarroel que perduran hasta la actualidad como es la «literarización» de la vida con el propósito principal de hacerla comercial (1974, 278).

El protestantismo y la reforma emprendida en Europa potenciaron el proceso de diferenciación que acabaría en la consecución de la autonomía individual: el clima de

229 Según J. Talens: "Estebanillo, como Lazarillo, Guzmanillo y Pablo al final de su estancia como actores en *la escuela de la vida*, pretende burlar bajo el disfraz de burlado. […] el juego de las máscaras queda invertido y el aparentemente engañado es una realidad quien engaña." (1975, 158).

230 "essa si manifesta come autobiografia, nom come romanzo, l'opera è un'autobiografia di soldado *a lo picaro"*

231 A decir de R. Pope: "La *Vida* de Torres Villarroel utiliza con extrema ingeniosidad los recursos que permite la estructura del género. El narrador condena y perdona, oculta y sugiere, se acerca a los sentimientos del pasado o los interpreta a partir del presente. Esta habilidad de adoptar diversos puntos de vista para valorar la acción está muy de acuerdo con una virtud que aparece una y otra vez apreciada en el texto, la astucia para sobrevivir en un mundo intrigante y duro." (1974, 254).

rupturas y divisiones en las comunidades lleva a crear naciones-Estado dotadas con lenguas y estilos de vida propios. Tras la escisión de la iglesia católica, durante el primer siglo, los protestantes escribieron relatos autobiográficos menores, quedando dominada la autobiografía de la época por los místicos católicos. Mediado el siglo XVII, comienza a aparecer entre los puritanos ingleses y los sectarios un tipo de literatura donde se da cuenta de las experiencias religiosas personales tras la revolución puritana. Gran parte del legado de Max Weber pretende explicar cómo el desarrollo de la personalidad desarrollada de manera embrionaria por instituciones religiosas llega un momento en que se seculariza y obra al margen de cualquier motivación inicial, preferentemente tras el capitalismo industrial desarrollado en el siglo XIX. Por su parte, la amplia mayoría de los intelectuales (Hobbes, Huet, Boyle, Malpighi) acompañan sus obras con autobiografías culturales. Las clases cultas, generalmente adscritas a condiciones económicas estrictas, en el espacio de varias generaciones acabarán por acostumbrarse a meditar y a escribir de sí mismas, dados los valores inculcados en la educación recibida, muchas de las veces jesuita; reafirman su propio *status* social y reproducen, así, su ideología de clase. Aparecen diarios personales que hacen hincapié en un constante examen de uno mismo, con tono altamente espiritual:

> la posibilidad genérica del diario sirvió de ayuda a no pocas personas en su búsqueda de la certidumbre, la persona que en cambio descubriese las señales infalibles de la gracia en su interior bien podría sentir el apremio de componer un relato autobiográfico. Mediante el relato de su propia vida también podría confesar su vida, y uno de los principales beneficios que podría otorgar a sus congéneres, los hombres, sería sin duda el resumen de su propia experiencia. […] La historia de una vida transformada por completo en su experimentación concreta podría explicar el glorioso funcionamiento de la fe y dar así confianza y guía práctica a todos los vecinos y congéneres necesitados de esta ayuda. Las antiguas formas hagiográficas revivieron en la experiencia puritana. (Weintraub, 1978, 365)

Bajo ese efecto se manifiestan autobiografías como la de John Bunyan *Grace Abounding to the Chief of Sinners (La gracia sea concedida al mayor de los pecadores)* con el propósito de instruir y reconfortar por medio del relato de una experiencia religiosa, o la de Richard Baxter quien relató una extensa autobiografía que da cuenta de la vida religiosa implicando los asuntos públicos y políticos de alcance nacional, y observaciones de mayor interés. Por otro lado, la autobiografía del norteamericano Benjamin Franklin (1706-1790) presenta aspectos instructivos y didácticos singulares; para Franklin el bienestar social depende del perfecto funcionamiento individual[232].

232 En concreto K. Weintraub refiere: "Cuando el individuo goza de libertad para desarrollar su potencial, la sociedad se beneficia de las iniciativas personales, de la libre motivación, de la responsabilidad personal; la iluminación del interés personal coincide armónicamente con el interés social. Ahora bien, esa teoría social del individualismo no predica por sí misma un preferencia por la individualidad." (1978, 405-6).

Durante el siglo XVIII ocurrió lo que Weintraub denomina «individualidad», fruto de un gran cambio de mentalidad y concepción en la forma de pensar la perspectiva histórica del ser humano occidental, hasta el punto de que es en este período cuando los historiadores ubican lo que han denominado la corriente historicista que tanta repercusión ha tenido posteriormente entre quienes se han asomado al curso de la historia: supuso el cambio de una visión providencial de la historia por otra que lleva en su seno la idea laica del progreso. Resultado de ello es que la vida pasara a verse como un proceso en desarrollo[233]. El conocimiento de las cosas era el conocimiento de por qué las cosas se habían convertido en lo que eran, del mismo modo que alguien se convierte en cuanto es por medio de la interacción del desarrollo que configura la realidad. En 1728 se publicó una primera versión de *Raccolta d'opusculi scientifici e filologici* como modelo para el resto del proyecto autobiográfico de Giambattista Vico (1668-1744). *Ciencia nueva* fue escrita por él bajo la modestia de la tercera persona, como filósofo que vierte su experiencia de la erudición, meditando sobre las causas naturales y morales, y sobre la fortuna; adopta tres partes perfectamente diferenciadas: una primera, con formas de exposición canónica tradicional de descripción de la propia existencia del erudito; una segunda que retrata la dinámica interior y las líneas del desarrollo de su pensamiento; y una tercera donde se manifiestan los vínculos entre los asuntos tratados y la providencia personal. En cierto modo, Vico redacta un modelo de autobiografía intelectual que hace hincapié en la evolución histórica en la que se halla el ser humano, y señala que la comprensión del pasado está en dependencia a una identificación imaginativa con las vidas de quienes han vivido anteriormente en el decurso temporal.

A Gibbon (1737-1794) le sobrevendría la muerte antes de finalizar la versión definitiva de los seis esbozos elaborados de sus «memorias», completado por su amigo Lord Sheffield de forma póstuma. La justificación de la autobiografía de Gibbon se halla en la importancia de su obra de erudición:

> La autobiografía parece escrita en respuesta a un importante interrogante: ¿cómo llegó a ser este hombre en concreto el autor de *Decadencia y caída?* Es una pregunta que obviamente da por sentado el valor de la historia. A Gibbon nunca le cupo la menor duda de que había escrito un gran libro, y los juicios que pronunciaron las eminencias de su época fueron conformación de sus sentimientos. De este modo, la autobiografía por fuerza habría de ser, desde su punto de partida, el relato de un éxito. El lector que la ponga en comparación con la de Vico se dará cuenta en seguida de que la autobiografía de Gibbon es mucho más una narración que un análisis intrincado y más o menos engarzado en los elementos del relato. (Weintraub, 1978, 434-5)

233 Según K. Weintraub: "Las raíces de este enfoque histórico se adentran en lo más profundo del pasado de Europa. Europa es una compleja amalgama de pueblos diversos y de distintas tradiciones, una complicada fusión de elementos clásicos, judeo-cristianos, germanos, celtas y eslavos. Lleva en sí los recuerdos de múltiples herencias que son materia de los «renacimientos» culturales. Los renacimientos tienen el excepcional poder de estimular la reflexión histórica. La fe de los judíos y de los cristianos en una deidad inescrutable que hace prevalecer su voluntad a través de la historia contribuyó al desarrollo de su fuerte mentalidad historicista." (Weintraub, 1978, 408).

El relato de la historia de su propia vida comienza retrotrayéndose al pasado familiar de su antepasado John Gibbon, quien escribiera un tratado de heráldica en el siglo XVIII, con lo cual la perspectiva histórica adoptada resultaba ambiciosa y novedosa a un mismo tiempo, además de la añadidura a su inclinación por la reflexión sobre el conocimiento y los ancestros. Su autobiografía permite entrever los problemas con los que se presentó y a los que tuvo que hacer frente. Parte del relato se ocupa de problemas hasta entonces impensables en medios culturales como la producción de la obra, la publicación y recepción de la misma. Su autobiografía, *Vida*, explica quién fue el personaje que hubo detrás del historiador que redacta *Decadencia y caída*[234], si bien carece del juicio relativizado del historiador moderno o del perspectivismo histórico propio de este momento. Aun admitiendo una mentalidad histórica hondamente arraigada, importa la interacción entre el yo y el mundo que llevara al hombre a contemplar la vida como individualidad, explicada en unas coordenadas espacio-temporales concretas; no es Gibbon persona que se decante por el desarrollo de la noción de individualidad.

Conforme se iba desechando la dimensión estática del orden social y se aceptaba el proceso en el que se insertaba la dimensión histórica de la vida, el proceso de secularización durante el XVIII también avanzó, desterrando cualquier visión providencialista del mundo y de la vida; ésta tenía el sentido que el hombre le dotaba. Voltaire era el nuevo portador de la cosmovisión naciente: la voluntad humana modula a la sociedad hasta el punto de hallar en el ser humano al único responsable de las instituciones.

Como autobiógrafo Rousseau contempló la vida en tanto ejemplificación del problemático encuentro entre hombre y sociedad, un eslabón más de su sistema de reflexiones y enseñanzas. En las *Confesiones*, Rousseau trata de las cuestiones clave de la autobiografía: ¿de qué modo ha de concebirse la relación existente entre el yo que reflexiona sobre sí mismo y el mundo en derredor? ¿Tiene sentido la noción de individualidad cuando no es concebida como fructífera interacción entre el yo y su mundo? Aspecto crucial es cómo conciben los seres humanos la interacción entre el yo y su mundo. Las *Confesiones* fueron escritas entre 1764 y 1770 en un período de gran turbulencia en la vida de su autor; el título remite directamente al tono confesional agustiniano, pero a diferencia de la visión teocéntrica del mundo y la confesión de su alma ante Dios, el francés confiesa a oídos de sus semejantes y anhela un amor, que a

234 Dice K. Weintraub: "La historia se detiene en los momentos adecuados para proceder a una exposición de las condiciones generales de su vida, […] insertar las reflexiones de corte «filosófico» sobre su vida y sobre el mundo, así como los juicios acerca de las personas y la cultura, rasgo tan pronunciado de su obra." (Weintraub, 1978, 447).
Más adelante añade: "Su autobiografía tiene un mensaje central: sólo mi historia puede explicarme a mí; quien desee comprender esta historia tendrá que prescindir de imponerle un esquema teleológico." (Weintraub, 1978, 448).

diferencia del santo, es hacia los humanos[235]. Las *Confesiones* están marcadas por la conciencia del escritor y la historia de un yo con el afán de llegar a comprender la estructura global de su vida a partir de esa conciencia de cambio que tiene el escritor, con lo cual la revisión tiene un carácter de interpretación de toda su trayectoria:

> A un primer nivel, esta obra es la autorepresentación de un hombre profundamente consciente de su individualidad única, deseoso de ser comprendido en su propia e irrepetible especificidad. A otro nivel, más importante aún para Rousseau, se trata de un compendio de lecciones. El hombre que se revela en el libro no es una rareza en sí mismo, sino que es el hombre destinado a enseñar a los demás cómo cumplir con la realización del potencial humano por el mero hecho de aprovechar la ocasión de ser ellos mismos, con toda naturalidad. Sin embargo, el deseo de ser una individualidad y, además, un modelo genérico para el hombre, someterá ineludiblemente al autor a una tensión difícilmente tolerable. (Weintraub, 1978, 475-6)

Es el primero de los autobiógrafos que toman en serio la infancia y la juventud como etapas formativas de la vida, con una importancia acentuada en la infancia en tanto fase que posteriormente marcará el futuro del ser humano en ciernes. Nadie mejor para escribir la vida interior y verdadera de una persona sino el propio sujeto, bien que reconociera la inevitable alteración a la que se enfrenta la escritura al encontrarse con una máscara engañosa (Battistini, 1990, 8). En sus escritos se encuentra la motivación de unicidad del ser humano junto a la naturaleza por encima de cualquier otro destino individual en una interacción mutua. Todorov (1985, 67) encuentra en la autobiografía de Rousseau el sello de una escritura moderna inventada por él, del mismo modo que Starobinski cree ver en Rousseau al inventor de una nueva forma de concebir la literatura (1982, 312). Su proyecto es un acto de valorización del interior de sí mismo por encima del exterior[236]. El objeto de su escritura actúa al modo de las *quête* de caballerías, una búsqueda exacta de sí mismo donde el punto de destino se halla precisamente en ese movimiento de toda una vida y su progresión. Starobinski (1982) también opina que el motor de su escritura es el conocimiento de sí mismo («siento mi corazón» dirá en las *Confesiones*) puesto que al *transcurrir* consigo mismo en el curso de su vida, ésa le parece la mayor razón para conocerse mejor. Más allá de esto, Starobinski parece hallar otra más poderosa que es la de «*restituír* su alma transparente a los ojos del lector»[237]: si Rousseau habla de sí mismo, nos dice su estudioso, lo hace

235 Dice K. Weintraub: "Rousseau practicó todo un culto a la verdad; en repetidas veces asegura a su lector que va a revelar más de sí mismo, más actos en apariencia despreciables, que cualquier otro hombre antes o después de él. Pero nunca parece sentirse impelido con tanto afán hacia la veracidad por obediencia al yo vigilante de Dios." (1978, 464).

236 En palabras de T. Todorov: "Las *Confesiones relatan con frecuencia* ese gozo intrínseco que encuentra el autobiógrafo en el acto de decirse —y más aún, de escribirse—; por eso Rousseau se entregará a la actividad autobiográfica. «Me gusta demasiado hablar de mí» (*Lettres à Malesherbes*, III, I, 1142). Es el acto autosuficiente por excelencia." (1985, 68).

237 En palabras propias: "Rendere la mia anima trasparente agli occhi del lettore… È dunque come se la trasparenza non fosse un dato preesistente, ma un compito da realizzare; […] secondo l'espressione di Rousseau, quando sarà *trasparente agli occhi del lettore*." (Starobinski, 1982, 287).

porque de antemano ha sido juzgado por los otros[238]. Al final parece concluirse que el propio autor se justifica en la expresión «yo soy inocente»[239]: por tanto el uso servilista de la autobiografía la acerca a un instrumento de apropiación para restituir la verdad de un ser y, por lo tanto, su auto-justificación ante los ojos de los demás. Battistini piensa, de forma muy optimista, que Rousseau inaugura un «proceso democratizador» en la autobiografía al afirmar que la historia del propio ánimo puede ser más interesante que la de los reyes a que nos tiene acostumbrados la historia (por lo general, grandilocuente), con lo cual de algún modo habilita la posibilidad de hablar de sí mismo cualquier persona que tenga una voluntad explícita, dejando de ser exclusivo de un ser humano concreto como lo había sido hasta entonces; al mismo tiempo las técnicas narrativas van insertándose progresivamente en la metamorfosis de la autobiografía.

La autobiografía de Goethe integra a la naturaleza como una parte más de éste, también en evolución permanente, donde ésta y aquélla interactúan mutuamente al hallarse en un constante proceso de reconciliación y crecimiento permanente. El yo se halla en continua formación en un mundo en transformación permanente donde necesita para existir el mundo que le envolvía. Integra el pasado en ese proceso de transformación personal que opera a partir de la herencia.

> Cuando Goethe, en la primera década del siglo XIX, decidió emprender de lleno la tarea autobiográfica, era plenamente consciente de que el mundo que había contribuido a su formación era un mundo pretérito, periclitado, y que él mismo había contribuido a transformarlo. Los sucesos de la Gran Revolución, la disolución del Sacro Imperio Romano, la batalla de Jena —el estado de Sachsen-Weimar estuvo en el bando de los perdedores—, habían incidido hondamente en la historia Alemana. Durante esa misma década, Goethe perdió a muchos seres cuya compañía representaba el cúmulo de lazos que lo ataban al viejo mundo (Weintraub, 1978, 522)

Su autobiografía se decanta por ser la historia de una individualidad integrada en las condiciones de su tiempo; un hombre se conoce a sí mismo en tanto conoce el mundo que le envuelve. Pero además de tener un acusado sentido del decoro, tenía claras las limitaciones que encerraba una fórmula escritural de autoconocimiento. El motor de sus escritos es la formación de la persona en constante interacción con su mundo, donde se entrevé el desarrollo permanente del yo con la narración de la vida. La novedad que aporta Goethe es una individualidad con señas de madurez y plenitud, con el yo en interacción con el mundo, y no en su unicidad escindida respecto a éste. La individualidad forma parte de un continuo proceso de formación, por lo que constituye "la firme realidad sobre la que nos cimentamos, de la que dependemos" (Weintraub,

238 Esto es: "Se Jean-Jacques si mette a parlare di sé lo fa perché, fin dall'inizio, si trova nella situazione di chi è *già* stato giudicato e si appella da tale giudizio." (Starobinski, 1982, 288).

239 En este sentido, el objeto de su escritura nos llevaría a afirmar que concibe la autobiografía como defensa pública de un sujeto que pretende ante todo justificarse de sus actos pasados ante el lector y, por lo tanto, ante terceros que de antemano lo han juzgado ya: "gli pare impossibile imporsi senza raccontarsi, e ha l'impressione che la narrazione minuta della sua vita sarà «accolta» meglio dell'affermazione globale: *io sono innocente*." (Starobinski, 1982, 296).

1978, 569), algo en permanente desarrollo en un proceso activo de encuentro con el mundo, una implicación activa del sujeto respecto a éste. Observa Weintraub cómo a partir de Goethe, en el siglo XIX, la historiografía sobre la autobiografía crece desmesuradamente, hasta el punto de llegar a extenderse a culturas ajenas a occidente, donde no había tenido el menor ápice de tradición escritural hasta aquel entonces[240].

Lo que denomina Weintraub «ideal de individualidad» alcanzó su carta de naturaleza antes de la industralización en la compleja burocratización del mundo. A partir de 1800, la autobiografía en sus diferentes versiones, incluida la ficticia, manifiesta las condiciones nuevas que impone la modernidad: el ideal de esta «individualidad» teorizada por Weintraub se había asentado definitivamente a partir de los inicios del XIX. Pero hasta entonces la escritura autobiográfica está dominada por una preponderancia didascálica al identificar la vida con el *cursus honorum* de una carrera o personaje público más o menos próximo al método ideal de los estudios, a imitar por sus frutos, y con una estructura compacta y lineal, con un hilo conductor uniforme. Sin embargo, con la llegada de los textos rousseanianos, a decir de Battistini, asistimos a una auténtica «revolución psíquica» al reivindicar la unidad irrepetible de la propia experiencia. A partir de ahora la autobiografía se moverá bajo los impulsos interiores de poder registrar incluso partes incoherentes e ilógicas del corazón, partes contradictorias, inconexas y vacías —por una vez— de prejuicios[241]. La casualidad, imprevisibilidad, improvisación y fragmentación conformarán una estrategia narrativa del relato, creando una interferencia de simultaneidad y asincronía fortuita, hasta el punto de que integran las *Memorias* de G. Casanova. La polifonía de la novela acaba contaminando a la autobiografía clásica para crear una pluralidad de registros amplia, conformando un híbrido singular.

La influencia posterior de los textos autobiográficos de Rousseau es ineludible por cuanto que sólo la historia puede ayudar a comprender a un sujeto insertado en la sociedad, a la que le debe todo cuanto es; sin embargo, todavía un carácter tosco

240 Según K. Weintraub: "El ideal del hombre racionalmente motivado, en una época en la que prevalecen la ciencia, el capitalismo industrial, el socialismo «científico» y la administración burocrática, reafirmó sus propias exigencias, al igual que el ideal del hombre profesionalizado, incluso en esa versión particularmente duradera de lo que presumiblemente debiera ser una vocación temporal, la del «profesional de la revolución» que tanto abunda en estos tiempos modernos. Nuestras concepciones de nosotros mismos han sufrido la influencia de nuevas concepciones de las «persona normal», proclamadas por diversas escuelas psicológicas, diversos enfoques psicoanalíticos, etc. Cada nuevo intento de los hombres y mujeres de la modernidad por coordinar las exigencias de tan variadas invocaciones sobre sus propios yoes con el deseo de cultivar una individualidad específica es un relato de tensión y de drama interior, digno sin duda de estudiarse" (1978, 578).

241 Reproducimos cómo expresa esto mismo A. Battistini de un modo esquemático: "La perdita del centro o, a dirla con Casanova, l'incapacità di mirare a un «point fixe», identifica a quella di Goldoni, il cui padre «ne pouvoit se fixer nulle part, manie qu'il a laissée en héritage à son fils», oltre che riflettere istintiva del cuore, preferisce le autobiografie «poetiche» di Rousseau alle autobiografie «oratorie» di sant'Agostino, risente anche di un diverso cronòtopo, debitore del romanzo greco e barocco e definito da Bachtin «tempo d'avventura»." (Battisitini, 1990, 108).

manifiesta su proyecto autobiográfico al añorar la permanencia y no el cambio constante que acarrea la historia, bien que sea Goethe quien encuentre el perfecto equilibro entre el yo y el mundo, entre el individuo y el desarrollo histórico (en que el uno sin el otro no pueden existir). A partir del siglo XVIII, la balanza entre desarrollo histórico y singularidad o individualidad se inclinará definitivamente hacia las diferencias individuales (Weintraub, 1978, 10), propio de los patrones al uso burgueses. Hasta el XVIII la literatura autobiográfica había seguido, salvo honrosas excepciones, el modelo aristocrático al ser la vida de una persona motivo de contemplación; con el tiempo, esta autobiografía ampliamente aristocrática sucederá a la burguesa de la nueva época, creándose una interiorización del proceso autobiográfico:

> Si primero el autobiógrafo hacía profesión de filósofo o historiador, justo las explícitas declaraciones de Vico y Giannone, quienes por esto concedían más relevancia al documento objetivo de las obras que a la personalidad de sus autores, en la segunda mitad del siglo XVIII Alfieri, Casanova, Goldoni, Carlo Gozzi, Da Ponte se abandonan más bien al establecimiento dispersivo y proteiforme de la novela o, a lo más, de la comedia. Por otra parte, por el propio proceso de personalización apenas esbozado, se hace menos legítimo que antes unir las autobiografías de los escritores orientados de modo diverso, que quienes lo hicieron hacia el clasicismo, hacia el purismo, iluminismo, o hacia el así llamado prerromanticismo. Sin embargo, todas las *vidas* de éstos participan de un aire de familia desconocida en la edad de la Arcadia. (Battistini, 1990, 85)[242]

Hay un proceso de mutación de la sensibilidad del individuo a mitad del XVIII fruto de una personalización acentuada. Para Alfieri (quien el hombre es una continuación del niño) el paisaje se personaliza hasta el punto de definir el propio humor del sujeto representado. El mundo circundante se identifica con el estado de ánimo del escritor, quien a través del paisaje expresa sin temor sus propias sensaciones. Para Battistini, las *Memorias inútiles* de Carlo Gozzi suponen la llegada democratizadora[243] del espacio autobiográfico, tras la etapa precedente iluminista contra la que se impone, eslorando la introspección hacia el yo representado.

En muchas culturas la autobiografía atiende a la lógica intelectual de la sucesión ordenada de los acontecimientos, que sólo será capaz de romper la nueva sensibilidad romántica al escuchar el llamado del corazón e introspeccionar en las contradicciones interiores, y al anteponer el *rècit* hablado por la voz polifónica y centrífuga de la novela.

---

242 "Se prima l'autobiografo faceva professione di filosofo o di storico, giusta le esplicite dichiarazioni di Vico e Giannone, i quali proprio per questo concedevano più rilievo al documento oggettivo delle opere che alla personalità dei loro autori, nel secondo Settecento Alfieri, Casanova, Goldoni, Carlo Gozzi, Da Ponte si affidano piuttosto all'impianto dispersivo e proteiforme del romanzo o, al più, della commedia. D'altro canto, proprio per il processo di personalizzazione appena accennato, diventa meno legettimo di prima accomunare le autobiografie di scrittori diversamente orientati, chi verso il classicismo, chi verso il purismo, chi verso l'illuminismo, chi verso il cosidetto preromanticismo."

243 La prudencia nos hace de momento desaconsejar cualquier otra opinión, bien que la literatura picaresca española del barroco, con su fórmula autobiográfica ficticia, nos haría repensar lo dicho por Battistini al menos en los términos en los que lo plantea por cuanto que no es literatura aristocrática y se sitúa antes del siglo XVIII, además de ser una de las primeras formas de expresión de conciencia de clase y, por lo tanto queremos suponer, no ya democratizadora pero sí al menos no sometida a ningún tipo de poder en ese sentido.

Alfieri, Prévost, F. Schlegel, encuentran en la conformación del nuevo género la «quintaesencia de la individualidad» del autor. Si la tarea ilustrada era haber diseñado un modelo autobiográfico, enciclopédico y cartesiano con motivo de dar cuenta exacta de las andanzas de un yo a través de una unidad inquebrantable, a partir de ahora se prefiere un tipo de construcción híbrida (ver Battistini, 1990, 56). Se tiende un puente de unión entre la vida de un sujeto y la de la historia, o la narrativización de ese sujeto, todo ello en la encrucijada intermedia de la escritura.

En su evolución, se observa que la autobiografía adopta técnicas mixtas de la novela como la penetración psicológica, la observación social, donde se le adhieren estructuras elaboradas y personajes conflictivos, con incluso un narrador perspectivista. El proceso de «literaturización» de la vida y su inserción en los grandes temas literarios de aventuras de la tradición narrativa es un acto decisivo, según Molino, como para conformar el modelo individualista de la literatura en España. La autobiografía acaba —como hemos visto— tomando conciencia de la situación presente tras contemplarse en el pasado. De cualquiera de las maneras, nunca deja de ser un testimonio de su época (lo cual la hace documento valioso no sólo para filólogos o críticos, sino incluso para historiadores)[244]; de este muestrario evolutivo evidenciamos cómo la problemática de los autores va cambiando según las incentivaciones epocales pero también según las adopciones técnicas. La influencia del modelo narrativo picaresco es uno de los puntos negros en la crítica que se ha ocupado de la autobiografía pues su influencia es mayor de cuanto pareciera con el surgimiento de una muy moderna técnica autobiográfica ficticia en fecha muy temprana, y perfeccionada con el tiempo, de la que nos sentimos deudores en el siglo XX; con la picaresca (a partir de Diego Suárez) la justificación de narrar una vida residirá en el solo motivo de haber sido vivida (Pope, 1974, 299-300), disminuyendo esa ejemplaridad que parecía teñida toda biografía desde Leonor López hasta Pérez de Ayala. De la confrontación entre estos dos grandes modelos literarios —el espiritual primero y el laico después—, junto con la transformación propia de la evolución cronológica nace, a decir de Molino (1980, 125), la autobiografía moderna del modo en que la conocemos en la actualidad y, redundando todavía más, llega a afirmar que España es el crisol donde se constituye la autobiografía estrictamente moderna[245]. El horizonte de expectativas se multiplica tras el mestizaje sufrido con el modelo picaresco: Estebanillo pretende divertir al lector; Suárez, satisfacer la

244 Según R. Pope: "la autobiografía es siempre un testimonio de su época y hemos podido observar cómo la problemática de los autores ha ido cambiando, al igual que sus modelos para solucionarla, al pasar de una España en formación, abierta y ebullente intelectualmente, a otra de funcionarios del imperio e inquisidores que anquilosan la vida intelectual hasta obligar a la temerosa máscara de Torres Villarroel en cuanto a lo científico se refiere. La aventura vive también una oscilación según rango y época, desde la triunfalista de Contreras hasta la deprimente experiencia de Toral y Valdés." (1974, 299).

245 Tal prioridad la cifra con antecedentes que se retrotraen a finales del siglo XV y que varían de los expuestos por Pope: *Exercitatorio de la vida espiritual* (1500) de García Jiménez de Cisneros, *Rosetum* de Jean Mombaer o la *Devotio moderna* (ver Molino, 1980, 125).

curiosidad; santa Teresa, una confesión personal. No deja de ser azaroso el que Torres Villarroel incorpore a este mapa de espectativas una hasta entonces insólita, como era la conciencia de ganar dinero (en época de posibilidades técnicas tras el desarrollo de la imprenta) debido al entusiasmo mostrado por el público de las intimidades de un personaje público (lo que lo acerca mucho a las formas contemporáneas de manifestación autobiográfica del siglo XX) hasta el punto de conseguir un éxito comercial, en cierto modo, tras el desarrollo conseguido con la fórmula picaresca, que abre las puertas editoriales al mercado de la autobiografía a través de la ficción de estos relatos aventureros.

Construida a lo largo de su historia sobre el falsete de la intelectualidad, la trama resultaba sintética y unitaria. A partir del siglo XVIII se pasa a conformar un modelo que gusta registrar las pulsiones del corazón, con estructura frágil e incierta, sustituyendo a la figura monolítica del héroe épico precedente por la movilidad imprevisible (incluso espacial) de un personaje novelístico[246]. El «yo» ya no será un dato o registro objetivo sino una invención personal. A partir de ahora se opta por un estudio sólido y profundo de lo específico del ser humano, poniendo entre paréntesis aquello que tiene de común con los otros. A partir de ahora, los escritores de autobiografías tendrán por vocación aspirar a construir el «género de sí mismo» (?) según expresión de Battistini (1990, 98). La novela burguesa o las formas escriturales burguesas dominantes del siglo XIX sustituyen a las antiguas escrituras épicas y trágicas de la solemnidad y elogio, por otra, de la naturaleza del yo en el mundo que le envuelve. Se amplía la gama de las sensaciones y gestos afectivos, los conflictos interiores, así como se introduce la variedad múltiple de la sicología en el yo íntimo: es el diagnóstico moderno de una personalidad con todas sus emociones consigo. De ello se desprende, por lo nivel general, que la autobiografía es un producto (uno más) de clase, y como tal reafirmación implícita o explícita —tanto monta— de los sustentos ideológicos de quien queda anclado en la sociedad en un determinado escalafón social.

Opina A. Caballé que el material autobiográfico más destacado del siglo XIX resulta ser el de los recuerdos trascendentes o importantes hitos históricos, y por lo tanto ajenos a la conciencia del sujeto que evoca, con la motivación de ejercer un atractivo al lector de su tiempo. No habrá mucha dedicación al relato de la propia individualidad allá donde la intimidad del sujeto se ponga de manifiesto, sino más bien todo lo contrario: "se trata de relatos de una notable *superficialidad emocional*" (Caballé, 1995,

246 En palabras de R. Pope: "A mediados del siglo XVIII la autobiografía está a punto de comenzar un florecimiento debido al interés por la experiencia individual que aporta el pensamiento romántico. Pero los recursos que el género de la autobiografía permite y su utilización comercial aparecen ya con plenitud en la *Vida* de Torres Villarroel, con la cual culmina un largo período de experimentación con este género en España." (Pope, 1974, 279).

140), "relatos, pues, frecuentemente auto-justificativos complacientes y escritos desde una perspectiva acartonada y teatral de la propia subjetividad, cuya revelación se convierte en una auténtica pesadilla para los autobiógrafos españoles" (Caballé, 1995, 140). Por ejemplo, Mesonero Romanos en *Memorias de un setentón* habla desde el pudor subjetivista; Zorrilla en *Recuerdos del tiempo viejo* se limita a expresar al lector el propio proceso de creación literaria; idéntico pudor muestra Nicolás Estévanez cuyos resultados serán de una «severa amputación de lo *autobiográfico*» (Caballé, 1995, 141). Si bien el *género* experimenta un desarrollo amplio a lo largo del siglo, por otra acusa la rigidez ideológica de la moral imperante, de tal modo que llega a limitarla ampliamente. En general, las memorias del XIX adolecen de los mismos elementos que su literatura: períodos de frase larga con descripciones prolijas e irrelevantes frecuentemente, abundancia de curiosidades epocales, prosa retórica y falta de voluptuosidad. La ingente tarea recopilatora del bibliófilo Manuel Serrano Sanz en *Autobiografías y Memorias* (1905) le lleva a dividir las memorias en dos tipos según fueran realizadas por afán de dejar a la posterioridad matices de un tiempo excepcional o por mera justificación personal de una conducta política tras haber sido puesta en entredicho; Jovellanos escribe *Memoria en defensa de la Junta Central*, Palafox su *Autobiografía;* Juan Van-Halen redacta sus *Memorias* perseguido por el Santo Oficio. En el período más fecundo de la producción autobiográfica de las décadas centrales del siglo, la justificación irá cediendo al testimonio personal y su entorno. De ese modo, se hallan las memorias de Zorrilla, Alcalá Galiano, Pardo Bazán, Echegaray, Pérez Galdós, Ramón y Cajal, etc. José María Blanco White escribe su *Autobiografía* en forma de larga carta personal enviada al arzobispo Whately, pero dirigida implícitamente a la sociedad española. Las *Memorias de un setentón* de Mesonero Romanos tienen un carácter canonizador de género, con servidumbre del autobiógrafo al discurso histórico y anecdotismo costumbrista ajeno siempre al desarrollo de la personalidad individual, sin atisbos de profundidad narrativa alguna. La primera edición de *Recuerdos del tiempo viejo* de Zorrilla data de 1880. Muy probablemente será Emilia Pardo Bazán la primera que utilice el término «autobiográfico» para referirse a una obra de creación literaria en el subtítulo de su primera novela. Pascual López escribe *Autobiografía de un estudiante de Medicina* (1879) en lo que se supone una influencia de las letras francesas y anglosajonas de las que se habían hecho fuerte en el género (cuestión aparte sería la escasez del testimonio autobiográfico femenino en la literatura castellana de esta época). Aparecen las *Cartas* de Gertrudis Gómez de Avellaneda, un poema autobiográfico de Concepción Arenal, o los volúmenes memorialísticos de Juana de Vega, Condesa de Espoz y Mena. Avellaneda pone de manifiesto la opresión cultural a la que estaba sometida la mujer; ha sido resuelta con ciertas reservas la identidad profesional de la mujer y se ha adquirido un *yo* público con reconocimiento social; la intimidad seguirá

siendo una asignatura pendiente para la mujer hasta bien entrado el siglo XX (ver Caballé, 1995, 158).

El proyecto autobiográfico de los escritores decimonónicos se solapa con el historiográfico o hermenéutico, sin voluntad innovadora sino para incorporarlo —como hemos visto— al género novelístico (hacia 1880, Pardo Bazán o Pérez Galdós) con un relato en primera persona, pero con la ingenuidad y la falta de brío propios del momento. Después serán Baroja y Valle-Inclán los continuadores de esta manifestación narrativa servida en forma de memorias (Bradomín y Aviraneta) por la introspección en el propio mundo de los personajes aludidos a lo largo del siglo XX. Gran parte del memorialismo decimonónico implica el protagonismo directo o testimonial de los hechos narrados por sus autores, y la autobiografía supone para buena parte de estos escritores, que se enfrentan a la escritura de sus vidas, la lucha del individuo por alcanzar la aceptación o reconocimiento bien sea social o histórico, es decir, autojustificatorio.

Para Battistini (1990, 82) la autobiografía, en el sentido moderno que se le confiere en el siglo XX, debe su nacimiento al devenir histórico en convergencia con una voz individual de la sociedad. La plena industrialización de la Europa Occidental culmina en el último cuarto del siglo XIX, consecuencia de lo cual serán las grandes transformaciones producidas en la cultura sobre todo entre 1870 y 1914. Hacia 1900 la industrialización comienza a ejercer su influencia en las condiciones de vida de los seres humanos. Todos los inventos prácticos desarrollan sus posibilidades con la consecución de nuevos materiales, nuevas fuentes de energía y, sobre todo, la aplicación de los conocimientos científicos aplicados a la industria. Todos los campos resultan beneficiados de los avances de la nueva era. Los cambios científicos, tecnológicos e industriales constituyen el punto de partida de un proceso que habrá de disolver el viejo orden establecido y generar otro distinto, creando la nueva sociedad urbana e industrial que, con su origen a finales del XIX en la Europa Occidental y en los Estados Unidos, se fue expandiendo a los otros lugares occidentales. Las estructuras sociales, pues, están en continuo cambio en la comunidad industrial, al tiempo que el mundo se integra con una celeridad pasmosa. El contexto social, cultural, tecnológico de la segunda mitad del XIX y principios del XX produce el caldo de cultivo propicio para la fermentación del estado en que llega a finales del XIX la autobiografía, con lo cual se producirá un nuevo fenómeno que atenderá a las mismas características estructurales del relato de ficción, llamado evocación. A diferencia de la ficción picaresca de siglos precedentes, ahora el relato se organiza con determinadas estrategias estructurales que articulan todo el cuerpo textual en torno a la redescubierta veta de la memoria, fenómeno que irá en aumento creciente conforme avance el siglo hasta nuestra actualidad. El impacto producido en el arte por las transformaciones tecnológicas caracteriza a buena parte de

la literatura contemporánea hasta el punto de que aparece por primera vez una creación literaria en que la evocación opera como elemento cohesionador textual del relato, impartiendo su dominio y capacidad vertebradora del hilo narrativo.

La nueva percepción de la realidad cambiante impone una concepción del mundo atomizado. Las ficciones narrativas de Bourget, Barrés, Huysmans, Proust serán «novelas psicológicas» en consonancia con las nuevas teorías levantadas en torno a la percepción humana; la novela moderna cada vez atenderá más a una realidad espiritual humana. Por su parte, Bourget en *Essais de psycologie contemporaine* se dedica a estudiar escritores de fines del XIX franceses captando una común reivindicación de la intimidad humana, alejándose del espíritu cientifista de la época; sirva como ejemplo una frase ilustrativa de este proceso en marcha que rescata de Taine quedando al servicio de su tesis: «La littérature est une psycologie vivante» (cfr. Bourget, 1901, XI)[247].

El cambio producido en la concepción del tiempo, y con él toda nuestra experiencia de la realidad, se impregna primero en el campo de la llamada pintura impresionista, después en la filosofía de Bergson y, finalmente, de manera más significativa y explícita, en la obra de Proust. La mejor justificación de la filosofía de Bergson es la novelística de Proust; en ella la concepción bergsoniana del tiempo toma pleno cuerpo por primera vez[248]. La situación sonambulesca de abandonarse a la corriente de memorias y asociaciones con la pasividad de un médium es un intento de salvar el arte, tal y como los surrealistas lo entienden, a través del método psicoanalítico de la libre asociación de ideas y su reproducción sin ningún tipo de censura racional, moral ni estética, bien que en el fondo fuera Proust un pensador disciplinado, un creador artístico consciente en sumo grado. Proust se convierte en el mayor maestro del análisis de sentimientos y pensamientos, marca la cumbre de la novela psicológica, pero a decir de Hauser también representa el desplazamiento del alma como realidad especial: "Porque, una vez que la totalidad de la existencia se ha convertido meramente en el

247 Dice el francés: "Un monde intérieur s'agite en nous: idées, émotions, volitions, qui nous suggére des images d'un ordre entièrement distinct de l'autre. Si nous fermons les yeux et que nous songions à quelques détails tout physiques ressusciteront dans notre souvenir: la ligne d'une paysage, une intonation de voix, un regard, un geste, et, à la même minute, le détail surgira des sentiments que nous avons éprouvés dans ce paysage, à écouter cette voix, à regarder ce regard. Il y a donc deux groupes bien divers d'images, et deux sortes correspondantes d'imagination" (Bourget, 1901, 236).
Al estudiar a Taine (1828-1893) estima que el motor de la obra de arte es la sugestión y no la mera subjetividad: "Il est légitime de sentir ainsi, comme il est légitime de s'en tenir au point de vue contraire, et de considérer les ouevres d'art non plus comme *significatives*, mais come *suggestives*". (Bourget, 1901, 168).

248 En palabras de A. Hauser: "La existencia adquiere vida actual, movimiento, color, transparencia, ideal y contenido espiritual a partir de la perspectiva de un presente que es el resultado de nuestro pasado. No hay otra felicidad que la del recuerdo, que la de revivir, resucitar y conquistar el tiempo pasado y perdido; pues los verdaderos paraísos son los paraísos perdidos, como dice Proust. Desde el romanticismo se le había hecho al arte siempre responsable de la pérdida de la vida y se consideraba el *dire* y el *avoir* de Flaubert como una trágica alternativa; Proust es el primero en ver en la contemplación, el recuerdo y el arte no sólo una forma posible, sino la única forma posible de poseer la vida." (1985, 262-3).

contenido de la conciencia, y las cosas adquieren su significación pura y simplemente a través del médium espiritual por el que son experimentadas, ya no puede entrar en cuestión la psicología según la entendieron Stendhal, Balzac, Flaubert, George Eliot, Tolstoi o Dostoievski." (Hauser, 1985, 279). Su obra es una *summa* que contiene el cuadro de la sociedad moderna. El *Ulises* de Joyce es, según Hauser, la continuación directa de la novela proustiana: «una enciclopedia de la civilización moderna». Joyce describe en ella una fluencia de ideas y asociaciones en lugar de acontecimientos; y en lugar de un héroe individual, una corriente de conciencia y un monólogo interior infinito e ininterrumpido. El concepto bergsoniano del tiempo sufre una nueva interpretación, una intensificación y una desviación. Se acentúa ahora la simultaneidad de los contenidos de conciencia[249].

Con Joyce tiene lugar la ruptura definitiva de la concepción tradicional de la representación en el «yo» ficcional:

> En la inversión de la cosmovisión cristiana que opera Joyce, epistemología y estrategia narrativa convergen y comienzan a informarse mutuamente. Por ello, el libro de Joyce invierte de forma explícita la búsqueda cristiana del saber de los orígenes mediante una ficcionalización de esos orígenes, mientras que la historia que relata es una crónica del intento de su protagonista por invertir dentro de sí la cosmovisión cristiana que ha heredado. (Jay, 1984, 141)

En el *Retrato del artista adolescente* ya no se da una recuperación del pasado por parte del protagonista, ni siquiera una reunificación de una identidad inicial, sino más bien opera el factor centrífugo del desarraigo de cualquier fundamento tradicional llámese unificación de «hechos», «orígenes», «historia personal», etc.: es una dramatización del propio pasado para ya no buscar la crónica sino superar ese pasado definitivamente. La búsqueda en todo caso se orienta hacia el futuro de ese nuevo yo artístico resultado de la separación tajante respecto al yo del pasado. La discontinuidad creada entre el autor y el yo del pasado es en Joyce brutal; la ficcionalización del pasado puede llevar a romper la evocación del «héroe» para crear la del «artista». Se pasa de concebir el pasado como conjunto fijo y estable de experiencias recuperables a constituir un material maleable, conflictivo y que plantea problemáticas en el presente de la escritura[250]. El presente se concibe como una fase más del pasado, un fluido incesante de tiempos. La autobiografía es pensada por Joyce ya no al modo decimonónico o romántico como si fuera la pincelada del pasado, sino bajo un

249 Según A. Hauser: "la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos los diferentes períodos del tiempo, la fluidez amorfa de la experiencia interna, la infinitud de la corriente temporal en la cual es transportada el alma, la relatividad de espacio y tiempo, es decir, la imposibilidad de diferenciar y definir los medios en que el sujeto se mueve." (1985, 280).

250 Según P. Jay: "Ambas narraciones [las de Joyce y Wordsworth], es preciso mencionarlo, son ejemplos prácticamente arquetípicos de lo que Said ha denominado «textos de iniciación», narraciones que relatan —y al mismo tiempo representan— la búsqueda individual de un nuevo recomienzo del yo, nacido de una conciencia de la necesidad de «un cambio de dirección en sentido inverso» y de la «discontinuidad»." (1984, 148-9).

tratamiento ficticio, problematizando y conflictualizando una serie de debates del individuo en el siglo XX: para nada de modo cronológico sino indagando en el sujeto. Para Joyce la estrategia narrativa adoptada es revisionista y la memoria una revisión creativa y voluntariosa. En cambio, para Proust "redescubrir el «Tiempo Perdido» de este modo es descubrir la escritura como potencialidad creativa del propio yo, un proceso potencialmente «redentor», aunque sólo en el sentido de que la obra de arte subsume al escritor, traduciendo su existencia transitoria del momento a lo que Marcel denomina la «vida eterna» de su obra de arte." (Jay, 1984, 173-4). La prevalencia e importación del olvido en la literatura marca la huella de la modernidad como ocurre en *El Preludio* de Wordsworth frente a las *Confesiones* de san Agustín; y en ese sentido Jay advierte que muchos de los críticos de su obra refieren que ésta es un juego del olvido. Proust recuerda el pasado para crearlo en términos imaginarios: "El arte autobiográfico de Proust no está, por tanto, basado simplemente en la memoria, sino en un acto creador de gran complejidad que se vierte simultáneamente en el olvido, en la interpretación y en la ficcionalización." (Jay, 1984, 177). En la modernidad, la autobiografía cobra conciencia de la escasez que sufre el sujeto representado respecto al de la representación, del mismo modo que la palabra lo hace respecto al mundo.

En el siglo XX, con estos autores, se caen definitivamente las premisas que sostienen la historia personal narrativa adentrándose en la brecha inaugural de la ficcionalización del sujeto como nueva estrategia representativa literaria del yo, que se constituye en garante de los nuevos tiempos. La forma de estas obras modernas será fragmentaria por cuanto que la vida de un «yo» ya no estará constituida por una serie cronológica o histórica de experiencia —mero sumario de hechos— como hasta ahora, sino otra cosa radicalmente diferente. De ese modo lo pone de manifiesto Paul Valéry cuando concibe el pasado como una fuente agotada de experiencias, con lo cual éste se plasmará de modo veraz adoptando la forma «fragmentaria, repetitiva y repleta de grietas» (Jay, 1984, 195). La autobiografía, pues, a partir de ahora no será más una práctica de autorreflexión de la suma del pasado sino todo lo contrario, una práctica de intervención en el pasado (Jay, 1984, 197); no más revivirlo en su cronología sino ubicarlo de nuevo. Por su parte, para Eliot el «yo» entabla un combate con el lenguaje al intentar aprehender al «otro». En el intento de encontrarse y particularizarse en sí mismo mediante la escritura poemática, las repeticiones pasan a funcionar como nuevos comienzos.

El nuevo concepto del tiempo, cuyo elemento básico es la simultaneidad, y cuya esencia consiste en la espacialización de los elementos temporales, es posible en la novelística joven gracias a la filosofía del tiempo bergsoniana. En el nuevo arte la sensibilidad se asienta en el espacio y en el tiempo toda vez que los límites de éstos se desvanecen en esta corriente infinita y sin límites de relaciones mutuas (al igual que el

nuevo arte del cine). En Proust pasado y presente, sueños y pensamientos se funden a través de los intervalos de espacio y tiempo. Proust no menciona fechas ni edades, la cronología interna de los acontecimientos incluso es muy vaga. Vivencia y acontecimientos no están unidos por una proximidad en el tiempo, y delimitarlos cronológicamente sería absurdo; parece que desee imperiosamente borrar toda vivencia repetitiva con una cierta periodicidad en el ser humano: muchacho, joven y hombre siempre experimentan las mismas cosas, como si hubiera una simultaneidad de vivencias. En la obra de Joyce también triunfa la intercambiabilidad del contenido de la conciencia sobre la disposición cronológica de tales vivencias. El tiempo es un camino sin dirección, y el hombre se mueve a sus anchas por un lado y por el otro. Pero Joyce lleva la espacialidad del tiempo incluso más lejos que Proust mostrando los acontecimientos interiores no sólo en secciones longitudinales, sino también transversales. Imágenes, ideas, oleadas del cerebro y memorias se mantienen unas junto a otras de un modo absolutamente súbito y abrupto. El origen no existe, sí en cambio la contigüidad y la simultaneidad. El lector tropieza con una realidad meramente espacial como si se tratara de la técnica fílmica, no por sucesión de capítulos sino independientemente del orden y de la trama, trabando al mismo tiempo varios capítulos.

La concepción bergsoniana del tiempo se usa tanto en el cine como en la novela contemporánea, del mismo modo que la «simultaneidad de los estados del alma» es la experiencia básica que enlaza las varias tendencias de la pintura moderna (futurismo, cubismo, surrealismo). Precisamente surgido al calor de un momento bisagra entre la tradicional concepción del arte y la nueva visión rupturista de la realidad, es este filósofo figura privilegiada para la comprensión del arte y de la literatura del presente siglo. Nietzsche mantendrá en *El eterno retorno* la tesis de que la sucesión en el tiempo no podrá ser otra cosa que un desarrollo de todas las diferencias posibles; todos los momentos de nuestra vida se habrán de repetir: cada acto nuestro ha de obrar eternamente[251]. En la filosofía de Bergson existe una conciencia extraordinariamente atenuada del «cambio sin cesar»[252] en la «que el estado mismo es ya cambio» (Bergson, 1957, 8). Afirma no haber diferencia palpable entre el paso de un estado a otro, así como persistiendo dentro del mismo estado: la transición es continuidad y el estado, prolongación. La sucesión es un hecho indiscutible que lo impregna todo, incluso la

[251] Para el filósofo: "Un devenir siempre nuevo hasta lo infinito es una contradicción; supondría una fuerza que creciese hasta lo infinito." (Nietzsche, 1932, 2).
"El mundo entero es la ceniza de innumerables seres vivos, y aunque lo que vive sea tan poco en comparación con el todo, este todo ya vivió en otro tiempo y volverá a vivir. Si admitimos un tiempo eterno, tendremos que admitir un eterno cambio de la materia." (Nietzsche, 1932, 10).
[252] Esto es: "Digo, y con razón, que cambio, pero el cambio me parece residir en el paso de un estado al estado siguiente: de cada estado, considerado aisladamente, quiero creer que sigue siendo lo que es durante todo el tiempo que se produce." (Bergson, 1957, 8).

vida material. Para Bergson el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente[253]. Aunque no tuviésemos clara conciencia de la pervivencia de nuestro pasado, aun así sentiríamos vagamente que nuestro pasado nos resulta presente. Actuamos, deseamos, queremos, marcados por todo un cúmulo de experiencias de nuestro pasado que a la mínima salen a flote para reubicarnos en la nueva realidad. El pasado, según la concepción de Bergson, siempre en marcha, se dilata sin cesar en un presente absolutamente nuevo, contaminándolo[254]. Todo ocurre como si nuestros recuerdos estuvieran repetidos una infinidad de veces en esas mil reducciones de nuestra vida pasada. Por otra parte, Freud ha demostrado el carácter tendencioso de nuestros recuerdos. En los más tempranos recuerdos de una persona parece haberse conservado casi siempre lo más indiferente y secundario, y en la memoria del adulto muchas veces han desaparecido sin dejar huella los recuerdos de otras impresiones importantes pertenecientes a la época infantil. Los recuerdos más indiferentes de la infancia deben su existencia a un proceso de desplazamiento y constituyen, en su reproducción, un sustitutivo de otras impresiones verdaderamente importantes cuyo recuerdo puede extraerse de ellos por medio del análisis psíquico. Estos recuerdos infantiles se conservan no por su contenido, sino por una relación asociativa de los mismos con otros contenidos reprimidos. En análisis realizados, refiere que el contenido del recuerdo encubridor pertenecía a los primeros años de la niñez, mientras que las experiencias mentales por él representadas en la memoria (y que permanecían casi inconscientes) correspondían a años muy posteriores de la vida del sujeto. Pero también se puede dar a la inversa una impresión indiferente de la primera infancia, fijada en la memoria en calidad de recuerdo encubridor a causa de su asociación con una experiencia anterior, contra cuya reproducción directa se alza una resistencia real.

La evolución desde lo psicológico hacia lo filosófico, desde el psicoanálisis hasta la autorrepresentación del nuevo tipo de literatura surgida en la modernidad deconstruye el sujeto filosófico y rompe la concepción unitaria representada hasta la fecha. Uno de los grandes vacíos en los estudios literarios actuales es el esclarecimiento del proceso evolutivo y constructivo sufrido a lo largo del siglo por la novela de memorias con estructura evocativa —biográfica y autobiográfica— desde finales del siglo XIX, resultado de un encontronazo con la nueva ciencia sicológica en este contexto concreto; las novelas de memorias con estructura evocativa tendrían un débil comienzo rastreable

253 De nuevo en *Memoria y Vida* dice: "Sin duda, en todo instante nos sigue todo entero: lo que desde nuestra primera infancia hemos sentido, pensado, querido, está ahí, inclinado sobre el presente con el que va a reunirse presionando contra la puerta de la conciencia que querría dejarlo fuera. El mecanismo cerebral está hecho precisamente para rechazar la casi totalidad en el inconsciente y para no introducir en la conciencia lo que por naturaleza sirve para aclarar la situación presente, para ayudar a la acción que se prepara, a proporcionar por último un trabajo *útil.*" (Bergson, 1957, 47-8).

254 No en vano dice: "Es preciso que mediante una contracción violenta de nuestra personalidad sobre sí misma reunamos nuestro pasado que se oculta para lanzarlo, compacto e indiviso, a un presente que creará introduciéndose en él." (Bergson, 1957, 52).

en el relato inconcluso de Leopoldo Alas Clarín *Cuesta abajo* (1890-91), considerada todo un precedente de la narrativa proustiana en España, al constituirse en una búsqueda del tiempo pasado realizada por el narrador bajo el también acicate de un aroma; seguiría con la temprana culminación de esta nueva fórmula en las *Sonatas* (1902-05) de Valle-Inclán, toda una reafirmación del autobiografismo ficcional por la cantidad de recursos memorísticos desplegados a lo largo de los cuatro relatos pero también por la capacidad integradora, estructuradora e hilativa del aparato evocativo (un culminación difícilmente visible en tal grado de solidez en otras novelas posteriores). Un proceso semejante está viviendo la práctica totalidad de la literatura europea del momento; cuando Luigi Pirandello escribe *Il fu Mattia Pascal* lo hace con la convicción aunadora de una estructura autobiográfica, de modo que el narrador se sirva de la evocación para construirse; del mismo modo que se supone que le ocurre a su otra novela *Uno, nessuno e centomila* (1908), pero también lo es la narración del italiano Italo Svevo *La coscienza di Zeno* (1923); además de ser rastreable este proceso, de forma coetánea, en el portugués Mário de Sá-Carneiro en su novela *A confissão de Lúcio* (1914), en Hermann Hesse con *Demián* (1914), pero también presente en otros narradores como W. Woolf, A. Gide, Thomas Mann (*Felix Krull* y *Los Buddenbrook*, 1901), Henry James (sin olvidar a autores primerizos anteriores como Sthendal, Dostoievski, Dickens, Flaubert), etc… Volviendo a la literatura española, esta modalidad narrativa recién inaugurada, en mayor o menor grado, también pasaría por *Las confesiones de un pequeño filósofo* de Azorín (1904), por novelas de Gabriel Miró como *El humo dormido* (1919), *Niño y grande* (1922), continuaría con un Manuel Azaña metido a escritor en el relato autobiográfico *El jardín de los frailes* (1922), pero también rastreable en Baroja, Benjamín Jarnés, Unamuno… o en *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel (1946). Además, resulta importante el autobiografismo en escritores que hacen del escenario evocativo de la guerra civil española el núcleo central de novelas como A. Barea en *La forja de un rebelde* (1941-44), *Crónica del alba* de Sénder, Francisco Ayala en sus novelas del exilio, del que la generación del medio siglo retomará (ese memorialismo) para novelar con el trasfondo de las vivencias de una posguerra gris. La lista sería tan prolija que su enumeración requeriría un esfuerzo aquí desmedido, además de innecesario. Lo importante es subrayar cómo esta carencia en los estudios críticos, de alguna manera, supliría la falta de explicación a muchas de las incógnitas que todavía subyacen en la evolución de la narrativa del siglo XX, durante el trayecto de más de un siglo con una fórmula asimilada y enriquecida —a veces— por los propios escritores, conforme avanzaba su desarrollo hasta llegar a las puertas del nuevo milenio en su pleno vigor, como nos demuestra la novela de Antonio Muñoz Molina *El jinete polaco* —más adelante analizada.

En lo que respecta al memorialismo estricto, el siglo se inicia con una herencia decimonónica de alusiones a episodios de la pérdida de las últimas colonias españolas (Cuba, Filipinas y Puerto Rico): Felipe Trigo, Antonio Mas, Camilo García Polavieja, Vicente Galarza, Manuel Ciges Aparicio, en quienes aún existe un cierto pudor por la introspección íntima y donde se concede gran importancia al hecho externo de relevancia histórica, primando todavía esa voluntad testimonial tan presente en el siglo que se acaba de abandonar. Unamuno publica en 1897 *Paz en la guerra*, una crónica realista con procedimientos narrativos de fragmentos autobiográficos y reflexiones que lo acercan al ensayo personal. Valle-Inclán adopta en sus escritos una postura de afectada vejez y desengaño: "Hoy, marchitas ya las juveniles flores y moribundos todos los entusiasmos, divierto penas y desengaños comentando las *Memorias amables* que empezó a escribir en la emigración mi noble tío el marqués de Bradomín" (cfr. Caballé, 1995, 162), confiriéndole al relato el carácter de pseudo-autobiografía en un episodio novelesco ocurrido en su juventud. Como hemos dicho, las *Sonatas* (1902-5) son la culminación del nuevo memorialismo de estructura evocativa, por cuanto que el relato se estructura a partir del recuerdo del pasado con evocación constante de aventuras lejanas del narrador-personaje. Una de las aportaciones más interesantes para la modernidad, por la forma de abordar sus planteamientos, es la que lleva a cabo en la literatura castellana el escritor sevillano Alejandro Sawa, quien se presenta al lector al modo rimbaudiano desde un distinguido punto de vista que será el estímulo posterior del género: "yo soy el otro: quiero decir, alguien que no soy yo mismo." (cfr. Caballé, 1995, 162). Manuel Azaña publica en 1922 las memorias de su infancia como alumno de un colegio de jesuitas en *El jardín de los frailes*. Es una novela con mezcla de memorias, ensayo crítico, poesía en prosa y crónica.

En el período de la guerra civil, los textos autobiográficos escasean, pero tras la contienda se produce una avalancha tanto en España como desde el exilio, resultante de la necesidad de reflexión sobre lo acontecido bien de un modo personal bien colectivo. Muchos textos autobiográficos evitarán toda referencia a la vida española a partir de 1936 (Azorín, Baroja…) con una escritura intemporal, alejada del compromiso político de otrora. En los años 40, a excepción de las *Memorias* de Pío Baroja (1944) sólo hay textos fragmentarios, de oportunismo político. Las *Memorias* de Pío Baroja recibieron el genérico título de *Desde la última vuelta del camino* con siete volúmenes que abarcan ocho años de escritura. Son un "«texto-río» que discurre arbitrariamente por los meandros de una memoria oscilante en su capacidad de penetración y, en definitiva, de elaboración artística" (Caballé, 1995, 172). Caballé llama «autobiografía generacional» a la cultivada por todo un grupo de novelistas que abarcan desde Pérez de Ayala, pasando por Gabriel Miró (*El humo dormido* [1919] posee el tono íntimo de una autobiografía pero con la particularidad de desaparecer de cuando en cuando el

personaje y ser pocas veces objeto de atención; el hilo autobiográfico articula mínimamente el libro), hasta Benjamín Jarnés o el propio Manuel Azaña; textos tangencialmente autobiográficos de Azorín, un autorretrato de Maeztu o las introspecciones poéticas de Machado, además del desdoblamiento practicado en sus apócrifos, el autobiografismo unamuniano, sin olvidar los diarios de Azaña.

Azorín con *Memorias inmemoriales* (1946) [del mismo ciclo, *Valencia* (1941), *Madrid* (1941), *París* (1945)] cierra en los años 40 el ciclo autobiográfico incluido en 1902 con *La voluntad* y seguido por *Antonio Azorín* (1903), y *Las confesiones de un pequeño filósofo* (1904), estampas que pretenden representar la vida cotidiana mediante la evocación lírica de la infancia y adolescencia del personaje-autor. Más que autobiógrafo, Caballé le otorga el papel de «biógrafo de sí mismo» puesto que rechaza la capacidad de una escritura autobiográfica por cuanto que lo impide la fragmentariedad que impone la vida, la discontinuidad y no la linealidad de una supuesta escritura de uno mismo. Rosa Chacel publica tardíamente *Memorias de Leticia Valle*, un relato novelesco que adopta forma de reflexión confidencial prolija pero sin los resultados proustianos del tiempo pasado para reflejar la huella sino más bien atomizando la dispersión de esos datos.

En los años 50 el periodista y escritor César González Ruano escribió una obra memorialista importante. *La alegría de andar* (1934) y *Manuel de Montparnasse* (1944) son dos novelas autobiográficas, e *Imitación del amor* (1946) traza el itinerario vital del autor; su novela *Los oscuros dominios* (1953) también es autobiográfica, y además de sus diarios, escribió otras memorias: *Medio siglo se confiesa a medias* (1951). Jacinto Benavente escribe sus memorias en plena guerra civil a los 70 años de edad en lo que suena a testamento y placer de revivir sus sonados triunfos teatrales, pero dejando espacio al rencor y arremetiendo contra aquellos que no comprenden su teatro. En el exilio mexicano Luis Cernuda publica en 1958 *Historial de un libro* a propósito de la tercera edición de *La realidad y el deseo* mencionando hechos destacados de su vida carcelaria directamente relacionados con la literatura. Bajo el título genérico de *La arboleda perdida* el poeta Rafael Alberti inicia en 1938 la evocación de su infancia y juventud (1902-1931) hasta el estreno de su obra *Fermín Galán* con Margarita Xirgu. Tal tarea memorística ha ido ampliándose hasta la actualidad.

Las memorias de Rafael Cansinos-Asséns *La novela de un literato* no son propiamente autobiográficas bien que tengan frecuentes conatos. Se publican de forma tardía en 1982 en Alianza Tres, pese a que hubo un intento frustrado (al ser censuradas) en los años 50 de ser editadas por la editorial Aguilar. Son la crónica de un período literario vivo que abarca desde el modernismo español hasta el inicio de la guerra civil. Describe la relación del autor con el mundo de su entorno por medio de personajes, acontecimientos y anécdotas. Eugenio Noel escribió su autobiografía titulada *La novela*

*de la vida de un hombre* donde quedan adosados retratos e ilustraciones recortadas de revistas gráficas de la época; el proyecto de escribir sus memorias quedó inacabado tras su muerte en 1936 (Taurus la publica en 1961 y 1968 bajo el título de *Diario íntimo*).

En los últimos años del franquismo la literatura autobiográfica prolifera adelantándose a la pronta liquidación del régimen. Enrique Tierno Galván se referirá en sus memorias *Libros sueltos* (1982) a este hecho. La literatura propiamente memorial anticipa a comienzos de los 70 la avalancha de nuestras señas de identidad tras una castración histórica practicada por el régimen durante 40 años. Aparecen de un modo tímido los primeros balances memoriales con J. L. Aranguren en *Memorias y esperanzas españolas* en la temprana fecha de 1969, donde su autor levanta acta de su contribución a la acción intelectual española de postguerra. Las memorias póstumas de Dionisio Ridruejo *Con fuego y con raíces* publicadas en 1976 fueron toda una «radiografía política» (Caballé, 1995, 206) de la etapa franquista, una visión de un disidente temprano del régimen. Desde su exilio romano María Teresa León inaugura la década con su autobiografía *Memorias de la melancolía* con visible analogía a las de Alberti (Buenos Aires, 1970 y publicadas en España ya en 1977). En otra clave M. Vázquez Montalbán escribe en 1971 *Crónica sentimental de España* y Francisco Umbral *Memorias de un niño de derechas* (1972) donde se novelizan los duros años de la postguerra. Julio Caro Baroja en 1972 publica *Los Baroja*, unas memorias de una saga familiar apreciables por lo que conciernen al arte de todo el presente siglo.

De 1968 datan dos textos volcados en la indagación interior de Rosa Chacel: *La confesión* (1970), y el más privado y autobiográfico *Desde el amanecer* (1972). El primero es una meditación sobre los verdaderos motivos de la confesión creyendo hallarlos en la tensión generada entre conflicto interior y vida real de algunos seres; resultado curioso es que María Zambrano escriba un libro teórico con el mismo título, constituyendo una de las escasas aportaciones españolas a la teoría de la autobiografía en temprana fecha. 1974 es un año prolijo en cuanto al memorialismo. Salvador de Madariaga publica la primera serie de sus memorias *Amanecer sin mediodía*, ampliadas en 1977 con *Memorias de un federalista;* Sánchez Albornoz, Eduardo Chicharro, Juan Gil-Albert son algunos de los escritores que en algún momento se entregan a la escritura memorística; Jaime Gil de Biedma publica en 1974 *Diario de un artista seriamente enfermo* donde incluía el proceso de curación de una infección tuberculosa en 1956, pero publicado de manera íntegra en 1991. De Ramón Gómez de la Serna se edita de forma póstuma *Automoribundia* (publicado por primera vez en 1948, en Argentina), la memoria de su vida en España hasta el advenimiento de la guerra civil, dentro de los particulares modos de concebir la literatura su autor.

En definitiva, podríamos decir que una vasta serie memorística ha poblado —y lo sigue haciendo en la actualidad— los escaparates de las librerías españolas de las

últimas décadas, de tal modo que su enumeración sería interminable, pero eso sí, pondría a prueba los márgenes de esta concepción escritural.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

### 5.1.1. UNA CULTURA DEL NARCISISMO O EL ENGRANAJE IDEOLÓGICO DE CLASE: AFIRMACIÓN DEL INDIVIDUALISMO BURGUÉS EN EL DESARROLLO DEL MEMORIALISMO AUTOBIOGRÁFICO

Del breve repaso histórico efectuado se pueden entrever la múltiples causas que llevan a los autobiógrafos o memorialistas a dejar constancia de su propia vida. Pues bien, muchos y dispares son los motivos entrevistos: orientación del sujeto que ejercita la escritura, conferir sentido a una existencia, narcisismo autocontemplatorio con afán declarado de inmortalidad o engrandecimiento, justificación de una vida ante los ojos venideros de futuras generaciones, dignificación de una vida al servicio de valores sociales aceptados, proceso de descubrimiento o exploración de sí mismo, vida ejemplar en un proceso místico de búsqueda trascendental, necesidad de pasar revista a una vida de forma ordenada, extraer conclusiones al decurso de toda una existencia, destacar el carácter aventurero de una vida singular al servicio de la patria y de unas ideas, o por el contrario contra las miserias de una vida aventurera para poner en evidencia a la administración (en el momento de máxima decadencia del imperio español), contar una vida como mecanismo de denuncia ante una situación social oprimida como ocurre en la picaresca, o por necesidad de autojustificar una serie de peripecias vitales que acaban con el ascenso de escalafón social y, por tanto, reconocimiento, instrucción pública o didáctica por medio del relato de la experiencia religiosa o civil, el conocimiento de la realidad en plena época ilustrada, acto de valoración del interior de sí mismo por afán de conocimiento (Rousseau), uso servilista de la autobiografía para tratar la inocencia de una vida pública puesta en entredicho, contemplación de clase en una época concreta, éxito comercial y afán de ganar dinero en época de mercantilización, dejar constancia de una época, justificación personal de una conducta personal, lucha por alcanzar reconocimiento social o histórico, aceptación popular… Como hemos visto y adivinamos del listado casuístico, gran parte de estas motivaciones conciernen mayoritariamente a una ideología explotada de lo que se ha dado en llamar «individualismo» o reafirmación yoica frente a un proceso social, bien que también nos encontremos de cuando en cuando con autobiografías que problematicen la existencia del individuo en la sociedad en que viven, pese a que sean minoría incluso al haber sido estudiadas por la crítica.

Llegados al final de este proceso que ha pretendido —por esta vez al menos— ser cronológico pero también dialéctico respecto a lo sucesivo, hemos podido contemplar cómo la historia de la autobiografía es la historia de la individuación, salvo honrosas y contadas excepciones; pero también debemos ser conscientes de que el decurso de la individuación registra una adscripción clara a la burguesía europea (Neuman, 1970, 88) desde su mismo origen, con lo cual la línea trazada por la autobiografía queda marcada por una producción meramente burguesa al servicio de esta clase, pero con un

destinatario también en igualdad de condiciones (recordemos quién es capaz de leer pero sobre todo quién tiene la capacidad de comprar esas obras de «vidas ejemplares»), en consecuencia ello nos permite deducir el hecho de que la autobiografía desde siempre se ha constituido en mecanismo literario transmisor y difusor de ideología[255]. Podemos además añadir la observación de que con el triunfo definitivo de la burguesía en el XIX y el impacto de la revolución industrial bajo una especialización y racionalización de la realidad se crearon esquemas estáticos y limitados de *roles* donde a los europeos, de acuerdo con la idea nietzscheana, se les otorga el desempeño de un papel definido en la vida, el cual acaban confundiendo con su vida real. La autobiografía sirve para el mejor desempeño de ese tipo de funciones.

Propiamente designada con el nombre de «autobiografía» a partir del XVIII, ésta refiere un fenómeno nuevo en la Europa occidental bajo el fin de historizar la propia personalidad de manera contada, y contribuir a la transformación de la noción de *persona* en el desarrollo de la sociedad industrializada del XIX, pero bien aprovechada por el poder burgués para su pertinente desarrollo como clase ascendente (Lejeune, 1971, 10)[256]. A partir del XVIII la autobiografía pone en uso una nueva forma de cuestionar la propia vida respecto al relato o a la escritura (Lejeune, 1971, 45), en parte debido a un nuevo desarrollo de la personalidad humana: la originalidad de la fórmula adoptada al retratar la propia vida pasa por unas nuevas estructuras narrativas e intelectuales, y un nuevo estilo de relato a la hora de transmitir la visión propia del mundo (Lejeune, 1971, 46).

Tal y como hemos visto en esta evolución, la autobiografía es una modalidad escritural prácticamente europea en su totalidad. Al margen del estado naciente de la autobiografía en la edad media, el reconocimiento crea el caldo de cultivo de una estabilización y difusión masiva. A decir de Neuman, la fase económica del capitalismo incipiente, ya en pleno renacimiento, genera las primeras versiones de la conciencia propia de una individualidad única: "En el terreno de un tal Estado burgués crecieron las

255 En palabras de Neuman: "En corte transversal histórico se encuentra esto en la transformación de las autobiografías «pequeñoburguesas» de Stilling y Moritz en la autobiografía de la «gran burguesía» al estilo de un Goethe. Ahora, participante en el poder, la burguesía se ve como sujeto, mientras que antes era objeto de los señores feudales." (1970, 124).

256 El concepto de «autobiografía» resulta de invención moderna: "C'est seulement vers 1750, en Angleterre comme en France, qu'on a vraiment manifesté de la curiosité pour la vie des particuliers écrite par eux-mêmes: en 1755 paraissent en même temps les *Mémoires* de Mme de Staal et une réédition des *Mémoires* de Marolles. Il se produit une sorte d'effervescence autobiographique qui annonce le véritable début de l'autobiographie moderne." (Lejeune, 1971, 43). En otro lugar Lejeune refiere su nacimiento, aunque debamos matizar que este origen se refiere en tanto conceptualización y conciencia plena de una nueva modalidad escritural: "L'autobiographie est apparue dans la seconde moitié du XVIII siècle, en même temps dans la plupart des pays d'Europe." (Lejeune, 1971, 63). La clasificación de textos anteriores dentro de esta categoría conceptual es una labor crítica a posteriori de cuanto no estaba pensado como tal su sentido: "Employer la catégorie de «l'autobiographie» pour classer des textes antérieurs, c'est donc s'exposer d'une part à des erreurs de lecture (faussant les textes pour les faire entrer dans nos catégories), et d'autre part à une erreur globale sur la littérature de cette époque." (Lejeune, 1971, 44).

primeras grandes autobiografías. Su génesis está íntimamente ligado a la permanencia y sustancia de una burguesía poderosa, económica y políticamente decisiva." (Neuman, 1970, 135). De lo cual queda demostrado cuál es el índice de sensibilidad y ligazón entre burguesía y autobiografía, donde las condiciones sociales dan lugar al desarrollo de la burguesía, y ésta al autobiografismo (Lejeune, 1971, 104-5) como modelo de conducta a seguir. Si históricamente la biografía estuvo reservada —como ley invulnerable— a los hombres famosos para ejemplo de futuras generaciones y propaganda al servicio de una evidente reafirmación de modelos de conducta, en cambio el surgimiento de la autobiografía parecía que creaba la identificación entre el artista y su modelo: sujeto y objeto coincidían por primera vez en la historia, el historiador se tomaba a sí mismo como materia a abordar (Gusdorf, 1991, 11)[257]. Neuman encuentra un equivalente exacto entre auge del capitalismo y la autobiografía, donde la cultura burguesa totalmente instalada ya constituye su baza para la exposición de sí misma: "La gran valoración burguesa del individuo, nacido de la independencia política y de la economía capitalista, encuentra aquí —casi dos siglos antes del nacimiento de la novela— su adecuada expresión literaria en la propia descripción de la vida" (Neuman, 1970, 137). Según éste, consecuencia de la decadencia en el capitalismo del siglo XVI en Alemania será que la producción autobiográfica decaiga, y resurga en el XVII desde la iniciativa por esta vez pequeño burguesa pero desplazándose el sentido que la legitimaba hasta entonces, donde ya no será vital la realidad externa sino la interioridad del sujeto fundante, la descripción de los propios estados del alma. La autobiografía ha servido para otorgar continuidad, engrandecer y alimentar a uno de los más grandes mitos inventados en la civilización occidental moderna que es el «yo» (Lejeune, 1971, 105): crasa coincidencia que lo sea también el de la burguesía.

Los avances técnicos derivados de la revolución industrial harán el resto, ante una sorprendente capacidad de divulgar a través de medios técnicos sofisticados el saber, en este caso en forma de relato autobiográfico a la propia clase a la que se sirve ideológicamente; Lejeune apunta que las reediciones de diversas obras dan cuenta perfecta de la evolución de la autobiografía en occidente, del mismo modo que sus ausencias editoriales también resultan muy significativas, por su decantación dentro de esta vasta modalidad escritural. En ese sentido, la invención del folletín decimonónico permitirá su difusión entre un público cada vez más especializado, que acabará decantándose por unos gustos que al fin y al cabo generan una demanda en el autor de

257 Idea también transmitida por Spadaccini/Talens: "Biography is said to be reserved for famous men, for heroes and princes, whose lives are written for the edification of future generations. Such writtings are often dictated by the exigencies of propaganda and as a rule involve an exterior presentation of great figures; autobiography, on the other hand, seeks an identification between the artist and the model" (1988b, 15).

estos textos, pasadas por el hábito romántico (Lejeune, 1971, 39-40). En el mismo sentido pudiera comprenderse un análisis de la historia de la lectura como realiza Lejeune, llegando a la conclusión de que la idea de la escritura de un relato evocativo o rememorativo ha calado en la gente por el hábito de su transmisión de generación en generación. Ambos, publicación y lectura, definen la historia de la autobiografía (Lejeune, 1971, 41), delimitando su construcción histórica en tanto escritura y forma de funcionamiento interno. La posibilidad de una difusión técnica amplia con el desarrollo de la imprenta, y la movilidad que permiten los correspondientes avances técnicos, ofrece la posibilidad de su desarrollo masivo.

Sabido es que la lección más evidente de la historia del siglo XIX, en lo concerniente a la burguesía instalada en el poder a lo largo del siglo, con el proceso de industrialización en marcha, rescata un concepto cultural tradicional en el que basar su vida, que impregna, claro está, al campo que nos ocupa por cuanto que la manifestación autobiográfica será la forma de transmitir vidas ejemplares y modos de conducta a seguir: la introspección e interioridad ahora cumplirán vivamente el papel transmisor ideológico, resultado de una nueva forma de vida burguesa, tras la operación de desplazamiento de la aristocracia y la vieja burguesía hegemónica hasta aquel entonces, tras el acoso del burgués industrializado; será una clase más ágil, dinámica, pero sin conciencia alguna de tal, al estar divagando en un mundo industrial fervoroso. Partiendo de la premisa de la educación recibida por el niño, su patrón supone el modelo de conducta social que regirá durante toda su vida; entonces, la función social que contiene la autobiografía es la de difusión de unos hábitos y costumbres que la doten de sentido en la sociedad burguesa de cada momento[258]. Los valores educativos modulan el proceso vital del futuro hombre: su influencia es un arma decisiva. En ese sentido, la autobiografía se revela como una fórmula que sirve a los aparatos ideológicos de una clase así como también evidencia las carencias del ser en la sociedad en que habita, poniendo de manifiesto las desigualdades desarrolladas en el seno del individuo.

Con el advenimiento de la nueva clase hegemónica instalada en el poder, la autobiografía se manifiesta como el valor de la exaltación de la individualidad y, del mismo modo que el paso experimentado a finales de la edad media hacia el renacimiento, exposición literaria del alto valor que adopta el individuo en la valoración que se tiene de él como motor de la actitud social en un momento en que la gran burguesía es poderosa política pero sobre todo económicamente: «la forma de exposición de la autobiografía corresponde al individualismo como forma de vida» (cfr. Neuman, 1970, 200). En ese sentido, se hace evidente cómo la historia de la autobiografía es una contribución a la historia de la autoconciencia burguesa. Toda

258 De forma más explícita se muestra Neuman: "Por medio de la correspondiente praxis educativa dominante en una sociedad recibe el niño las semillas de modelos de conducta que más tarde, cuando él ha llegado a la madurez, dirigirán su conducta." (1970, 202).

autobiografía posee las huellas ejemplares de los procesos sociales acuñados por la individualidad: la relación entre autobiografía y forma de vida burguesa es absoluta.

Observa Neuman que en la sociedad moderna, a diferencia de la feudal donde la gran familia es tribal o grupal, la pequeña familia burguesa es el agente encargado de la socialización del individuo mediante una oportuna educación que permita la progresiva integración del niño en la sociedad. Pero el descubrimiento del mundo interior del ser humano permite la prolongación de la juventud del adolescente por cuanto que debe llevar a cabo ese proceso de identificación consigo mismo, con los padres y la interiorización de las reglas de conducta sociales: se evalúa el valor del individuo en la sociedad, pues, un valor determinado por la nueva conformación social: "El concepto de individuo, determinado por su contenido de nuevo, entiende al individuo también y primeramente como sujeto económico, como empresario en competencia con otros." (Neuman, 1970, 209). Con el advenimiento de la modernidad, el ser humano se ve obligado a experimentarse vitalmente a sí mismo como un ser independiente, con lo que la identidad se hace conflictiva; consecuencia de lo cual será el proceso de desdoblamiento que se produce en el sujeto moderno, tanto en lo artístico como en lo social, etc. El nuevo siglo se presenta bajo el síndrome de esa proliferación masiva del alter ego, bajo la égira del complejo del otro. Acontece en la literatura europea todo un fenómeno de multiplicación del sujeto dados los problemas planteados en ese sentido en los campos de la sicología, el sicoanálisis, la filosofía, etc. La subjetividad vive un proceso de descentramiento y diseminación ante una constelación de instantes interiores, donde frente al yo fuerte de la tradición surgirá un yo desunido y débil, sin centro o más bien policéntrico[259]. Es una pirandelliana desestructuración del sujeto en una pluralidad de sistemas móviles. El doble será una proyección del yo. "Si lo nuevo es la pluralidad del yo, o bien se hiperboliza tal pluralidad, ésta se multiplica *ad infinitum*, se introduce en el teatro del yo una constelación iluminada de dobles/amigos/funciones" (Roda, 1991, 251)[260]; el relativismo einsteniano del mundo moderno, con su pluralidad de sistemas de referencia, y horizontes múltiples, impone este sujeto descompuesto, a decir de Vittorio Roda. Toda esa diseminación yoica llegará hasta la actualidad de diferentes maneras y con diversas manifestaciones. Una de ellas, en su grado extremo pero precisamente para burlar las formas clásicas del autobiografismo —y no para hacer metafísica del sujeto—, es *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), uno de los muestrarios más representativos de esta voluntad consciente de deconstrucción del yo y negación de la memoria como reflexividad propia, dado que para él sólo hay tejido

259 No deja de resultar curioso cómo gran parte de las novelas europeas del primer tercio del siglo antes aludidas, además de constituirse en novelas autobiográficas con fuerte presencia de un narrador-protagonista, con estructura que hemos llamado evocativa, participen sus sujetos narrativos de esta diseminación yoica.

260 "se il nuovo è la pluralità dell'io, ebbene s'iperbolizzi tale pluralità, la si moltiplichi *ad infinitum*, s'introduca nel teatro dell'io un'illuminata costellazione di doppi/amici/funzioni."

textual donde el sujeto que se instala en la autobiografía es producción textual sin más. Para Barthes, la autobiografía no es más que un sujeto representado por medio de la conciencia y el lenguaje manipulado. El proceso de escritura es fragmentario ante la diseminación y descentramiento padecido por todo proceso de aprehensión de uno mismo: "Su libro constituye una especie de «autobiografía» que de hecho hace estallar la forma de la autobiografía misma, toda vez que «Barthes» queda inscrito en su texto en tanto que sujeto inadecuado, y de una manera que radicalmente (apropiadamente) deconstruye su forma misma." (Jay, 1984, 214).

Retomando el hilo, Neuman ve claramente la adscripción de la autobiografía a la historia de la formación de una individualidad indisolublemente ligada a la sociedad burguesa preindustrial, donde dentro de un estilo social de burgueses cultos se puede llegar al desenvolvimiento de la individualidad. Y, según éste, la estricta división del trabajo en la sociedad capitalista, la especialización, el crecimiento de la explotación y las ganancias, así como los nuevos lazos surgidos del mayor aprovechamiento de las fuerzas de producción (monopolios, consorcios, *trusts*…) convirtieron al empresario burgués en un cazador de provechos y ganancias, lo que originó que la madurez de la autobiografía fuera incluso parodiada. El papel profesional dentro del eslabón especializado capitalista ya no permite el comportamiento individual sino que más bien al contrario «absorbe la existencia personal» (Neuman, 1970, 227). Este modelo ejemplar donde aprender el futuro adulto y pieza responsable concreta de su sociedad ya no será importante porque la sociedad de consumo nos ha enseñado el papel ejemplificador de los *mass media*, y el individuo no aprende el modelo de su conducta precisamente de referentes (en este caso autobiográficos, claro) sino que aprende la conducta deseada precisamente de la sociedad.

Maurizio Catani muestra desde la antropología el hecho de que la autobiografía aparece como una necesidad de configuración del mundo occidental, ausente en otros lugares en el mismo sentido o frecuencia de uso, en especial a partir de la formación plena del individualismo moderno, que data de la época de las luces, en 1789 con la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano. Queda palpable, pues, la íntima relación del apogeo y desarrollo de la literatura autobiográfica y el ascenso de la burguesía en tanto clase dominante. Del mismo modo, Melo Miranda —quizá por cuanto le atañe— observa agudamente que con el proceso de descolonización, el positivismo, etc., occidente entra en una fase de desintegración del «yo» ya comentada, que provoca consecuencias irreversibles en la literatura autobiográfica:

> Hay, por lo tanto, una íntima y evidente correlación entre el afirmarse de la literatura autobiográfica, como es comúnmente entendida, y la ascensión de la burguesía en cuanto clase dominante, cuyo individualismo y cuya concepción de la persona encuentran en la autobiografía uno de los medios más adecuados de manifestación. El punto máximo de desarrollo o de saturación de esa coyuntura podría ser encontrado en las diversas ocurrencias actuales de lo «vivido» en la literatura y de la misma manera en los periódicos, en la televisión, y en el cine. Son

> ocurrencias consideradas por Juliette Raabe no como un renacimiento o un nuevo ímpetu de individualismo, sino, al contrario, como manifestación de una angustia ligada al debilitamiento o a la pérdida de identidad, en virtud de la incertidumbre hodierna propia de la relación *yo*-Otro. Entre los factores responsables de esa incertidumbre, se apuntan: el fin de la hegemonía occidental y del colonialismo anteriores, que propugnan una imagen incontestable del Otro, después del *yo*; la incredibilidad en el cientifismo positivista del siglo XIX, que prometía reducir el universo a merced del control del hombre; el deterioro de la integridad del *yo* provocada por la fragmentación inherente a la estructura de los medios audiovisuales; y el freudianismo, mediante el realce que da al embate de las fuerzas del consciente y del inconsciente, del deseo con su realización. (Melo Miranda, 1987, 19)[261]

Las autobiografías y las memorias son una suerte de escritura privilegiada de las clases dominantes en detrimento claro de la voz silenciada del dominado[262]. Melo cuestiona la acumulación capitalista que enfoca la producción artístico-cultural de occidente apoyándose en el usuario en tanto individuo que compone la sociedad mercantil y forma parte del control social y de dominio de energía, reforzando el legado burgués de la separación estricta entre vida y arte, o entre universo mercantil de trabajo y universo de placer.

La tarea emprendida aquí de develar el proceso histórico mediante el testimonio autobiográfico permite comprender la importancia de la memoria en el proceso cultural e histórico de un pueblo, por cuanto que supone la evidencia de constituir todo un complejo proceso de exclusión: un «yo» exclusivo y autónomo da siempre idea de la transcripción autobiográfica de quien se somete al recuerdo en tanto personaje público o popular, sobresaliendo por encima del resto, con lo que reafirma la individualidad autorial de la propiedad literaria y del original de la obra, es decir, la concepción del individuo propio de la sociedad burguesa mantenida a través de los mecanismos de dominación que lleva implícitos. Un «yo» se define por exclusión con el/los «otro(s)». La consecución de la identidad es un proceso que opera por exclusión (Daraki, 1983, 21), cuyo objetivo es asumir un papel lo más estable posible para el desenvolvimiento de un proceso histórico concreto, teniendo en cuenta que la pretendida identidad es una baza asumida por la clase social que se instala en el poder y que asume las riendas

261 "Há, portanto, íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica, como é comumente entendida, e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação. O ponto máximo de desenvolvimento ou de saturação dessa conjuntura poderia ser encontrado nas diversas ocorrências atuais do "vivido" na literatura e mesmo no jornal, na televisão e no cinema. São ocorrências consideradas por Juliette Raabe não como um renascimento ou novo ímpeto de individualismo, mas, ao contrário, como manifestação de uma angústia ligada ao enfraquecimento ou à perda de identidade, em virtude da incerteza hodierna própria à relação *eu*-Outro. Dos fatores responsáveis por essa incerteza, são apontados: o fim da hegemonia ocidental e do colonialismo anteriores, que propunham uma imagem inconteste do Outro, logo do *eu*; a descrença no cientificismo positivista do século XIX, que prometia reduzir o universo à mercê do controle do homem; a deterioração da integridade do *eu* provocada pela fragmentação inerente à estrutura dos meios áudio-visuais; e o freudismo, mediante o realce que dá ao embate das forças do consciente e do inconsciente, do desejo com sua realização."

262 Concretamente Melo Miranda dice: "todo saber dominante é represivo e está mancomunado com o poder, quanto o conseqüente abandono de uma razão totalizadora e universal, a favor das minorias, cuja voz emergente nas últimas décadas fragmenta, de modo salutar e produtivo, o campo social e o do saber." (1987, 41).

políticas de un Estado, por cuanto que ésa precisamente será garantía de estabilidad y unidad; todo ello por no hablar de la exclusión que han practicado quienes dedicados al estudio de esta forma de escritura han reivindicado un registro concreto de autores practicantes del memorialismo frente otros. Afirma Pope que las narraciones de la propia vida escritas por españoles antes del XIX desde la rebelión o los márgenes de lo institucional o canónico de cada momento, no han disfrutado de una atención crítica al disentir del paradigma europeo dominante. Más que atrevernos a tal afirmación generalizada, creemos más prudente decir que han disfrutado de mucha menor atención en cualquier momento histórico y no sólo antes del XIX, si bien en casos considerables tal afirmación se hace rigurosamente cierta[263]. La autobiografía y la ficción memorialista si en algo pueden contribuir es precisamente a desvelar el entramado cultural de poder —burgués— conformado a lo largo de los siglos, evidenciando políticamente sus engranajes transmisores de exclusión cultural, esto es, aparatos represores con imposiciones totalitarias que logran tenazmente ser avanzadilla del espacio de actuación disgregador necesario para conformar la voz desacompasada, individual. Frente a ello, sabemos, toda voz divergente de lo unitario pero convergente en su fuerza interna, al alinearse con otras voces y ser capaz de superar el monólogo en pro de un fructífero diálogo, conformará las futuras bases de un Estado más libre y democrático que el impuesto desde hace siglos por una clase social que desde su imaginario social se regenera permanentemente. Por contra, entrevemos pues el modo en que el memorialismo se puede erigir en la forma de escritura de la esperanza al tiempo que la palabra una posibilidad efectiva de libertad.

263 Al hilo de la discusión nos preguntamos qué es lo que hace más interesante o atractivo para los estudiosos ocuparse de las memorias de santa Teresa de Ávila, hasta el punto de producir un aluvión más o menos denso de bibliografía, que no de las de Manuel Ciges Aparicio, por poner un ejemplo. La diferencia en la publicación de unas y otras, así como las aportaciones bibliográficas de rigurosos críticos es tan desigual que ideológicamente cada una de las dos escrituras resultan extremadamente divergentes, y lo que en santa Teresa significa servir a la conformación de todo un sistema cosmovisionario de una sociedad al completo, las del otro se erigen en narrativa de testimonio y denuncia, entre otras, de la crisis que vive la sociedad finisecular, en la que la escritura es concebida como arma de combate para arremeter contra el poder, y el memorialismo una forma de exorcizar fantasmas que actúan en la sociedad desde su raíz, es decir, poner en evidencia a la sociedad de su época.

## 5.2. EL ESTATUTO TEÓRICO DE LA AUTOBIOGRAFÍA: OTRA FORMA DE MANIFESTACIÓN LITERARIA.

La escritura autobiográfica es una de las manifestaciones literarias que disfruta de mayor auge y actualidad en las últimas décadas. En España su desarrollo coincide no de forma gratuita con el advenimiento de la «democracia» y la llegada de un nuevo sistema político tras la muerte de Franco en 1975, al constituir una fecha —según todos los estudiosos— de partida en el desarrollo masivo y public(it)ación de este tipo de textos en sus diferentes vertientes ya sea ficcional, memorias, diarios, dietarios, epistolarios, autobiografías, etc. Muchos pretenden hallar la estrecha ligazón entre la llegada de una nueva situación política y el auge de esta escritura; y aun siendo esto cierto (de hecho se ha publicado más en estas dos últimas décadas que en toda la historia de la literatura española), no deja de ser menos cierto que las evidencias van más allá y apuntan a la constitución de un fenómeno global en la parte occidental del hemisferio terrestre (en el mundo capitalizado, del Primer Mundo). Parece que el caldo de cultivo de esta modalidad —por lo general— es una civilización con un alto índice de desarrollo tecnológico (una vez adquirido el llamado «Bienestar social» o *status* de sociedad avanzada), que se permite la introspección en la vida de ciertos personajes cuando menos públicos o de cierta relevancia social; esto mismo da perfecta cuenta de su ubicación en sociedades con una honda tradición como son las latinas que, además de poseer antecedentes, se muestran en consonancia ideológica y cultural con una forma de escritura la mayor de las veces introspectiva como veremos aquí, es decir, cumplidora del requisito de una sociedad de ocio y, por lo tanto, servil a la ideología burguesa.

Debe quedar aceptada la premisa de que en el período objeto de estudio la autobiografía forma parte de un proceso cultural mucho más amplio que en momentos precedentes —como se desprende del primer apartado—, dentro de lo que es una voluntad integradora de la sociedad de masas actual; la confección de este tipo de escritura es mayormente masivo, en donde quien se somete a ella lo hace libremente, bien que el mercado editorial y los lectores realicen su particular criba en función de la publicidad editorial del producto, la distribución, el grado de influencia de quien se somete al recuerdo de su pasado y la participación en el proceso social o histórico; pero, *grosso modo* cambia, a diferencia de siglos precedentes, el alcance mayoritario de los libros con un grado de analfabetismo menor en su historia: recuérdese que quienes podían leer este tipo de libros eran gente instruida, con capacidad económica para ello, pero sobre todo personas que se podían reflejar socialmente, y que por su escalafón no tenían dificultad alguna en su adquisición (económica o ideológica con la lectura, etc.). En la actual sociedad de masas el lector en principio es amplio y disperso, y los

mecanismos que regulan la ideología transmitida varían ligeramente respecto a los siglos precedentes, aunque en el fondo se acabe llegando a la conclusión de que sirven a una clase social que generalmente posee el poder, pero útil no tanto para justificar al individuo por sí mismo sino desde un punto de vista más amplio, de acuerdo a la conformación de esta sociedad masificada en la que su bien más preciado, el ocio, ha quedado extendido por todo el mundo occidental: sin necesidad de generalizar, muchas autobiografías nacerán con pretensiones de entretener, reconfortar en la narración de los hechos, no ya predicar con el ejemplo, ni mucho menos cohesionar socialmente a partir de la concreción de vidas particulares.

El mundo tal y como se ha ido conformando en las últimas décadas muestra el verdadero germen del desarrollo de esta vertiente escritural, entre cuyos motivos podemos encontrar una globalización de la economía, que lo es también de la cultura, una estrategia implantada en el seno de la sociedad por la anteriormente comentada ideología de la individuación, además de factores de desarrollo tecnológico de nuestras sociedades, en especial en el campo informático, paso acelerado en muchos lugares como en (el caso concreto de) España de una economía de antiguo régimen, próxima a una dependencia del sector primario o agrícola al terciario o servicios, es decir, paso de una sociedad de práctica autarquía o autoabastecimiento a otra totalmente diferente del ocio y de las relaciones internacionales, caída de regímenes dictatoriales oficializados, final de una estructuración del mundo en torno a los dos grandes bloques políticos con la caída del muro de Berlín, emigraciones masivas del Tercer Mundo al industrializado e incluso regreso de la emigración colonialista de épocas precedentes, reivindicaciones de otras minorías hasta ahora silenciadas y avances feministas, desarrollo vertiginoso del sector de las comunicaciones y de los mass media, capaces de entablar relaciones desde dos puntos distantes del planeta de un modo instantáneo, transformación de la relaciones políticas y personales y, en suma, un cambio del entorno humano (del planeta) diseñado por el hombre hasta el punto de que su verdadero protagonista se halla transformado por los objetos sobre los que ha actuado reiteradamente, un ser humano que ha entrado en materia en diferentes aspectos y se ha puesto en entredicho al aparecer en el panorama otras minorías hasta ahora contenidas o silenciadas como son los gays, lesbianas, homosexuales, personas de color o minorías étnicas, ecologistas: es lo que se supone el acoso en el centro del sistema de lo pudiera llamarse la periferia. Todo ello evidencia cómo el ser humano occidental se ha transformado al tiempo que tenían lugar todos y cada uno de estos cambios estructurales, y en consecuencia sociales, por lo que la autobiografía se constituye en fiel notario y testigo de estos cambios en el seno social ya que su capacidad de generar conflictos derivados en el organismo individual así lo propician, registrando las tensiones y conflictos

manifestados en el seno grupal. Por ello es un campo en cierto modo propenso al análisis estrecho entre la dimensión cultural e histórica de un pueblo, por ser pasto obligado de todas estas problemáticas donde se insertan y discuten conceptos particularmente adscribibles a la cultura occidental[264].

La producción y publicación de textos autobiográficos de diverso signo se ha incrementado considerablemente en España desde la llegada de la democracia[265]. J. Romera Castillo (1991, 170) aduce como motivos de tal auge la mayor libertad de expresión con la llegada de una nueva realidad política y la novedad que constituye el «género» entre los mismos escritores al encontrarse con un filón poco explotado históricamente, aupado todo ello por unos evidentes intereses editoriales (en un terreno casi virgen) que dejan importantes dividendos en las empresas del ramo, pero tampoco debe olvidarse la explot[r]ación de la forma en consonancia con la ideología que vivimos en la sociedad postcapitalista que es el «individualismo» y su correlato social voyeurista. La importante rentabilidad económica de autores (famosos y exitosos) y editores (importantes) habla por sí misma en este corto período de dos décadas de la historia de España que aquí periodizamos[266]. En España algunas importantes editoriales han abierto colecciones exclusivamente dedicadas a la autobiografía como «Espejo de tinta» de Grijalbo, «Andanzas» de Tusquets, «Memorias y testimonios» de Planeta, «Travesías» de Versal, «Biografías y Memorias» de Plaza & Janés, o incluso colecciones dedicadas a la publicación exclusiva de teoría crítica al respecto como es el caso de Endymion-Megazul, y otras que alternan la labor filológica y el ensayo con problemáticas adyacentes a lo autobiográfico como es el caso de Lumen (ver en bibliografía los casos de Nora Catelli y Paul de Man) donde poco a poco se van publicando los hitos más relevantes en la teorización de este menester tanto a nivel internacional como nacional, resultado de este fervor creciente en el mundo moderno. Se realizan congresos, Seminarios o Encuentros que reúnen a profesores y teóricos estudiosos del tema en cuestión, departamentos universitarios dedican cursos de doctorado, se confeccionan números monográficos en revistas especializadas (*Revista de Occidente*, *Quimera*, *Anthropos*…), se fallan premios sobre esta práctica escritural

264 En palabras autorizadas: "el campo privilegiado en el que se entrecruzan y dirimen hoy en día no sólo conceptos simplemente literarios sino nociones que fundamentan el conocimiento occidental: realidad referencial, sujeto, esencia, presencia, historia, temporalidad, memoria, imaginación, representación, mimesis, poder, son algunos de los temas que resulta necesario abordar y cuestionar a la hora de estudiar la autobiografía." (Loureiro, 1991b, 18).

265 A partir de 1975 el memoralismo rescata una realidad oscurecida durante decenios: en ella cree encontrar Caballé la fuerza del memorialismo contemporáneo: "Después de tantos años de forzado silencio, los recuerdos están brotando con la mayor naturalidad" (Caballé, 1995, 219), "los miles de recuerdos dormidos en un depósito común y que vamos recobrando" (Caballé, 1995, 219).

266 Romera Castillo detalla minuciosamente la amplia variedad de escrituras autobiográficas aparecidas durante este período, con un rastreo riguroso por esta vertiente literaria, donde se registran personajes pertenecientes a ámbitos relevantes de la sociedad como pintores, músicos, cantantes, políticos, cineastas, dramaturgos, actores y actrices, arquitectos, científicos, economistas, lingüistas, religiosos, psiquiatras, etc. (para más información ver Loureiro, 1991a y b).

(«Premio Comillas» de Tusquets) con la posterior publicación de títulos que engrosan el catálogo de conocidas editoriales y reportajes en medios de comunicación masivos como revistas, semanarios o diarios y suplementos. Hoy, vender un tipo de modelo público resulta un verdadero negocio del que se apropian gran parte de las empresas editoriales y los más amplios medios de comunicación social como nos recuerda Caballé:

> …el renovado éxito de las revistas del corazón (aunque ahora todas lo sean en mayor o menor grado) destinadas a explotar los aspectos más "confidenciales" de la vida privada; la popularidad de algunos espacios radiofónicos; el nuevo valor concedido al testimonio; la conmoción social que despiertan las autocríticas, los revisionismos, las autojustificaciones y los arrepentimientos socio-políticos de todo tipo (franquistas, narcotraficantes, policías…) o bien el éxito de esas enormes maquinarias de los *reality-show*. (1995, 65)

La culminación de todo este proceso parece ser el éxito masivo a partir de la pasada década, con las memorias de famosos en la llamada prensa del corazón, en incluso tiradas amplias de hasta un millón de ejemplares en productos claramente adocenados y altamente comerciales, manipulados de antemano con el fin de su presentación espectacular, mediante estrategias mercantilistas evidentes de trivialización, superficialidad y frivolización de la mercancía con un preclaro afán de lucro, añadido a todo ello el aliciente que ha despertado en un público hasta entonces poco acostumbrado a este nuevo hábito de consumo.

Del mismo modo, la autobiografía ha disfrutado de un auge teórico y crítico como nunca lo había tenido hasta ahora; es el nuevo campo de estudio literario que más atención ha despertado en los últimos tiempos. No deja de ser casualidad el hecho de que desde inicios de la década de los 80 asistamos a una auténtica explosión de estudios críticos y teóricos respecto a la autobiografía en sus diversas vertientes. En los últimos 20 años la teoría autobiográfica ha ido despertando un interés creciente y paralelo en lugares tan distantes entre sí como Francia y EE.UU. (focos centrales), motivo por el que se debe ver el alto grado de desarrollo e implantación en las Universidades y Departamentos de Literatura, Teoría de la Literatura e incluso Literatura Comparada de los respectivos países, así como su mismo nivel de implantación preferentemente en las sociedades desarrolladas. La entrada de los estudios feministas —sobre todo a partir de 1975— ha favorecido una perspectiva tan diferente como altamente sugerente en los estudios de la autobiografía, hasta el punto de que sus teorizaciones deben ser tenidas en cuenta con el fin de enriquecer desde la complementariedad las ya ofrecidas por el resto de teóricos.

Resulta difícil ponerse de acuerdo en la fecha de nacimiento de los estudios teóricos de esta modalidad escritural; por convención, un inicio concretable que de alguna manera marca un hito en el estudio de la autobiografía, es la fecha de 1956, con

la publicación de un artículo inaugural de Georges Gusdorf titulado «Condiciones y límites de la autobiografía». El mismo nombre parece forjado alrededor de la forma inglesa *autobiography* poco antes de 1800. Se atribuye la primera aparición del término al poeta inglés Robert Southey en un artículo de 1809; pero Gusdorf se remonta hasta 1798 para hacer efectivo el término *autobiographie* usado por el propio Fréderic Schlegel.

Todo parece indicar —como hemos visto anteriomente— que con la publicación de Rousseau de sus *Confesiones* se implanta en las diversas lenguas europeas esta modalidad escritural, al tomar conciencia colectiva los escritores europeos de la existencia *literaria* de la autobiografía. Al otro lado del océano Benjamin Franklin en 1771 está escribiendo ya su autobiografía; en Italia Casanova (1789) escribe sus memorias y Alfieri (1790) su autobiografía; Goldoni y Gozzi trabajan al mismo tiempo en sus memorias respectivas. En Francia Rousseau pronto tendrá seguidores que lo imiten: Restif de la Bretonne, 1783; Marmentel, 1792; Mme Roland, 1793... La autobiografía como vertiente literaria está ya totalmente lanzada, y un tanto conformada.

Durante mucho tiempo la autobiografía no fue reconocida como una forma de *belles lettres* con estatuto adscribible a la escritura literaria. A lo largo de los s. XVI y XVII e incluso XVIII no hay prácticamente pretensiones porque alcanzara esta modalidad textual un valor estético. El término con que se aludía era el de *memoria*, con claras connotaciones de informalidad de un episodio construido casualmente, y no de un esfuerzo literario serio. Aunque el término *biografía* se usara con cierta frecuencia tras 1680, no fue hasta 1809, en que Southey tradujera o inventara la palabra para *Quarterly Review*, cuando la *autobiografía* se convirtiera en una denominación familiar en Inglaterra.

En esta breve historia del término[267] se advierte la variación de *status* y reputación literaria que la autobiografía ha sufrido a lo largo del tiempo desde el renacimiento. Cambios menos drásticos y más comunes para acabar de encajar en el lugar que hoy le corresponde a la misma resultan consecuencia de los avances en otros actos literarios o en el sistema literario en su conjunto: aparición y extinción de otros géneros (desaparecen las epopeyas heroicas para aparecer los géneros históricos, novelas históricas, etc...), explotación de nuevos materiales, *vernacularización* de la literatura en sí misma; caída en desuso de la epístola como una forma de intimidad y espontaneidad producida en la lírica, y su importancia creciente en el siglo XIX hicieron de ésta una seria competidora por la temática y autoexpresión en el pasado asociadas únicamente con la autobiografía. Algo semejante ocurrió con la novela, que

267 Para una mayor información a este respecto, además de la introducción realizada en el primer apartado del presente capítulo, ver Battistini, 1990.

vino a sustituir a la épica como género capaz de expresar el nuevo individualismo burgués.

> Cuando el que experimenta en primera persona, el narrador o el héroe, le fue robado a la autobiografía, en nombre del «realismo», en la nueva novela burguesa, la presencia de tal narrador ya no fue suficiente para distinguir la autobiografía de la ficción. Aunque los autobiógrafos continuaron usando este recurso, ya no volvió a ser predominante en la definición funcional del género: de hecho, uno puede argumentar que el yo autobiográfico tomó un nuevo valor, menos empírico y más subjetivo como resultado de esto. (Bruss, 1991, 66)

La autobiografía es el resultado de un proceso de ajuste en cuyo seno se diseccionan formas y técnicas de los más diversos discursos de los que se ha ido apropiando. Una autobiografía no sólo se configura por su relación y diferencia con otros discursos, sino que también se configura como modalidad narrativa por lo que no es; y debemos tener claro que las apropiaciones nunca hacen absolutos los textos ni los clausuran, al contrario más bien, los relativizan.

Apunta Georges May (1979) que la práctica de conciencia preconizada por el ascetismo cristiano así como la creencia en la fraternidad humana y la igual dignidad e importancia de todas las almas, lleva a comprender cómo grandes autobiografías religiosas del XVII y XVIII fueran producidas por el sector eclesiástico —puritano en Inglaterra, pietista en Alemania, janseanista y quietista en Francia—, produciendo con ello un hábito de lectura y escritura en el transcurso del tiempo. Aunque los ilustres casos de san Agustín, santa Teresa o san Ignacio de Loyola, en honor a la verdad, no eran autobiografías tal como hoy las consideramos, sí eran empleadas como método de conocimiento de Dios, y no de quien escribe. Un dato curioso y llamativo es el hecho de que en Francia el Diccionario Larousse del s. XIX consagrara el término *autobiografía*. Antonio Gagliardi dice al respecto que la autobiografía "ofrece los puntos de la más alta epifanía del sujeto restituyendo de forma transparente las relaciones de efectualidad entre la trama de la racionalidad trascendente y los procesos históricos" (Gagliardi, 1984, 73)[268]. Afirma este crítico que el psicoanálisis ha modificado profundamente las condiciones culturales de la autobiografía en el interior de la historia del yo. Se ha llegado a confundir en numerosas ocasiones la relación autobiografía/historia del yo como ejemplo de esta proximidad solapada. Desde *La interpretación de los sueños* (1900) hasta el *Compendio de psicoanálisis* (1940) una autobiografía virtual rige todo el trabajo freudiano y, dentro de este trabajo, un yo hermenéutico integra continuamente conocimiento y experiencia en una circularidad intermitente cuyos puntos concretos son las diversas obras.

La primera conclusión a la que se llega a poco que profundicemos en el tratamiento autobiográfico es que se trata de un campo con una modulación cultural e

268 "l'autobiografia offre i punti della più ampia epifania del soggetto rendendo trasparente i rapporti di effettualità tra la trama della razionalità trascendente e i processi storici."

histórica cambiante según épocas, es decir, no podemos entender por autobiografía hoy lo mismo que entendían los escritores renacentistas. El término se ha ido modulando históricamente al tiempo que cambiaba su concepción y la percepción diversa de aquello que se entendía como autobiografía, de la misma manera que el concepto se ha ido ensanchando, toda vez que se permitía la experimentación entre los propios escritores y el afán de dar cuenta de las inquietudes del ser humano en todo momento. Para la comprensión de este híbrido que desborda discursos por puro juego literario o servilismo, a fin de justificar un simple «yo» —su paso por la existencia humana—, habríamos de retrotraernos en la historia del término. Cuenta Franco Meregalli que sólo en la segunda mitad del siglo XVII se empieza a tomar conciencia del valor y de la singularidad de la experiencia que cada cual tiene de sí mismo[269].

En alusión a un pacto histórico revolucionario entre el *yo* y el lenguaje, Starobinski dice que con Rousseau se establece una "nueva alianza en la cual el hombre se hace verbo" (Starobinski, 1982, 312). Pero retrocediendo en el tiempo hasta la literatura picaresca, podemos apreciar el verdadero germen de la técnica autobiográfica en España; ¿Qué otra cosa sino ficción autobiográfica sería *El Buscón* en la temprana fecha de 1626? Meregalli afirma la existencia de toda una tradición autobiográfica en España amparándose en la desarrollada por la literatura picaresca, poniendo su acento en la narración de la experiencia infantil, la cual probablemente influenciara el uso de la primera persona. Ciertamente, la autobiografía ha tenido un estatuto que la ha apartado 180 grados del campo de la literatura. Su desarrollo está ligado al surgimiento y crecimiento de una nueva clase dominante, cuando la aristocracia fue sustituida paulatinamente por la predominancia política de la burguesía: ésta comienza a manifestar una concepción gustosa por las formas individualistas de comportamiento y manifestación cultural, en consonancia con el lugar relevante que comenzara a asumir[270]. Acostumbrada la humanidad a subordinar sus destinos a los grandes ciclos cósmicos, la persona se siente dueña de una aventura independiente. Haciéndonos partícipes de la opinión de Gusdorf, la autobiografía es al historiador lo que Copérnico[271] a la entrada en la historia: toda una revolución donde el "artista y el modelo coinciden, el historiador se toma a sí mismo como objeto" (Gusdorf, 1991, 11). Y, continuando con la parábola, podríamos aducir que la historia en cierto modo es

269 Concretamente: "solo nella seconda metà del Settecento si comincia a prendere coscienza del valore e della singolarità dell'esperienza che ognuno ha di se stesso." (Meregalli, 1978, 518).

270 En palabras de Meregalli: "come le «memorie» erano legate all'evoluzione del sistema feudale, attraverso la letteratura autobiografica si manifesta la concezione della persona e l'individualismo «*propes à nos sociétés*»." (1978, 519).

271 La antigua visión cósmica es sustituida por una moderna visión occidental en la que la tierra se constituye en viajera autónoma del universo; el individuo se pasma ante el descubrimiento del propio destino y pronto los mismos sujetos asumen la dirección del devenir con el dominio de la ciencia, su organización a través de las técnicas. En este momento aparece el personaje histórico y la biografía simboliza —como lo habían hecho hasta entonces los monumentos, las inscripciones latinas, estatuas o columnas conmemorativas— un deseo de permanencia en la memoria de los hombres.

tanto más la memoria de una humanidad que una marcha hacia lo imprevisible luchando de este modo contra la descomposición de las formas y de los seres. En ese sentido se puede entender que defina la autobiografía incidiendo en la importante función de lo que son los procesos históricos: "uno de los medios del conocimiento de uno mismo, gracias a la reconstrucción y al desciframiento de una vida en su conjunto" (Gusdorf, 1991, 13). Esta recapitulación del existir en el tiempo y en el espacio permite considerar cuanto *soy* en la perspectiva de cuanto *fui*: toda una segunda lectura de la experiencia existencial. En ese vértigo violento se sitúa continuamente la autobiografía al pretender recomponer cuanto ya no existe en el presente de la rememoración: "el hombre que recuerda su pasado hace tiempo que ha dejado de ser el que era" (Gusdorf, 1991, 13)[272]. La conciencia del presente de la escritura juega un papel fundamental en el ordenamiento y delimitación de esa realidad consumada al arbitrio del complejo mecanismo de la memoria, toda vez que, como hemos podido constatar, las diferentes épocas culturales redefinen las funciones que componen el total de papeles que intervienen en el juego autobiográfico, y lo que es más importante para nuestro análisis: en el interior de la institución *literatura* esa redefinición también pasa por lo epocal, hasta el punto de que en el momento de su máximo desarrollo teórico y especulativo, como es el que vivimos en la actualidad, pase esta escritura por el debate de lo que muchos pretenden que sea el modelo canónico de una concepción literaria medida por sus propios parámetros. Múltiples son las dudas que asaltan a los especialistas de esta modalidad escritural, y por lo tanto muchas las visiones de este aspecto, como en adelante trataremos de analizar, al tiempo que aportar, en lo posible, algún punto de claridad.

272 De forma ampliada: "El pasado rememorado ha perdido su consistencia de carne y hueso, pero ha ganado una nueva pertinencia, más íntima, para la vida personal, la cual puede, de esta manera, y tras haber estado por mucho tiempo dispersa y haber sido buscada en el tiempo, ser descubierta y reunida más allá del tiempo." (Gusdorf, 1991, 14).

### 5.2.1. LA CUESTIÓN DEL GÉNERO

Loureiro en 1991c se planteaba, en los preliminares del monográfico dedicado a la autobiografía publicado en *Anthropos*, que entre los cuantiosos problemas que concita esta modalidad escritural se encuentra la misma noción de «género»: ¿se puede hablar de autobiografía como género? Será Gusdorf quien tempranamente diga que lo que él llama sin tapujos «género autobiográfico» no es más que la resultante de una serie de limitaciones en las coordenadas espacio-temporales en las que se ha ido desarrollando esta escritura, advirtiendo que como tal ni ha existido siempre, ni lo hace en todas partes, bien que su aval sean una serie de obras canonizadas por aquello que llamamos historia (de la literatura): "La autobiografía es un género literario firmemente establecido, cuya historia se presenta jalonada de una serie de obras maestras" (1991, 9). Si Gusdorf considera que la historia le otorga a la autobiografía sus rasgos de naturaleza propios, al quedar asentada y establecida con carácter de reconocimiento, Weintraub será quien reafirme la alta definición del «género autobiográfico» dentro de su consabido historicismo cuando el ser humano occidental adquirió mayor comprensión histórica de su existencia común (Weintraub, 1991, 18).

En lo concerniente a la etiqueta «género autobiográfico», Anna Caballé se pregunta si es pertinente referir como tal al conjunto de los textos aludidos o, por el contrario, al conjunto de los que conforman el fenómeno escritural llamado hoy *autobiografía*, extensible a los epistolarios, autorretratos, diarios, memorias, etc., siempre que su referente inmediato sea su autor. Ésta encuentra en todos y cada uno de estos discursos el elemento común de lo que llama la autorreferencialidad de un fenómeno producido en un eje histórico, pero también su literariedad (creatividad), al tiempo que producido en la individualidad de quien escribe: "La importancia y función de dichos ejes variará de un género a otro y explicará las diferencias existentes entre ellos." (Caballé, 1995, 40). Como quiera que encontramos errores de base en la apreciación (que en posteriores apartados desarrollaremos con mayor amplitud de detalles), no creemos necesario apelar a una individualidad para el necesario fenómeno del autobiografismo, puesto que éste puede perfectamente trascender a la dimensión social (véase apartado final del presente capítulo); además de los consabidos problemas que acarrea la *referencialidad* de toda obra autobiográfica, esta concepción del carácter autobiográfico de los textos aquí tratados no es más que continuista con una línea muy clara de la investigación y que apenas aporta algo novedoso. Caballé continúa afirmando la coincidencia de todos los investigadores del fenómeno autobiográfico en el carácter distintivo de género, cuando ello no sólo no es cierto sino que además es negado por otros teóricos, como en adelante veremos. Caballé apela a rasgos de mercado literario, puesto que son los que otorgan carácter distintivo a la autobiografía

en tanto organización de un corpus delimitado de obra literaria, y sin ser ello del todo incierto tampoco es lo contrario: "el problema no radica tanto en trazar los límites, siempre móviles y fluidos cuando de arte se trata, como identificar un centro que le pudiera conceder autonomía al género. Pero, surgida originalmente de las memorias y las vidas religiosas, la autobiografía ha adquirido, de hecho, una autonomía muy precaria que no iguala a la autonomía de su nombre." (Caballé, 1995, 43).

Por su parte, Eakin señala que el rasgo más destacado de la evolución que ha experimentado la autobiografía a corto plazo es el de su traslación de categoría desde una consideración inicial estática de «literatura factual» sin valores añadidos de arte alguno, a la que se queja de haberle dedicado apenas atención crítica, hasta la consideración reciente dentro de los parámetros del «arte imaginativo» (Eakin, 1992, 41), hecho que no deja de compartir recientemente Villanueva cuando afirma la virtualidad creativa más que referencial de la autobiografía en tanto «género literario» (Villanueva, 1991, 108). En parte, todo ello es resultado del cuestionamento a partir sobre todo del post-estructuralismo y de la corriente deconstruccionista de lo que había sido el rasgo generalizado, al que apelan entre otros Caballé, de la referencialidad de toda obra literaria, puesto que ésta no deja de ser una ilusión, creada por el lenguaje en el momento de su escritura, y por el lector en el momento de aplicar una serie de convenciones al texto que tiene delante. Ante este callejón sin salida al que parecen estar condenados los estudiosos del autobiografismo, Eakin se preguntará: "¿Por qué no incluimos la autobiografía entre los otros géneros de ficción y nos libramos de ella?" (Eakin, 1992, 36). Quizá porque, temiéndonos que ello no sólo es necesario sino obligado, tampoco resuelve la cuestión del género su traspaso a otra dimensión del problema, bien que sea ahora desde una perspectiva ficcional.

Encuentra Weintraub que los problemas que plantea un «género como la novela autobiográfica» (1978, 577) son grandes, con lo cual siente la necesidad viva de diferenciar de manera teórica lo que llama «subgéneros» dentro de esa manifestación global que es la escritura autobiográfica, puesto que incluso la extensión practicada por esta manifestación literaria a otras culturas no occidentales a partir del colonialismo no entraña menos dilemas teóricos de algo ya de por sí difícil de clasificar. Pope afirma el carácter de «género literario», sin ningún tapujo, del hecho autobiográfico, en un autor que narra y examina su propia vida de forma verídica como objetivo fundamental de la misma (Pope, 1974, 6). Para Neumann la autobiografía constituye un «género» totalmente europeo: una creación absoluta de la cultura occidental comenzada prácticamente con san Agustín (Neumann, 1970, 133). A partir de E. Bruss y los actos elocutorios de Searle y Austin, Melo Miranda cree encontrar razones más que fundadas para afirmar una noción de género:

> como los actos elocutorios propiamente lingüísticos, los actos elocutorios literarios son reflejos de situaciones de lenguaje reconocibles y que se convierten en institucionalizados por diferentes comunidades. A medida que un género se hace familiar a un público lector, el autor sentirá una menor necesidad de colocar signos en el interior de su texto para dar crédito de que será leído como conviene (Melo Miranda, 1987, 29)[273].

Sin embargo, en honor a la realidad imperante, no duda del carácter híbrido de la autobiografía, puesto que se apropia, a lo largo de su constante evolución, de procedimientos y formas diversas de otros discursos donde, del mismo modo que la historia, ésta tampoco se escribe a partir de una realidad sino de las interpretaciones que las épocas sucesivas practican la manera en que se pudiera reconstruir esa realidad concreta (Melo Miranda, 1987, 220). La autobiografía está subordinada a un ejercicio de pastiche ininterrumpido, condicionada al sistema literario y social de una época (Melo Miranda, 1987, 241): si es discurso, lo es en la medida en que participa de otros —por esta vez— géneros limítrofes.

Starobinski de ningún modo concibe la autobiografía como un «género» definido por reglas fijas, bien que presuponga una serie de condicionantes que la posibiliten como son los ideológicos o culturales que actúan entre sus textos: importancia de la experiencia personal, dar cuenta de hechos con una fidelidad contratada, legitimación de un *yo* que es autorizado para asumir como tema la propia existencia pasada, etc. (Starobinski, 1961, 209). Barthes pone en duda la clasificación en géneros llevada a cabo a lo largo del tiempo por los diversos teóricos de la literatura, cuando se plantea la intrusión practicada en el ensayo por una tercera persona que no remite a nadie en la ficción; esto sólo hace que poner en evidencia la estricta clasificación a que son sometidos los textos en géneros estancos, puesto que el ensayo en este caso puede adoptar formas novelísticas (sin nombres propios en el caso aludido) y viceversa (Barthes, 1975, 131), que sólo harían ponerla en evidencia (de continuo). Starobinski, partiendo de los estudios contemporáneos sobre el «género», más allá de tratar de cifrar la autobiografía en lo literario, se vuelca por encontrarle algún tipo de especificidad bien sea histórica, genérica, existencial, documental o contractual como hace Lejeune (ver Catelli, 1991, 19).

Elizabeth Bruss encuentra en el aspecto *genérico* cuando menos un punto negro en esta modalidad escritural, porque la aceptación de un tipo de género, por su propia naturaleza, conlleva algún tipo de peligro al aceptar la amplitud de medidas en unos casos, o bien la estrechez e inflexibilidad de parámetros en otros, hasta el punto de que los cambios o desarrollos se viven como traumas de difícil resolución; con lo cual Bruss no está por la labor de generalizaciones excesivas, porque por un lado esta escritura se

273 "como os atos elocutórios propriamente lingüísticos, os atos elocutórios literários são reflexos de situações de linguagem reconhecíveis e que se tornam institucionalizados por diferentes comunidades. À medida que um gênero faz-se familiar a um público de leitores, o autor tem menos necessidade de colocar sinais no interior do seu texto para certificar-se de que ele será lido como convém."

define a partir de cuanto no posee o no es[274] y, por otro, acepta la idea de que los géneros son ficciones de nomenclatura aceptadas como tales dentro de unos parámetros convenidos arbitrariamente ("no hay una forma intrínsecamente autobiográfica" [1991, 67]), superadas por el afán de etiquetado del ser humano: "meros ídolos del mercado de la crítica" (Bruss, 1991, 62). Lo que sí tiene claro es que las instituciones, en tanto sistema de reglas constitutivas de una modalidad escritural, son las que crean y mantienen un tipo concreto de literatura: "Fuera de las convenciones sociales y literarias que la crean y mantienen, la autobiografía no tiene características; de hecho, no tiene existencia en absoluto." (1991, 64). Con lo cual, la autobiografía, para ella, adquirirá su significado mediante la participación en sistemas simbólicos concretos que constituyan ese continente llamado literatura o, por extensión, cultura ("Como otros géneros, se define solo dentro y por medio de estos sistemas, por lo que se refiere al modo en que se parece o se diferencia de otros actos potenciales." [1991, 65]). Le otorga un valor diacrítico al estar definida en un momento concreto del tiempo respecto a toda esa línea temporal de la tradición que le antecede. Le afectan en su modulación, en un punto concreto de la línea temporal, hechos como la aparición o desaparición de otros géneros que conviven a su alrededor o la presionan por diferentes causas, la manipulación de novedosos materiales (apropiación de formas y técnicas de otros discursos) y la «vernacularización de la literatura» (Bruss, 1991, 66). Pero ocurre, a decir de ésta, que cuando un «género» consigue su difusión y aceptación masiva entre el público consumidor, el autor no necesitará dar tantas huellas explícitas de signos internos que muestren evidencia palpable de estar adscrito a esa modalidad.

Lejeune concibe, por lo general, los «géneros» en forma de instituciones sociales que, como tales, conforman la autobiografía con el fin de convertirla en un objeto de saber. La continuidad histórica está ganada gracias a una *inercia*[275] que actúa en el tiempo, y que la reafirma permanentemente como tal; pero en su seno actúa otra fuerza de cambio que la hace también evolucionar. El sistema de los géneros queda así anclado con las otras instituciones que actúan en lo concerniente a lo autobiográfico: llámese el sistema escolar, que contribuye a la permanencia inequívoca de su funcionamiento más allá de las generaciones, la crítica periódica y medios de comunicación como revistas, donde aparecen reflejadas las novedades, y sobre todo la industria de la edición, encargada de explotar a través de sus colecciones esta manifestación escritural (Lejeune, 1994, 277-8). En mayor medida la autobiografía es sometida a una reafirmación por parte de los estudios universitarios, que se convierten en un importante constructor, analizador y descriptor de esta textualidad: "Racionalizan y sistematizan,

274 En palabras propias: "Lo que la autobiografía es, en parte, depende de lo que no es; o de cómo se relaciona y distingue de otros tipos de actividad disponibles en su contexto original." (Bruss, 1991, 65).
275 Dicho por el teórico francés: "Las teorías de los géneros forman parte de ese sistema de inercia necesario a la continuidad de la literatura (y, por ello mismo, a su ulterior cambio)." (Lejeune, 1994, 288).

para fundamentar con derecho y dignidad el género estudiado" (1994, 278). Pero incluso los propios estudios críticos y filosóficos contribuyen a promover una concepción concreta de «género», o a incluir en su estatuto algo que con anterioridad no era tal, redistribuyendo continuamente lo que antes no lo era en función de nuevas categorías a aplicar[276]. La autobiografía, como toda institución que se quiera tal, está incluida en lo que el francés, del mismo modo que Weintraub, llama «operación histórica», a fin de mostrar como función tal género en tanto institución desde los presupuestos críticos, y reflexionando sobre los caminos que se abren en una historia literaria que se está haciendo en el momento de su enunciación. En razón de ello, se supone que el resto de los «géneros literarios», todos, son una redefinición de rasgos formales previos, bien que hubiera en ellos funciones diferentes: la investigación genealógica (la búsqueda del origen como punto traumático[277]) pondría en evidencia esa construcción de la misma practicada en otro momento anterior y el modo en que ha quedado transformado con el tiempo:

> Para los lectores de una época, sólo hay «género» donde existe, por una parte, textos canónicos que hacen función de arquetipos, que realizan de forma casi ideal lo que se cree que es la esencia del género, y, por otra parte, la presunción de una continuidad de escritura, la producción de un cierto número de textos que, sin ser conforman al modelo, se inscriben dentro de la misma problemática, como tantas variaciones y diferencias. (Lejeune, 1994, 285)

Los textos surgen en un punto concreto del tiempo, y conservan una constante que actúa en todos ellos por transmisión bajo una cierta afectación o contagio común: a ello se le debe añadir la convencionalización que actúa sobre el texto autobiográfico en una época concreta, y la lectura aplicada hasta entonces de los textos previos.

Insiste el teórico francés en la idea central motora de su pensamiento de que a todo «género» le mueve un deseo de permanencia («*la ilusión de la eternidad*» [1994, 280]). Los géneros sólo poseen razón de existencia por estar inscritos en sistemas dependientes de los fenómenos históricos (1994, 296). Para Lejeune establecer una «teoría de los géneros» significa trazar un sistema clasificatorio útil en sí por su capacidad sistematizadora de textos con rasgos comunes unidos por parentescos perfectamente estipulables. Pero todo «género» dice actuar mediación a un aparato implacable jerarquizador donde, respecto a los otros géneros que conviven en su momento, traza un marcaje riguroso, quedando desgajados aquellos textos que presenten diferenciaciones abruptas, mestizajes o préstamos mal asimilados (1994, 298-9). Por ello, el «género» actúa bajo presupuestos de permanencia y autonomía. La identidad que actúa en el conjunto de los textos autobiográficos, lo hace con una serie

276 Según Lejeune: "También ocurre muy a menudo que las otras cambian de «género» atravesando, a lo largo de la historia, sistemas de espera diferentes: a un rasgo secundario de la obra se le suele atribuir la función dominante." (1994, 281).

277 Traumático en el sentido de *shock* generado en el continuum histórico de un hito de tal relevancia fundacional.

de distinciones y preceptos por oposición, destinado a preservar ese género respecto al resto con los que convive, e incluso a jerarquizarlo en un intento singular por delimitarlo dentro de unos cánones establecidos. Aquí incluso está funcionando una inconsciente pero premeditada ideologización del texto a la que es sometido todo lector por tácticas que le vienen impuestas: "Todo público tiene tendencia a clasificar lo que recibe, y a recibirlo a través de la clasificación de todo lo que ha recibido interiormente." (Lejeune, 1994, 288). Para Lejeune, la función normativa de todo «género» debe ser ejercida para el logro de su funcionamiento en el proceso creado.

> El género se convierte en una especie de «club», cuyo guardián será el crítico, selecionando a través de exclusiones una «raza» relativamente pura. Si los criterios son demasiado precisos, se corre el riesgo de esquematizar los «horizontes de espera», de ignorar los fenómenos vecinos y la evolución histórica. (Lejeune, 1994, 291)

Desmarcándose de esta visión historicista y sociológica al mismo tiempo, se halla la de los deconstruccionistas e incluso estructuralistas tardíos como Barthes que centran su atención en los problemas planteados a partir del, inclusive, aspecto canónico o de búsqueda de género bajo una etiqueta identificable que resulte fehaciente. Frente a muchas de las posturas anteriores afirmadoras o en nada cuestionadoras del *status* genérico de la autobiografía, como modelo canónico compartimentado en el interior de la literatura, Paul de Man y gran parte de los deconstruccionistas niegan que la autobiografía tenga un carácter deslindable de género, y prefieren trasladar el campo de problemas que ello plantea a otros lugares para ellos prioritarios (como veremos en sucesivos apartados) como son el lenguaje y la textualidad. Para De Man el concepto de género hace alusión a una función estética además de a otra histórica en la autobiografía; el problema comienza cuando se trata no sólo de comprender la distancia entre el autor autobiográfico y su experiencia, sino también toda posible convergencia entre estética e historia. Para De Man la autobiografía pensada de manera teórica e incluso empírica no se presta con facilidad a las definiciones teóricas, puesto que cada ejemplo específico se puede convertir (y de hecho lo hace) en una excepción a la norma, y las obras de esta modalidad pueden solaparse con otros géneros cercanos o, peor aún, contradictorios hasta entonces (De Man, 1991, 113). La autobiografía queda atravesada en su totalidad por una inestabilidad consustancial a su materia, que la afecta en cualquier intento de definición genérica, desmoronando toda pretensión clasificatoria, mucho que sea el empeño que se le ponga y tan pronto como quede establecido: cuanto carece la autobiografía de canónico, lo tiene de escurridizo. De este modo traslada el problema de la definición genérica de la autobiografía al de los tropos constitutivos de la lectura:

> La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se

> determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. La estructura implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye al sujeto. (De Man, 1991, 114)

De Man pone énfasis en la inestabilidad fundamental que atraviesa a toda categoría literaria de la escritura del yo, bien que tiene claro problematizar y referirse a una entidad llamada «autobiografía». Frente a quienes tienen conciencia de estar participando de una «tradición genérica peculiar» (Eakin, 1992, 93), bien con sus escritos (Bunyan, Rousseau, etc), bien con su aparato crítico (Bruss, Lejeune, Weintraub), aceptan las circunstancias culturales definitorias de toda práctica autobiográfica y sus condicionantes para conformar lo que llaman «género literario»[278] cambiante con el tiempo, De Man se desmarca de tales posturas para revertir la cuestión desde unos postulados que cuando menos no parecen nada desdeñables. La crítica contemporánea por unanimidad admite que la autobiografía utiliza formas o procedimientos comunes —como hemos señalado— a otros discursos como el literario o la ficción en sí, pero también admiten que esta modalidad escritural de *formas íntimas* ofrece ciertas resistencias a ser reducida a una categorización concreta dentro de la ficción; De Man prefiere fijarse en el carácter tropológico del fenómeno autobiográfico sin estar atento allá donde el resto de teóricos hasta entonces parecían poner sus ojos como es la formalización de un carácter genérico de la autobiografía en atención a sus relaciones de semejanza, analogía, etc. con respecto a la «realidad», puesto que allá donde el resto ve referencialidad, éste sólo encuentra una ilusión de referencia sin más. Catelli se muestra convincente en este aspecto de la crítica:

> La crítica deconstructivista sostiene que no existen caracteres específicamente literarios que distingan a unos discursos de otros: esta convicción ha llevado a la teoría, paradójicamente a una absolutización hasta ahora inédita del valor de lo literario en todos los discursos. Una mentalidad que se inclinara por buscar continuidades entre unas y otras corrientes más que por señalar rupturas, sospecharía que esa absolutización es la consecuencia lógica del proceso de descomposición de la normativa de los géneros literarios. (Catelli, 1991, 20)

Para hacer funcionar todo texto como literario, dirá Catelli, la lectura debe admitir dos planos: el de su aprehensión del género en sí (la llamada poética), y el de la aprehensión del texto particular dentro del género (su interpretación: la crítica). Pero para Lejeune, el género será definible tan sólo por un rasgo ajeno al texto: el contrato de lectura; por lo tanto, una poética histórica que aborde la autobiografía en conjunto debería ocuparse del contrato de lectura y su función integradora a lo largo del tiempo en que se ha producido esta escritura:

278 Según Eakin: "La mayor parte de los historiadores de la literatura (y pienso en Elizabeth Bruss, Philippe Lejeune y Karl J. Weintraub) han aceptado la verdad de la premisa de Gusdorf y esos mismos críticos se han dedicado a definir las circunstancias culturales que han dado origen a la práctica autobiográfica, las condiciones en las que las autobiografías han sido escritas y leídas como un género literario distintivo aunque cambien a lo largo del tiempo." (1992, 93).

> en principio, podemos afirmar que cualquier relato en prosa, en el cual sean idénticos el narrador y el personaje —y ambos coincidan con el nombre del autor—, cuyo asunto principal sea una visión del desarrollo de esa vida y esa persona desde el pasado, forma parte de «géneros» íntimos, o menores: la memoria, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el discurso íntimo, el autorretrato o el ensayo. Y sin embargo, Lejeune separa aquel relato primero de todos ellos y lo erige en género, aun reconociendo que ciertos rasgos —tanto lingüísticos como temáticos o narratológicos— pasan de unos a otros, nos dice, con «naturalidad». (Catelli, 1991, 59-60)

A Catelli le resulta dificultoso sostener una identidad real[279] entre autor, narrador y personaje, como responsable directa de la fundación de un género del modo en que pretende hacerlo Lejeune, puesto que esta misma afirmación contiene en su seno una serie de tensiones internas. Lejeune trata de formular una lógica de la autobiografía donde el género puede definirse, y su poética poseer un carácter omnicomprensivo. Sienta las bases de esa lógica, con obviedades para ella como la identidad trazada entre narrador y personaje principal con la primera persona, hecho del todo incierto.

Bruss y Lejeune plantean los problemas metodológicos derivados de este campo de trabajo en el seno de una conceptualización de la historia de la autobiografía como género. Lejeune, investigando el funcionamiento de la literatura que forma parte del sistema social, trata de especificar la dinámica lectora (concepto tomado de Jauss), mientras que Bruss intenta codificar las reglas *ilocucionarias* (concepto tomado de Austin y Searle) que determinarán si un texto será autobiográfico en otro punto concreto de la historia cultural (Eakin, 1992, 93).

Por su parte, Jay evita toda posible categorización de aquellos textos que tienen en común la escenificación de un «yo» autorial/narrativo por cuanto que la clasificación en «género» deslegitima otras formas textuales de los mismos: "aunque tome sin duda sus cualidades autobiográficas como punto de partida, me resisto a la idea de que las obras en cuestión puedan catalogarse como «autobiografía» de una manera coherente o provechosa." (Jay, 1984, 18). Aunque confiese la tentación de una definición oportuna de la autobiografía como «género», sus propias fronteras limitarían tanto sus escritos que quedarían bien ceñidos en la nueva clasificación, bien concluyentes, o tan amplios que carecería de sentido esa misma clasificación. Por otra, si el barómetro de medida que se aplica es el de trazar la frontera entre autobiografía y ficción, el mismo se elaborará sobre la noción de referencialidad, con lo cual el estudio de las obras literarias siempre estará basado sobre el pilar de la ilusión, de idéntico modo a como lo hace De Man (Jay, 1984, 22-3). Para Jay los actuales «textos auto-reflexivos» (1984, 45) han evolucionado en razón a los problemas que se les iba planteando en su dinámica histórica. En la actualidad, plantearlo en sentido genérico fundacional es tanto como una afirmación de marca en la época del mercantilismo, en pleno auge publicista de una literatura inflacionada en occidente hasta la más descomunal de sus expresiones. En esta

279 Según ella: "Pero lo novedoso de Lejeune no es esta ambición de dotar de una lógica al género, sino la introducción, dentro de esta lógica misma, de la categoría de autor real." (Catelli, 1991, 60-1).

marca están exhibidos tantos valores del sistema que nos gobierna como constreñidos los puntales que la generan y retroalimentan.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

## 5.3. TEORÍA Y PRÁCTICA DE LA AUTOBIOGRAFÍA

### 5.3.1. CONCEPCIONES TEÓRICAS DE LO AUTOBIOGRÁFICO

En el momento de pretender abordar la teoría autobiográfica surgida a partir de mediados los 50 del presente siglo, pero sobre todo tras la avalancha crítica sufrida en los 70 hasta la actualidad, nos debemos hacer eco de las tres etapas correspondientes a los tres semas básicos insertos en la propia composición de su término, conforme sufría un desplazamiento su paradigma, correspondiente a su naturaleza interna: el *autos*, el *bios* y la *graphé*. En una etapa inicial la crítica se centró en el *bios*, bajo una pretensión y una concepción de todo escrito autobiográfico con voluntad de reproducir lo más fehacientemente y con el máximo de fidelidad posible una vida. Nacida la autobiografía de una rama desgajada de la biografía, Dilthey —considerado uno de los fundadores de la historiografía contemporánea— a finales del siglo pasado elevó lo autobiográfico a unas cotas de importancia para su comprensión histórica, otorgándole una destacada consideración para la asimilación de los principios organizativos de la experiencia y el modo de interpretación de la realidad histórica en la que nos hallamos inmersos. Más recientemente, Weintraub —como vimos anteriormente—, heredero de un cierto historicismo, concibe la vida personal sólo inserta en la dinámica histórica donde queda anclada en tanto forma de escritura. Todo aquel que se somete a la escritura de su propia vida debe considerarla dentro de un todo o proceso cultural de interacción respecto al mundo en el que coexiste: la autobiografía es la parte de la escritura que puede ayudar a entender la experiencia interior como un proceso abierto en tanto introspección evocativa de un pasado; el nuevo hombre moderno surgido tras la revolución industrial se concibe como una personalidad única inmiscuida en la conciencia histórica. El concepto de *autobiografía* participa del «bios» junto a un uso particular y maleable de la memoria (tanto por su exceso como por su defecto) que, volcada sobre un «yo» a través de la reflexión «escritural», genera lo que Olney llama "la ontología específica de una autobiografía dada" (1991, 33). Para éste el *bios* está situado en el centro imaginario entre los enlaces del *autos* en su inicio y la *graphé* en su parte final. Esta raíz griega, que describe *el curso de la vida*, genera el efecto de devolver a la vida lo que ya no se está viviendo cuando el «es» hace tiempo que ha dejado de existir convertido ahora en el «era»: el presente se asoma al profundo abismo del pasado para reflejarlo figurativamente en la escritura (1991, 34). Esa ventana abierta da cuenta del estado o proceso en que se halla esta acción escritural. La memoria es el mecanismo reconstructor o reagrupador de esos estados perdidos, pero lo lleva a efectos a través de una conciencia que no deja de actuar en el presente de la escritura de tal modo que, para bien o para mal, sólo se puede acceder a ese pasado condicionado por la perspectiva

presente de lo que somos ahora, con lo cual Olney llega a decir que "el autobiógrafo imagina la existencia de otra persona, de otro mundo, que seguramente *no* es el mismo que el mundo pasado el cual, bajo ninguna circunstancia ni por más que lo deseemos, existe en el presente." (1991, 36).

En la siguiente etapa, la que Olney llama *autos*, la autobiografía es concebida por sus teóricos más como una re-creación de una vida que su reproducción fidedigna. Uno de los primeros estudiosos de esta etapa, Gusdorf, indica que, contra el historicismo predominante en el XIX bajo la égira del discurso positivista, el pasado hace tiempo que dejó de tener existencia como tal, y su reconstrucción exacta se ve imposibilitada de una recreación objetiva, pero lograda por una labor de interpretación de la experiencia añadida, la conciencia a la que es sometida la narración de tales hechos pasados (1991, 15): revisitar el pasado es trazar un proyecto global de la identidad del ser. La autobiografía está condenada a sustituir permanentemente los hechos por los que se está haciendo (1991, 15): el presente une bajo el hilo de la narración el pasado con el futuro; es una labor de reactualización del pasado en el presente a través de la evocación. En su caso, Starobinski opina que el pasado sólo puede ser evocado desde el presente. Toda autobiografía en tanto narración de hechos y sucesos es una *autointerpretación* en la que el estilo es el signo de la relación entre quien escribe y el propio pasado en el momento de su manifestación, con una clara orientación hacia el futuro, y un modo específico de revelarse al otro (1961, 205). En consecuencia, la forma autobiográfica puede cobijar la modalidad novelística o ficticia que le venga en gana y el autobiógrafo mentir. El «yo» de la narración carece de referente real que reenvíe a una imagen inventada, donde el «yo» del texto novelístico difícilmente se puede delimitar respecto al «yo» de la narración autobiográfica (1961, 206). El «yo», en tanto sujeto del discurso representado, es confirmado por su correlato «tú» que le confiere su propia motivación a la hora de legitimar la existencia pasada. Para éste, al yo vivido en el pasado se le superpone un yo creado en el espacio de la escritura, de tal manera que fuerza toda aparente clausura. La autobiografía es el mecanismo que permite acercarse al sentido del propio destino y, como tal, indagación y búsqueda no sólo en el presente sino incluso en el futuro proyecto vital. Para Loureiro, Gusdorf tiene el mérito de abrir la etapa del *autos* donde el análisis no se centra tanto en la relación texto/historia como texto/sujeto, y cuyo problema central será el modo en que todo texto representa a un sujeto, con lo cual los estudios de la autobiografía se esloran desde los «hechos» del pasado hacia la «elaboración» que hace quien escribe de esos mismos hechos en el presente de la escritura: la memoria reelabora los hechos fundamentándolos tras adosarlos a una vida mediante el mecanismo de la consciencia. Una vez desvelada y caída la antigua concepción de objetividad del texto autobiográfico, el escritor pierde su *autor(idad)*, tras también pasar desde el testimonio fidedigno del pasado a la búsqueda

de una identidad difícilmente aprehensible (por no decir imposible), y el lector pasa también de comprobar la fidelidad de los datos a convertirse en intérprete de la vida del autobiógrafo (Loureiro, 1991c, 4).

Toma cuerpo y preponderancia metodológica el papel del «lector» en la autobiografía, junto con el del «autor» tras los estudios de Lejeune y Bruss, quienes llevan a cabo un esfuerzo por definir y tipologizar la autobiografía a partir de una serie de rasgos genéricos. E. Bruss concibe la escritura autobiográfica a partir de los papeles predominantes del autor y del lector, en especial de este último en tanto la autobiografía adopta formas diferentes según épocas y modos de lectura, al considerar un texto como autobiográfico de acuerdo a convenciones determinadas y concebidas con los usos cambiantes de la lectura: sólo de ese modo podemos clasificar en autobiográficos textos que en la tradición nos vienen dados como confesiones, apologías e incluso hagiografías.

El lector ocupa también un papel predominante en Lejeune por cuanto que tal y como es concebido hoy el texto autobiográfico, comienza en Europa y en el siglo XVIII, pero además porque toda escritura autobiográfica debe adoptar la posición del lector ("La historia de la autobiografía sería entonces, más que nada, la de sus modos de lectura" [1994, 87]). Ambos coinciden en señalar la necesidad de coincidencia de la identidad del autor, narrador y personaje principal, o lo que Lejeune ha llamado «pacto autobiográfico» por el que queda establecido un «contrato de lectura» entre autor y lector, el cual otorga garantía de coincidencia a autor, narrador y personaje. Si Lejeune basa la autobiografía en la relación de identidad que se entabla entre autor-narrador-personaje, por su parte Romera Castillo, basándose en éste al tiempo que en Benveniste, cree ver en la identidad uno de los rasgos definitorios de la autobiografía, mientras que la semejanza serviría para el relato autobiográfico de ficción en tanto literatura referencial (habla de «grados de semejanza» entre autor-personaje en el relato ficticio autobiográfico, bien que en la autobiografía siempre exista la identidad [1981, 25]). La identidad se asienta sobre el pilar de la enunciación y la semejanza en la analogía y comparación con el enunciado.

Paul de Man achaca a Lejeune el hecho de haber creado una serie de tretas por las cuales posteriores teóricos trasladan el problema de la autobiografía desde un plano epistemológico, como debiera ser, a otro legalista. Si toda autobiografía jamás podrá medirse con la fidelidad histórica con la que lo pretende, cambia de tercio para justificar que el verdadero caballo de batalla de esta escritura es el «yo» del autor, mediante un desplazamiento pretendido desde la identidad ontológica de la que se habla a la promesa contractual de las partes comprometidas; así, de este modo, el problema se redefine desde otro punto de vista donde el lector, lejos de ser figura especular del autor, se erige —como veremos— en falso por cuanto que la fidelidad de un contrato de lectura y su

garantía de identidad de los tres papeles intervinientes en su coincidencia no resuelve los problemas sino que no deja de plantearlos. Para Paul de Man el texto autobiográfico es un constructo retórico donde el artificio de la literatura, lejos de crear o «reproducir» una vida, produce su desapropiación: la estructura de la mímesis engendra toda ilusión de referencialidad. Para De Man la naturaleza tropológica de la autobiografía engendra la ilusión de referencialidad donde su tropo es la prosopopeya, consistente en dar rostro y voz a los ausentes.

Con Eakin se abandona la esfera de conocimiento como hace Lejeune y se recurre a las disciplinas científicas, a la sicología para justificar la capacidad cognitiva del texto autobiográfico al creer que es un acto de «autoinvención» practicado primero en la vida y luego bajo la escritura; bien en uno como en otro la autobiografía se autoinventa como si se tratara de un segundo grado de adquisición del lenguaje, un segundo advenimiento al ser. La base referencial de la autobiografía supone toda una ilusión resultante de una estructura retórica inevitable del lenguaje. Lejos ya de opinar que la autobiografía puede repetir por escrito el pasado, su validez se asienta en la repetición de estructuras de evolución de la personalidad y adquisición de etapas con el advenimiento de la conciencia del niño cuando accede al lenguaje. Continuador de la idea de Gusdorf, Eakin cree que el texto no «refleja» a ningún autor, sino que todo autor se crea a sí mismo en un yo que no podría existir de otro modo: "toda mimesis es necesariamente producto de la ficción" (1991, 66).

Frente a De Man, que rechaza la idea de que un sujeto autobiográfico está constituido por su referencia literal, Jay prefiere contemplar al sujeto directamente como producción textual: toda obra literaria, lejos de celebrar unos acontecimientos históricos, celebra los esfuerzos de su propia escritura, con lo cual traslada de campo el problema de conferir sentido a la autobiografía desde un emplazamiento histórico hasta otro retórico.

Derrida se adentra en el análisis de las fronteras naturales entre la vida y la obra, una distinción inseparable pero donde resulta imposible explicar la una sin la otra. Lo «autobiográfico» se asienta sobre el «borde paradógico» que une y separa cuerpo, vida y obra. De donde concluye que todo texto autobiográfico —contra lo que proyecta Lejeune— no es firmado por un autor que compromete su identidad con el personaje trazado, sino que la propia firma está avalando la presencia del «destinatario» del texto autobiográfico, pues la firma del «yo» ocurre en el momento de la lectura, no de la escritura: el «yo» pasa siempre por la presencia del «otro»: todo momento autobiográfico culmina siempre con la presencia absoluta del otro. El límite vida/obra nos permite llegar a la certeza, según Derrida, de que lo autobiográfico es en realidad «autográfico». Toda posibilidad entrevista por De Man y Derrida, lejos de un callejón sin salida, nos permite vislumbrar el fenómeno autobiográfico como un camino a

desbrozar con muchísimas posibilidades, pero lejos ya de la senda tradicional (y un tanto ingenua bajo la égira de la referencialidad absoluta) por la que ha transitado durante bastante tiempo.

Por su parte, Catelli concibe el *espacio autobiográfico* como el lugar donde se da cabida al relato de una vida desde la mentira; la autobiografía no deja de ser una «cárcel del yo», en que vive prisionero el sujeto que en el pasado vivió; a diferencia del movimiento de transferencia semántica llamado *semejanza,* del que se sustenta buena parte de la crítica, sobre todo los seguidores de los postulados de Lejeune, Catelli otorga el valor de *analogía* al acto autobiográfico por cuanto que se vierten en el espacio autobiográfico atribuciones, identidades imaginadas y correspondencias. Demuestra que las semejanzas son tan azarosas como las contigüidades: las analogías no se fundan en vínculos lógicos (reales) sino en lazos retóricos provenientes de la prosopopeya (tropo de tropos) donde uno de los términos de las relaciones es una máscara y el otro lo informe.

Como afirma Noël M. Valis, el acto autobiográfico adquiere existencia a partir de una serie de movimientos figurativos constituidos de manera metafórica o metonímica, los cuales implican un espacio lingüístico en los que se desplaza dicho proceso (1991, 36). Toda autobiografía implica una «imposibilidad paradógica» al expresar las múltiples ficciones del yo desde el espacio del lenguaje. Las mismas que le llevan a Darío Villanueva (1991) a encontrar razones de peso en otra figura retórica —diferente a la de De Man— el pilar de sustento del fenómeno autobiográfico: la paradoja. Continuando toda una línea de investigación precedente, trata de delimitar tales categorías, para él capitales del hecho literario, por constituirse en polos encorsetadores de lo autobiográfico. Llevando a cabo un repaso y balance de los hitos más interesantes entre los que se ubica la crítica autobiográfica, confiesa que su teoría se encuentra a medio camino entre la deconstruccionista de Paul de Man (y su *prosopopeya* como figura clave) y la metáfora del yo de la que J. Olney afirma ser el centro problematizador de la autobiografía: el tropo dominante de la *metáfora* es explicado al experimentarse a sí mismo el «yo» mediante las metáforas que crea y proyecta, de tal modo que sin éstas el yo nunca existiría. Para Villanueva la verdadera batalla del hecho autobiográfico se libra en la figura de la «paradoja», dado que se asienta en categorías aparentemente irreconciliables: la realidad y la ficción. Más allá de las ataduras —contractuales— del teórico francés, considera que la autobiografía necesita de claves intrínsecas a su mecanismo de escritura como el *tiempo* o la idea de cierre practicada en el acto de la escritura. Resalta de Gusdorf la voluntad de romper el prejuicio, por su parte absurdo, que ha pesado como una losa en los estudios historiográficos tal cual es el pretendido objetivismo de la historia. Rememora la importancia del psicoanálisis en la configuración de toda una corriente literaria que ha ido creciendo a lo largo del siglo:

para ello menta a Freud, a Lacan y su paralelismo entre persona y máscara o la importancia del estadio del espejo en el ser humano de ahí la «ilusión referencial» de este tipo de textos, o al español C. Castilla del Pino quien concibe la autobiografía como «autoengaño». Partiendo de la ficción acaba hablando del *realismo,* del que ha teorizado en sucesivas ocasiones, para finalizar situándose en esa zona intermedia de la que participan ambos conceptos en mayor o menor proporción de modo variable y nunca claro: la *paradoja*. Existe ficción en la autobiografía porque el autor crea su «yo» según relación directa con el tiempo y la memoria, pero existe realidad para el lector por las marcas de veracidad contenidas en el relato, puesto que el poder de convicción y la capacidad de autentificación del lenguaje son claves y así lo dictan.

Con la llegada de los postulados teóricos de la crítica feminista en Francia, a partir de 1975, bajo la influencia directa de la deconstrucción derridiana, el psicoanálisis lacaniano, e incluso una serie de teóricas como Cixous o Kristeva entre otras, pero también de las manifestaciones post-estructuralistas (Barthes, Foucault), se abre lo que la crítica ha denominado una segunda fase del feminismo estadounidense que investigará la clave representativa de la construcción simbólica y social de la diferenciación sexual en el hombre y en la mujer. La deconstrucción aporta al feminismo un necesario cuestionamiento de la lógica binaria del pensamiento occidental, tradicionalmente afirmado. La oposición masculino/femenino (así como las otras sobre las que se asienta ésta: cultura/naturaleza, mente/cuerpo) es deconstruida de tal modo que es puesto en evidencia el pensamiento occidental en su totalidad constructiva. El resultado más relevante de esta operación será la negación de que la oposición hombre/mujer, así como la tradicional relevancia del primero, no es una confrontación natural sino todo lo contrario una construcción social, de donde resulta que es imposible hallar diferencias entre anatomía sexual y papeles sociales de los géneros (Loureiro, 1994, 18-9). Por su parte, las intelectuales francesas que más influencia han tenido sobre el feminismo norteamericano —Kristeva, Cixous, Irigaray, Wittig— se diferencian entre sí, pero todas coinciden en la necesidad de trascender el binarismo del discurso occidental, mediación a un nuevo lenguaje: siguiendo a Loureiro (1994, 19-20), Irigaray piensa que se debe perturbar el lenguaje desde dentro, es decir, desde el discurso filosófico; Wittig postula la lesbianización del lenguaje pues ésta es la única manera de escapar a las categorías sexuales; Kristeva opera sobre la relación dialéctica de los dos componentes del lenguaje, lo simbólico (gramática y sintaxis) y lo semiótico: Cixous habla de «escritura femenina», una escritura fluida, plural, marcada por lo bisexual (no necesariamente por el sexo femenino). Todas estas feministas cuestionan el humanismo con que se ha impregnado la tradición de los estudios literarios, pues éste no dice otra cosa sino que su decurso histórico está compuesto por un sujeto soberano poseedor del control total de sí mismo; el problema es que suele ser

una *yo* masculino, blanco, de clase social dominante y heterosexual; en ese sentido, por ello, la teoría feminista francesa postula la disolución de las diferencias sexuales en favor de una convivencia polisexual múltiple y maleable, sin predominancias, de unas sobre otras, de ningún tipo. A partir de mediados de los 80, el acercamiento de algunos postulados postmodernistas a otros feministas ha hecho arrumbar, o al menos poner en evidencia, el antiguo sujeto del humanismo occidental (e incluso el *yo* ilustrado) para reivindicar un nuevo sujeto, en muchos de los casos autobiográfico, pues éste dirime la identidad que es capaz de constituirlo en cada nueva etapa.

En los 80, la teoría feminista es capaz de elucubrar una distinción radical entre «sexo» y «género sexual»; el primero da cuenta de las diferencias físicas entre hombre y mujer (una construcción cultural que no natural, según algunas autoras), y el segundo al comportamiento del anterior, directamente determinado por la adquisición del lenguaje[280] (es decir, medios discursivos y culturales que dan cuenta del motivo por el que la naturaleza sexuada de todo individuo ha quedado establecida *a priori* en el interior del discurso), actuando estas categorías no sólo en su nivel cultural sino también político. Yendo incluso más lejos, en los 80 tiene también lugar un nuevo cuestionamiento de lo que significa «mujer» y «experiencia femenina» dentro de las formas culturales existentes entre las cuales se halla la literatura, que ha dejado de ser considerada una práctica significante privilegiada de la «cultura».

Un hecho común en el que parecen estar de acuerdo todas estas teorías feministas es el de que "el feminismo comienza cuando la mujer aprende a decir «yo»" (Loureiro, 1994, 28). Este movimiento de emancipación no sólo ha reivindicado las diversas formas de arte popular sino que también ha sido capaz de ensanchar las fronteras de lo literario donde actúan las mujeres desde sus escritos o desde su experiencia lectora. La autobiografía es un elemento definitorio en el feminismo, pues el conocimiento de la mujer por sí misma tiene mucho de acto de liberación: no sólo a nivel personal o social, sino también difundiendo todas esas voces acalladas durante generaciones.

Las teóricas feministas han revelado el dominio masculino en la formación histórica del sujeto de la «autobiografía tradicional», en una suerte de sumisión a una cultura occidental predominante del patriarcado (Smith, 1994a, 43-4). Sidonie Smith, a este respecto, ha dicho acertadamente de la autobiografía de mujeres: "Silenciadas culturalmente, permanecen sentenciadas a muerte en las ficciones en que se las inscribe." (1994b, 123). La cultura dominante ha impuesto sus formas de representación estrictamente masculinas (formas de autorrepresentación del hombre) para mantener la diferencia entre la subjetividad masculina y la femenina siempre acallada, negándole cualquier autoridad de nombrar-se a sí misma, una imposición brutal de la prohibición de su representación social (Smith, 1994b, 131). Históricamente las mujeres no han

280 El lenguaje no es el sujeto sino la condición que permite a los sujetos constituirse a sí mismos.

conquistado reinos, colonizado tierras, gobernado pueblos, ni han inventado o dominado códigos de conocimiento, sino que más bien todo ese orden de factores de dominación les ha sido impuesto; pero en las últimas décadas han hecho estallar las identidades impuestas por la cultura dominante y han manifestado su presencia en la escritura autobiográfica (Stanford Friedman, 1994, 186). La construcción de la feminidad autobiográfica ha venido resuelta a partir de esa construcción histórica llevada a cabo por el hombre en el orden del discurso (concretamente, en este caso, autobiográfico): "la manera de ser mujer se define en relación con la manera de ser hombre, y al revés." (Fox-Genovese, 1994, 276).

Desde la antropología hay quienes afirman que la cultura femenina parte de dos tradiciones inevitablemente condenadas a su convivencia, una de ellas es la dominante (masculina), la otra la *acallada* (femenina), con unas relaciones de dependencia históricamente variables (Loureiro, 1994, 16). Así, la teoría feminista se basa por un lado en el cuestionamiento del constructo cultural y sus prácticas sociales consecuentes masculinas, y la reconstrucción de la experiencia femenina por la otra, anteriormente vilipendiada (no sólo en el nivel de la escritura, sino también en el de la lectura)[281].

Frente a concepciones teóricas arbitrarias de la autobiografía, la *autoría* reivindicada por teóricos como Lejeune no implica más que «el mito fálico de autoridad» en palabras de Domna C. Stanton (1994, 79), además de afirmar el patriarcado que supone toda propiedad sujeta a una ley. De hecho, esta teórica junto con Germaine Brée, bautizan con el nombre de *autoginografía* a la escritura autobiográfica de mujeres acerca de ellas mismas, en tanto sujetos de la percepción y de la experimentación. Sus resultados son radicalmente —por lo general— distintos a la escritura autobiográfica masculina, pues mientras que la escritura de hombres suele ser lineal, cronológica y coherente, la de las mujeres por el contrario es discontinua, digresiva, fragmentada (Stanton, 1994, 86): un modo de inscribir el sujeto femenino en la escisión en la que vive, despojada de toda normalidad. Se crea, pues, una oposición binaria que asocia lo personal con preocupaciones íntimas, y lo masculino con logros profesionales: privado/público, interno/externo, las cuales marcan diferencias genérico-sexuales en el sistema simbólico. Para Stanton la llamada *autoginografía* tiene un propósito claro (que declara terapéutico) que es el de la afirmación de un «sujeto femenino», una autoafirmación del *auto* que invertía con su operación el *status* tradicional hasta entonces adoptado por la mujer, como modo de defensa frente al hegemónico y tradicional sistema falocéntrico que la entendía como objeto, el otro adosado del sujeto masculino (segundo sexo o sexo débil): es, pues, la conquista de la

281 De ese modo, C. Margot Hennessy cree que debe establecerse la posibilidad de leer desde una perspectiva femenina, para afirmarla como forma de otro paradigma diferente al establecido, del mismo modo válido: "Todo mi trabajo crítico se esfuerza por mostrar que la voz femenina habla desde los márgenes y atraviesa el discurso falocéntrico de la cultura occidental" (1994, 387).

identidad por medio de la escritura (Stanton, 1994, 92); la creación de un sujeto femenino en un texto autobiográfico significa la presencia de un «yo» femenino ante la inscripción de su intimidad en la sociabilidad que le otorga sentido. Este «yo» supone automáticamente la negación de todo orden falocéntrico preponderante hasta entonces.

> Al robar palabras del lenguaje la mujer se conoce y se nombra, apropiándose así el poder de autocreación que la cultura patriarcal ha asignado históricamente a las plumas de los hombres. Al hacer eso cuestiona el derecho de paternidad —la autoridad adánica de la cultura de crear a la mujer y de darle nombre luego por medio de las ficciones del discurso patriarcal—. Por lo tanto, la autorrepresentación pública de la mujer se convierte en una «narración herética» (Smith, 1994, 121)

Nombrándose, la mujer accede a la historia que le había sido vedada hasta entonces, por fuerza mayor. De hecho, cuanto más experimenta la autobiógrafa con otros lenguajes del yo y de la narración, mayor será su capacidad de derrotar el mito de la presencia y creencia en un yo unitario, de modo que, desligado de la convención del contrato autobiográfico y superada la idea de un «yo aislado, individualista y central», la autobiógrafa descentra el panorama existente subvirtiendo el orden patriarcal dominante (Smith, 1994b, 149). La mujer rompe con lo estipulado históricamente para crear desde la negación del patriarcado la legitimación de otro tipo de subjetividad: ésta sólo es posible merced a la creación de un nuevo sistema de valores, un nuevo lenguaje y una nueva forma narrativa, e incluso de un nuevo discurso. Todo esto es resumible en la creación de una alternativa radicalmente diferente a la ideología dominante genérico-sexual (Smith, 1994b, 149).

Toda autobiografía es trazada respecto al modelo de cuantas le anteceden (la tradición) y, en ese sentido, la autobiografía femenina se halla en relación de dominio patriarcal. En el siglo XX las autobiógrafas conciben la identidad de la mujer dentro de la cultura patriarcal que las ampara, problematizando la identidad en el conflicto del género sexual. Lo primero que aprenderá la mujer a la hora de enfrentarse con el discurso autobiográfico es que éste es el lugar donde el hombre muestra su diferencia sexual y su *status*, el lugar donde se diferencia (distancia) de la madre o mujer; así, comienza por entender su relación problemática con el lenguaje y las narrativas que otros le han enseñado, a contar para finalmente comprender el poder de todo discurso falocéntrico al haber históricamente borrado el sujeto femenino de las ficciones y poner barreras efectivas a su acceso al discurso (Smith, 1994b, 144)[282]. Por contra, la autobiógrafa, una vez superados los abusos del lenguaje patriarcal, luchará por su liberación ideológica de la representación autobiográfica tradicional, al "liberar a la

282 De hecho, será ésta quien alerte del peligro que representa la toma de posesión, que puede realizar toda mujer, del discurso masculino como tal: "la autobiógrafa que habla como un hombre se convierte esencialmente en una «mujer fálica», en un producto artificial manufacturado por la maquinaria cultural y lingüística del discurso androcéntrico." (1994b, 139).

autobiografía de la ideología del yo esencialista por medio del cual la autobiografía se ha constituido históricamente." (Smith, 1994b, 148).

Desde la pura referencialidad inicial impuesta al texto autobiográfico hasta la no referencialidad demaniana hay un amplio abanico de posturas críticas. Todos estos estudiosos asumen el objetivo de la justificación de la capacidad cognoscitiva de la autobiografía (Loureiro, 1991c, 5), responsabilizándose cada cual de la estrategia de apoyarse en una faceta concreta. Dilthey encuentra su apoyo en la historia; Gusdorf en la antropología filosófica; Lejeune en el derecho y Bruss en las teorías del lenguaje; Eakin recurre a la sicología y Jay se aproxima a la filosofía; del mismo modo que Paul de Man asume la filosofía del lenguaje y los postulados lingüísticos, los mismos de los que parte Villanueva al arrimo de la última teoría de la literatura. Resulta obvio e ineludible que cualquier teórico que se quiera enfrentar hoy al estudio de la autobiografía deberá considerar su componente lingüística y retórica para analizar el «yo» y su capacidad ficcionalizadora. Por último, lejos de este orden de problemas, la perspectiva introducida por los estudios feministas enriquece una visión de la concepción autobiográfica en la actualidad, de tal manera que se hace imposible su estudio sin hacer al menos una somera alusión a los mismos: la creciente credibilidad de cuantas mujeres —por lo general— han teorizado al respecto adivina una interesante reperspectivización del asunto, hasta el punto de que su visión aporta un alud de información en forma de problematización a las formas canónicamente establecidas, de tal manera que su cuestionamiento demuestra una vez más el malestar entre las escrituras históricamente excluidas o socialmente relegadas.

## 5.3.2. FORMAS TEÓRICAS DE AUTORREPRESENTACIÓN TEXTUAL DEL YO: LA IDENTIDAD DEL SUJETO

Considerado Gusdorf iniciador de la teoría crítica autobiográfica, no será hasta la década de los 70 cuando el crítico francés Philippe Lejeune siente con su estudio teórico las bases para afrontar un pertinente estudio moderno de la autobiografía; criticado y discutido en múltiples ocasiones, y aun presentando su ejercicio crítico imperfecciones evidentes, lagunas y contradicciones propias de la dificultad del medio, no cabe duda alguna de que es referencia obligada en el estudio del mismo, por cuanto que tiene el atrevimiento de postular y someter el conjunto de textos autobiográficos explorados a una serie de leyes y pruebas estrictas.

En un trabajo germinal publicado en 1971 bajo el título de *L'autobiographie en France* nos avanza los primeros postulados todavía en estado de precariedad. En una segunda publicación de mayor aporte metodológico titulada significativamente *Le pacte autobiographique* (1975) sienta sus bases. Heredero Lejeune del enciclopedismo y de la ilustración, dedicado especialmente al estudio de *Les Confessions* de Rousseau y otras autobiografías francesas, construye su teoría bajo la creencia de un pacto de lectura trazado entre el autor de un texto y su lector. Para comenzar a estudiar la autobiografía encontró una definición esbozada sobre series opositivas en torno a modalidades escriturales afines como las memorias, biografías o diarios. Una pertinente definición de la autobiografía será la siguiente: "Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad." (Lejeune, 1994[283], 50); con lo cual recuperaba la historicidad de esta modalidad incidiendo precisamente en las nociones básicas de autor (*autos*) así como lector, resultado de un pacto renovable a lo largo del tiempo. Tal definición maneja elementos pertenecientes a cuatro categorías diferenciadas bien deslindables. El mismo Lejeune es consciente de que modalidades limítrofes a lo autobiográfico como novela personal, poema autobiográfico, autorretrato, diario íntimo... dejan de cumplir alguna de estas condiciones. Concibe la perspectiva del relato «fundamentalmente retrospectiva»[284], bien que no excluya secciones donde el

283 La cita por esta vez pertenece a su libro inicial de 1971 bien que la repita en el *El pacto autobiográfico* en 1975: "récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité" (Lejeune, 1971, 14).

284 Una definición a tener en cuenta de «autobiografía» es la dada por Villanueva, quien incide en la importancia de la problemática temporal en su escritura al tiempo que en la problemática introducida por la identidad del yo, de los que encuentra un *cierre* absoluto en el momento de la escritura desde donde se reconstruye la vida, intuición que cree entrever en De Man cuando habla de esta modalidad escritural como prosopopéyica entre el epitafio y la autobiografía: "Básicamente la autobiografía es una narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía, la analepsis o retrospección. La función narradora recae sobre el protagonista de la diégesis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido." (Villanueva, 1993, 19).

autorretrato o el diario asomen desde la perspectiva de un presente contemporáneo, incluso llegue a derivar el texto en construcciones temporales muy complejas; el tema central suele ser la vida individual del sujeto que narra, bien que también tengan cabida otras manifestaciones literarias como la crónica, la historia social o política, con zonas de transición en diferentes modalidades como la literatura íntima (memoria, diario, ensayo). Otra condición que exige para que ocurra este tipo de escritura es la identidad entre autor, narrador y personaje, condición más que discutible como más adelante veremos en los diversos autores. La identidad del narrador y del personaje principal convergen en la primera persona del indicativo, lo que Genette llama «autodiégesis». Distingue dos criterios diferentes: el de la persona gramatical y el de la identidad de individuos a los que nos reenvía la persona gramatical.

El eje central del debate autobiográfico lo sitúa en torno al autor, su identificación con el narrador y el personaje. Al no quedar establecida la relación en el interior del texto por el empleo del «yo», queda fijada indirectamente por esa doble relación (autor=narrador y autor=personaje), aunque el narrador permanezca implícito tal como la palabra autobiografía reza. Por contra, hablar de uno mismo en tercera persona puede connotar orgullo del modo en que ocurre en los comentarios de César, o por el contrario ser un acto de humildad (autobiografía de los antiguos religiosos); pero en ambos casos el narrador asume que ha sido (él) en el pasado, introduciendo en la narración una trascendencia con la que se identifica. Lejeune elabora un cuadro combinatorio de las distintas posibilidades que se pueden dar en la autobiografía según el empleo de la persona gramatical. Señala que por persona gramatical se debe entender la empleada de manera privilegiada en el relato: "Es evidente que el *yo*, no se concibe sin un tú (el lector), pero este por regla general permanece implícito; en sentido contrario, el *tú* supone un *yo*, igualmente implícito, y la narración en tercera persona puede presentar intrusiones de un narrador en primera persona" (Lejeune, 1991, 49). Partiendo de los análisis de Benveniste respecto a la primera persona dice que hay dos niveles de articulación: uno, la «referencia»; los pronombres personales (yo/tú) sólo tienen referencia real en el interior del discurso, en el acto mismo de la enunciación. El «yo» remite siempre a quien habla. El segundo, el «enunciado», los pronombres personales de primera persona señalan la identidad del sujeto de la enunciación y del sujeto del enunciado.

Es en el nombre propio donde persona y discurso se articulan antes, incluso, de la primera persona, como nos lo hace ver el orden de adquisición del lenguaje en los niños (en la primera fase de aprendizaje el niño se llama a sí mismo en tercera persona, luego usará el yo al hablar). En el discurso escrito, la firma designa al enunciador de igual modo que la alocución designa al destinatario. Por ello cree justo Lejeune situar los problemas de la autobiografía en relación con el nombre propio. En todo texto impreso,

la enunciación está a cargo de una persona, apareciendo su nombre colocado en la portada del libro y en la página del título, encima o debajo de éste[285].

Condiciona —de forma discutible— la existencia de un espacio autobiográfico a que su autor sea una persona conocida, que haya publicado libros con anterioridad para que a ojos del lector se produzca el necesario efecto de realidad que la autobiografía requiere. Por ello, la autobiografía no es más que una narración que cuenta la vida del autor suponiendo la evidencia de una identidad entre el nombre del autor (tal como figura en la cubierta), el del narrador y el del personaje; hecho además que afirma extensible a los demás géneros literarios de la literatura íntima, haciendo una objeción para el caso de los pseudónimos. Todos los procedimientos empleados por la autobiografía los puede usar la novela sin problemas, imitándolos, y así lo ha dispuesto frecuentemente; pero advierte que es cierto si nos limitamos al texto y excluimos la página del título. Pues bien, el pacto autobiográfico es la afirmación en el texto de esta identidad que nos envía en última instancia al nombre del autor sobre la portada.

Aunque el pacto autobiográfico muestre una amplia variedad de posibilidades reales, todas ellas manifiestan la intención de hacer honor a su firma. El lector podrá dudar del parecido, pero jamás de la identidad, clave primaria de la identificación autobiográfica para Lejeune. Todas las cuestiones de fidelidad (problema del parecido) dependen, en última instancia, de la cuestión de la autenticidad, que gira en torno al nombre propio (problema de la identidad). La identidad de nombre entre autor, narrador y personaje puede ser establecida de dos formas, bien implícitamente, al nivel de la conexión autor-narrador, con ocasión del pacto autobiográfico, mediante formas como el empleo de títulos sin dejar lugar a dudas acerca del hecho de que la primera persona nos remite al nombre del autor (*Historia de una Vida*, *Autobiografía*, *Confesiones*); o bien mediante la sección inicial del texto, reveladora de un compromiso con el lector para comportarse en adelante como si fuera tal autor, haciendo que el lector no dude de que el *yo* remite al nombre que figura en la portada, aun cuando el nombre no se respete en el texto. Otro modo de hacer patente la identidad es la coincidencia narrador-personaje de la narración con el autor de la portada. Lejeune condiciona este supuesto al

---

285 En sus términos exactos, refiere: "En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos el *autor*: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito. En muchos casos la presencia del autor en el texto se reduce a solo ese nombre. Pero el lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por convención social, a la toma de responsabilidad de una *persona real*. […]
»Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. A caballo entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso. Para el lector, que no conoce a la persona real, pero cree en su existencia, el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce." (Lejeune, 1991, 51).

hecho de que al menos una de estas dos condiciones se den en los textos autobiográficos, aunque en algunos ocurran ambas al mismo tiempo.

Estableciendo un paralelismo, introduce el término «pacto novelesco» (1994, 67) al cual es equiparado con simetría el pacto autobiográfico, poseedor de dos rasgos: "práctica patente de la no-identidad" (autor y personaje no tienen el mismo nombre), "atestación de la ficción" (papel que le corresponde hoy al subtítulo de la novela); en la terminología actual novela implica la existencia de un «pacto novelesco». La novela por otro lado tiene la capacidad de imitar el pacto autobiográfico[286]. Caso de que se pretenda publicar la autobiografía de alguien que intenta hacerse pasar por real, como quiera que no existe ese alguien en tanto autor, responsable único del libro, afirma con rotundidad que aquí no se da ningún «caso» de validez en su tabla de posibilidades, lo cual también es cuestionable. En resumen, podemos decir que Lejeune clasifica todos los casos en dos posibles criterios: según la relación del nombre del personaje y del nombre del autor (uno, si tiene un nombre diferente al del autor; dos, si no tiene nombre; tres, si tiene el mismo nombre que el autor); o bien según la naturaleza del pacto establecido por el autor (uno, novelesco; dos, no hay pacto; tres, autobiográfico).

Lejeune reflexiona sobre el autor y la persona. La autobiografía es una manifestación literaria que por su propio contenido celebra la confusión entre el autor y la persona: en tal confusión está fundada toda la literatura occidental desde el siglo XVIII. Por ello la pasión del nombre propio va más allá de la «vanidad editorial» puesto que a través de éste la persona reivindica la existencia; en el fondo, el quid de la cuestión autobiográfica se basa en el nombre propio, un elemento esencial del «contrato» de lectura, que será implícito. Para Lejeune el nombre propio se convierte en mediador entre el texto y el mundo referencial: el nombre propio remite a una persona real, es decir, un individuo cuya existencia es certificable por un registro legal. Para Antonia Cabanilles el nombre propio tan sólo demuestra la producción de una ilusión de realidad (1989, 152). Sin embargo para Derrida el nombre es una máscara (1984, 49). El nombre de un personaje en una narración es resultado de una ilusión o punto de convergencia de una serie de atributos, predicaciones o cualidades y comportamientos asociados a un personaje, una vez analizada su significación (Eakin, 1992, 299-300). A igual que para R. Barthes el nombre propio es resultado de una construcción o convención cultural, para Eakin es una realidad psicológica (1992, 83). Del mismo modo que nombrar el mundo es hacer una representación de uno mismo que coincide con el mundo real, nombrarse a sí mismo es hacer que la representación que uno tiene

286 Umberto Eco en un ensayo más reciente corrobora la hipótesis de Lejeune defendiendo que toda novela en general está sometida a un pacto ficcional: "sería una falsificación histórica toda novela en general, en cuanto, por definición, la novela «finge» contar acontecimientos realmente sucedidos. Lo que distingue a las novelas de las falsificaciones es una serie de «señales de género», más o menos perceptibles, que invitan al lector a suscribir un *pacto ficcional* y a aceptar hechos narrativos *como si* fueran verdaderos." (Eco, 1992, 191).

del mundo coincide con la que uno comunica a los demás. Nombrar es un modo de representar al Otro en el texto, una forma de aproximar *fantasmalmente* enunciado con enunciación, una forma de "invocar ese pasado que jamás existió." (Cabanilles, 1989, 151). Por su parte, R. Barthes lleva a cabo todo un elogio del contrato bien que éste sea ambiguo ya que por una parte afirma que todo funciona socialmente por contrato, y por otra afirma que el contrato en sí es un valor burgués que remarca la preponderancia económica por encima de cualquier otra (1975, 66). La autobiografía, pues, es un contrato de lectura tanto como un tipo de escritura; un efecto contractual que varía históricamente y por ello se evidencia la fuerte carga de relatividad, siendo este crítico consciente de lo absurdo que resultaría universalizar tales teorías.

Lejeune realza la diferencia entre identidad y parecido. Mientras que el parecido es una relación sujeta a discusiones y a interminables matizaciones establecidas a partir de los términos autor, narrador y personaje, la identidad es un hecho inmediatamente aprehensible, aceptado o rehusado al nivel de la enunciación. La identidad le ha hecho distinguir entre autobiografía y novela autobiográfica; el parecido opone autobiografía y biografía. Términos cercanos donde a veces —somos conscientes— las fronteras se diluyen. Oponiéndose a todas las formas de ficción, cree ver —a diferencia de otros teóricos— en la biografía y en la autobiografía actos referenciales. Estos textos referenciales estarían marcados también por un pacto, el referencial implícito o explícito. Lo que va a oponer fundamentalmente la biografía a la autobiografía es la jerarquización de las relaciones de parecido y de identidad en la biografía; el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía la identidad sostiene al parecido: "La identidad es el punto de partida real de la autobiografía; el parecido, el horizonte imposible de la biografía." (Lejeune, 1994, 79).

Por su parte, Romera Castillo, y ateniéndose a Benveniste, afirma que la autobiografía "es un acto de escritura que utiliza un discurso a partir de la proyección de identidad actual del enunciador sobre su pasado" (1981, 25). Cree encontrar en la identidad uno de los rasgos definitorios esenciales de la autobiografía, mientras que la semejanza lo sería en el relato autobiográfico de ficción, que los une como modalidad de la literatura referencial íntima, la relación de semejanza existente entre la historia vivida por el personaje de la escritura y la del autor que la escribe. Del mismo modo, habla Romera Castillo de una identidad autor-narrador-personaje en la autobiografía mientras que en el relato autobiográfico de ficción el lector —reconocedor del género— puede llegar a la conclusión de que el personaje es paralelo al autor, bien por informaciones externas, bien por la comprobación de hechos y datos en otros textos del escritor. Tratando de objetivar más el asunto y haciendo evidentes referencias al estudio de Lejeune, concluye diciendo que en el relato ficticio autobiográfico se dan una serie de «grados de semejanza» entre autor-personaje, mientras que en la autobiografía o

existe identificación o tal escritura no existe. Con lo cual el problema nunca acaba de resolverse del todo por cuanto que ofrecer mayor margen de maniobra respecto a su referente y nunca una certidumbre total respecto al original, no soluciona la ambigüedad que planea sobre la tesis. En el relato autobiográfico de ficción se da una identificación en el plano de la enunciación y una semejanza en el plano del enunciado. El personaje actúa como un doble del autor. Acaba distinguiendo dos tipos de relatos autobiográficos: los personales, cuando el autor asume un pseudónimo para su obra en general y continúa en adelante denominando al personaje de ficción con el mismo nombre (*Azorín*); y los impersonales, cuando el creador literario más distanciadamente y de modo indirecto va dejando huellas de su trayectoria vital (como por ejemplo Luis Martín Santos). Resumiendo, aclara Romera Castillo, la autobiografía es una parcela autónoma y el relato autobiográfico (normalmente novela) está inserto en unas coordenadas del género tradicional de la novelística. El resultado en la ficción es complejo por su trabajado engarce entre memoria (de una realidad existencial) e imaginación (dos conceptos que en sí se oponen).

En posteriores libros, Lejeune se reafirma en su posición enciclopedista, y más exactamente, defendiendo el pacto autobiográfico. En *Je est un autre* (1980) sitúa de nuevo la clave en la identidad bajo el parámetro significativo del título rimbaudiano del que se sirve el libro[287]: todo relato de vida recupera, en una transformación, formas de vida anteriores, preexistentes: vidas diferentes. Cada «yo» determinado de la autobiografía es un «otro» que nosotros somos en el momento de verter en formato escritural la vida. Desde el momento en que escribo, estoy modulando frases de acuerdo a una transposición del discurso personal. Atribuye a la autobiografía en tercera persona una especie de desdoblamiento. Afirma que la identidad es una relación constante entre lo *uno* y lo *múltiple*. Problema éste que en el plano lingüístico aparece a dos niveles: el lexical (nombres propios, el nombre como garante de la unidad de nuestra multiplicidad) y el nivel de la enunciación (función de situación comunicativa) basándose en la afortunada frase de Valéry en que dice que el individuo es puro diálogo; parodiando, la comunicación es «diálogo de diálogos» para Lejeune. La autobiografía en tercera persona mantiene las constantes del contrato del mismo modo que la autobiografía en primera persona, haciéndola interesante por su operación de traducción.

Sin embargo, para Eakin el acto autobiográfico conlleva siempre la consecución de un proceso vital donde en el fondo siempre se halla la formación de la identidad (1992, 298), bien que admita que culturalmente los humanos convergemos hacia ese

287 En el preámbulo dirá: "La formule de Rimbaud, quel que soit le sens qu'on lui donne, jette le trouble dans l'esprit de chacun, par l'apparent dérèglement de l'énonciation qu'elle produit. Non pas banalement: je suis un autre. Ni «incorrectement», je est un autre. Mais Je est un autre. Quel Je? Et un autre que *qui*?" (Lejeune, 1980, 7).

modelo de acuerdo con los parámetros de la concepción filosófica del individuo ("la cultura crea una ideología de la identidad que informa necesariamente todo tipo de relación con la autobiografía." [Eakin, 1992, 92]). Toda autobiografía propone y presupone un modelo concreto de identidad. Incluso, yendo más lejos, no sería aventurado decir que la coacción programática de las diversas instituciones culturales conforma los modelos de identidad y formas narrativas autobiográficas asumibles, donde incluso el soporte o sistema de comunicación usado promueve valores o ideología de clase dominante. Para Derrida, en cambio, la autobiografía funciona como una copia de la identidad (1984, 56). Éste habla en alusión a Nietzsche de «eterno retorno» en tanto efecto mayor de la autobiografía en el seno de la institución donde tiene lugar, por cuanto que el nacimiento es doble por haberse producido anteriormente. De hecho, el lenguaje es la manifestación de la firma doble donde «yo» soy la muerte, lo viviente (Derrida, 1984, 65). El principio de identidad se funda según De Man en su capacidad de sustitución analógica, es decir, metafórica de la «sensación de las cosas por el conocimiento de los entes» (1979, 146) de acuerdo a la capacidad representativa y persuasiva del lenguaje. La identidad de un sujeto surge para Habermas de su proyección en los «otros»: toda identidad adquiere existencia por su sistema de relaciones interpersonales (1984, 216).

En un libro posterior, *Moi Aussi* (1986), Lejeune entona el *mea culpa* tratando de corregir errores de apreciación en sus análisis y teorizaciones, encajando la acusación recibida de su demasiada normatividad por reducir sus formulaciones a problemas de identidad. En el apartado «Le pacte autobiographique (bis)» pretende una crítica, y por tanto una corrección a *Le pacte autobiographique* dos décadas después, para acabar afirmando bajo la vieja parodia de Flaubert que la autobiografía «c'est moi», a fin de cortar radicalmente recriminaciones sufridas hasta la fecha. Acusado de partir de una definición errónea de la autobiografía, revisa la aparecida en 1971. Tras recurrir al enciclopedismo de nuevo, esta vez relee el género con la definición que da *Larousse* en 1866[288]. Lejeune emplea el nombre de *autobiografía* para designar a todo texto que cumple el pacto autobiográfico donde un autor propone un discurso sobre sí mismo a un lector, pero con una realización extremadamente particular de ese discurso. Se reafirma la postura del «contrato» apelando a las palabras de Valéry en que dice que todos los jugadores establecen una relación a tres bandas entre productor-obra-consumidor que sostienen la ilusión de realidad. Lo que llama autobiografía dice pertenecer a dos

288 La definición es la siguiente: "Vie d'un individu ècrite par lui-même". A este respecto comenta: "Larousse oppose l'autobiographie, qui est une espèce de confession, aux Mémoire, qui racontent des faits qui peuvent être étrangers au narrateur. Mais, *largo sensu*, «autobiographie» peut désigner aussi tout texte où l'auteur *semble* exprimer sa vie ou ses sentiments, quelle que soit la forme du texte, quel que soit le contrat proposé par l'auteur". Y Vapereau en su *Diccionaire universel des littératures* (1976) la define: "AUTOBIOGRAPHIE [...], oeuvre littéraire, roman, poème, traité philosophique, etc..., dont l'auteur a eu l'intention, secrète ou avouée, de raconter sa vie, d'exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments." (cfr. Lejeune, 1986, 18).

sistemas diferentes: uno referencial real y otro literario. La autobiografía juega a «crear esta ilusión» de referencialidad. El pacto no es simplemente una condición de lectura de un texto, sino que se explicita en la parte inicial del texto. El punto de partida de su análisis sigue siendo la distinción entre autobiografía y novela autobiográfica[289]. Lejeune entonces resuelve el caso diciendo que hay diferencias en el nombre propio y en el tipo de contrato: "el relato autobiográfico en sentido estricto tiende a asimilar progresivamente técnicas englobadas en el dominio de la ficción"[290]. En este caso hay una evidente tensión para él entre la transparencia referencial y la búsqueda estética (Lejeune, 1986, 26).

Regresando a *Le pacte autobiographique* (1975), Lejeune afirma que el objeto empírico de la autobiografía es susceptible de diferentes aproximaciones. En primer lugar, los textos autobiográficos pueden ser considerados documentos en el seno del campo de los estudios históricos o del análisis de las civilizaciones, por ser la «escritura del yo» un producto histórico que se desarrolla en el mundo occidental a partir de fines del siglo XVIII, expresando como tal un rasgo o síntoma específico de este periodo y formación social. Pero además de documento histórico y psicológico, recalca las características literarias del texto autobiográfico. *Le pacte autobiographique* se ocupa de estudiar el texto en tanto éste tiene ficciones literarias plenas. Y para que funcionen éstos bajo la etiqueta literaria, el trabajo de lectura se someterá a dos condiciones: aprehensión nada dubitativa del «género» (con todo lo que ello conlleva), y su interpretación dentro de la inserción del «género»: la crítica.

Vistas así las cosas, podemos admitir con rotundidad lo enciclopedista y conciliador del proyecto de Lejeune, intentando conceder especificidad a su objeto, donde los diferentes conceptos críticos encuentran su encasillamiento en un sistema que precisamente se resiente por su acumulación de precisiones: da cabida a visiones históricas, culturales, genéricas y hermenéuticas de la autobiografía. Practicando la autocrítica, Lejeune en el «Avant propos» de *Moi Aussi* afirma que el «género» no será definible por valores formales, sino por un elemento que reside fuera del texto (en sus umbrales): un contrato de lectura. Por ello asegura Nora Catelli que una poética histórica debería estudiar, según el enfoque dado, no la evolución interna de la autobiografía sino la semi-externa de los contratos de lectura y su función integradora. Para Catelli "los criterios generales con que Lejeune aborda su definición no implican notas distintivas para la autobiografía. Son ellos: el lugar y la función del texto

289 Antonia Cabanilles nos aclara que ambas se distinguen a las claras por la focalización: "[…] el dominio constante del narrador sobre el héroe define la autobiografía, independientemente de que esté escrita en prosa o en verso; mientras que en la novela autobiográfica, aunque pueda aparecer el punto de vista del narrador, el modo narrativo dominante es una focalización interna del joven héroe que vivió los acontecimientos relatados." (1992, 37).

290 "le récit autobiographique *stricto sensu* a tendence à assimiler progressivement les techniques rodées dans le domaine de la fiction." (Lejeune, 1986, 26)

autobiográfico en el conjunto de la obra de un autor, el orden del relato autobiográfico y la relación entre el narrador, el narratario y el héroe" (Catelli, 1991, 55). El primer aspecto desde donde aborda la obra es una óptica biográfica, destacando el lugar y la función del texto autobiográfico en el conjunto de la obra de un autor; el segundo tampoco alude a la autobiografía como modalidad escritural, pues el orden del relato alude a lo que se describe —morfológica, estructural y sintagmática—, el principio lógico de sucesión temporal y remite a un elemento de sentido; el tercer criterio, relaciona la instancia de la interlocución —la definición del *yo* y el *otro* dentro del campo de la enunciación— con la categoría del héroe. Los tres criterios que conforman la «poética aplicada» de Lejeune influyen en un elemento normativo parcial como es la distinción entre lo autobiográfico y lo no autobiográfico dentro de la obra de un autor, uno narratológico como es el orden del relato, sin relación alguna con el lingüístico como es integrar el «yo» y el «otro» dentro del campo de la enunciación con otro concerniente a la historia de las ideas estéticas: la noción de héroe; su distinción entre héroe clásico y romántico en relación con la dimensión del yo, ideas de destino y predestinación, apreciación de lo público y lo privado, importancia atribuida al linaje y apreciación de cambios históricos en la percepción de la identidad social. Como buen enciclopedista, Lejeune no deja cabo suelto fuera de su contrato de lectura. N. Catelli le reprocha precisamente el hecho de ser capaz de neutralizar su sistema, no tanto en la legalidad del detalle como en el engarce incontrolado de legitimidades: "Y así intenta regular también los aspectos estéticos y axiológicos desde el punto de vista de una lógica psicoanalítica, afirmando que la elección de los textos se explica también por el deseo onírico del intérprete; y el deseo onírico se acopla, en Lejeune, al deseo del control del significado" (Catelli, 1991, 57). Lejeune lleva a cabo un pastiche donde caben la poética, la hermenéutica, la historia literaria e incluso la teoría del texto en la misma porción, siendo éstas la coartada del «pacto», noción cuya paradoja, según N. Catelli, reside en definitiva en ausentarse finalmente de cualquiera de los órdenes anteriores. Para ello el pacto necesita de un elemento externo a cualquiera de ellos, un elemento de referencialidad —la firma, el nombre propio— visualizado como clave de la definición del género autobiográfico. En su definición aparecen cuatro tipos de elementos pertenecientes a categorías diferentes: lenguaje («récit rétrospectif en prose»), posición del narrador y situación del autor («qu'une personne réelle fait de sa prope existence») y temática («lors qu'elle met l'áccent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personalité»). Catelli acusa a Lejeune de aferrarse a un tipo de identidad que ya *per natura* crea tensiones, replicándole del siguiente modo:

> en principio, podemos afirmar que cualquier relato en prosa, en el cual sean idénticos el narrador y el personaje –y ambos coincidan con el nombre del autor–, cuyo asunto principal sea una visión del desarrollo de esa vida y esa persona desde el pasado, forma parte de «géneros» íntimos, o menores: la memoria, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el diario íntimo, el autorretrato o el ensayo. Y sin embargo, Lejeune separa aquel relato primero de todos

> ellos y lo erige en género, aun reconociendo que ciertos rasgos –tanto lingüísticos como temáticos o narratológicos– pasan de unos a otros, nos dice, con «naturalidad». (Catelli, 1991, 59-60).

Lejeune trata de formular una lógica de la autobiografía donde ésta pueda definirse y su poética poseer un carácter omnicomprensivo. Sienta las bases de esa lógica, con obviedades como identificar narrador y personaje principal con la primera persona, lo cual es incierto. No todos los relatos en primera persona hacen recaer la voz sobre su protagonista, incluso puede haber un personaje principal sin que exista primera persona. Resulta novedoso que Lejeune incluya la categoría «autor real» por ser, a decir de Catelli, un auténtico *acto contra natura* en la crítica contemporánea. Las marcas de autor real —cuya realidad se debe presuponer necesariamente en la autobiografía— quedan en el margen del texto como bien admite (firma, y cuestiones ajenas al tiempo de lo que afecta a las personas gramaticales del texto). En el gráfico, encasilla todos los géneros autobiográficos, intentando separar el problema de la persona gramatical del de la fijación de los vínculos de identidad[291].

Su esquema se vuelve rígido y jerarquizado, sometido a una constante presión y a una «exigencia poco pertinente de legalidad» (Catelli, 1991, 63) tal que los fundamentos poéticos, hermenéuticos, psicológicos, culturales e históricos invocados quedan fuera de lugar, excepción hecha del referido a los límites cronológicos que marca la existencia «legal» de una persona en un código civil: un autor es una persona que escribe y publica (todo inseparable) según Lejeune; para éste, Proust expresa la indeterminación del pacto autobiográfico pero no la del género. Para Paul de Man, en cambio, tal indeterminación reproduce o alegoriza la correspondiente indeterminación lógica de las figuras que encarnan la imposibilidad de fijar de un modo estable límites internos y externos del género. Esta inestabilidad reafirma la oscilación de un género asentado entre ámbitos contradictorios. Lejeune, en una relectura, admite dentro de la legalidad los casos de pacto «a lo Rousseau». El resto deberá ser leído como ficción. Proust vuelve a ocupar el espacio de «pacto cero», condena impuesta por carecer el personaje de apellidos y estrategia explícita o deseo de pacto por el autor, ante una indeterminación nefasta que tanto duele a Lejeune. Lo que le permite distinguir entre novelesco o ficticio no son las formas del relato sino la firma, el narrador, autor y personaje. Paul de Man mantiene una actitud radicalmente opuesta por considerar que la figura de la prosopopeya encarna una posición contraria puesto que ésta simboliza la inexistencia misma de un «yo» previo al relato e indica la irrelevancia de la firma: niega la existencia de pacto autobiográfico por la imposibilidad de establecer una relación de identidad o semejanza entre los cuatro elementos aludidos por Lejeune, pero sobre todo

291 Según ésta: "Aunque Lejeune haya podido dotar a la identidad de la categoría de vía o puente textual, hay que reconocer que en uno de los extremos del camino los términos son extratextuales: la «identidad real del autor» no puede obtener ningún correlato en el texto. Y, sin embargo, Lejeune intentará, a partir de este momento, que el resto referencial del nombre propio se torne funcional desde el punto de vista del texto, que se convierta en pura materia verbal." (Catelli, 1991, 62-63).

porque "la distinción entre autor y lector es una de las falsas distinciones que la lectura pone en evidencia." (De Man, 1979, 31). Para Caballé sin embargo "la relación del lector con la obra no se dará en términos de veracidad (imposible) sino de verosimilitud, o sea, de apariencia de verdad." (1995, 33).

Sirva la atribución de prosopopeya a la autobiografía como modo para evidenciar la ambigüedad del término persona, ambigüedad de la que no deja de ser consciente el propio Lejeune. La diferencia ficción/autobiografía en vez de fundarla en términos de identidad como había postulado (entre narrador-autor-personaje), se limita a asertar que es una diferencia histórica. Acusa de nuevo N. Catelli a Lejeune de ser portador de todos los males de la historia:

> ¿Cómo salir de esta confusión? Recurriendo, en la argumentación, al bagaje de la teoría literaria contemporánea; ya he señalado de qué modo Lejeune es a la vez un legislador y una enciclopedia de las teorías actuales. Desea convertir esa confusión histórica en una norma encarnada, en un pacto permanente de lectura, que defina límites y señale un «adentro» y un «afuera» del género siguiendo esas mismas «confusiones históricas» que la crítica que se encarga de relativizar. (Catelli, 1991, 68)

Cuando Lejeune señala ingenuamente la suposición de la noción de persona, es fácil decir qué derroteros seguirá su demostración de la «falacia del yo». Sostiene Catelli que aun creyendo que el discurso autobiográfico remita a algo, ese algo es una «voz mitológica» que nos liga a esa falacia. El problema reside en que la flecha del discurso autobiográfico no apunta al «yo» —falacia psicológica— ni a la persona —máscara— sino a «ciertos discursos», como los de la subjetividad e individualidad, que remiten a los «mitos de nuestra civilización» (Catelli, 1991, 69). Lejeune define la subjetividad afirmando que sólo es un haz de tendencias en busca de ser encarnada en una máscara, en una figura. Pero "La subjetividad no sería una figura sino una fuerza que desea e impulsa la encarnación. Y en la construcción del mito (del mito del *yo*, de la persona, o de la subjetividad) erige una peculiar trama simbólica (la filiación y el origen, la evocación y composición de un espacio y un tiempo individuales, un lugar para el amor propio y una legitimidad para la ambición) y la basa en el nombre propio." (Catelli, 1991, 69). Lo que quiere decir que el nombre propio es texto y referencia al unísono. En el discurso de la subjetividad Catelli tampoco escatima críticas al método de Lejeune. El tipo de identidad derivada de la correspondencia nombre-autor-narrador-personaje ofrece pruebas para Lejeune irrefutables. Estas pruebas se basan en la identidad que pertenece al orden de la enunciación, mientras que la semejanza reposa en la analogía y en la comparación del enunciado. Tal distinción hecha por Lejeune de un modo categórico no basta para que se ilustre la relación de identidad. Y la semejanza requiere otra instancia además de la del autor, narrador y personaje. Lejeune, para que exista lo autobiográfico, recurre a la dimensión mítica, porque el término semejanza si no es ausencia, tal como mantiene Paul de Man, debe constituirse en el espacio del

mito. Cree Catelli que todas las expresiones utilizadas en *Le pacte autobiographique* insisten en los aspectos contractuales de la autobiografía: firma, pacto referencial, publicación, cuestión de veracidad, autenticidad. Esta preeminencia en el aspecto contractual se debe al reconocimiento explícito de la imposibilidad de hallar, en el plano de las voces del relato y en el de sus estructuras, criterios válidos para fundar una diferencia genérica. Sin la existencia del nombre propio, todos los demás elementos (identidad, semejanza, diferencia) carecerían de importancia. Por sí mismos no conformarían forma. Y ahí reside la importancia de la firma materializada en el momento de la publicación, momento en que también emerge el lector encargado de suscribir tal contrato de lectura autobiográfica, que reordena los elementos mencionados, atribuyendo veracidad a la firma y por él queda erigida la semejanza. La autobiografía, en fin, adquiere con Lejeune su estatuto definitorio como modo de lectura a la vez que modo de escritura ligada al espacio de un «efecto contractual históricamente variable». Todo acto institucionalizado, llámese constitución o reafirmación nacionalista de un Estado, es avalado por la firma que mantiene el acto constitutivo, en tanto acto de lenguaje y de escritura: la firma crea al sujeto que lo avala (Derrida, 1984, 26-7). Inventar una identidad significa conferir autonomía a un sujeto firmante que lo hace en nombre de las leyes representativas de un pueblo (como hace ver Derrida en el surgimiento de EE.UU.): es incluso una forma de forzar la naturalización de las leyes. Éste llega más lejos y afirma que en el nombre de Dios, padre, juez y creador, se naturaliza toda representación popular humana. La firma es en sí un signo o trazo que refiere una diferencia más que una identidad: la identidad será posible en el momento de la recepción por el destinatario. Toda autobiografía, según Moreiras, es una *heterobiografía* por cuanto que está escrita por el otro, es decir, la anticipación de uno mismo (1991, 134): la firma marca el retorno a la identidad de lo mismo.

Uno de los teóricos más críticos de la concepción contractual de la autobiografía en su momento, Georges May, recrimina a Lejeune confundir y mezclar problemas gramaticales de la persona con problemas de la identidad. Al ampararse Lejeune en el generoso marco del pacto, acaba metiendo en el mismo saco conceptos tan diversos como autobiografía y novela autobiográfica[292]. Le recrimina que el concepto de pacto

292 En palabras propias: "Le lien que tisse l'auteur entre son oeuvre et son lecteur est de nature essentiellement différente dans un cas et dans l'autre. A celui qui unit l'autobiographie à son lecteur Philippe Lejeune a donné le nom de «pacte autobiographique» et il a vu en lui un élément aussi indispensable à une définition viable de l'autobiographie que ceux qui se fondent sur les qualités intrinsèques des textes autobiographiques: «C'est un mode de lecture autant qu'un type d'écriture». En effet, ce qui empêche de confondre une autobiographie et un roman, ce ne sont pas les aspects concrets du texte, lesquels, on l'a vu, peuvent très bien être les mêmes: ce n'est pas non plus le fait que l'autobiographe soit toujours sincère et véridique, ce qui, on l'a vu aussi, est impossible; c'est donc en dernière analyse le fait que l'autobiographe affirme sa sincérité et son intention de dire la vérité, même si ce sont là des promesses sans lendemain: «Si nous sommes en droit d'exiger de l'autobiographe ce projet de sincérité,

autobiográfico quede establecido entre un autor y un lector, cuando el lector es de naturaleza esencialmente diferente en ambos casos. Piensa además Lejeune que hay una poderosa diferencia entre el personaje novelado y el de la autobiografía. Aunque la autobiografía escape a la veracidad de lo enunciado, no puede escapar nunca a la de identidad existente entre autor y personaje, mientras que en la novela no existe tal identidad. Asimismo recrimina a Lejeune las estrictas separaciones que aplica a la novela y a la autobiografía[293]. Tras la multiplicidad y diversidad de las formas de expresión, nunca se debe olvidar la fuerza unificadora y necesidad irresistible de manifestar su personalidad quien escribe; por ello, cuando la crítica se ha encontrado a la vez con una novela y una autobiografía, ha tenido instintivamente que recurrir a la autobiografía para aclarar la novela. El mismo May es el primero en reconocer que toda novela se nutre de experiencia personal y que extrae material de la propia vida del autor, haciéndose en muchos casos imposible discernir entre lo novelado y lo autobiográfico. Así el novelista oscila continuamente en su obra entre la imaginación y la memoria, creyendo que esta segunda es la más fuerte. En casi todas las novelas existe una transposición de la vida del propio autor en mayor o menor escala, buen ejemplo de ello sería *Madame Bovary*. May niega posibles deslindes entre la una y la otra. Para Lejeune lo que diferencia la «autobiografía pseudónima» de la novelada es la actitud del autor ante el libro. Pero cree May que esto es simplificar excesivamente en dos categorías un amplio abanico de diversidades o tipos de «géneros» intermedios que no cumplirían esta condición (la del pacto). Acusa a Lejeune de cubrirse las espaldas ante futuros problemas que surjan objetando la existencia de casos en que se cumple el «pacto=0», es decir, pacto tácito entre autor y lector (el personaje pronto o tarde es designado a lo largo de la obra bajo el nombre que se sabe que es aquel del autor). Insiste May en la necesidad de alumbrar ciertas lagunas que deja la teoría de Lejeune por imposibilidad de resolver; una «banda intermedia» de novela en el amplio abanico donde su ubicación sería más que dudosa. Para May se hace imposible distinguir rigurosamente entre los dos géneros (May, 1979, 196). En palabras de Lejeune, la autobiografía es capaz de absorber materiales de lo más diverso, de digerirlos y asimilarlos, incluso de metamorfosearlos en literatura, con el objeto final de entroncar o reencontrar la unidad a la vida del autobiógrafo[294]. Tanto en el caso de la autobiografía, como en el de la novela, el autor tiende a imponer su óptica en el lector.

---

nous avons le devoir de ne pas être dupe de l'opposition sincérité/ fiction qu'il suppose».” (May, 1979, 180-181).

293 Aduce a esto May: “Selon cette manière de voir, ce n'est pas seulement lorsqu'il prend la plume pour écrire l'histoire véridique de sa vie que l'écrivain exprime sa personnalité et ses vérités intérieures. Il peut lui arriver en fait de se révéler davantage lorsqu'il n'y pense pas que lorsqu'il en a l'intention consciente et déclarée.” (May, 1979, 183-4).

294 Según éste: “Mais toute autobiographie procède nécessairement en partie de ce besoin d'unité, puisque l'entreprise même consistant à faire un livre d'une vie et de parler de la multiplicité de son passé dans l'unicité de son présent est come la preuve de cette unité.” (May, 1979, 59).

Nora Catelli en *El espacio autobiográfico* plantea la autobiografía desde la posición deconstruccionista de que quienes relatan su vida mienten. Toda autobiografía no es más que la cárcel del yo, en cuyo interior vive el prisionero: el que antes vivió. Tal impostura producida en el cruce de arte y vida es lo que llama "espacio autobiográfico: el lugar donde un yo, prisionero de sí mismo, obsesivo, mujer o mentiroso, proclama, para poder narrar su historia, que él (o ella) fue aquello que hoy escribe. Postula, en síntesis, una relación de semejanza." (Catelli, 1991, 11). G. May habla en términos de mentira diciendo: "Los mismos que no comparten las ideas de Anatole France sobre este sujeto convendrán que toda autobiografía que es obra literaria es de hecho sospechosa de infidelidad a la verdad de todos los días —incluso fuera de otros factores de deformación que este capítulo ha intentado examinar"[295]. La *verdad* viene impuesta por vía lingüística: es decir, frente a épocas precedentes (donde la verdad venía dada por la existencia del texto sin más), al calor del post-estructuralismo, el lenguaje, y por él la primera persona del pronombre personal, construye el discurso y valida toda verdad (Spadaccini/Talens)[296].

Catelli basa su estudio precisamente en el valor de la *analogía*, y analiza la *semejanza* postulada por los críticos de la teoría literaria, aplicándola a la autobiografía. Al igual que la semejanza, la analogía es un movimiento de transferencia semántica. Suponiendo que en una autobiografía transportamos atribuciones, imaginamos identidades o correspondencias, analiza el modo en que ciertos autores conciben la construcción del yo en conexión con algo previo, bien sea su modelo, su yo anterior o su polo de identificación. Dice Barthes que los esfuerzos de los pintores y escritores del siglo XX por escapar de la analogía son los de su condena por cuanto que parece la humana condena de arbitrar la correspondencia entre una forma vista y su semejanza respecto a otra cosa de la realidad: la analogía es una copia deformada por reglas

295 Esto es: "Même ceux qui ne partageront pas les idées d'Anatole France sur ce sujet conviendront que toute autobiographie qui est oeuvre littéraire est de ce fait suspecte d'infidélité à la verité de tous les jours —même en dehors des autres facteurs de déformation que ce chapitre a essayé de recenser." (May, 1979, 86-87). Incluso después añade y matiza: "Le problème de la vérité dans l'autobiographie est donc très probablement un faux problème: du fait que l'autobiographie est autobiographie, elle n'est pas véridique. Un première raison en est que, quoi qu'il fasse, l'autobiographe ne peut pas échapper au présent dans lequel il écrit, afin de rejoindre pleinement le passé qu'il rapporte" (May, 1979, 88). Finalmente dice: "Il y a même lieu de penser que l'intention de sincérité est un des plus vulnérables à la vanité, ne serait-ce que celle de se prétendre plus sincère que les autres." (May, 1979, 90).

296 A decir de éstos: "the rhetorical first person has two distinct and articulated functions: to construct a self and to use this construction for the validation of truth." (Spadaccini/Talens, 1988b, 10); del mismo modo que ambos autores encuentran en el concepto de «verdad» una construcción histórica variable con el tiempo y las épocas, así como con las diversas culturas: en concreto dirán que en el pasado (por ejemplo de la edad media) la verdad era establecida por la escritura así como hoy lo hace el propio discurso en su interior. De hecho, refieren que en la modernidad más temprana, la llamada autobiografía estuvo más interesada en convencer a los lectores sobre la verdad de (y desde) su narrativa que sobre la propia verdad referencial [*Lazarillo* o Cervantes…] (ver Spadaccini/Talens, 1988b, 14). En el texto, los efectos de verdad son una construcción retórica que transforma los «hechos» en «interpretaciones» validadas como tales a partir del pertinente aparato retórico (Spadaccini/Talens, 1988b, 17).

respecto al original: "la analogía implica un efecto de Naturaleza: constituye a lo «natural» en fuente de verdad" (1975, 48).

Paul de Man denuncia la ilusión de referencialidad de toda autobiografía; habla de pérdida del rostro debido a la operación tropológica de la prosopopeya, figura en que se impone la máscara, y no la identidad. Concibe la autobiografía como el intento de realización de un *tropo* que condensa en sí las características de todo el lenguaje; en este tropo coexisten dos espacios sin ningún tipo de correspondencia en la presuposición de semejanza (término romántico por considerarse un principio interpretativo, pretendiendo que la máscara del yo del presente estuviera pegada a la piel del actor) entre el yo del pasado y el yo del presente, entre quien dice yo y quien escribe yo, lo muerto y lo vivo. Catelli nos acerca a la posición tropológica o sustitutiva de De Man al desdeñar cualquier tipo de saber científico y, por tanto, cualquier tipo de certeza sobre la figura del yo: "si el deseo de la semejanza sostiene nuestra convicción acerca del carácter humano del lenguaje, la imposibilidad misma de que la semejanza exista es lo que permite, al contrario, la existencia del lenguaje: ésta es la posición de Paul de Man" (Catelli, 1991, 12).

Ph. Lejeune se ocupa de fijar una norma para que la autobiografía sea no la alegoría de un tropo, y por ello un tropo de ella misma, sino un caso especial y reconocible de práctica escrita en la que la relación de semejanza adquiriría un rasgo legal y contractual bajo la firma estipulada de un «pacto». Piensa De Man que Lejeune cae en el engaño no ya de fundar su teoría en argumentos ni evidencias, basando la identidad de la autobiografía en el contrato de lectura —en el acto de habla— y no en los tropos; dice De Man que el nombre del autor da efecto de contrato legal al libro pero en absoluto autoridad epistemológica; acusa a Lejeune de confundir nombre propio y firma: "De ser figura especular del autor, el lector se convierte en juez, en poder policial encargado de verificar la *autenticidad* de la firma y la consistencia del comportamiento del firmante, el punto hasta el que respeta o deja de respetar el acuerdo contractual que ha firmado" (De Man, 1991, 114). Por ello De Man opina que el interés de la autobiografía reside precisamente en la imposibilidad de "totalización (es decir, de llegar a ser) de todo un sistema textual conformado por sus sustituciones tropológicas" (De Man, 1991, 114), y no por el conocimiento veraz que realiza de uno mismo (de quien escribe) porque es una imposibilidad que alberga la propia escritura en su seno.

> En 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 el sentido de un mundo que solo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento. La muerte es un nombre que damos a un apuro lingüístico, y la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura. La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada. (1991, 118)

Paul de Man define la autobiografía como la prosopopeya de la voz y del nombre, donación de voz y rostro por medio del lenguaje. Transportando el análisis, una autobiografía sólo produce su propio sentido y su razón de ser desde su propia afirmación. Así, la vida bien se puede postular en buena parte como metaescritura, una reflexión desde la misma escritura como destino vital. Lo autobiográfico revela al sujeto tan sólo como mera retórica, una figura que postula la identidad entre dos sujetos: el autor o su firma que es lo mismo declarándose a la vez como narrador y segundo sujeto, objeto de su propia comprensión. La prosopopeya para él únicamente se caracteriza por ese movimiento de atribución a algo por parte de un rostro o de una voz cualesquiera[297]. Afirma De Man que desde el momento en que la narración comienza, aparecen dos sujetos: el que ocupa el «lugar de lo informe» y el que ocupa el lugar de la «máscara que desfigura»; un «yo» se presenta a otro «yo», ambos intercambiables y reemplazables por su heterogeneidad debido a que son dos, y no haber coexistido en el tiempo o en el espacio. A partir del vacío «deformado» del que resulta otorgar un rostro a un yo cuya identidad se ignora, se impone el orden del relato mediante un principio de equilibrio que denomina De Man «urgencia constructiva»; por ser el punto de vista arbitrario, su orden es compensado con las convenciones de la narración —construcción del personaje, paisaje, sentimientos, balanceo entre esferas de lo exterior y de lo interior— captando, dice, el lector tales convenciones en mayor grado que en las demás formas narrativas. Uno de los «yo» es un vacío compensado con el otro «yo» que narra. La voz del que narra no puede hacer efectiva la semejanza o similitud (propuesta por Lejeune) entre aquel vacío y este «yo». Así, se puede decir que la autobiografía da lugar a lo informe confiriéndole unos límites precisos, generando en cierto sentido un «fracaso»: intentar reintroducir dentro de las fronteras del lenguaje cuanto es irreductible a él: "Aquello, en suma, de lo que el lenguaje dice que habla desmintiendo a la vez, en el *cómo* (la retórica) de ese habla, toda certeza sobre el *qué* (el mundo, la vida, la referencia)." (Catelli, 1991, 19).

Spadaccini/Talens, en ese sentido, se plantean la cuestión medular: ¿quién habla en el texto?, ¿desde dónde lo hace?, ¿hacia quién? La respuesta parece residir en una primera persona pronominal suplantadora de la persona a la que todo el mundo espera que sustituya, pero que en realidad cumple la función ilusoria de esa suplantación, por cuanto que todo discurso se construye fuera de la realidad para así validarla[298]. En consecuencia, del mismo modo que opinan De Man y —posteriormente— Nora Catelli,

297 En palabras propias: "Paul de Man sostiene que el sentido de narrar la propia historia proviene de la necesidad de dotar de un *yo*, mediante el relato, a aquello que previamente carece de *yo*. El *yo* no es así un punto de partida sino lo que resulta del relato de la propia vida, del mismo modo que durante la representación teatral la máscara oculta algo que *no* pertenece a la escena, una identidad que le es ajena" (Catelli, 1991, 17).

298 Esto es: "Discourse, then, constructs an outside reality in order to validate it. […] how this rhetorical game was instituted to justify discursively what was happening outside of discourse" (Spadaccini/Talens, 1988b, 11-2).

a éstos también les resulta imposible desligar la autobiografía de la construcción del lenguaje y, por lo tanto, lo que llaman el *efecto autobiográfico* no es más que una construcción retórica ("the autobiographical effect is a rhetorical construct." [Spadaccini/Talens, 1988b, 14]). Todo sujeto existe en tanto construcción de lenguaje sin que se pueda esperar posibilidad alguna de que éste exista fuera de algún texto[299]: recordemos que los humanos accedemos al mundo a través de la construcción abstracta del pensamiento y un sistema lingüístico por el que dar cuenta de éste (que no sustituirlo como erróneamente todavía se piensa).

Según Todorov, la autobiografía focaliza todo en dependencia al «yo», al sujeto que habla. "El yo se forma en el enfrentamiento de una naturaleza «interiorizada» por etapas, vuelta sobre sí misma, con un entorno que al yo adulto se le ofrece diferenciado. El entorno se presenta en, a lo menos, tres regiones: como naturaleza externa, como lenguaje y como sociedad. Estos conceptos no deben interpretarse en términos concretistas." (Habermas, 1984, 166). Todo sujeto sólo se constituye en relación con un objeto o mundo externo (1984, 167). El «yo» surge de su *enfrentamiento* con el entorno, se ubica en el límite entre la naturaleza, la sociedad y el lenguaje: "el yo se constituye en un *sistema de deslindes*, en el que la subjetividad de la naturaleza externa se deslinda frente a la objetividad de una naturaleza externa perceptible, frente a la normatividad de la sociedad y frente a la intersubjetividad del lenguaje." (Habermas, 1984, 167). Para De Man "La escritura parece ensalzada y justificada como medio de recuperar un yo dispersado por el mundo." (De Man, 1979, 200). El yo es resultado de una construcción histórica donde tienen lugar un conjunto de ideas y presupuestos históricos dispersados por el lenguaje que los constituye y los modula culturalmente en la preponderancia occidental (Jay, 1984, 34). Para este último, la preponderancia creada entre la identidad y el discurso es lo que produce el «yo» (1984, 34-5). La autopresentación literaria es una forma de ficcionalización del yo. El yo es una construcción social donde en la autobiografía se conforma una identidad, una construcción resultante de su interacción con los demás miembros de su cultura: el yo actúa según el canon de identidad impuesto. Para Eakin el *yo* del texto autobiográfico será la construcción de una construcción mediados los modelos de identidad (1992, 130). El yo es una realidad social constituida por su entorno y que funciona en tanto modelo literario pero también, no debemos olvidarlo, como modelo referencial. En palabras de Barthes, apuntalando las posteriores de De Man, "*el sujeto no es más que un efecto de lenguaje*" (1975, 85): es el lenguaje el que construye al sujeto, y no viceversa (Cabanilles, 1989, 152).

La crítica actual desde Gusdorf, pasando por Starobinski, llegando hasta Lejeune, reconoce la existencia de estas dos formas de escritura autobiográfica; la de la memoria

299 Concretamente: "this «life» or story does not exist outside of the text. For through the act of speech that constitutes the text, the subject structures itself and the world as object" (Spadaccini/Talens, 1988b, 11).

utiliza procedimientos comunes a la novela y a cualquier relato de ficción, admitiendo al mismo tiempo que los géneros íntimos ofrecen cierta resistencia a ser reducidos a las categorías de ficción. El primero (el memorístico), extiende (desde Goethe, Valéry hasta Proust) el sentido último de lo autobiográfico a toda la literatura convirtiéndola en su verdad imaginable; el segundo (la literatura íntima), partiendo de los estudios contemporáneos sobre el género, descartando cifrar lo autobiográfico en la verdad de lo literario, pretende encontrarle algún tipo de especificidad bien histórica, genérica, existencial o, como hace Lejeune, documental o contractual.

Paul de Man, por su parte, desconfía de todas aquellas atribuciones de lo autobiográfico a una verdad que no acoja en su seno las propias contradicciones inherentes a la prosopopeya, llegando a impugnar cualquier tentativa de formalizar los carácteres genéricos de la autobiografía, apelando a sus relaciones especiales con lo «real». La crítica deconstructiva parte en sus postulados de la base de que no existen caracteres específicamente literarios que distingan unos discursos de los otros; descreen de una absolutización de los discursos literarios, y de una rigidez en sus fronteras. El lenguaje nace como desacuerdo entre la referencia y la figura, siendo todo en él sustituido y por ello figurado. Con lo cual, la prosopopeya, en su teoría de los tropos, se convierte, como antes lo fue la alegoría, en figura de figuras. Denuncia esta figura las imposibles relaciones entre el pensamiento oculto por máscaras y el rostro o la voz prestada[300]. De Man considera por ello a la sinécdoque como la figura retórica de «zona fronteriza» capaz de crear por su naturaleza especial la ilusión de «una síntesis por totalización»; para otras corrientes de la nueva retórica, esta figura es lo contrario que propone: no ya figura fronteriza y engañosa capaz de crear tal ilusión sino la «matriz lógica profunda de las figuras del lenguaje». Éste es el motivo por el que Catelli afirma y cree haber demostrado que las semejanzas son tan azarosas como las contigüidades: las analogías así como los términos de cualquier tipo de comparación se fundan no en vínculos lógicos sino en lazos retóricos por residir éstos en la figura de la prosopopeya (tropo de tropos) donde uno de los términos de la relación es una máscara y el otro lo informe. A su vez, esta disyunción entre la lectura y el texto denuncia una incompatibilidad lógica y no representacional. Catelli, portadora de la crítica demaniana, radicaliza su postura atacando abiertamente la construcción crítica de Lejeune a lo largo de las últimas décadas:

> Esta alegoría (narrativa) reposa en el juego de la prosopopeya, límite último del intercambio retórico. Allí, la esencia de la retórica, la sustitución, se vuelve naturalmente imposible. Pues poner en escena al muerto y darle una voz es también una figura para cubrir el vacío tras la máscara. En

300 Según Catelli: "En este contexto, la autobiografía es considerada como la escenificación de un fracaso: es imposible dar vida a los muertos; es imposible establecer lazos confiables entre pensamiento y lenguaje; es finalmente imposible que el relato de la propia vida se evada de esa dialéctica entre lo informe y la máscara, en cuyo juego queda presa la estrategia del discurso del yo" (1991, 22).

> la autobiografía el vacío es la suma de todos los «yos» anteriores al momento de la escritura, sólo existirán sus máscaras y éstas no se le asemejan. (Catelli, 1991, 52)

Pese a ciertos logros de ningún modo despreciables en la construcción del sistema crítico lejeuniano, y teniendo en cuenta cuanto supone éste en la ya aludida inauguración de un campo sin explorar, creemos más certeras y vigentes las críticas de May, de De Man, de Derrida y de N. Catelli, no dependientes tanto del historicismo como de las jóvenes ciencias que en este complejo campo tanto tienen que decir como son la lingüística y la filosofía del lenguaje. Ciertamente creemos más acertado hablar de «máscara» tras el personaje de ficción como trasunto del autor, que concederle el beneplácito de la «identidad» o «semejanza» según grados de similitud; Saussure, Wittgenstein[301] y la más reciente lingüística formalista y estructuralista así nos lo han enseñado.

Desmarcándose de los postulados de Lejeune, que descubre en la práctica autobiográfica a la que sus autores someten el principio de sinceridad de la enunciación bajo los efectos de verificación de datos por parte de sus destinatarios (Villanueva, 1993, 17), y aceptando el hecho de base de que la autobiografía es una forma más de literatura, Darío Villanueva cree encontrar razones de peso para afirmar que ésta se rige por su cualidad ficticia: imaginación e invención la fundan del mismo modo que el total de la literatura[302]. Villanueva va más allá del filósofo norteamericano y su seguidora Nora Catelli, cuando encuentra en el meollo del problema autobiográfico la actuación penetrante de otra figura no menos incidente (que la metáfora o la prosopopeya) al tener claro —en esta fase de los estudios, la que hemos llamado *graphé*— al menos que es el aparato retórico el que lo compone, y otorga verosimilitud y realidad textual. Olney concibe la *metáfora* como el tropo dominante y productor de la autobiografía, hecho del que por cierto partirá De Man posteriormente bien que fuera para superarlo totalmente apostando por otro tropo: para Olney la autobiografía está compuesta por la metáfora del «yo» por cuanto que el yo se expresa a sí mismo mediante las metáforas que crea y proyecta hacia la realidad; el yo lo conocemos a partir de un proceso de metaforización sin el cual éste no existiría. Pues bien, tomando como punto de partida a los anteriores teóricos, Villanueva encuentra la clave de los textos autobiográficos no ya en la prosopopeya o la metáfora en sí sino en la otra figura retórica (lógica) llamada *paradoja*

---

301 Wittgenstein, consciente de la separación tajante entre mundo y lenguaje en su *Tractatus Logico-Philosophicus* dice: "Usamos el signo sensoperceptible (signo sonoro o escrito, etc.) de la proposición como proyección del estado de cosas posibles.

»El método de proyección es el pensar el sentido de la proposición.

»Al signo mediante el que expresamos el pensamiento le llamo el signo proposicional. Y la proposición es el signo proposicional en su relación proyectiva al mundo." (Wittgenstein, 1922, 31).

302 Recordemos que Georges May niega cualquier tipo de línea divisoria entre autobiografía y novela precisamente porque ambas recurren a los mismos «procedimientos de expresión» (1979, 196), es decir, los meramente literarios, y como tales ficticios.

consistente en la unión de dos nociones aparentemente irreconciliables de las cuales surge un nuevo significado: estas nociones son realidad y ficción (1993, 18).

Para Villanueva, tanto en lo semántico como en lo pragmático, la concepción paradójica reside precisamente en uno de los pilares básicos del todo autobiográfico que es el relato de una vida individual o el hallazgo de la identidad del yo, pero tal necesidad de *narrarse* para *construirse* lleva pareja la consecución de que la objetivación del *yo* significa reconocer al *otro*: "La narración autobiográfica le da un *sentido* al acontecimiento vivido, que al acontecer pudo tener otros, o ninguno." (Villanueva, 1993, 21); precisamente por constituir un segunda lectura de la experiencia al reconstruir la unidad de una vida a lo largo del tiempo. Partiendo del supuesto de que toda literatura tiene su fundamento en el *realismo*, entendido éste no como principio genético o solución formal sino fenomenológica y pragmáticamente, le permite concluir que el discurso autobiográfico no se diferencia en sustancia de la ficción (Villanueva, 1993, 25). La ficcionalidad llega por vía de la co-intencionalidad de los agentes del texto, llámense autor o lector, bien que el lector se baste para practicar la ficcionalidad de producir el texto con su lectura; el lector produce lo que llama *un realismo en acto* (1993, 26). Todo lector se embarca en un "contrato o convención que le llevará a proyectar su propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, y a producir por ende «realismo intencional»" (Villanueva, 1993, 27). Por ese camino llega a afirmar que cualquier texto puede ser «realistamente» intencionado porque siempre detrás del complejo sistema de signos textuales prevalece una referencia actualizable e intencionable: para Villanueva el realismo producido tiene vigencia intencional para el que lo lee porque remite en última instancia a un sistema de referencias que es la misma realidad: "Ahí está la realidad de la autobiografía: en su enorme poder de convicción. Nada más creíble que la vida del otro, por él contada, cuando la hacemos nuestra mediante una lectura desde determinada intencionalidad" (Villanueva, 1993, 28). De lo que el lector se ve seducido ante las tretas de las numerosas marcas de verismo que el «yo-escritor-de-sí, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual.» (1993, 28). Ficción y autobiografía se dan la mano en el lenguaje que crea su acto de realidad; en ese punto de unión cifra Villanueva la llamada *paradoja* autobiográfica en tanto tropo que mejor permite su comprensión desde la borrosidad de sus fronteras:

> la autobiografía es ficción cuando la consideramos desde una perspectiva genética, pues con ella el autor no pretende reproducir, sino crear su yo; pero la autobiografía es verdad para el lector, que hace de ella, con mayor facilidad que de cualquier otro texto narrativo, una lectura intencionalmente realista. (Villanueva, 1993, 28)

Frente a esta franca y original visión que abre las perspectivas del estudio autobiográfico en su nivel teórico en el estado actual de la cuestión, recordemos que por ejemplo para Eakin la autobiografía resulta ser un «tipo especial de ficción» donde su yo y la verdad que defiende son tan creadas como (re)descubiertas (Eakin, 1992, 34). El

yo que plasma el autor en su texto autobiográfico no es un reflejo de otro preexistente sino una total creación por y para el texto: la autobiografía es autoinvención. Eakin concibe la autobiografía como *invención* por cuanto que una búsqueda referencial del pasado no sólo puede constituir un reflejo de la vida pretendida sino que esa búsqueda supone un *descubrimiento* al inevitablemente transformar los resultados de la misma: "En este sentido toda mimesis es necesariamente producto de ficción." (Eakin, 1992, 66). En la práctica autobiográfica actúa una tensión permanente entre el (re)descubrimiento y la invención en manos de la capacidad de *alteración* del lenguaje. Jay introduce un giro a la postura demaniana cuando se niega a reconocer la división entre la autobiografía y la ficción por cuanto que, del mismo modo que todo constructo lingüístico, también la autobiografía lo es y, como tal caso, el texto no deja de serlo ficticio: "carece a la postre de sentido cualquier intento por diferenciar autobiografía y autobiografía ficticia. Si por «ficticio» entendemos «construido», «creado» o «imaginado» —es decir, algo literario y no «real»—, lisa y llanamente habremos definido el *status* ontológico de cualquier texto, autobiográfico o no." (Jay, 1984, 21). Todo texto autobiográfico es por sí mismo una historia ficticia. Toda autobiografía es una forma de ficción: "la autobiografía concluye cuando sucede la imposición del principio de realidad" (Neuman, 1970, 104). De la imposibilidad de demarcar la divisoria entre vida y obra, según Derrida, la autobiografía surge como un *corpus* empírico que informa la vida de un hombre empíricamente real. En cambio, para Melo Miranda en la práctica escritural autobiográfica se da una confrontación entre la verdad y la ilusión, es decir, entre la vida y la obra del autor donde la transparencia referencial depende del concepto de individualidad autorial de esa sociedad. La autobiografía mantiene tortuosas relaciones entre la representación literaria y las experiencias vividas en una alta dosis de ilusión representada. Tiende a asimilar técnicas y procedimientos estilísticos propios de la ficción, generando en el ser de la escritura una paradoja literaria por cuanto que por un lado pretende ser un discurso verídico y una forma de arte —al situarse en una necesaria tensión entre la transparencia referencial y la pesquisa estética en una gradación entre textos que van desde el *curriculum vitae* hasta la compleja elaboración formal de la poesía y otros textos—. Pese al arsenal de sinceridad de la modalidad discursiva autobiográfica, su contenido se entrega a la ficción dentro del estilo y de la escritura que, junto a la conciencia y el tiempo, marcarán la fidelidad a unas vivencias nunca recuperadas; así, el yo reevocado nunca será igual al yo de la actualidad mucho que sea el esfuerzo hecho por el sujeto para identificarlo.

No podemos olvidar la vía de la otredad aplicada a la autobiografía desde las diversas formas institucionales que enmarcan al sujeto. Fuera de concebir el sujeto como autónomo o autodelimitado con toda clase de preservaciones sociales, Foucault

aporta un alud de visiones desde su concepción del poder atravesando al mismo individuo: un sujeto se puede constituir como tal en tanto medio de control y dependencia social, sabiendo que el sujeto no es punto de partida en sí, sino lugar donde las reglas de conducta se concentran en la memoria: "El sujeto constituye la intersección entre los actos que han de ser regulados y las reglas sobre lo que ha de hacerse." (Foucault, 1988b, 72). En el pensador francés el ser humano se convierte en sujeto al ser portador y víctima de una forma de poder proveniente desde las distintas formas de disciplina e instituciones que lo implican. Encuentra en la confesión una forma de vigilancia social ejercida sobre el sujeto de manera muy sutil, donde entran los matices de la vida, el estado de ánimo y la experiencia vital: "La confesión es la marca de la verdad." (Foucault, 1988b, 92): lo inexpresable, al contrario, se convertía en pecaminoso por pasar oculto. Las técnicas de verbalización constituyen un nuevo yo. Como vemos, la confesión confiere una individualidad al sujeto en aras de la proclamada autoconciencia pero atravesado también por el poder. En ese sentido, la escritura autobiográfica es otra forma de lo que Foucault ha llamado «tecnología del yo», es decir, fuerza de interacción del individuo sobre sí mismo con el fin de su autotransformación (1988b, 48 y 49). El sujeto entabla una relación de poder con el otro/destinatario/lector de su escritura sin olvidar que esta relación de poder dialéctica donde las haya es la que le otorga sentido por cuanto que la doble sujeción (institucional/disciplinar y autoconsciente) genera no ya la suficiente reproducción como para existir el sujeto sino que se constituye en el propio generador del sujeto (ver Loureiro, 1993, 44). El enfoque original de Foucault implicando a las más amplias instituciones sociales, políticas, religiosas, etc. que constituyen al sujeto atravesado por el ejercicio pleno del poder en sus diversas ramificaciones y formas crea en la escritura y, por ende, en la lectura, toda una concepción de la autobiografía sin precedentes, toda vez que abre un sinnúmero de posibilidades para la crítica, altamente estimulantes.

### 5.3.3. MODOS DE AUTORREPRESENTACIÓN DEL YO: CONCEPCIONES DE LA IDENTIDAD EN LA LITERATURA

Conforme avanza la década de los ochenta se impone en el panorama literario una concepción predominante tanto en narrativa como en poesía de regreso al paradigma del realismo de la experiencia vivencial. La narrativa tiene por objetivo la exploración de la realidad mediante precisamente la narratividad de lo cotidiano con un abanico amplio de registros de eso que comunmente llamamos *realismo*. En poesía se impone una concepción escritural distinta a la hegemónica hasta entonces, a partir de nuevos escritores que comienzan a publicar cuando la anterior generación (llamada novísima) ya había producido sus textos capitales. Conforme avanza la década se irá certificando la sustitución de una poesía rupturista por otra de cariz tradicional que pronto se impone como hegemónica en el panorama estatal, y cuyo rasgo más genérico, pudiera decirse, es el regreso al canon *realista* en literatura, un realismo que pasa por el de la generación de los 50 española, pero ahora revirtiendo los conflictos hacia el interior del individuo de la España de ese momento, tras la consolidación de una democracia incipiente, y con la entrada progresiva en la modernidad vía Pirineos, una vez consumada la aceptación en gran parte de los organismos políticos europeos y normalizados respecto a Europa. La nueva oleada de narradores que irrumpe a mediados de los ochenta se caracteriza por estar protagonizada por jóvenes bajo el cobijo de una pujante industria editorial en momentos de una fuerte demanda del mercado. Lo más llamativo de este realismo, a diferencia del de los 50, se apoyará en un concepto de individuo (como trataremos de demostrar en adelante) sólido, monádico, sin fisuras, reafirmador y reconstructor, frente a la conflictualidad (atomizadora de la modernidad), al modo del realismo decimonónico, y con una voluntad explícita desde las poéticas de hablar de lo más cotidiano y cercano que envuelve al poeta, pero con el ansia de problematizar su individualidad dentro de un *status* social concreto del que parten y en ningún caso reniegan los poetas.

No deja de ser curioso que esta idea del nuevo individuo surgido en los textos poéticos fuera consolidada y reafirmada bajo la complacencia de la crítica más atenta del momento. Recientemente el crítico García Posada, en una antología de la poesía actual, afirmaba que entre sus características se halla la de una «tendencia a la ficcionalización del yo poético» (1996, 15) bien que sea de una manera tibia y un tanto descreída: “Es frecuente la conversión del sujeto existencial en sujeto imaginario, ficticio.” (1996, 16), en una suerte de disociación que separa las fronteras entre lo real y lo ficticio perteneciente al orden artístico: “Hay que referirse, pues, y en todo caso, a la ficcionalización en un sentido relativo, como disociación consciente del yo poético y el

yo real." (1996, 17), llegando a afirmar la condición teatral enmascaradora que esconde el yo textual en la poesía de estos sujetos, valga como ejemplo el siguiente: "Algunos de los actuales poetas españoles han tratado de dar fundamento teórico a esa desintegración del yo real. Es el caso de Luis García Montero [1983] y los poetas granadinos de la «otra sentimentalidad», que han utilizado argumentaciones de base marxista, centradas en la condición ilusoria del yo, el cual sería un producto de la clase burguesa y reflejo, pues, de la realidad social e histórica. Consciente de ello, el poeta tiene que aceptar la condición teatral, el carácter de juego que tiene la poesía." (1996, 17). En ese sentido, García Martín afirma la *alteridad* (una alteridad, por cierto, entendida por él de una manera atípica) a la que tienden los poetas de esta tendencia, creando un personaje que funciona a manera de contrafigura del autor, basándose en una técnica de monólogo dramático importado de la poesía angloamericana e incorporada por Luis Cernuda a la lengua castellana[303]. Cuestión reafirmada en sus escritos teóricos por el propio poeta, el problema comienza cuando la práctica cotidiana va por otro lugar diferente, en el que el «yo» de su poesía frecuentemente llega a confundirse de un modo diáfano con el autorial como predicara Lejeune en la afirmación de uno de los condicionantes básicos del texto autobiográfico. Sirvan de ejemplo los siguientes versos de García Montero en un poema titulado significativamente «Poética»: "Las cuatro de la tarde. Familiar devaneo. / Todavía la mesa está sin recoger. / Se acostumbran las cosas a su oficio de ser / compañías lejanas bajo un dulce mareo. // En el sofá tendidas duermen las dos. Yo leo / los últimos poemas de Pere Gimferrer." (1994b, 95), donde sin duda el sujeto poético se halla en el microclima del hogar, introspeccionando su soledad o aislamiento, reafirmándose en el núcleo familiar en un contexto íntimo de fuerte raigambre, pero del que sobresale el dato de hallarse en la sobremesa leyendo al poeta Pere Gimferrer, con lo cual mucho que preconice la máscara o teatralización del sujeto poético, como debiera ser lo habitual, podría ser entendido de ese modo puesto que las costumbres y hábitos bien pudieran ser adscribibles a las del poeta, por no aludir al contexto delimitado, hogareño, costumbrista, burgués. Ello es un dato para dar cuenta de cómo se ha ido vertebrando un tipo de sujeto poético, a diferencia de la anterior generación, que se reafirma en su unidad conclusiva de un modo sólido, mediante una consciente operación constructiva en ese sentido[304]. Respecto a esta voz protagonista del personaje

303 Según éste: "Abunda en la obra de los poetas figurativos el poema hablado, el poema puesto en boca de un personaje que le dice algo a alguien en un situación concreta. Ese personaje puede ser contrafigura del propio autor —ocurre ello con especial frecuencia en Panero y en Salvago— o un personaje autónomo que le permite al poeta objetivar mejor sus preocupaciones o tratar de ver el mundo desde otro punto de vista. La técnica del monólogo dramático —así suele denominarse el procedimiento al que estamos aludiendo— la incorporó a la poesía española contemporánea Luis Cernuda, que a su vez la había aprendido de Robert Browning, pero fue Jaime Gil de Biedma quien acertó a darle un especial tono de confidencia autobiográfica." (1992b, 215).

304 Sirva de ejemplo extremo el otro polo, a través de un representante de las filas novísimas como es Guillermo Carnero, en el poemario que lleva por título *Variaciones y figuras sobre un tema de La Bruyère* de 1974, donde el sujeto poético incluso se permite el lujo de no aparecer, en una frialdad

o voz autorial en la ficción textual, el crítico García Martín defiende una identificación entre ambas como defendiera Lejeune: "No es verdad si sobreentendemos, como hacen bastantes críticos, que se trata de un personaje siempre distinto del autor, aunque lleve su nombre y comparta con él ciertas características." (1992b, 216), para a continuación afirmar la identificación exacta entre la persona real que escribe un poema y el sujeto protagonista del poema, acudiendo a un ejemplo histórico y cayendo en la falacia del mecanicismo histórico que, hasta entrado el XX, no había defendido una identidad férrea entre quien escribe y lo que se escribe: "Un autorretrato de Goya es un autorretrato de Goya, no de un personaje ficticio que lleva el nombre de Goya." (1992b, 216); para más adelante, curiosamente, reconocer el artificio de la construcción poemática, ¿cómo se casa eso?: "el poema es siempre un artificio, una construcción verbal, pero eso no quiere decir que no tenga sentido distinguir entre ficción y autobiografía." (1992b, 216). La construcción teórica llevada a cabo por este crítico permite pasar por una parte de la afirmación de que la identidad autorial y personajística textual es total, para posteriormente afirmar ya una pertinente afirmación entre ficción y construcción autobiográfica, cuando ambas participan de una textualidad y, por lo tanto, de una construcción ficticia en todos sus sentidos.

Dentro de este tipo de manifestaciones se hallan las realizadas por García Montero cuando afirma que "No se destruye nada; más que nunca se respetan los códigos de la poesía eterna de un sujeto eternizado" (1993a, 69), por cuanto que el «yo» reivindicado, y frente a la tradición e incluso sobre todo frente a la promoción literaria anterior, es unitario y sin fisuras a toda costa, regresando con conciencia de causa a una poética que en un siglo ha dejado de tener vigor, al menos tal y como es replanteado en este final de siglo: "A menudo estoy triste, como se ponen tristes / las tardes de noviembre, porque pesan ya mucho. / ¡Tengo tantos recuerdos y pude ser feliz tantas veces, / que el tiempo se escurre en mí pidiéndome reposo! / He vivido mis vidas innúmeras, y estoy cansado." (1990, 91), dirá el sujeto poético de *Como a lugar extraño* de Luis Antonio de Villena, como si el recuerdo fuera un agente unificador y reafirmador de (tan sólo) una personalidad a lo largo de la vida, la consecución lógica de cuanto uno es en el presente, como si las coordenadas temporales fueran inflexibles aun a pesar de reconocer haber vivido numerosas vidas. De otro modo, pero con parecidos resultados se muestra el sujeto poético de *Las tradiciones* de Trapiello: "Yo leía. Y contemplaba / alguna lejana hilera / de chopos en silencio / […] todo es igual y distinto, / todo cuestión

impersonalizante propia de su autor: "En este poema se evitará dentro de lo posible, teniendo en cuenta / las acreditadas nociones de «irracionalidad» y «espontaneidad» / consideradas propias de esta profesión, / usar o mencionar términos inmediatamente reconocibles / como pertenecientes al repertorio de la Lingüística" (Carnero, 1979, 157). Si se quiere un caso menos extremo donde aparezca el sujeto poético, como es el del aludido en las versos de García Montero, Pere Gimferrer, dirá en un final de poema titulado «Cetrería» en el que se da una conflictualización del yo: "Quién mi voz estipula quién pujará en mi nombre / Contrapesan mi vida las balanzas del tiempo" (Gimferrer, 1988, 19).

de paciencia." (1991, 287), donde la vida parece un transcurrir hacia su final como los ríos hacia la mar de Manrique, sin admitir otra variación a esta linealidad decimonónica, con lo cual el sujeto poético se presenta siempre abúlico y melancólico: "Yo busco / entre tanto estas rimas / que deploro no sean / al menos antiguas. / ¿Qué puedo hacer?" (1991, 299). Aun siendo otra la contextualización, esa misma derrota es la que presenta el sujeto poético de *La luz, de otra manera* de V. Gallego, en espacios modernos o vigentes: "Terraza inmóvil y oscilante, peso / y espesor, fiebre dulce y abandono. / Deseo oscuro que adelgaza su presión, / ¿diluirse tal vez o sólo un hueco? / diluirse tal vez en este mundo, / mar, tarde, sol, contemplo, duermo. Soy." (1988, 30). La reafirmación monádica en otro lugar ya comentada de estos mismos versos es tal que el sujeto se constituye, por esa misma abulia de la que parte, en una entidad sin fisuras y reafirmadora por estar expuesto a la intemperie y a la realidad que comprueba mediante la observación directa y anotación en el poema. En otro lugar de este poemario se produce un falso intento de fractura del sujeto, sin que finalmente ello tenga lugar por no haber interés en la culminación de dicho proceso y, todo sea dicho, llevado a cabo en aras del narcisismo del sujeto poético: "Yo soy el otro que a su vez / me desconoce, el castillo de naipes / perfecto y frágil como una vida no conclusa. / Pero sé en mí la esencia inexplicable, la unidad / que mañana he de descubrir los que yo he sido / en el extraño que se acerque hasta las rocas. / Detrás de los colores ya la luz, vacío / y plenitud en la que caigo y estoy mudo. / Noche y yo, la memoria y los espejos." (1988, 32). El sujeto poético se constituye en *plenitud* absoluta, una *unidad* inquebrantable aun a pesar del recuerdo y los pequeños atisbos de desdoblamiento que no son más que espejismos pronto desvanecidos. Profundizando en ese mismo sentido, el sujeto poético de *Espejos* de A. Linares dirá: "Cruzó la noche / un súbito relámpago y el cuarto / pareció todo entero iluminarse / como si fuera día. Los tres hombres / hacia la luz volvieron su mirada. / Con claridad alcancé a ver sus rostros: / los rostros de los tres eran el mío." (1991, 54), donde cualquier atisbo de dispersión yoica por grande que sea acaba siendo asumido por un fuerte movimiento integrador en un núcleo yoico inquebrantable. Mayor operación de identificación con un sujeto tradicional unitario es la que realiza V. Gallego en otros momentos, cuando el sujeto poético sentencia de forma implacable: "estoy aquí sentado ante este mar / profundamente gris, no busco una respuesta, / no un dios ajeno a la esperanza / sino estas manos, este espacio en el que soy / porque lo ocupo" (1988, 39), donde la evidencia de habitar un espacio es la de la existencia plena de un sujeto de un modo paralelo a la operación *pienso, luego existo*; idea reiterada indefinidamente en Gallego cuando afirma "Oscurece y estoy en paz conmigo mismo" (1988, 40), o esta otra si cabe más reveladora en el sentido que nos incumbe, cuando el sujeto aprehende las dimensiones espacio-temporales para evidenciar su existencia plena: "Soy mi respiración entrecortada, / el placer de saberme

aquí, yo, ahora, / un bulto únicamente, yo, aquí, / vacío, el calor que se derrama, / y todos los que he sido y no comprendo / desde hoy, la ridícula pasión / de lo lejano. Yo. No hay más. Acepto." (1988, 48). El sujeto *acepta* la evidencia de su existencia al narrarse en tales dimensiones afirmadoras de la vida sin necesidad de mayores planteamientos. Este yo evolutivo y sin fisuras es semejante al que presenta la poesía de Trapiello: "y me basta tener / delante un vaso de agua igual que los de entonces, / uno de aquellos vasos con agua sólo fresca / que conservaba aún el sabor de la arcilla, / me basta sólo eso / para sobrevivir al tiempo, es decir, a uno mismo" (1993, 22), donde por encima de la remontada del tiempo y la memoria se impone un sujeto sólido que es capaz de sobrevivir a todo ese proceso histórico: "Así ocurren las cosas, / y pienso que uno es / la muerte de las rosas" (1993, 72), donde la vida es concebida como un proceso evolutivo implacable sin otras posibilidades de exploración sino la venidera muerte. De idéntico modo se muestra el sujeto poético en el siguiente poema («La casa de la vida») bajo una derrota vital presidida por la abulia: "Mi corazón es una vieja casa. / Tiene un jardín y en el jardín un pozo / y túneles de yedra y hojarasca." (Trapiello, 1991, 309).

Consecuencia de todo ello es que la identidad constituida sea del mismo modo reafirmadora de un sujeto unitario, autosuficiente (con cierre, plenitud y una premeditada perfección) frente a un sujeto en crisis como ocurre en la modernidad, una identidad reconstructora en todo momento, y clausurada en su propia estructura, con conciencia plena de su existencia en consonancia con el capitalismo. Es una afirmación ensimismada de un sujeto aislado, instalado permanentemente en la no-tensión y bajo la baza de la conformidad acrítica con el mundo en que vive instalado. La realidad, de modo semejante, es presentada y vista sin fisura alguna, en la que los sujetos poéticos exhiben improntas de dominio (de clase) a través de una retórica muchas de las veces concebida con sentencias hechas o frases pertenecientes a la tradición cultural, que dan buena cuenta de la existencia de una verdad absoluta, imponiendo una falsa objetividad al lector (ver Bajo Cero, 1997, 49): resultado de ello será presumir de la construcción de un discurso transparente (los propios poetas afectados llamarán *realista* indefectiblemente), pero que nosotros preferimos denominar, en consonancia con Alicia Bajo Cero, *anestesiante*, ante la supuesta negación de la opacidad y control ejercido por el discurso literario mismo, pero sobre todo negando el poder de intervención en cada concepción de la realidad y, por lo tanto, la capacidad del lenguaje. Todo lo contrario, mediante esta supuesta transparencia o grado cero del discurso se crea en el lector el engaño de una identificación absoluta entre el lenguaje y el mundo.

El sujeto poético de *Las tradiciones* de Trapiello recuerda el pasado de su niñez, sin ningún tipo de conflictualidad instalada en el recuerdo, sino mera evocación sin fisura alguna: «1959»: "Cuando murió mi abuela, me vistieron de luto / y tuve que besarla. Estaba amortajada / con sayal terciario y el frío de la nada / selló también mis

labios de nada y de absoluto. // Enfrente de la plaza y del viejo convento / hubo un día de hospicio. Es todo cuanto pueda / tener o recordar, la gastada moneda, / las máscaras, el miedo, los despojos del viento." (1991, 293). Por su parte, en García Montero el transcurso temporal tiene un mismo efecto en la identidad del individuo que se somete al recuerdo cuando afirma en «Versión libre de la inmortalidad»: "Escribo este poema celebrando / que pasado y presente / coinciden todavía con nosotros / y haya recuerdos vivos / y besos tan dorados como el beso / aquel de la memoria." (1991, 80). Más bien la identidad del sujeto poético que se exhibe aquí es la de una clase burguesa en vacaciones o en el ocio, en lugares turísticos y cuya preocupación es nimia o reducible a los problemas íntimos de índole personal e intransferible y una despreocupación de todo asunto que no ataña a su ámbito personal: "Bajé a desayunar a la terraza / del paseo marítimo / y contemplé el bullicio de la gente, / el mar como una balsa, / los cuerpos bajo el sol. / En el periódico / el nombre del ahogado no era el mío." (1994a, 36). En el recuerdo que ejerce el sujeto de la poesía de Felipe Benítez Reyes de la adolescencia y juventud no existe la menor fractura de la modernidad, sino que la vida es concebida mecánicamente como evolución hacia la muerte, del mismo modo que ocurre en el siguiente ejemplo del poema «Elogio de la naturaleza»: "Me da melancolía pensar en el que fui, / no porque el tiempo avaro vaya apagando luces / que aliviaron las noches de sueños enemigos / sino porque el recuerdo me ciega y atormenta / poniendo ante mis ojos la culpa de haber sido / feliz sin merecerlo." (1992a, 62). Bien que el sujeto poético de *El invernadero* pueda parecer disolutivo o fragmentario, pronto esas dudas se disipan ante la afirmación concéntrica que lleva a cabo en torno a la identidad personal del sujeto que habla: "Mi memoria se fija en una imagen / que siempre asociaré / con mi primer estado melancólico: / vuelves al bungalow / con arena finísima en los pies, / el olor de los bollos recién hechos / de una panadería / y la verja del patio / con óxido cubriendo su piel verde / —de la que acostumbraba a quitar caracoles. // Es extraño creer que soy igual, / pero puedo afirmarlo: la misma propensión / a parecer un viejo pervertido —de seis años, se entiende— cada vez que jugaba con mi prima —poco mayor que yo— y sus pequeñas bragas." (1995, 22-3). De otro modo, en la poesía de Gallego la fuerte construcción yoica se traduce en la existencia de una identidad igualmente unitaria: "o siento una ansiedad inexplicable, / nada concreto, al abandono / a un rito que me afirma en la consciencia de mi ser, / tal vez un ejercicio rutinario, comprobar / la verdad del que soy" (1988, 15). En todos estos casos opera una afirmación yoica narcisista en el interior del sujeto poético, pero sobre todo un claustrofóbico intimismo reafirmador del individuo en la sociedad capitalista.

El libro de Almudena Grandes titulado *Modelos de mujer* está compuesto por un total de siete cuentos o relatos, de los cuales algunos son autobiográficos. El relato

titulado «Malena, una vida hervida» contiene entre paréntesis en el propio título una aclaración que da buena cuenta de la voluntad de su autora: "(Relato parcialmente autobiográfico)". Aclaración que resulta pertinente y ajustada a la realidad pues el relato se halla compuesto por un narrador en tercera persona (evocativo, en pasado) que alterna con otro menor y salteado en primera persona adscribible a la protagonista (en presente para mayor distanciamiento), cuando a la edad de 46 años y hastiada ante tanto fracaso sentimental y personal, decide quitarse la vida, por ello escribe una carta destinada al «señor juez» aclarándole las razones que le llevan a tal decisión. La presencia salpicada de esta carta a lo largo de la narración en tercera persona será el hilo conductor del relato y su vertebrador, por cuanto que a partir de la edad de su madurez —cuando decide quitarse la vida— comienza una evocación que le lleva a su adolescencia y que pasará por todas sus etapas vitales finalizando en el presente de los 46 años, cuando tras una serie de hechos comprende el absurdo de la decisión tomada en un inicio, ahora ya definitivamente abandonada; la frustración que le produce no haber conseguido el amor de un escurridizo conocido desde su infancia, del que se enamoró perdidamente aun a pesar de no ser correspondida, le lleva a postergar sus demás relaciones e incluso a desvivirse haciendo sacrificios enormes por perder peso y conservar una silueta apta dentro de los cánones vigentes de belleza, de tal modo que acaba obsesionándose por la comida ante el régimen severo que debe seguir, hecho que contamina el resto de sus obsesiones personales, sobre todo, íntimas; en el punto final del relato, tras llevarse al sobrino de Andrés a su casa, ante el recuerdo que le convoca su presencia, le invita a «pecar» entregándose ambos a una noche de gula y placer, hecho decisivo para adoptar la resolución de conservar la vida, y reaccionar al darse cuenta de que en realidad había estado obsesionada por alguien que no le había correspondido en ningún momento. Este distanciamiento que se marca la protagonista con una tercera persona que lleva el peso del relato es una interesante técnica de perspectivismo externo respecto a su personaje; lo cual lleva al lector a ver a la protagonista femenina desde un plano externo como si se tratara de una pantalla de cine. La narración, así como el resto del libro, está contada con una técnica de realismo que, en justa correspondencia con la poesía al uso, los críticos han llamado de la «experiencia», puesto que las acciones relatadas supuestamente parten de la vida de la autora, quien realmente los alimenta; ello es así ante los indicios de sus anteriores novelas también con idénticas características de un intimismo y realismo de las acciones semejante, pero porque gran parte, si no todas las historias, transcurren en Madrid, lugar de procedencia de la autora, como declara abiertamente (se supone que su autora) en el prólogo: "…al barrio de Madrid donde ha sucedido la mayor parte de los episodios de mi vida y de mis libros." (Grandes, 1996, 9). Además, este realismo alimentado por la cantera de sus experiencias directas, es el hecho de que en general la protagonista de sus

relatos sea una adolescente acomplejada físicamente de su gordura y su aspecto externo, privilegiando esa situación de complejo por encima de cualquier otra, viviendo inmersa en ese problema más allá de cualquier otro prioritario, obsesionada por la comida en todo momento hasta el punto de contaminar sus relaciones personales e íntimas; una protagonista que en la práctica mayoría de relatos, en correspondencia exacta a los conflictos que trata, exhibe una procedencia social desahogada, más bien de familia pudiente, burguesa, con preservación en el interior del relato de una cierta posición en la escala social, del mismo modo a como lo declara en su infancia la autora, de la manera que extraemos del prólogo, aunque éste aluda a un cuento realizado en su infancia: "El argumento puede resumirse en media docena de frases. Una niña burguesa —éste era un detalle importante—, nacida en una casa auténtica —una casa «con tejado y paredes», describía yo entonces—, era apenas un bebé cuando su niñera la sacaba a pasear en su cochecito e, inexplicablemente, la perdía en un parque." (Grandes, 1996, 11-2). Más adelante, la propia autora, en el prólogo declara haber sido "una niña enferma de identidad que ya no está sola mientras se aplica afanosamente sobre una gran mesa de comedor, sin sospechar siquiera que jamás terminará de arreglar cuentas con el mundo." (Grandes, 1996, 17). Ocurre que esa crisis de identidad a la que alude pudiera ser cierta, testigo de ello sería el perspectivismo al que hemos aludido (el modo en que está narrado el relato alternando primera persona [propia del relato autobiográfico] con la tercera persona impersonal de la distancia), pero pronto las esperanzas se derrumban cuando no se conflictualiza la existencia de ese ser en ninguna de las etapas de su vida que son abordadas, ni mucho menos el mundo acomodado en el que vive; todo lo contrario, los únicos problemas tratados en el relato son la ausencia de correspondencia de su amor por parte de Andrés a lo largo de toda su vida, el complejo de obesa que marca todo el relato privilegiando este problema por encima de cualquier otro, y la obsesión por una dieta en pos de su estado físico, junto a la obsesión que mantiene por la comida en abundancia, exhibiendo en ello incluso un punto de vista placentero de gula. Al fin y al cabo, los relatos y el texto en su conjunto están concebidos como una manera de contar de forma realista a un lector que se sienta identificado en el tiempo y en el espacio con las situaciones y problemáticas del mundo actual bien que sean de una determinada clase social concreta, pero se privilegia ese afán de contar para divertir al lector, deleitar con el relato sin que perviva cualquier otra motivación, del que es testigo el siguiente ejemplo:

> Total, que aquí estoy, con cuarenta y seis años, el hombre más tonto del mundo en la cama, y un papelito blanco que me ha dado el médico esta misma tarde y en el que dice, poco más o menos, que me cambió el metabolismo hace un montón de años y por eso, aunque llevo tres meses comiendo como una cerda, no he engordado más que tres kilos. ¿Qué le parece? Bonito, ¿no? Toda la vida sufriendo para esto, por eso yo me mato, señor juez, yo esta misma noche me mato, yo ya no aguanto más, por mis muertos se lo juro que me mato… (Grandes, 1996, 99)

La protagonista de otro relato, el que lleva por título el mismo que el del libro, *Modelos de mujer*, narra en primera persona del pasado, evocándose en la acción como colaboradora editorial y tesinanda ("recuerdo que me pagaron una miseria, y la recuerdo a ella, impecablemente maquillada, peinada, vestida, exactamente igual que ahora, cuando me abría la puerta de su casa a las once y media de la mañana de un martes normal y corriente, que ni siquiera era día trece." [Grandes, 1996, 165]). La protagonista, del mismo que en el resto de sus relatos, se desvive por la obsesión que le provoca su figura y presencia ante los ojos de los demás; de ese modo, su única crisis de identidad viene dada por parte de esta debilidad, y consiste en la imposibilidad de ir a la moda para obtener una imagen al uso:

> Eva me pidió que la acompañara a recoger un vestido, y yo la seguí sin sospechar lo que me jugaba en aquel breve viaje. Al pasar por delante del escaparate, reparé en que se trataba exactamente del tipo de tienda en el que las mujeres como yo nunca se atreven a entrar, pero entré, y asistí impasible a la procesión de una cofradía de oligofrénicas desnutridas, que se acercaban con gesto reverencial al probador cada vez que ella aparecía, siempre igualmente deslumbrante, con un modelo nuevo, que como el anterior, y como el inmediatamente sucesivo, parecían cortados exactamente a la medida de su cuerpo." (Grandes, 1996, 174)

La conflictualización de problemas pervive instalada en todos los relatos en el interior de la intimidad de la protagonista, sin la menor trascendencia, ni la mayor complejidad de los mismos que, en cualquier caso, mírese como se mire, no ya es que atañan a los de una sociedad occidental avanzada, donde el grado de alimentación excede con mucho al de las necesidades reales de todo organismo y donde los medios de comunicación a través de potentes campañas de publicidad nos venden un modelo de figura humana, un canon por el que regirse, donde toda mujer que no se ciña al mismo queda excluida de un arquetipo vital hegemónico, generalmente asociado con el del éxito; más allá de ello, en cualquier caso, son problemas nimios sin la menor trascendencia sino para el sujeto que vive esas acciones. De alguna manera, las obsesiones de la protagonista no son más que la necesidad de operar un ajuste de cuentas como se produce en este relato finalmente, en que es capaz de pisotear las veleidades de toda una modelo con un cuerpo escultural alojada en Hollywood para hacer cine, al verse en el centro de un romance inesperado con el admirado director de cine ruso, cuando ello lo creía imposible debido a su aspecto físico, ante la presencia de Eva, esa actriz que creía llevar de calle a todos los hombres, incluido al director de la película que estaba rodando.

El último de los relatos del libro, titulado «La buena hija» está estructurado en forma circular de tal manera que el final remite al inicio desde el que rememora la protagonista los recuerdos de su lejana infancia junto a una niñera ("apenas conservo recuerdos de mi infancia que no le pertenezcan también a ella. Piedad me despertaba por las mañanas, Piedad me vestía y me peinaba, me daba de desayunar y me hacía el bocadillo para el recreo antes de llevarme al colegio." [Grandes, 1996, 203]); Piedad,

quien se había encargado prácticamente de estar a su cuidado desde su nacimiento, con un mayor contacto físico que el de su madre, constituía la práctica totalidad de su mundo; su madre biológica, Carmen, la había tenido a los 41 años de edad, siendo la cuarta de los hermanos, nacida justo 14 años después de su hermana menor. Piedad fue para la protagonista, Berta, otra madre, incluso más verídica que la real o biológica hasta el punto de que sufre las secuelas de la frustración de haber sido despedida para su sorpresa una mañana tras su regreso del colegio con lo cual no pudo verla nunca más, ni siquiera dejó un solo recuerdo del que apropiarse; esa frustración es la soledad que arrastrará por el resto de su vida la protagonista hasta el punto de ser el leiv-motiv del relato y de todas sus acciones. Ello lleva a crear otro cuento de nuevo centrado en la domesticidad de conflictos íntimos, por cuanto que habla de la soledad de una niña que en su infancia sufre una frustración incapaz de superar por el resto de sus días, conflictos que se viven en el núcleo familiar incluso sin la menor alusión verbal, sino que son interiores a un personaje, en este caso la protagonista. La intimidad es la que centra esa espacialización de los conflictos ante su nimiedad y afectación personal sin la menor trascendencia social al lector, en la sociedad en que estos conflictos tienen lugar. Víctima de esta inmensa soledad, la protagonista no es capaz de superarlo de ninguna de las maneras, reafirmando esta problemática de fondo dentro de una sociedad con un fuerte escalafón social, donde las diferencias de clase son remarcadas (aquí con la condición de amos y sirvientes); la protagonista es criada en un ambiente selecto, con una niñera a su disposición durante la infancia, la cual era para ella todo su mundo por cuanto que había convivido mucho más tiempo con ella que con su madre biológica. Tal es el motivador del relato en una evocación que busca la índole del problema, lo cual llevará a preguntarse la protagonista en el inicio: "¿qué hago yo aquí, si yo, hace treinta años, decidí cambiar de madre?" (Grandes, 1996, 202); y mucho más adelante, Berta, la protagonista reflexionará sobre esa pérdida afectiva: "Desde que perdí a Piedad, la vida no había vuelto a concederme la atención precisa para ponerme a prueba, por eso me conocía muy bien, tanto por dentro como por fuera, y sin embargo, permanecí ante el espejo durante mucho tiempo, contemplando mi rostro con una extraña atención" (Grandes, 1996, 234). Tal pérdida marca una herida que, conforme pasa el tiempo, será mayor[305], hasta el punto de transferir al lenguaje esa indiferencia progresiva hacia su madre biológica, en forma de impersonalización: "buenos días, doña Carmen" (1996, 236), le dice la protagonista a su madre biológica como pretendiendo renegar de ella ante la pasividad de ésta. Pero, en cualquier caso, a pesar de la asimilación del

305 Veamos la reflexión siguiente: "Sólo ahora me daba cuenta de que la marcha de Piedad había logrado que todas las cosas cambiaran sin que ninguna de ellas hubiera cambiado en realidad, porque su ausencia, que abarcaba por completo el pequeño mundo de mi infancia, no había sido reemplazada por presencia alguna, y yo había seguido creciendo, había seguido viviendo, y estaba a punto de empezar a envejecer, bajo el signo de esa ausencia que tal vez era la responsable de que mi mundo de adulta nunca hubiera sido mucho mayor —y quizá menor— que el territorio donde sucedió mi niñez." (1996, 238).

problema, la protagonista arrastra esa frustración de por vida. En el fondo, la creación de la identidad es monádica en los relatos autobiográficos del libro, reafirmadora de una identidad unitaria firmemente consolidada hasta lo inquebrantable por un mecanismo evolutivo del tiempo, donde una niña de hace 20 años es capaz de incubar todavía esa misma frustración e incluso acrecentarla, como si el transcurso temporal no impusiera en el sujeto nuevas problemáticas o adhesiones sino los traumas infantiles revividos en forma de fantasmas adultos.

De este modo esencializa tanto el conflicto hasta el punto de hacerlo permanente a lo largo del resto de su vida, constituyendo toda una frustración definitivamente incapaz de ser vencida. El problema es que de nuevo el conflicto es de cariz íntimo y personal, sin la menor capacidad de trascendencia social, ni siquiera con una capacidad de contextualizarlo en su época, y extender el conflicto a la gente de su generación, sino que todo lo contrario consigue hacerlo endogámico y estrictamente íntimo. La autobiografía en todos estos cuentos está al servicio de la privacidad, de la recuperación de una memoria personal (frente a la social de promociones literarias anteriores u otras contemporáneas a ésta), con problemáticas minúsculas que afectan incluso a la infancia de un personaje, sin el menor cariz de lo público ni la menor posibilidad de que la conflictualización afecte a terceros, sino a personajes que se sienten identificados en esos problemas por haber vivido en el seno de familias del mismo rango burgués alto, o de haber tenido semejantes traumas. Contra todo pronóstico de introspeccionar la protagonista en su infancia, analizarla para aprender de las causas de sus problemas con el fin de aportar alguna suerte de ayuda para sobrellevar el presente desde el que se produce el relato, todo lo contrario se reafirma un tipo de autobiografismo ocioso que hace más hincapié en el deleite de contar que en cualquier atisbo de problemática de fondo a tratar dentro de su sociedad.

Por su parte, la focalización del relato de Benítez Reyes *La propiedad del paraíso* resulta ser toda una autocontemplación en el pasado más lejano del protagonista —el narrador en primera persona— que, además, a tenor de los sucesos, parece coincidir con la infancia burguesa y feliz del propio escritor. El narcisismo es su mirada más lúcida por cuanto que en nada importa el proceso de rememoración, los conflictos que plantea dicho proceso en el seno de la escritura contemporánea o la mirada de un adulto sobre su lejana infancia en un contexto social evidente de desmoronamiento político de todo un régimen. Por ello no dejan de ser probablemente problemáticos el *continuum* de pensamientos que vierte el protagonista-narrador a lo largo de la novela, como son los que siguen:

> El mundo era entonces una gran habitación cerrada, un cuarto prohibido en el que rugían las fieras, luchaban los persas y los romanos, se desbocaban los caballos, se daban a la estampida los bisontes y ardían los barcos abordados por un pirata tuerto […]

> Era el lejano mundo todo lo que ocurría allá lejos, en las regiones improbables del Turquistán o de Bulgaria, donde la gente dormía con los rifles debajo de la almohada porque por allí siempre rondaban los bandoleros […]
>
> El mundo sucedía en otra parte, y por eso aquellas melancolías. (Benítez Reyes, 1995a, 18-9)

El efecto de felicidad y alejamiento contrasta con la cercanía de la agonía de una dictadura que para nada parece afectarle al protagonista, ya no la infancia sino los efectos de esa rememoración al ubicarlos en la actualidad del momento evocado. Parece que la operación evocativa practicada por el protagonista cumple el efecto no ya de huida de la realidad sino de un pernicioso aislamiento que ni siquiera entabla obligados paralelismos con los vividos en la España del momento por cuanto se desprende del inicio de la cita (el «mundo» como «una habitación cerrada», no como la habitación asfixiante del franquismo, sino una habitación material llena de ensueños). Es un ejercicio autobiográfico y memorístico desresponsabilizado de la carga de recuerdo que se ejerce, pues busca una premeditada desdialectización de la historia; en ese sentido, la melancolía (ya comentada en el anterior apartado) cumple una función de voluntad de regreso y surge una «melancolía» perniciosa en la imposibilidad de esa vuelta (como si el masoquismo fuera la nota dominante) a un tiempo ya acabado de la no responsabilidad y de la ingenuidad todavía reivindicada a través del ejercicio memorístico. Al contrario, más bien, el sujeto narrativo se jacta de esa pasividad y desresponsabilización de los procesos históricos vividos o del contexto que pretende retratar:

> Mi padre llevaba algún tiempo amenazándome con ponerme un profesor particular si no mejoraba las notas, y no las mejoré, y la amenaza se cumplió, y a mí me cayó fatal a principio, porque aquello suponía perder un par de horas de diableos, siendo los días tan cortos entre cosa y cosa.
>
> Al principio se rieron, ya digo, y yo andaba hecho un malcarado y un sombrío, pero cuando llegó Lali con su carpeta, su pelo barroco y sus ojos de gata lánguida o de que sé yo, me tocó reírme a mí: dos horas diarias, a solas, con ella (Benítez Reyes, 1995a, 51)

El alcance del futuro para el sujeto narrativo bajo este prisma memorístico tendrá fatales consecuencias como el abandono estático e idealizado del pasado llevado a cabo en la escritura:

> Para robar aquella gema inalcanzable que era el futuro, tuve que arrasar mi paraíso. Renunciar a su posesión. Atrás quedaban las sesiones infantiles de los domingos, los héroes fabulosos, el Duende, las historias del capitán Roden y la presencia aterradora de Arruza… Todo aquello. El futuro tenía ya las puertas entornadas. (Benítez Reyes, 1995a, 137-8)

De lo cual viene a concluir la ficción del relato y la tesis de la escritura de tal modo que el tiempo es mecanicista y el pasado resulta idealizado, mitificado en grados extremos:

> Moldeo una bola de sombra con manos inciertas. Veo a través de ella la huida de un niño a través del tiempo, arañándose la cara con las zarzas, cayendo en un foso de niebla.

> Cuando perdí la posesión del paraíso gané la leyenda del paraíso. Poca cosa, es cierto. Pero aún, muchas veces, cuando entro en un cuarto oscuro siento temblar dentro de mí a aquel niño que creía en el Duende. Muchas veces, cuando me despierto al lado de una mujer, creo ser el intruso en un sueño que ya no es el mío, el usurpador de un sueño del que ya no soy digno, porque el futuro era un resplandor muy blanco, muy remoto, allá lejos. Algo que pertenecía al mito. (Benítez Reyes, 1995a, 138)

La infancia en *La propiedad del paraíso* es vista desde una perspectiva aceptadora de la clase de la cual proviene el protagonista, burguesía, de ahí el título del libro y la perspectiva que adopta el protagonista, quien perfectamente se puede identificar ideológicamente con el autor: "aquel tiempo en que yo obtuve, como un regalo envuelto en humo, la frágil propiedad del paraíso." (Benítez Reyes, 1995a, 14). Precisamente al final de la novela el protagonista declarará que "Para robar aquella gema inalcanzable que era el futuro, tuve que arrasar mi paraíso. Renunciar a su posesión" (Benítez Reyes, 1995a, 137), para sentenciar finalmente: "Cuando perdí la posesión del paraíso gané la leyenda del paraíso." (Benítez Reyes, 1995a, 138). La infancia es vista a través de la rememoración como si se tratara de una gesta de la que ha salido invicto en el recuerdo, un espacio definitivamente clausurado puesto en formol y mitificado para ser engrandecido todavía más por las gestas trastocadoras de la memoria al recomponerlo.

El protagonista evoca imágenes sin trascendencia alguna, con la imposibilidad manifiesta de abrir la reflexión en el receptor:

> A Carmelo, sin embargo, la que le gustaba era la francesa. No es que supiéramos que era francesa, pero la llamábamos así porque aquel sillón estilo Voltaire, aquellos cortinajes espesos, aquel jarrón griego y aquel velador Imperio no podían ser de otro sitio" (Benítez Reyes, 1995a, 24)

Una vez rememorados los lugares de la adolescencia, el protagonista se autoconstituye en identidad fija y estable, merced a ese recuerdo establecido desde el confort del presente construido por la reafirmación social, económica y de clase que lleva a cabo en sus recuerdos:

> Al cabo de los años, unas sombras decepcionadas salen de la penumbra urgente de un cine o de los cañaverales de una estación fuera de servicio. Unas sombras que no tienen nada que decirse salen de un apartamento prestado o de un hotel no demasiado céntrico. Y una de esas sombras tiene mi rostro. (Benítez Reyes, 1995a, 60)

Los recuerdos evocan una infancia feliz y complacencia burguesa[306] que muestran en todo momento el escalafón de clase que ocupa el protagonista, vanidad y jactancia incluidas:

306 En la evocación hay contenida una reafirmación de la vida burguesa: "Cuando nos mandaban a dormir, yo seguía mucho tiempo despierto, oyendo el murmullo que llegaba del salón. Y para mí la fiesta era algo que comenzaba verdaderamente entonces, cuando ellos, ya sin niños delante, fumando y con una copa de licor en la mano, podían hablar de los amores adúlteros del relojero o de las tarumberías del primo Julián, o gastarle bromas al tío Rafael por haber contratado —a sus años— a Lali, y oír luego los relatos de casinos, de hoteles, de cantantes de ópera, de esposas lagartinas de duques o ministros: aquellas cosmopolitas marrullerías que constituían el repertorio habitual del tío Alfonso, el incansable viajero, el novio fiel de Europa." (Benítez Reyes, 1995a, 105-6).

> Cuando me ponía, por ejemplo, mi antifaz de superhéroe, me acordaba algunas veces de las muchachas de los labios pintados de rojo que iban al cine Palatium y cuando las veía a ellas me avergonzaba el haber estado un rato antes haciendo el cafre con un antifaz y con una espada de palo, gritando consignas heroicas y batiéndome a mandobles con Carmelo o Fernandi, o con los dos a la vez. (Benítez Reyes, 1995a, 74-5)

> Los fines de semana siempre había movimiento en el salón del café Noray, y nosotros nos acercábamos allí para mirar a través de las cristaleras a las muchachas vestidas de novia, con sus avíos de encaje y sus caras de princesas provisionales, magulladas como muñecas de cera (Benítez Reyes, 1995a, 83)

El autobiografismo en *La propiedad del paraíso* establece una reafirmación de clase y del orden establecido que le viene dado en sus vivencias infantiles felices sin posibilidad de cambiar nada: "La repugnancia. La hermosura. La horrible mariposa. Estoy elaborando mi recinto de seda con los harapos del tiempo." (Benítez Reyes, 1995a, 121). La memoria es un lugar de llegada y nunca un medio para la consecución de otros fines en el presente de la narración; de ese modo el protagonista dirá:

> Los héroes de los tebeos estaban de capa caída. Mi hermano y yo sólo hablábamos ya de motos, y nos pasábamos el día pronunciando los nombres mágicos de la vida de carretera: Triumph, Honda, Bultaco, Harley Davidson… Como quien nombraba a unos dioses perdidos en la constelación de la Quimera Vana. Porque el futuro lo veíamos siempre muy lejos, y el tiempo avanzaba hacia él con sus pies cargados de plomo, indolente, como si diera vueltas alrededor de una noria, sin querer avanzar (Benítez Reyes, 1995a, 134)

En el orden de todos estos ejemplos pervive un espíritu de reafirmación del sujeto frente a la historia, pero no es una entrada del sujeto en la historia para luchar socialmente sino para dar paso a la intimidad y a todos los valores que conlleva el perímetro del microcosmos del organismo retraído dentro de la historia; en ese sentido se comprende que García Montero afirme cuando teoriza al respecto sobre la «poesía de la experiencia» que "Sólo se puede vivir la historia en primera persona" (1993a, 11), como si no pudiera darse cabida a un sujeto colectivo, a un organismo grupal o tan siquiera a una organización de sujetos coordinados al modo de una malla social. Tanto en la narrativa como en la lírica los hábitos de alcance íntimo se ven reducidos en su propia clausura por las barreras que impone la fisicidad del sujeto (o su entorno familiar, íntimo) en su concepción monádica, reducido en el pórtico de la privacidad más absoluta, sin el menor alcance a un público de terceros lectores al que van destinadas las obras en cuestión. Ese intimismo es reafirmado a toda costa por ser el nuevo espacio de deleitación y reafirmación del sujeto, como ha observado C. Bértolo, bien que su cita aluda a la narrativa, aquí perfectamente generalizable:

> destaca también el gusto por el intimismo, por el estudio de una soledad que no se vive como problema, sino como atmósfera grata y adecuada para la lucidez. No hay en nuestra nueva narrativa ningún intento de imbricar la individualidad en un entorno que vaya más lejos de lo familiar y aun en este ámbito los problemas se aluden o simplemente se eluden. (Bértolo, 1992, 297-8)

Ocurra cuanto ocurra, los problemas nunca son participativos en el lector, por verse éste ajeno a los sujetos retratados, al estar envueltos en el manto de lo íntimo y privado, por mucho que esta privacidad a la que se apela pretenda todo lo contrario, implicar al lector mediación a una coartada que pasa por ser la de participar de esos mismos sentimientos en la privacidad del mismo, bien que ello sea engañoso: "En la mayoría de las novelas la privacidad se vive como sabiduría, como único lugar posible frente a la crisis de cualquier otro tipo de valor. Este intimismo a la sombra del sistema se disfraza de falsos conflictos sin que nunca se traspase la frontera de la «vida interior»." (Bértolo, 1992, 298). En el siguiente ejemplo de la prosa de A. Trapiello, la individualidad tan sólo puede concernir al protagonista narrativo, de ningún modo a un lector cualquiera pues a nadie le interesa el escaparate de las acciones privadas por muy famoso que sea el escritor, ya que sus elecciones —la casa paterna en este caso— sólo le conciernen en este conflicto al sujeto que las emite mientras no se problematice con el todo social, sin la mayor aplicación de las cuestiones a tratar sino a ese reducido microcosmos cerrado del individuo que conflictualiza sólo consigo mismo: "Yo me figuraba que ese sitio, la casa de mis padres, era un lugar seguro para esconderse. Tal vez veía a mis padres y a mis hermanas tan candorosamente ajenos a todo lo que de verdad pasaba en mi vida, que la casa paterna era para mí una torre de marfil, invulnerable y fuera de toda sospecha." (Trapiello, 1992, 10). En todo caso, en este libro del que pudiera alegarse el ejercicio de la crítica a un proceso político como el vivido durante el final de la dictadura y el comienzo de la transición política española, a través de la memoria ficcionalizada por el autor, incluso el proceso es falseado al desviar la atención de lo colectivo a una privacidad prioritaria, pero al vislumbrar la política como el enemigo al que batir[307].

Sin embargo, pese a ser éstos los ejemplos más difundidos por editoriales con mayor capacidad de distribución y mayor implantación en el panorama poético nacional, existen otras poéticas que conviven con las anteriores, críticas en la concepción yoica, y a la altura de la historia y del final de siglo que vivimos, respetando el proceso histórico en el que estamos insertos desde la consolidación de la transición hasta esta parte. Y, ciertamente, existen también teóricos que reconocen otras poéticas con un sujeto disperso, disoluble o problematizador con la modernidad que les envuelve, y que entienden que toda textualidad construye un sujeto que cuando menos es ficticio bien que tienda a construir la realidad de la que surge: "No existe un sujeto, ni

307 En parecido sentido se expresa Bértolo de un modo que consideramos aquí aproximativo pero, en todo caso, veraz: "Cuando lo colectivo aparece, a veces incluso en forma de material político —la transición, la guerra o la posguerra—, no pasa de un tratamiento mítico, o, lo que es peor, de un aprovechamiento ideológico del lugar común no cuestionado en el que la política como maldad, como lugar de lo falso, es la visión predominante." (Bértolo, 1992, 298).

por tanto un discurso, constituido de antemano y que haya que traducir desde un lenguaje de uso. El sujeto del mismo modo que el discurso se elaboran, son parte de una perspectiva conscientemente manejada; el sujeto que nos interesa está constituido por palabras, es «en proceso», y la tarea del lector no es sólo la del reconocimiento, sino la de participar con su actitud de lectura, en la construcción/destrucción del sentido desde su propio punto de articulación." (Ortega, 1994, 13-4). Así, por poner algunos ejemplos, la poetisa Blanca Andreu rememora el pasado difuminado a través del sujeto poético, en una baza plural donde la existencia no es resultante de un proceso evolutivo mecanicista sino todo lo contrario: "Así, en pretérito pluscuamperfecto y futuro absoluto / voy hablando del trozo de universo que yo era" (1994, 30), o donde en Antonio Méndez Rubio esa dispersión tiene lugar en el des-concierto sintáctico de las personas verbales: "la alegría como también la muerte / habita los lugares que yo no reconoce / el aire insiste en azotarme el rostro" (1995, 37), o de otro modo en que el sujeto poético tiene la conciencia de multiplicarse en un ramillete de voces: "¿conozco acaso el don de la ternura? / me pregunta sin más mi propio eco" (1995, 51). Por su parte, en el proyecto comunitario de E. Falcón se contrarresta al máximo el sujeto poético en favor y a la búsqueda de una colectividad amplia protagonista no solo poemática sino también y sobre todo de la historia, los oprimidos: "y alguien dijo que muchos entonces despertaron / (no yo) / para volver al ruido y sentir el miedo" (1994, 19), "(Hubo quien hablara de bosques voladores / y un niño de los nuestros fue seccionado de / *interminablemente* parte a parte)" (1994, 19); no en vano, los verbos motores de las acciones del poemario son en su práctica mayoría sociales, colectivos, plurales: "invocamos", "enseñamos", "haremos", "avanzad", "hemos". Por su parte, J. C. Suñén utiliza formas verbales que frecuentemente tienden a una invisibilización del sujeto poético, o cuando menos a contrarrestar un sujeto que se disuelve en el poema: "Uno sale a la calle para probar sus dados / sobre la vieja manta de la noche." (Suñén cfr. Ortega, 1994, 96).

M. Casado finaliza un poema de la siguiente manera: "Así, la identidad / reside en lo carente de existencia; / lo que es, en lo que no es." (Casado cfr. Ortega, 1994, 73), de tal modo que se traduce la concepción yoica en una identidad inestable, problematizadora con el propio sujeto poético y entrada en conflictualización con la realidad que le envuelve; el paso del tiempo le hace entrar en crisis al sujeto frente a la anterior poesía coetánea ya vista: "Es extraña esta sensación / de reconocerme" (Casado cfr. Ortega, 1994, 75), "por ejemplo, reconozco / mis entradas, son inequívocas, / la piel de la cabeza bajo el pelo / corto, como pelusa; hay, en cambio, / de épocas distintas, recientes incluso, / fotos con larga melena, hasta los hombros: / me desconciertan. Ni mirándolas / percibo el paso del tiempo, soy / sólo así, como soy ahora; es inverosímil / esa historia en que parezco otro, la opacidad / de las imágenes que guardan los testigos."

(Casado cfr. Ortega, 1994, 75), donde el sujeto poético sometido a la observación de fotografías propias del pasado es advertido por un cambio sustancial de su organismo físico ante la acción demoledora del tiempo, y pese a esa *inverosimilitud* que dice confesar, en lo que ve tras comparar el presente con el pasado, ha sido problematizada ("me desconciertan") su existencia al pensar en el cambio sustancial morfológico experimentado por quien se somete al recuerdo, por el que finaliza el poema del siguiente modo: "aquella sensación / se hace extraña, reconocerme, / el convencimiento de que pervivo / a través de los años. Viene, sin embargo, / nítida e intensa; sé de su verdad / como también de su impostura." (Casado cfr. Ortega, 1994, 76). En Concha García, por su parte, la memoria presenta una disociación cuando menos dubitativa en «La derrota da pruebas de que estamos vivos»: "Recuerdo dos horas seguidas. / Luego un abatimiento. Se filtraba / la luz pero anochecía. Yo era otra. / ¿Dónde estará aquella ropa? / Era la misma que soy ahora" (cfr. Ortega, 1994, 88). Frente a ello obsérvese la construcción de la identidad llevada a cabo por García Montero: "Mis amigos poetas / son un poco teatrales, / pues huyen del fantasma / de la mediocridad, / les asusta el aspecto / de las cosas normales, / la gente con su torpe / manera de actuar." (1994b, 145), precisamente parecida a la que maneja el sujeto poético del libro *Las malas compañías* de F. Benítez Reyes: "Los amigos que tengo hacen vida de barra, / distraen a las perdidas, salen sólo de noche. / Los amigos que tengo maldicen a la vida / apoyados en barras, meciendo copas frías, / perdidos en la noche." (1992a, 131), donde al margen de ser una reflexión nodular en torno a una cierta amistad que se corresponde con una clase social volcada en el ocio, la identificación en ambos casos con los poetas es alta (pese a que algunos críticos la llamen alteridad), cuando la poesía de ambos poetas presenta ambientes festivos, de copas y juergas nocturnas, recurrencia frecuente de la «poesía de la experiencia». En tono semejante, y reafirmador de la personalidad de los poetas responsables de los versos de la poesía hegemónica en los ochenta, J. Juaristi en «San Silvestre, 1985» escribirá: "Otra vez me han plantado. Ya me veo / enfangado en el güisqui solitario. / A mi edad, sin embargo, es necesario / vigilarse el riñón. Me acuesto y leo. // Las nocheviejas me deprimen. Creo / que las voy a borrar del calendario." (1994, 61). Por otra parte, siguiendo con esta reflexión, Miguel d'Ors escribe en «Incompetencia»: "Mi idea de la felicidad se parece a la nieve de Wyoming / y mi interlocutor preferido es el fuego. / Comprenderán ustedes que sin duda / soy la persona menos indicada / para ser miguel d'ors." (1992, 171), donde aun no queriéndolo el sujeto poético pretende identificarse con el poeta en correspondencia exacta con las teorías de Lejeune vistas. No en vano esta identidad lejeuniana que tiene por motor poemático, sería lograda conjuntamente entre autor/narrador/personaje, la cual es defendida de manera teórica por García Montero del siguiente modo:

> La poesía de la experiencia ha venido a instalarse en un territorio intermedio entre el autor sacerdote y el formulador de doctrinas racionalistas en vano, entre las banderas supersticiosas de la modernidad y el intelectualismo metálico. Es bueno conocerse a uno mismo, pero es bueno también que este conocimiento se ponga al servicio del poema, para que los versos no olviden su capacidad de conmover, de convertirse en un territorio de frontera entre autor y lector." (1992, 14)

De lo cual da medida cuenta C. Marzal en el poema titulado «Media verónica para Don Manuel Machado»: "La crítica, tan crítica, tan lista, me ha indicado / que soy nieto cercano de don Manuel Machado. / Y aunque lo puse fácil, lo normal es el hecho / de que jamás los críticos embistan por derecho. / Hay que enseñar el trapo, embaucarlos muy lento, / darles tiempo a pensar, lidiar con fundamento. / Si se les saca un pase ya es toda una faena; / lo normal es que doblen las manos en la arena. / Qué le voy a contar, don Manuel." (1991, 48). En estos versos aquí reproducidos, la identificación entre autor y sujeto poético es absoluta por parte del poeta, cuando Marzal pasa por encima de las más evidentes clarificaciones semióticas de las últimas décadas, que nos vienen a dar cuenta del artificio de la construcción poética y textual, para unificar sólidamente su persona con el sujeto de su poesía, lejana de la realidad de la que se pretende hablar.

Contra las novelas antes vistas, otras coetáneas analizan el proceso de identificación de acuerdo al de la modernidad, entrando en crisis según situaciones, y disociándose a conveniencia de acuerdo a la experiencia sufrida por los propios sujetos. En la novela de Javier Marías *Todas las almas* se lleva a cabo un proceso de perspectivización del protagonista hasta el punto de disociarse en el interior de la trama, según las experiencias vividas:

> Pero para hablar de ellos tengo que hablar también de mí, y de mi estancia en la ciudad de Oxford. Aunque el que hable no sea el mismo que estuvo allí. Lo parece, pero no es el mismo. Si a mí mismo me llamo *yo*, o si utilizo un nombre que me ha venido acompañando desde que nací y por el que algunos me recordarán, o si cuento cosas que coinciden con cosas que otros me atribuirían, o si llamo *mi casa* a la casa que antes y después ocuparon otros pero yo habité durante dos años, es sólo porque prefiero hablar en primera persona, y no porque crea que basta con la facultad de la memoria para que alguien siga siendo el mismo en diferentes tiempos y en diferentes espacios. El que aquí cuenta lo que vio y le ocurrió no es aquel que lo vio y al que le ocurrió, ni tampoco es su prolongación, ni su sombra, ni su heredero, ni su usurpador. (Marías, 1989, 9-10)

El protagonista, en el proceso de rememoración/composición del relato, es capaz de analizar la transformación/evolución sufrida en su persona hasta el punto de tener la conciencia de haber cambiado tanto que es una persona diferente de quien vivió aquellos hechos, ajenos a la persona que habita en él en la actualidad. Se lleva a cabo a lo largo de la novela una reconstrucción de la identidad, al tiempo que se escribe ésta, a través del ejercicio memorístico:

> He sabido luego —cuando supe de ella— que en aquellos segundos finales de un minuto que sólo ahora existe, había contemplado ráfagas de su infancia en la India, el gesto pensativo de la niña que no tenía mucho que hacer en aquellas ciudades meridionales y que veía pasar un río guardada por las voces morenas de sirvientes risueños. Yo no sabía que lo estaba viendo (y por tanto quizá me equivoco o miento y *no* lo estaba viendo y *no* debo decirlo), pero no puedo dejar de

> decir que por aquellos ojos oscuros y azules atravesaba ese río brillante y claro en la noche, el río Yumana o Jumna que atraviesa Delhi (Marías, 1989, 64)

A la salida de un museo, por sorpresa, se topa con su amante Clare Bayes que iba acompañada de su hijo y de su padre, y cree adivinar en los tres rostros el mismo que el de su amante, en un proceso de disociación no ya genética sino vital ajena al protagonista, lo que le llama poderosamente la atención, ante el desconocimiento hasta ese mismo momento de esas figuras próximas a su amante:

> al encontrarse nuestras miradas y verle yo por fin la cara, lo que vi fue el mismo rostro por tercera vez, idéntico, el rostro de Clare Bayes que conocía perfectamente y que había y me había besado tanto. Me había besado, pensé, aquella cara que era también desde mucho antes la cara del diplomático Newton y luego, desde hacía poco, también la del niño Eric, Eric Bayes su nombre. Una única y misma cara que me había besado en una de sus encarnaciones o representaciones o figuraciones o manifestaciones, pues nunca he visto un parecido tan cabal y preciso, tan excluyente. Aquellas tres personas se habían ido transmitiendo sus rasgos descartando todos los demás posibles (los de una madre y un padre, los de la primera Clare Newton y los de Edward Bayes), y se los había cedido íntegramente, sin la menor mezquindad o cicatería. (Marías, 1989, 186)

Pero se lleva a cabo a lo largo del proceso de escritura una reafirmación de la identidad como modo de protegerse frente a la lejanía espacial que habita:

> Dayanand, recordé, era un hombre de cuidado según había podido ver en su mirada ígnea durante aquella *high table*. Dayanand debía de tener más voluntad y fuerza para conseguir lo que se propusiera, más fuerza que Cromer-Blake, sus ojos no tenían velo, venían del Mediodía, como venían los míos, el médico indio tenía su demonio dentro, como Toby Rylands, que quizá había sido sudafricano, y como Clare Bayes, que había pasado su infancia en países lejanos y meridionales, y posiblemente también como el muerto Gawsworth, que había estado en Túnez y Argelia, en Italia y Egipto, y en la India (aunque no en Redonda); y como yo sin duda, que era y soy y seré de Madrid (lo sé ahora). Mi sangre es caliente, o es tibia, o fría. Pero yo también iba a ser postulante en cuanto tuviera ocasión, en cuanto me la dieran. (Marías, 1989, 204-5)

Es por este afán de reafirmación de su identidad, un tanto disipada en el Oxford que habitó en un pasado no demasiado lejano, por lo que al final de la novela el protagonista, tras haber reconstruido los hechos de su pasado, diga:

> ya no soy el mismo que estuvo dos años en la ciudad de Oxford, creo. Ya no estoy perturbado, aunque mi perturbación de entonces no fuera gran cosa, fue leve y pasajera y articulada y lógica, como ya se ha dicho, una de esas perturbaciones que no nos impiden seguir trabajando (Marías, 1989, 239)

> No creo que lo dijera aunque le hubiera visto la cara —si se hubiera vuelto—, porque para entonces ya estaba tan borrosa y confundida con otras como lo está ahora, en mi memoria. (Marías, 1989, 240)

En el tratamiento de la identidad del protagonista pervive, en su complejidad, una desazón propia de la modernidad, que es su afán de asimilar para comprender los hechos pasados, recomponiéndolos en un rompecabezas donde, mucho que se quiera lo contrario, las fichas ya no encajarán por cuanto que la memoria y el tiempo son capaces

de aplicar tales variantes al sujeto vivencial que ya nunca más será quien fue en el pasado.

De modo parecido, aunque por cicunstancias completamente diferentes, la protagonista de la novela de E. Alonso *Villahermosa* sufrirá en sus propias carnes un proceso disociativo ante las variantes del regreso al lugar de nacimiento, el transcurso temporal entre medio y la maleabilidad de los recuerdos en su momento de recuperación. En *Villahermosa*, la protagonista, al regresar a su ciudad natal recupera un sinfín de recuerdos que creía definitivamente perdidos, ahora recobrados hasta el punto de llevarle a conflictualizar su propia existencia: "y cuanto más prodigiosos, más iluminaban aquella sucesión de Elviras perdidas: la niña sin fronteras, de adolescente confusa, la novia inexperta, la madre instintiva […]" (Alonso, 1993, 6). Esta problematización inevitable de la identidad al rememorar escenarios perdidos en su vida, ahora recobrados tras un viaje de aprehensión, le llevan a la protagonista a reconocerse en su dispersión yoica, en una pluralidad de vidas que ella nunca hubiera querido pero que inevitablemente, ante el contexto político español tras la inmediata guerra civil, así han sucedido; en ese acto de validación de su pasado, en un determinado momento de su vida, es capaz de evidenciar que sus huellas de identidad son como el humo del cigarrillo que fuma, inaprehensibles: "Era el tiempo del reconocimiento, a solas: soy yo, aquí estoy, esto dará de sí el día. El pitillo, el humo, el rito de fumar, quizá fueron sólo procedimientos de identificación." (Alonso, 1993, 43). Procedimiento que le llevará a una aceptación de la disociación yoica pareja al proceso que vive la modernidad: "Todo era novedoso e incierto, pero nada tenía que ver con el extravío de mucho tiempo después, cuando un día quisiste reconciliarte con la dispersión y el olvido, y te preguntaste quién eras y quién no eras." (Alonso, 1993, 49), para bien avanzado el relato reconocer la diferencia sustancial respecto a la infancia, el cambio experimentado en su persona a tenor de los cambios políticos, sociales de España, y su exilio junto a su padre en México, pero sobre todo por el efecto devastador provocado por el tiempo: "y así me daba cuenta de que *yo* era yo, *yo* era Elvira, Elvira *era yo*, un ser diferenciado del «no yo», todo lo demás, desprendido de la tierra, del aire, de las habitaciones, de Jaime y de mis padres, un ser libre que podía pensar en sí mismo con libertad." (Alonso, 1993, 162). Se podría decir con este análisis de la identidad en la narrativa española que la crisis de identidad responde a la inserción de los personajes de las diferentes novelas en un proceso histórico del que no se puede de ningún modo escapar. La diferencia en otras épocas como por ejemplo la anterior a la democracia es que en ella la lucha cívica de los jóvenes se hacía para recuperar una identidad arrebatada por todo un régimen político; una vez recuperada la democracia y normalizada la situación social pero también política de España, los escritores reflejarán esta ruptura de lazos en consonancia con la modernidad vivida desde hace algún tiempo

en otros países de nuestro entorno. En palabras del crítico E. Murillo, ello responde claramente a este proceso democrático: "La búsqueda de las señas de identidad escamoteadas por el régimen dictatorial ha dejado paso, una vez superado ese problema, a la puesta en duda de la identidad, de la realidad." (Murillo, 1992, 303). Frente a ello, se encuentran otras líneas de nuestra joven narrativa, como muchas de las expuestas aquí, donde se da la espalda a este proceso histórico nuevo vivido en España a partir de 1975, prefiriéndose recobrar vetas abandonadas en la literatura para recrear un pasado sin otro sentido que su recreación satisfactoria. No podemos olvidar que sólo nos constituimos en sujeto por nuestra relación con los demás, con lo cual la autobiografía presupone *a priori* la existencia de un pacto o contrato enunciativo con respecto al lector. El lenguaje crea el mundo y nunca al revés; la escritura autobiográfica re-crea un mundo de recuerdos a través lo que es el laboratorio de la memoria, mediante un material lingüístico; es decir, con los ingredientes añadidos de tiempo, sujeto evolucionado, memoria, crea una nueva instancia enunciativa.

En ese sentido, resultado de este proceso es que se dé una ausencia total de trama no ya en la historia que se narra sino en la vida de los personajes, sin que exista la menor problematización de la existencia como demuestran las novelas de R. Loriga, B. Prado o R. Wolfe:

> Mi hermano perdió una oreja en un accidente de tráfico. Mi hermano perdió su oreja y yo tuve que salir del cuarto para ir a buscarla o para ver por lo menos cómo quedaban las cosas después de eso. Mi hermano se quedó sin oreja y ésa es básicamente toda la historia. (Loriga, 1993, 14)

Esta postura lleva a los personajes, en especial al protagonista de *Héroes*, a un nihilismo siempre presente, incluso en lo ambiental:

> Nada, no veía nada. Estaba bastante borracho, absolutamente borracho. Había empezado con cerveza y debí quedarme ahí porque la cerveza es algo que siempre puedes controlar, después empecé a mezclar cerveza y whisky y durante un buen rato me sentí francamente bien, luego llegó el tequila y la verdad es que para mí el tequila es la muerte. Esos vasos cortos bebidos de un trago te rompen completamente el equilibrio. Tres o cuatro de ésos en medio de una borrachera de whisky y cerveza son como pegarle con un martillo a una Torre Eiffel construida con palillos. Así que no veía nada, estaba liquidado, trataba de ponerme de pie pero no lo conseguía." (Loriga, 1993, 170)

Avanzando un grado más en la reflexión que nos convoca, el concepto *protagonista* que se maneja en el registro de la «poesía de la experiencia» es el de un protagonistfa sólido que asume ser centro de cuantas acciones, funciones y contextualizaciones le rodean en consonancia con la filosofía individualista de esta época de la que hemos dado cumplida cuenta en otro capítulo: suele ser un héroe que, según las poéticas, se presenta diversificado. No será lo mismo el de la poesía de Luis Antonio de Villena que aparece construido de una manera pretendidamente narcisista, altamente estetizado y que sólo parece vivir al servicio del arte en términos absolutos,

que el de Martínez Mesanza cuyo protagonismo es épico, invocativo de un tipo de preservación jerárquica de raigambre imperialista. Ponemos un ejemplo del primero, seleccionado de un poema que lleva por título significativamente el de «Dilettante»: "Me gustó el arte, vivir rodeado de belleza… / Visitar los lugares selectos, los grandes apellidos, / las cornucopias de salones nobles / donde —bajo un Rembrandt— se guiña un ojo / a un camarero apuesto. Perdí la juventud, / snob de los bares de lujo, persiguiendo otra juventud / más bella." (1993, 27). Villena ejerce premeditadamente un discurso-maquillador a través del embellecimiento consciente de la realidad, reforzando con la belleza la ideología surgida de la institución Literatura/Arte (confiere al arte un valor eternizante, esencialista, deificante), distrayendo cualquier otro tipo de discusión y concentrando las otras posibilidades en su misma saca. De ese modo, la realidad se neutraliza y el individuo pace a sus anchas en un mundo hecho a su medida y antojo: "Una vez así estetizada/ennoblecida la existencia del yo, se pretende una representación predominantemente armónica de la realidad, lo que conduce a prácticas sígnicas exentas de carga conflictual." (Bajo Cero, 1997, 114). La construcción textual de un sujeto narcisista refuerza un mensaje ideológico de un sujeto autosuficiente, ordenador estable y fundador del mundo y de sí mismo, ensimismado en su propia clausura en tanto forma de concebir el mundo, en dependencia paralela a un modelo de sujeto abstracto legitimado a sí mismo. Como razón última se entrevé, al mismo tiempo, una fuerte estetización del comportamiento en el plano individual como forma alternativa de concebir una realidad que va por su propia cuenta sin ofrecer razón a nadie, ni siquiera al contexto del que parten las mismas acciones.

Por contra, no menos llamativo resulta el sujeto que construye Martínez Mesanza en su poesía, y del que ya hemos dado cumplida cuenta, concibiéndose no sólo monádico, reafirmador de una unidad inquebrantable y sin fisuras, corroborando cuanto llevamos dicho, sino sobre todo un sujeto épico en consonancia con el mundo medieval guerrero y épico que exhibe permanentemente, un sujeto ensalzador de las glorias trasnochadas de conflictos hoy caducos en la *Europa* sin fronteras que vivimos, mucho que se empeñe su autor en todo lo contrario, rescatar una Europa épica de leyendas y mitologías imperialistas desfasadas: "Yo he visto el túmulo de un dios en Creta. / Creedme: su tamaño era el de un hombre." (1986, 11), o el poema titulado «Contra Usuram» que aun a pesar del título dice: "Ya sé que hemos gastado en demasía, / pero bodas y amigos lo merecen, / y lo merecen todas las campañas. / Te pagaré, y no habrá vencido el plazo" (1986, 18); por último, otro ejemplo del poema «Estela Victoriosa» dice: "No di ninguna ley a pueblo alguno. / Quise arrancar su estupidez. Me llaman / rey de reyes. Da igual cómo me llamen. / Querían leyes para las usuras: / no estoy dispuesto a consagrar el crimen." (1986, 32). El sujeto poético se erige en lo que supuestamente representa a un emperador (rey de reyes), preservando un fuerte sistema jerárquico muy

lejano y adscribible a las milicias medievales cuando la cabeza de un imperio era un rey, señor de todos los súbditos. Con esta concepción desfasada del sujeto, en 1986, es decir recién incorporados a la Unión Europea, debemos pensar que un poemario que lleva por título el del proyecto que se pretende construir políticamente, donde las fronteras se anulan y pervive un espíritu de confluencias económico-políticas, ofrece los indicios de todo lo contrario: más bien el regreso a un viejo orden tan ancestral y primario como rancio, con la reivindicación de una fuerte jerarquización social, favorecedora de una oligarquía poderosa.

Lo más común en la promoción poética que estamos tratando es la exhibición de un tipo de personaje que muestra precisamente una estética del fracaso y un héroe perdedor. El sujeto poético de la poesía de García Montero dice abandonar una supuesta utopía inicial ante la corrupción del ideal por el que luchar como si la acción diaria no fuera acicate para la persistencia: "Porque sé que los sueños se corrompen / he dejado los sueños" (1994a, 74); pero en ese mismo orden se presenta el sujeto poético de la poesía de F. Benítez Reyes: "Porque todo es un lento bostezo. Y no me importa / apostar al fracaso. Como todos los jóvenes." (1992a, 49); «La bala de plata»: "Es la última. Las demás las he ido regalando / a tipos como yo. Una leyenda / he mandado grabar a su través: «Soy dueño de una vida»" (1992a, 53), en referencia a la propia, claro está, como atravesado por una abulia vital sorprendente. En «Los convidados de las últimas fiestas» el sujeto poético de esta misma poesía dice: "Porque hemos descreído / de todo por principios, / está bien no hacer nada, / salir sólo de noche / y apurar unas copas / cuando cierren los sitios. / Está bien que la vida / nos convierta en sus cómplices / y que la vida misma / se encargue de aburrirnos" (1992a, 107); en I. Mengíbar se da prácticamente esta misma estética del fracaso, como en el poema «Esto ya no es un chiste»: "Soy un coche tirado al fondo de un barranco: / se me fueron los frenos." (1994, 65). Esta desidia o pasividad abúlica también preside la práctica totalidad de la poesía de V. Gallego: "Llego después al caserón, me asalta / una desidia pegajosa, este / aburrimiento largo, largo, triste / y un deseo infinito y absoluto / de todo y de la nada, cuando decido relajarme" (1988, 17). La estética del fracaso no es más que la huida practicada por el individuo en tanto forma de escapar de las dificultades o problemáticas a atisbar. La estética del fracaso no es más que una falsa estética o una manera de enmascarar una problemática que en realidad es todo lo opuesta; es decir, en unos personajes burgueses como los retratados generalmente, los protagonistas poemáticos viven en la pasividad con la que se instalan en la sociedad; los propios sujetos se saben perdedores bien que ejerzan esta estética del perdedor propia del cine de Hollywood para precisamente ensalzar los valores triunfantes: es una forma de comportamiento individualista sin necesidad de dar explicaciones a terceros, una desresponsabilización de los procesos que conlleva la historia, a más de una manera de

retratarse, en tanto yuppies, ciertos estamentos sociales con privilegio de clase, para deleitación y consumo de su propia clase, es decir, una estética que se erige en la del triunfo bien que pretenda aparentemente todo lo contrario. En Martínez Mesanza, la abulia se transforma en un peligroso juego de azar donde la vida, al parecer, poco importa al estar en manos de un tirano: "Cuando no sé qué hacer juego a los dados, / y simulo la historia y sus combates." (1986, 33), o por ejemplo en el poema titulado «Contra Utopía I»: "Si esta ciudad existe, mis jinetes / la harán ceniza. Nada enseña a un hombre." (1986, 29); "ya no hay sangre que llene nuestro orgullo / ni magia con la espada que deslumbre / mi fragmento confuso que obsesiones / mi anillo conyugal que calme el ansia. / Sombra seré o soldado de fortuna." (1986, 63). Miguel d'Ors, por su parte, no se queda atrás en esta vocación de exhibir la estética del fracaso, como por ejemplo ocurre en el poema «Nada»: "La lluvia gris empaña / el ácido temblor de las farolas. // Estar así, mirando / la tarde que ocurra ni una carta. / Tener / ya treinta y cinco años. / Escuchar / los trenes que se alejan. // Y esta melancolía de no haber sido Steveson / o el conde Henry Russell." (1992, 104). Carlos Pardo en ese tono lastimero dirá: "comprendo que es estúpido a mi edad / confiar en un dios que se apiade de mí / y me acerque / a la noche que acabo de perder / o me deje ver claro qué hay detrás de la niebla." (1995, 14).

En otros capítulos hemos dado cuenta del libro de F. Benítez Reyes *Vidas improbables* cuyo título viene a dar en buena medida la dimensión del libro cuando queda constituido por apócrifos del propio autor, bien que los enmascare en una serie de biografías inventadas (ficticias con datos concretos de la propia vida y obra otorgando visos al lector de verosimilitud plena) que anteceden a los poemas de los poetas seleccionados, los cuales abarcan la totalidad del presente siglo, pero que tienen la característica común en la práctica totalidad de los 11 poetas seleccionados/inventados el hecho de que bajo diferentes planteamientos y tonos conseguir una vez más un muestrario amplio de lo que los críticos consideran «poesía de la experiencia», es decir, idéntica factura que la del autor del libro. Interesa concretar el hecho de que los últimos poetas son apócrifos construidos con todas las de la ley dentro de la generación poética del propio autor ante los datos vertidos y las características de la poesía seleccionada. A la presentación del poeta reconvertido llamado Pablo Arana en su mismo título le sigue la etiqueta de «poeta de la experiencia»: "Nacido en Madrid en 1965 y educado en la lejana Irlanda, Pablo Arana ejemplifica como pocos la presión que una tendencia dominante puede ejercer sobre los talentos en ciernes, desviándoles de la estética en que pudieran lograr su más plena realización y rendimiento. Los primeros versos de Arana se publicaron en revistas como *Onda Marginal*, *Contraclónicos* y *Papel de envoltorio*, representativas de la corriente más renovadora de nuestra joven poesía, tan contaminada

por la proliferación de poetas intercambiables y de intrigantes cenáculos cercanos al Poder." (1995b, 75), "A partir de 1992, la poesía de Pablo Arana dio un giro que la situó en la uniforme corriente de la llamada «poesía de la experiencia», esa endecasilábica plaga contemporánea. Nos atrevemos a sospechar que tal giro no responde a ningún tipo de exigencia espiritual —lo que no sin reparos lo legitimaría—, sino más bien a razones de política literaria: éxito fácil, acceso a casas editoriales y a revistas afines a la tendencia dominante, prebendas oficiales, viajes al extranjero, asistencia a congresos, premios amañados y promiscuidad sexual, entre otros espejismos con los máximos responsables de esa especie de secta de la experiencia embaucan a nuestra más renovadora juventud." (1995b, 75).

Por otra, el último poeta de la antología apócrifa, «Pau Rinkel, cantor del lumpen» supone otra nueva versión de la poesía de la experiencia más cercana a lo que pudiera ser la expresión de una cierta cultura underground o alternativa que no del todo marginal, bien que se acerque a los héroes construidos por Villena en *Marginados*, o en otro sentido a los mundos de los bajos fondos y de la delincuencia juvenil descritos por Ray Loriga en su narrativa; sirva de ejemplo el poema titulado «Eldorado»: "Hablemos en serio de nuestra nueva vida. // Para empezar, deberíamos largarnos de este pueblo. // Tú sabes mamar de escándalo, y eso se paga / bastante bien en las capitales, Allí / hay guita para todo. // Yo podría /comprarle al *Marroquí* una buena pistola." (1995b, 87). Otro ejemplo, el poema titulado «Reacciones en cadena»: "Yo me puse / a quemar buzones y cabinas, / a insultar a la gente como un perro, / a buscar bronca, / y, cuando ya amanecía, / conduje haciendo eses / por la autopista / en un buga robado / del color de la sangre." (1995b, 89), un mundo, como el de Loriga, marcado por una violencia inútil y una acción en los sujetos que la habitan regresiva, insolidaria y violenta cuando menos. Al margen de ello, el libro pretende algo tan del gusto de esta promoción literaria como es la recuperación del *contar* y divertir mediante lo que consideran todo un entretenimiento que es la literatura; ello es así al privilegiar el conflicto realidad/ficción que trabaja el autor, creando una serie de apócrifos que sólo existen en su imaginación. De ese modo se mantiene lo que hemos comenzado diciendo aquí, es decir, privilegiar el protagonismo y la autoría en la literatura por encima de la textualidad y de la propia ficción poética en este caso: el protagonismo se lo llevan los poetas apócrifos mediante un diseño ficcional creado al serles conferida una biografía particular y una serie de datos sucintos sobre su vida.

El protagonista de *Héroes* de R. Loriga narra en primera persona sus experiencias vitales rodeado de colegas en un mundo underground, con un tipo de vida cercano al de las leyendas del rock & roll, centrándola en torno a ocios pasivos como entregarse a la bebida, la droga y la promiscuidad sexual, escuchando música de los ochenta,

exhibiendo una vida que no muestra la menor espectativa vital sino su lado fantasioso, ensoñador y mitologizado por el estereotipo al uso:

> Cuando me empezó a subir el ácido pensé: bueno, se acabó. No puedo seguir con esto; el trabajo y la apisonadora RESPONSABILIDAD-CULPA-DIOS TE QUIERE-TU FAMILIA TE QUIERE-TÚ NO TE QUIERES PERO ESO SE PUEDE ESPERAR. Pensé simplemente: adiós, se acabó. Seguí bebiendo cerveza y vino tan deprisa como pude y luego me levanté para cantar algo pero no me acordaba de ninguna canción, así que traté de recordar la canción de la chica rubia y se me ocurrió que si la cantaba la chica saldría del cuarto y me diría algo. (1993, 12)

En el mundo de los protagonistas de la novela de Loriga existe un páramo baldío como futuro, una ausencia total de cualquier proyecto:

> Pero yo seguí a lo mío. Bailando con mi chaqueta roja todas las canciones de moda. Mal alimentado pero bien peinado. Sin esperanzas, sin futuro, pero con mucha clase. Ignorando los jardines y arrojándome de casa contra las ortigas. Bebiendo y subiendo a los ácidos, bajando de las noches de coca como el que se cae de un toro salvaje de un rodeo. (Loriga, 1993, 18)

El protagonista de *El buque fantasma* de A. Trapiello recuerda a 20 años de distancia su pasado militante en la izquierda durante la transición democrática cuando era estudiante universitario. Circunscribe la acción, en la agonía franquista, del siguiente modo, valga como ejemplo:

> A veces uno oye: «Aquello fue necesario hacerlo.» Se dice tal vez no por fidelidad a los viejos ideales, como a la juventud perdida. Pero lo cierto es que la historia iba a demostrar que nada, nada de aquello iba a tener la menor utilidad. 1917, 1939, 1945, 1975… Eran como fechas de la fatalidad, no de la razón, ni del deseo, sino dientes de una rueda ciega que mordería o despedazaría a todos aquellos que, por fantasía, idealismo o cálculo, quisieran hacerla girar más de prisa o más despacio, en una una u otra dirección. El dictador murió en su cama (Trapiello, 1992, 100)

El protagonista ha renunciado a sus ideales revolucionarios, idea que deja perfectamente clarificada en numerosas ocasiones, ante lo que cree una infamia continuada de acciones de aquella lucha antifranquista: "No puedo decir que la universidad española se portara mal conmigo: en el primer trimestre me hizo marxista-leninista-pensamiento maotsetung y, a la vez, un enamorado clásico, es decir, romántico, desesperado, doliente." (Trapiello, 1992, 44), "Que Franco y su partida fueran unos malhechores no quita para que uno piense que poco de cuanto hicimos sirvió para algo, y que aquel algo tampoco justificó de aquello poco, y que dilucidar todo esto nos llevaría siglos. Es verdad que a cambio heredamos el miedo. A otros no les tocó ni eso." (Trapiello, 1992, 216). En la revisión autobiográfica que lleva a cabo el sujeto narrativo, el pasado de su lucha antifranquista al borde del final de la dictadura no ha servido para nada, ante los cambios producidos en el modo de comportamiento de los protagonistas de aquel proceso revolucionario una vez llegados al poder, como si intentara justificar el abandono de sus ideales de progreso y lucha por la libertad apelando al comportamiento de terceros, que no a la necesidad de nuevas luchas

sociales en la realidad que vive ese protagonista sometido al recuerdo. De hecho, su concepción del pasado es conservadora cuando vierte una serie de juicios como el que sigue: "Del pasado nos quedan siempre efímeras imágenes, amarillentas instantáneas y, como las hojas secas, unos cuantos recuerdos muertos que no están muertos, pues al andar entre ellos y removerlos con nuestros pasos, se eleva hasta nosotros un rumor y un «bálsamo divino»." (Trapiello, 1992, 215). La esencialización de ese pasado, le ha llevado a un sentimiento de culpa adscribible a su persona ante la evolución sufrida: "Para uno el pasado no es más que una equivocación, y no me parece mal, porque es una forma de cerrarlo, que no de abolirlo." (Trapiello, 1992, 216). En muchos de los momentos pretende estancar ese pasado en su imagen más límpida e inocente, fuera de toda responsabilización juvenil:

> Quedan de la vida, si algo queda, las hojas muertas, unas pocas imágenes amarillentas, tal paseo al atardecer en una playa, la contemplación de un niño dormido, el zumbar de unas avispas sobre una raja de sandía tras un almuerzo campestre, un abrazo, dos o tres adioses, la vaga memoria de unos pocos libros, bagatelas, pavesas, nada, todo lo que a un buen conservador parece insignificante. Eso que los poetas llaman verdad, no siempre con minúscula. (Trapiello, 1992, 217)

En su polo opuesto, se da un proceso de identificación absoluta y abúlica del sujeto narrativo de la historia con el del pasado en el acto de evocación de su infancia en la novela de R. Loriga *Héroes*:

> Algunas mañanas eran iguales a otras mañanas en las que yo era considerablemente más pequeño, en las que era pequeño de verdad y aunque venía rebotado de circunstancias muy distintas, la sensación era casi la misma. Como dos caídas separadas por veinte años pueden suponer el mismo daño. (Loriga, 1993, 15)

La identidad es unitaria, y si se piensa en su ruptura es para imitar modelos de vidas famosas como las de los cantantes del rock: "Yo podría transformarme en una estrella de rock and roll y desaparecer mientras te lo piensas." (Loriga, 1993, 45). La imitación de estos modelos musicales norteamericanos es absoluta hasta el punto de llegar a una cota de idolatrización: "Sentirte como Jim Morrison no te convierte en Jim Morrison, pero no sentirte como Jim Morrison te convierte en casi nada. / Yo nunca saldría a la calle sin sentirme como Jim Morrison o Dennis Hopper por lo menos." (Loriga, 1993, 69). En el caso de la novela de Prado *Raro*, el protagonista se desdobla en una segunda persona distanciándose en principio voluntariamente de sí, para problematizar acerca de su realidad, pero pronto ésta se presenta vacía de cualquier tipo de contenido:

> De modo que en algún momento empiezas a hacerte preguntas y a necesitar respuestas, sales a la calle y conduces hasta las urbanizaciones y de repente estás mirando las pistas de tenis vacías, preguntándote si las cosas tienen algún sentido y si en cualquier caso merecería la pena que así fuera. Pero te dices a ti mismo: a la mierda, la gente piensa que un escalón más abajo de las aventuras están los problemas, pero preferiría tirarme de cabeza a un barril de ácido antes de dejar mi vida en manos de una frase como ésa. (Prado, 1995, 29)

De modo similar al anterior, el protagonista de la novela de Prado también exhibe valores de heroicidad y contracorriente underground, de los arrabales de las ciudades y un mundo moderno de autopistas en semejanza a las novelas y el cine norteamericano de los últimos años, con protagonistas que presentan con harta frecuencia sus acciones en hoteles, carreteras, imitando los héroes de las películas americanas, pero siempre acciones abúlicas y pasivas: "Después me di una ducha y me tumbé en la cama sin secarme; el agua empezó a empaparlo todo, cerré los ojos, imaginé que alguien me había disparado y la sangre se extendía lentamente por las sábanas. Volví a quedarme dormido." (Prado, 1995a, 39). El protagonista imita el modelo artístico norteamericano (el del escritor Carver en el siguiente caso) en menoscabo de su personalidad, bajo la voluntad de parodiar a sus figuras predilectas, pasando por alto su propia personalidad: "Se llamaba Teresa, pero he decidido llamarla Tess: la mujer de Raymond Carver se llama así y estoy dispuesto a aceptar cualquier cosa que me haga sentirme un poco más Carver y un poco menos yo." (Prado, 1995a, 47).

En connivencia con el mundo y los valores que exhibe, hay una creencia aférrima en el individuo en novelas como la de R. Loriga, donde el sujeto narrativo es capaz de erigirse en protagonista heroico de la trama bien que sea contraproducente ésta; en cierto momento dirá sin el menor escrúpulo:

> Puedes estar conmigo y deberías estar conmigo porque desde la carretera no vas a ver nada. Voy a pasar tan deprisa que despeinaré a tus hermanos, aunque se hayan encerrado en la despensa. Tengo mi chaqueta roja y la palabra más imbécil en la que puedo pensar es DESTINO. Cree en mí o no creas. O mejor muérete. (Loriga, 1993, 18)

Aunque no sean novelas autobiográficas (en sentido estricto) las de Mañas y Maestre, el protagonista de la novela *Historias del Kronen*[308] lo es en términos absolutos, es decir, destaca con cierta relevancia por encima de cualquier otro de los personajes que pueblan la novela, incluso de entre la pandilla de amigos. Obra a su libre albedrío, incluso desobedeciendo la voluntad de sus progenitores con los que vive, y se mueve al filo del peligro por encima del bien y del mal o cualquier tipo de moral. El concepto de heroicidad viene expresado en la novela de un modo agresivo en palabras del propio protagonista, mediante un tono sarcástico: "—Eso es, Roberto. Pat estaría orgulloso de ti. Saliendo a la búsqueda de asquerosos vagabundos a los que atropellar.

308 La novela de Mañas no es una autobiografía en su sentido absoluto, sino más bien un fresco instantáneo de una determinada juventud, adscribible a una clase social concreta, burguesa más concretamente, pudiendo definirse como una crónica veraniega de un grupo de amigos madrileños en sus actividades cotidianas de ocio y pasatiempo, narrada en primera persona por su protagonista, Carlos, un sujeto que actúa a la manera de los héroes norteamericanos de la sociedad moderna, urbana, avanzada. Ocurre que tiene algunas similitudes con la autobiografía como es la particular introspección efectuada de la vida del protagonista (quien lleva desde la primera persona el peso de la narración y de la novela), bien que sea a partir de los diálogos y silencios del propio sujeto narrativo interpretados por el lector, que no por la introspección en su mundo de sentimientos, por cuanto que éste pretende desterrarlos de su carácter insensible, deshumanizado y agresivo.

Eres todo un héroe moderno." (Mañas, 1994, 190). Los protagonistas viven en un mundo de drogas y desenfreno sufragado a espensas de sus progenitores, como hijos de familia bien avenida del Madrid residencial de los años 90, exhibiendo una agresividad gratuita y una manifiesta prepotencia en todo momento, como si la realidad no fuera con ellos. De hecho, tras el resultado trágico final de la novela, con la muerte de Fierro, Roberto, otro de los amigos de Carlos que participó en la fiesta en la que falleció, le revela a su psicoanalista en una sesión de terapia que éste vivía en su propio mundo de héroes americanos fruto de una determinada ficción impuesta por el cine y los libros: "Eran sus héroes. Aquella película, Jenriretratodeunasesino, la veía cada dos días y siempre me hablaba de Pat Beitman…" (Mañas, 1994, 232). El protagonista de *Matando dinosaurios* es un antihéroe, pero no con la estética del perdedor que hemos aludido en los anteriores narradores y poetas, todo lo contrario un perdedor de la situación social que se vive en la España de los 90, y que es capaz de, a partir de su mala situación económica y social, problematizar su contexto social, al sentirse víctima de una realidad social, insolidaria con los jóvenes que se hallan desocupados y con grandes problemas al no gozar de una vida digna: "lo que no me explico es cómo los jóvenes no nos rebelamos como cuando no se tenía nada y nos conformamos con defender egoístamente las migajas de comodidad que nos quedan, deberíamos unirnos y salir a la calle a luchar por algo como en la guerra civil para no tirar cada uno por su lado esperando que nos lo den todo hecho" (Maestre, 1996, 20). Sin ser tampoco autobiográfico el libro de Wolfe *El índice de Dios*, su narración en primera persona del pasado le confiere una técnica mínimamente rememorativa, bien que sea de un pasado cercano al de la narración, muy presente todavía en ésta. En ella su protagonista-narrador es un héroe con todas las de la ley, a imitación de los héroes de las películas de Hollywood de los años 80, un Robinson urbano defensor de su propia causa, insolidario con el mundo que le envuelve y con cualquier clase de humanidad respecto a terceros; sólo le importa sobrevivir a su costa, del mismo modo que los héroes más duros de las películas norteamericanas al uso, de donde parece haberse inspirado su autor, además de en la nueva narrativa norteamericana. El protagonista se exhibe en un mundo ultramoderno entre la modernidad urbana de ciudades densamente pobladas (que resultan un tanto tópicas en la topografía urbana española, todo hay que decirlo), con escenografía de hormigón recargada, donde actuará bajo el anonimato que impone tal espacialización, en un muestrario de actitudes ejemplario de héroes violentos, inhumanos y sin ningún tipo de compasión por sus semejantes, haciendo de la violencia su bandera, puesto que el protagonista no se anda con remilgos para conseguir sus objetivos sangrientos la mayor de las veces, imponiendo su voluntad a terceros con el uso de la fuerza e incluso el homicidio sin ser ello nunca necesario, sin más ley que la de su brutalidad cínica y desmedida en todo momento, al tomarse la justicia por su

mano siempre: "Así que le di un poco de terapia de choque con el mechero, para que se fuera haciendo a la idea de su nuevo *status* en la vida. Le quemé una ceja. […] Se me iba a morir entre las manos en el maldito callejón, y necesitaba saberlo. Necesitaba saber si había sido el hijo de mala madre que se cargó a tres de mis perros." (Wolfe, 1993, 118).

Nos parece importante atender a la idea lejeuniana, aludida en otro lugar por R. Vecchi[309], de la importancia que cobran en una obra impresa todos y cada uno de sus signos impresos, incluso aquellos que aparentemente no dicen nada, pero que contienen tanta o más importante información que el propio contenido, bien que sea información adicional, un plus indicial que da cuenta en el caso que nos interesa del pacto que es capaz de entablar editor/autor por una parte, con el lector por la otra: nos referimos a los llamados umbrales textuales o marcas *paratextuales*[310] en términos genettianos, es decir, aquellos espacios que dan acceso al libro bien por su información, portada, cubierta, titulares, contraportada con la correspondiente reseña editorial, citas previas que anteceden a todo escrito, o datos técnicos editoriales; téngase en cuenta que no todos los indicios de la ficción son meramente literarios (bien narratológicos, teatrales o líricos) porque como nos explica Genette (1991, 72-3), hecho que cada vez ocurre con mayor frecuencia, no todos los indicios son textuales sino que un texto ficticio también —e incluso a veces sobre todo— se distingue por sus indicios fuera de texto tales como los antes aludidos. En este caso nos vamos a detener para su análisis en aquello que nos parece básico para entablar el susodicho pacto autobiográfico del que hablara Lejeune o acceso a unas reglas contractuales en todo texto ficticio, es decir, la portada del libro, donde se anuncia el autor, el título de la obra, normalmente acompañado de un dibujo, una fotografía o cualquier tipo de exposición complementaria a la propiamente técnica y que, valorada, da dimensión exacta de la obra a la que el lector se va a enfrentar.

En la portada de *El índice de Dios* de R. Wolfe aparece una ilustración pictórica realista donde en primer término, a pie de cuadro y en el margen izquierdo, hay una cabeza de un joven desgreñado totalmente inmóvil en tierra como si se hallara muerto, un perro en primer término también merodea y otros dos (guardianes todos) se acercan

309 Respecto a estas marcas implícitas del texto, nos advierte que "Le soglie del testo —titolo e epigrafi— svolgono una funzione rivelatrice per quanto riguarda la identificazione tematica soggiacente alle memorie di OQIC e ci aiutano ad individuare l'idea centrale del testo operante su forma e contenuto." (Vecchi, 1990a, 16).

310 Fuera del texto propiamente dicho, Genette alude a lo que llamamos *umbrales textuales* como una serie de marcas externas al mismo pero que aportan tanta cantidad informativa por su función indicial como el propio cuerpo textual; así nos advertirá que lo que llama *paratexto* está conformado por "título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc; notas al margen, a pie de páginas, finales; epígrafes; ilustraciones; fajos, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafos o alógrafos, que procuran un entorno (variable) al texto y a veces un comentario oficial u oficioso del que el lector más purista, y menos tendente a la erudición externa no puede siempre disponer tan fácilmente como lo desearía y lo pretende." (Genette, 1982, 11-2).

hacia el cuerpo humano; el joven se halla al lado de un letrero del que cuelga la palabra Bar con luces de neón; la calle está deshabitada, es de noche y en el lateral izquierdo aparecen estructuras de hormigón (fábricas) con chimeneas que destilan cortinas de humo espeso, y en el fondo una autopista colgante con altos edificios de viviendas en el fondo último. Todo ello, como hemos recién dicho, constituye la descripción de la escenografía desplegada a lo largo del relato. En la contraportada aparece el mismo motivo del lado superior izquierdo del cuadro esta vez recortado y en pequeño. La portada da perfecta cuenta de la ubicación espacial de la novela y ofrece la atmósfera contextualizadora de la obra, identificando a los personajes con ese espacio urbano por antonomasia de robinsones, repleto de hormigón y modernidad protagonista, sin que quepan dudas al respecto sobre el tipo de héroes que se han diseñado en el interior, así como se desvela la trama del relato sin gran esfuerzo imaginativo por parte de un lector atento a la ilustración.

En la ilustración de la portada de la novela *Raro* de B. Prado aparece una fotografía que desdibuja en negro la parte superior para resaltar precisamente en letras grandes y mayúsculas al autor de la novela, Benjamín Prado, y debajo su título. Debajo de los titulares está la foto de un joven como si estuviera negativizada, el protagonista de la novela (correspondiente por identificación total al propio autor) en posición sentada y apoyado el cuerpo contra una pared y los brazos sostenidos en las rodillas, una posición que da perfecta cuenta del hastío o desquicio con que se halla, se lleva las manos a la cabeza como si se hallara en posición de enajenación posiblemente ante los efectos de las drogas o el alcohol. Exhibe una indumentaria muy juvenil, con vaqueros desgastados y zapatillas, y una barba de varios días como las de los anuncios televisivos. En la contraportada se repite la misma foto solo que centrando el motivo figurativo del personaje sin aparecer de cuerpo entero sino cortado por los laterales para aproximar a los ojos del lector todavía más si cabe la imagen desolada que transmite el protagonista. Tal visión se halla en connivencia con la del protagonista del interior de la novela, un adolescente que vive en una cultura underground del rock & roll.

En la ilustración de la portada de *Héroes* de Ray Loriga aparece el autor, el propio Ray Loriga, con indumentaria vaquera y juvenil de igual modo que la de la novela de Prado. Las similitudes entre ambas portadas son muy grandes, al margen de haber aparecido en la misma colección de una misma editorial. De idéntico modo el personaje, Loriga, lleva el pelo largo y una barba más crecida que en el caso anterior, pero en cualquier caso signos de rebeldía juvenil. En esta portada los titulares del autor y nombre de la novela aparecen sobreimpresos a la foto, en el centro de la cubierta, justo debajo de la barbilla del rostro del protagonista. La mano de Loriga sostiene un casco de un tercio de cerveza en posición de aproximación a la boca, y en varios dedos de la mano porta pulseras propias de la cultura underground exhibida en todo momento en el

interior del libro, una de ellas con una calavera que mira al lector/espectador. La mirada de Loriga es directa y desafiante. De idéntico modo que ocurre en el libro de Prado, en la contraportada aparece esta misma fotografía también recortada y mostrando de cerca el motivo central del personaje, Loriga con la mano ocupada con el casco de cerveza y la mirada directa al lector, donde el recorte de la foto muestra tan sólo la faz y la mano, motivos que se pretenden privilegiar. Este umbral textual nos da todos los indicios de una identificación lejeuniana entre protagonista novelístico y autor de la novela como si se dejara pasar, por desconocimiento, el hecho ya aludido de que todo personaje novelístico es una máscara que se construye el autor, o un tercero que tan sólo tiene vida ficcional pero nunca la identificación absoluta como aquí ocurre. Ello nos hace pensar, y con esa voluntad lo exhiben los editores, en una identificación total (romántica todavía) por parte del público lector entre protagonista narrativo y autor, como si potenciar la vida del autor y ponerla al mismo nivel de las peripecias del protagonista ficticio fuese lo natural: quizá en ello haya una operación de diseño de mercadotecnia, por cuanto que dan cuenta perfecta ambas portadas de la identificación del público lector con alguien real, de la calle, un tipo de personaje construido a la medida de un lector joven y que participa de unas mismas inquietudes en la cultura española de los noventa.

### 5.3.4. EN BUSCA DE LA REALIDAD: TEXTUALIDAD Y REFERENCIA EN LA AUTOBIOGRAFÍA

A lo largo de su historia la autobiografía ha corrido una suerte de encasillamiento automático en la llamada literatura referencial, al constituir hechos verificables en la realidad más allá del texto, paradigma cuyo rasgo identificador se tambalea en la actualidad: "De esta manera, es un lugar común entre los estudiosos de la autobiografía el afirmar que el pasado, referencia primaria aparente de este tipo de textos, es una ficción." (Eakin, 1992, 69). Ha habido un desplazamiento de la concepción del hecho autobiográfico desde una inicial fidelidad absoluta a la referencialidad, hasta los últimos movimientos post-estructuralistas consistentes en la asunción de esta escritura como una ficción más, tras avalar el «yo» inscrito en el lenguaje (no ya en el mundo), del mismo modo que la autobiografía ha pasado de ser concebida sin valores artísticos sino factuales a engrosar las filas del arte imaginativo (Eakin, 1992, 40-1). La crítica post-estructuralista de la autobiografía asume que la verdad referencial posee una serie de creencias tradicionales acerca del yo, el lenguaje y la forma literaria, donde el primero sería una plenitud preexistente al lenguaje, expresable por él; y el lenguaje, un vehículo transparente de comunicación permitiendo un acceso directo al mundo referencial más allá del texto; pero también que un relato autobiográfico lineal y cronológico sería la forma «natural» de existencia en esta escritura.

La autobiografía tiene tal cantidad de afinidades con otras modalidades discursivas que podríamos afirmar su constante vaivén en la periferia de su propio discurso siempre al acecho de los otros con los que pretende ensanchar sus fronteras: sociología, antropología, literatura, psicoanálisis, contribuyen a su ampliación permanente. Del mismo modo afirma Roberto Vecchi que es "el territorio de frontera, incierta y ambivalente —divide y al mismo tiempo une— como toda situación de confín al acto literario de aquello que Benveniste ha definido como enunciación histórica, el extremo del diafragma que, paradójicamente, separa y une lo subjetivo y lo objetivo, la sicología y la historia"[311]. Un territorio con acusado carácter híbrido[312] o contaminatorio, capaz de absorber las materias más diversas metamorfoseándolas en su seno (como piensa May, 1979, 200-1), siempre polarizado entre la verdad y la ficción, el documento y la narración, el presente y el pasado, la memoria y la escritura[313]. Abre, pues, las puertas sobre los márgenes mismos de la literatura, e incluso, como nos recuerda E. Bruss, la autobiografía se autoabastece permanentemente de todo aquello que le es ajeno[314]. Tiende a asimilar técnicas y procedimientos estilísticos propios de la ficción, generando en su seno una paradoja literaria por cuanto que por un lado pretende ser un discurso verídico y por otro una forma de arte, en una gradación creciente entre textos que van desde el *curriculum vitae* hasta la compleja elaboración formal de la poesía y de otros textos. Pese al aval de sinceridad que conlleva esta modalidad discursiva, el contenido de la narración autobiográfica puede perderse en la ficción, por cuanto que el estilo y la escritura oscurecen la fidelidad de las vivencias narradas en la evocación desde un presente de la enunciación; el yo reevocado es diferente al yo actual en el que las variables temporales cambian la identidad de quien se enfrenta al recuerdo. Resultado de la evocación, la identidad de la nueva persona saldrá reforzada por el cruce entre discurso/historia/pronombre personal… Pero la frontera entre el hecho autobiográfico y la ficción queda oscurecida por el grado de *fingimiento de determinados textos* junto a la complejidad de mecanismos evocativos que intervienen en su resultante.

La memoria transforma el recuerdo pasado en un mito presente, conectado de un modo complejo y vago con la experiencia transcurrida entretanto. En la autobiografía se

311 "il territorio di frontiera, incerta e ambivalente –divide e nel contempo unisce– come ogni situazione di confine l'atto letterario da quella che Benveniste ha definito enunziazione storica, l'estremo diaframma che paradossalmente, separa e congiunge soggettivo ed oggettivo, psicologia e storia." (Vecchi, 1990a, 7)

312 Esto es justamente lo que piensa Melo Miranda: "noção de autobiografia como exercício de pastiche de uma forma predeterminada pelo sistema literário e social" (1987, 241). E. Bruss afirma por su parte que "no hay una forma intrínsecamente autobiográfica." (1991, 67).

313 Expresado por Vecchi: "l'autobiografia, che si avvale della memoria come matrice narrativa traducendo il passato in un mito presente, è un genere marcatamente esposto alla contaminazione da parte di altri generi. Il bipolarismo verità o finzione, documento o romanzo, si risolve in un eterno e ibrido oscillare tra due campi attraverso la pratica artistica." (Vecchi, 1990a, III-IV).

314 Es decir: "Lo que la autobiografía es, en parte, depende de lo que no es; o de cómo se relaciona y distingue de otros tipos de actividad en su contexto original." (Bruss, 1991, 65).

perpetúa la paradójica situación de perderse y al mismo tiempo encontrarse, tejiendo una especie de «tela de Penélope de la memoria». El estilo autobiográfico es el índice de distanciamiento respecto al pasado[315]; refleja una parábola del sujeto por cuanto que muestra proposiciones de sí mismo a los otros con trozos de subjetividad engarzada en la materia histórica. La autobiografía no se limita nunca a narrar, sino que conlleva valores hermenéuticos con toda clase de polisemias que requiere la interpretación: "la Historia no se escribe a partir de una realidad, sino de interpretaciones de épocas sucesivas que pudieran construir esa realidad" (Melo Miranda, 1987, 220)[316]. Nunca consigue la reproducción de un orden existente en el pasado sino una nueva forma compuesta en el cosmos. Tal forma es el resultado de la producción de una diferencia mediación a la repetición: el origen y el final se encuentran en el acto de la escritura en torno a conceptos básicos como sujeto/yo/autor confundidos en el acto de la producción textual (Sprinker, 1991, 127)[317]. Posteriormente, operará en la cadena verbal un paradigma que produzca sentido, del que se puedan derivar una serie de producciones significativas (Barthes, 1975, 101)[318].

La autobiografía es el campo donde se entrecruzan y dirimen conceptos literarios pero también nociones que fundamentan el conocimiento occidental como son sujeto, esencia, presente, historia, temporalidad, memoria, imaginación, representación, mímesis, poder o realidad referencial al atravesarla diametralmente (Loureiro, 1991b, 18). Este tipo de concepción literaria registra una evolución desde la sicología hacia lo filosófico, desde el psicoanálisis hasta la autorrepresentación de la modernidad, deconstruyendo el sujeto filosófico (anterior a la modernidad). La autobiografía no pretende ya reducir una vida a mero sumario de hechos sino todo lo contrario componer un mosaico de vivencias no lineales mediante una pertinente fragmentariedad que se expande hacia la coartada del futuro. Melo Miranda habla de «presentificación» discursiva, mientras que en la concepción de Moreiras la autobiografía es un intento de *restauración* o *sobrevivencia del sujeto* al duelo de su ausencia (1991, 134); para Starobinski toda «verdad» autobiográfica se basa en la forma y el estilo que impone

315 En palabras de Vecchi: "Sappiamo che nell'autobiografia lo stile è l'indice del distanziamento dal passato, che il gioco dell'autore è disciplinato in genere dalle rigide regole della focalizzazione interna fissa, della omniscenza del narratore, delle figure retoriche 'per opposizione', che trasformano il passato in un mito consequenziale dotato di una propria logica interna e attribuiscono al narratore, proiettato nel passato come protagonista, le facoltà del veggente." (1990b, 7ª).

316 "a Historia não se escreve a partir de uma realidade, mas sim das interpretações que épocas sucessivas puderam construir dessa realidade."

317 Esto es: "El proyecto autobiográfico es y ha sido siempre interesante porque tiene que ver con la inscripción de una unicidad en el código general de la lengua." (Moreiras, 1991, 129).

318 En este mismo sentido incide la sutileza de pensamiento de Foucault en su concepción de la identidad del individuo en el pasado cuando dice: "Más que identificar nuestra pálida individualidad a las identidades profundamente reales del pasado, se trata de irrealizarnos en otras tantas identidades reaparecidas; y recuperando todas esas máscaras […] recomenzando la bufonería de la historia, recuperemos en nuestra irrealidad la identidad aún más irreal que el Dios que la ha trazado." (1988a, 64-5).

todo texto a la reordenación del pasado, es decir, en palabras propias una «autointerpretación» (1961, 205) donde el estilo es signo de la relación establecida entre quien escribe y el pasado puesto de manifiesto, como proyecto de futuro. Toda forma autobiográfica, para éste, puede manifestarse en su forma extrema que es la invención novelística.

Lejeune desplaza el centro de atención a factores extratextuales —del modo en que hemos señalado en el anterior apartado— como la intención lectora, cuando el nombre propio se convierte en mediador sobre el mundo referencial y la textualidad: este nombre que remite a una persona real es la referencia decisiva que ancla a esta escritura en su signo auto-bio-gráfico, por cuanto que el individuo al que se hace referencia es *certificable* en la realidad mediante una serie de marcas ya sea el registro legal, la conciencia del escritor, etc. En ese sentido, incluso Lejeune se pone en evidencia ante las teorías actuales como la deconstruccionista de De Man que encuentra toda la problemática referencial en el efecto retórico generado por el lenguaje que lo constituye.

En tanto primera persona, para Lejeune los pronombres personales no tienen más referencia sino la del propio discurso en su acto de enunciación, bien que en el nivel del enunciado cree ver a estos pronombres personales señalando una identidad entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado: el «yo» define a la persona: "El pronombre personal «yo» remite al enunciador del discurso en el que figura el «yo»" (1994, 59), normalmente dado por un nombre: discurso y persona se encuentran, del modo en que testimonia la firma de los escritos en tanto enunciados del mismo. En torno al *nombre propio* gira toda la problemática creada por la autobiografía: "En los textos impresos toda la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su *nombre* en la portada del libro y en la página del título, encima o debajo del título de la obra." (1994, 60). En ese nombre reside para él la evidencia palpable de la única realidad extratextual de toda enunciación del texto escrito: en términos de convención social la responsabilidad de esa persona real queda atestiguada por su estado civil siempre verificable. Para Lejeune el autor se presenta como el puente de unión entre la realidad (lo extratextual) y el texto:

> El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso. Para el lector, que no conoce a la persona real pero cree en su existencia, el autor se define como la persona capaz de producir ese discurso, y lo imagina a partir de lo que produce. (1994, 61)

De lo cual, el *pacto autobiográfico* no sería más que la afirmación de esa identidad creada donde en última instancia siempre aparece el nombre del autor.

Piensa Lejeune de un modo firme que, frente a otras formas textuales como la ficción, la biografía y la autobiografía son textos *referenciales*, del mismo modo que los discursos científico e histórico se someten a su *verificación* en la realidad: su fin último

es el parecido a lo real y no la mera verosimilitud: se pretende crear la imagen de lo real y no el «efecto de realidad», con lo cual estos textos referenciales se ciñen a un «pacto referencial» ajustado a la realidad que se pretende aludir o base del *pacto autobiográfico*, por cuanto que la fórmula ya no sería «yo, el abajo firmante» anterior, sino «yo juro decir la verdad, toda la verdad, y nada más que la verdad» (1994, 76). Siendo como es un «género referencial», la autobiografía se rige por el parámetro del parecido respecto al modelo. En ese sentido, el lector revalida una realidad que se evidencia ante sus ojos como real. Lejeune está poniendo como bases primordiales del hecho autobiográfico su lugar de acción «exterior al texto», creador de una lectura por contrato respecto al autor. Para éste uno de los condicionantes básicos de lo autobiográfico supone ceñirse a los límites y obligaciones de una situación real sin salirse de ellos, todo lo más fingir (1994, 98). De Man, en cambio, concibe el contrato social como una estrategia verbal más del lenguaje mediante la cual entra en la órbita literal cuanto pertenece a la ficcional (De Man, 1979, 183-4). En el polo opuesto, para Lejeune la autobiografía posee el valor de «lo vivido sin transformar» (1994, 131) frente a la novela que presenta todos los síntomas de la pura invención cuando prima el placer del relato; sin embargo, la autobiografía se caracterizará por su autenticidad y profundidad en lo vivido (1994, 131). La autobiografía pertenece a un evidente sistema referencial «real» —muy discutible en los deconstruccionistas— donde el compromiso, más allá del formato o de la escritura en sí, es su valor de acto: "creo que cuando digo «yo» soy yo quien habla: creo en el Espíritu Santo de la primera persona." (1994, 141-2). El nombre provoca una función referencial que crea una especie de «efecto de real» dada su contingencia (1994, 409). Lejeune cree en la transparencia del lenguaje y en la capacidad para que un sujeto se exprese a través suyo, hecho que entre otros De Man le reprocha indiscriminadamente. El nombre, piensa, es garantía de autonomía y singularidad (cuando alguien dice «yo», ese sujeto que habla es el mismo que el del papel). Barthes rompe todo lazo referencial del nombre respecto a la realidad, tal y como hasta entonces había sido concebida la autobiografía: la identidad del nombre compartido por autor/narrador/protagonista no tiene su correlato referencial, dando al traste con los postulados de Lejeune. Barthes opera siempre en un sistema autosuficiente y nunca referencial. Todo sujeto es un «efecto del lenguaje», producto de la expresión en el discurso. Catelli nos recuerda que "el lenguaje nace del desacuerdo entre la referencia y la figura y, en su origen, todo él es sustitutivo y por lo tanto figurado." (1991, 20-1). Es más, por el otro polo, la realidad resulta inaprehensible, con lo cual llega a decir que "lo «natural» es el último de los ultrajes." (Barthes, 1975, 93).

La biografía y la autobiografía en tanto textos referenciales, al igual que los científicos e históricos, resultan ser discursos en los que existe una información histórica, lo que parte de una presunción de semejanza o analogía con algún trozo de lo

real. De Man llega a afirmar que junto a otros discursos, el autobiográfico comparte una lectura referencial[319]. Y aquí Lejeune, como observa Catelli, no juega con la verosimilitud o el efecto de lo real, sino con la imagen misma de lo real, hasta el punto de que lo que sería semejanza lo convierte intencionadamente en identificatorio:

> El pacto referencial que la autobiografía suscribe con el lector, basado para Lejeune en la aceptación del vínculo semántico de semejanza a partir de la aceptación *previa* del vínculo lógico de la identidad, extiende esa relación de semejanza —no mimética— a todo el género. Pero, al hacerlo, ¿no anula la analogía, que necesita dos términos distintos de comparación, a la relación de identidad, que necesita, al contrario, que no existan dos términos sino sólo uno? (Catelli, 1991, 71)

Aprecia Catelli una contradicción en la definición semántica del campo referencial al no evitar recurrir a una retórica de la semejanza; de ese modo, el problema de la referencia no se puede resolver sino recurriendo a lo metafórico (Lejeune lo expresa diciendo que es relación de relaciones, vínculo por el cual el narrador es al personaje lo que el autor al modelo). Entre los cuatro términos de Lejeune, dos internos al texto como son narrador y personaje, y los otros en su margen como la firma y el autor, necesita echar mano de un quinto elemento para dar visos de autenticidad a su teoría: el lector, encargado de afirmar la semejanza; toda vez que éste la sostiene desde fuera, es parte de ella, con lo cual reaparece la seducción por la analogía, justo cuando Lejeune postula como rasgo propio de lo autobiográfico su pura referencialidad, quedando en entredicho por ser ésta la anuladora de cualquier vía de acceso a lo real. Piensa Derrida que toda firma crea el sujeto que hay detrás porque respalda la institucionalización de una serie de lazos sociales (1984, 26-7). Aunque la lengua estipula un contrato o alianza *entre la muerte* y el muerto, reconoce que ésta pertenece al orden del lenguaje (1984, 66), mediante la acreditación de la firma: con la autobiografía se rescata o regenera la vitalidad de algo muerto merced al discurso. Para Paul de Man todo conocimiento, incluido el de uno mismo, está conformado por una estructura tropológica que es capaz de totalizar un sistema textual al actuar por sustituciones ("Las metáforas son mucho más tenaces que los hechos" [1979, 17]) y, por lo tanto, su conocimiento resulta dudoso de *veracidad*.

> El estudio de la autobiografía está aprisionado en este doble desplazamiento, en la necesidad de escapar de la tropología del sujeto y la igualmente inevitable reinscripción de esta necesidad en un momento especular de conocimiento. (1991, 114)

Toda voz acaba asumiendo unas marcas que la caracterizan en esa confección de la máscara o rostro que es la autobiografía (*prosopon poien*) en tanto fenómeno inevitablemente retórico: la prosopopeya es el tropo de la autobiografía, una permanente

319 Es decir, en palabras propias: "Los textos políticos y autobiográficos tienen en común el compartir un momento de la lectura referencial integrado implícitamente en el espectro de sus significaciones, por muy oculto que puede estar este momento tanto en su modo como en su contenido temático" (De Man, 1979, 317).

desfiguración practicada mediación al lenguaje: genera la suficiente accesibilidad a la mente y a los sentidos de lo desconocido. El lenguaje de los tropos[320] (lenguaje especular de la autobiografía) funciona como el cuerpo y las vestiduras donde en tanto figura que es no será nunca la cosa misma «real» sino su representación o imagen de las cosas: "El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojador." (De Man, 1991, 118). En este procedimiento llegamos a comprender que de cuanto estamos privados no es de la vida sino de la forma y sentido del mundo sólo accesible a través del despojamiento que impone el entendimiento. Por eso para De Man la muerte es el nombre[321] otorgado a un apuro lingüístico. Concibe la retórica no como una figura o tropo interlingüístico, sino como *persuasión* o acción real sobre otros. De acuerdo a pautas gramaticales combinadas, se establece una subversión dialéctica del vínculo entre signo y significado de tal modo que su resultado es una *desviación*. Se debe tener en cuenta que la retórica no posee una lógica en su interior, y sí en cambio se abre a las numerosas posibilidades de la aberración referencial. Las metáforas no connotan objetos, imágenes o cualidades de objetos sino que refieren a una actividad del sujeto hablante (De Man, 1979, 43). Renunciar a toda autoridad extratextual significa ganar en convicción por la renuncia a apelar a la verdad (1979, 63). La metáfora nunca es el ente que significa sino que pudiera ser el lugar donde ser y significado convergen (1979, 112). El lenguaje, en consecuencia, nunca es natural: su retoricidad consiste en esa misma idea de sustituciones en cadena.

> El poder de convicción del principio de identidad se debe a una sustitución analógica, metafórica, de la sensación de las cosas por el conocimiento de los entes. Una propiedad contingente de los entes (el hecho de que, en tanto «cosa», pueden no ser accesibles a los sentidos)" (1979, 146)

La conceptualización es un proceso verbal basado en la sustitución de un modo de referencia semiótica por otra sustancial. Podríamos decir en este sentido que la autobiografía se reduce estrictamente a su carácter escritural, donde "el lenguaje representa porque tiene fuerza figural" (Moreiras, 1991, 129). El pensamiento inscribe el pasado de uno al otro, es decir, traspasa el material lingüístico hacia la nada, y por ello se produce el paso, a decir de éste, a lo que llama la *heterografía*: "la escritura autobiográfica como un intento de restauración, o sobrevivencia del sujeto al duelo por su falta." (Moreiras, 1991, 134). En el lenguaje ocurre un fracaso en el intento de nombrar al sujeto: "En la medida en que todo lenguaje es conceptual, siempre habla acerca del lenguaje y no acerca de las cosas." (De Man, 1979, 178). La conceptualización permite la narratividad pero también la sucesión alegórica. Ocurre en

320 En palabras de Barthes: "Al *Texto* no se le aborda nunca sino metafóricamente" (1975, 81).
321 Roland Barthes se aparta de la *mimesis* para centrar la cuestión de la representación de la realidad en la capacidad nominadora del lenguaje: "Prescindo de la imitación (de la descripción) y me confío a la nominación. ¿Acaso no sé que, *en el campo del sujeto, no hay referente*? El hecho (biografía, textual) queda abolido en el significante" (Barthes, 1975, 62).

la autobiografía (nombre) que se tiende a identificar falsamente el signo con el significado: "la deconstrucción afirma la falacia de la referencia de un modo que es necesariamente referencial." (De Man, 1979, 149-50). La indeterminación de la referencia genera la ilusión de un sujeto, narrador, lector y la metaforización temporal pertinente: "La divergencia entre gramática y significado referencial es lo que llamamos dimensión figurada del lenguaje." (De Man, 1979, 307). Toda autobiografía está siempre suponiendo un engaño figurativo sin igual, donde a diferencia de cuanto piensa Lejeune, Foucault despeja cualquier duda del carácter retórico de todo escrito: "el discurso no es nada más que un juego, de escritura en el primer caso, de lectura en el segundo, de intercambio en el tercero; y ese intercambio, esa lectura, esa escritura no ponen nunca nada más en juego que los signos. El discurso se anula así, en su realidad, situándose en el orden, del significante." (1970, 41-2). Nunca el sustituto del lenguaje valdrá o se podrá arrogar la capacidad y funciones de su original (Todorov, 1985, 80), pero sí en cambio el individuo asumirá su auto-representación textual. Para De Man, entre las cualidades del lenguaje no se halla la de su posible trascendencia respecto a la realidad sino más bien su posibilidad de error contingente (De Man, 1979, 181), despejando cualquier duda que pueda surgir en torno a las relaciones entre el sujeto y la escritura que transcurren sin posibilidad de alternativa en el interior del lenguaje: "La escritura incluye siempre el momento de la desposesión a favor del arbitrario poder de juego del significante y, desde el punto de vista del sujeto, éste sólo puede ser experimentado como un desmembramiento, una decapitación o una castración." (De Man, 1979, 335).

Posicionándose a partir de los postulados de Lejeune y frente a los de De Man, Anna Caballé otorga verdadero carácter referencial a la autobiografía:

> la exposición pública del yo como una actividad moralmente aconsejable y añadamos que al mismo tiempo muy comercial: aquello que se escribe con fechas y nombres propios no tiene por qué ser más revelador que lo que se dice mediante metáforas, parábolas o ficciones pero sus repercusiones son muy distintas y tienen que ver con el interés y la curiosidad por los problemas personales de los otros, por extraños que nos sean, pues, en el fondo, se trata de problemas comunes a todos. (Caballé, 1995, 64)

El propio May advierte la ausencia de cualquier tipo de *veracidad* en la autobiografía (1979, 88), puesto que la sinceridad es de continuo atacada por la vanidad de su autor[322]. Si bien en la práctica escritural tiene lugar la confrontación verdad/ilusión, es decir, vida/obra del autor donde la nitidez autobiográfica o la transparencia referencial tiene lugar según la noción de individualidad autorial, el sujeto de la autobiografía asume siempre su auto-representación textual: "*el sujeto no es más que un efecto de lenguaje*." (Barthes, 1975, 85). El pronombre personal «yo» moviliza el imaginario, en palabras de Roland Barthes: "hablo de mí como *un poco muerto*,

322 Según éste: "l'écrivain travaille avec sa mémoire et avec son imagination" (May, 1979, 187).

encerrado en una ligera bruma de énfasis paranoico, o también: hablo de mí a la manera del actor brechtiano que tiene que distanciar su personaje: «mostrarlo», no encarnarlo, […] la imagen de su soporte, el imaginario de su espejo" (Barthes, 1975, 184)[323]. El principio básico del modo en que Jay aborda la cuestión se asienta en la pareja realidad/ficción del hecho autobiográfico por cuanto que si la frontera de ambas se basa en la referencialidad, para éste las obras autobiográficas serán una ilusión (1984, 22-3). Más allá de su historicidad, la acción autobiográfica es sobre todo retórica. Para Jay, todo texto autobiográfico es en sí una historia ficticia. Todo lo ficticio es construido como tal desde la imaginación. La autobiografía remite a una realidad textual. Si no existe divisoria entre realidad/ficción, puesto que tanto la una como la otra tienen el mismo *status* que el discurso y lo que llamamos su referente, la búsqueda de un «fuera» de texto, un lugar ajeno al discurso desde el que mentar la realidad, se ve entorpecida a decir de Spadaccini/Talens por su imposibilidad, con lo cual la autobiografía no puede escapar a las inexorables leyes del discurso[324].

Si bien, como dice Searle y reafirma Habermas, una teoría del lenguaje significa una teoría de la acción, ésta debe entenderse en tanto que hablar es actuar y la vocación de todo lenguaje es transformar la realidad en la que se produce éste. Hablar un lenguaje es realizar actos de acuerdo a ciertas reglas constitutivas, con lo cual se reafirma la institucionalidad que preside todo el acto de habla. Para Searle los nombres propios son experiencias referenciales muy obvias, donde se produce una identificación con los objetos presentes en el momento de la enunciación:

> tenemos la institución de los nombres propios para hablar en palabras sobre cosas que no son palabras ellas mismas, y que no necesitan estar presentes cuando se está hablando sobre ellas. Toda la institución adquiere su objeto a partir del hecho de que usamos las palabras para referirnos a otros objetos. Un nombre propio solamente puede ser un nombre propio si existe una diferencia genuina entre el nombre y la cosa nombrada. Si son la misma cosa, las nociones de nombrar y referir no pueden aplicarse. (Searle, 1980, 83)

323 En un libro como *Roland Barthes por Roland Barthes* supuestamente autobiográfico confiesa ese juego que se lleva entre manos el lenguaje, el cual impide de cualquier manera la plenitud de la recuperación de las vivencias pasadas: "Cuando finjo escribir sobre lo que he escrito antes se produce de igual modo un movimiento de abolición, no de verdad. No busco poner mi expresión actual al servicio de mi verdad anterior (en el régimen clásico, se hubiese sacralizado este esfuerzo bajo el nombre de *autenticidad*), renuncio a la persecución agotadora de un viejo trozo de mí mismo, no busco *restaurarme* (como se dice de un monumento)." (Barthes, 1975, 62). El «yo» no es más que un pronombre que remite al lenguaje, un símbolo que no tiene nada con que componerse. Para Barthes, la autobiografía no es más que un sujeto representado por medio de la conciencia y la manipulación que acarrea todo lenguaje. Siguiendo al semiótico francés, esta misma idea la expresa Antonia Cabanilles afirmando que "El «yo» que inicia el relato es un signo vacío cuyo referente no se encuentra en la realidad sino en el propio discurso." (1992, 34): la vida autografiada no tiene existencia fuera del texto, y es a través del *acto de habla* como se construye a sí mismo en sujeto.

324 Esto es: "fiction and non-fiction have the same status because even if we think that its referent is exterior to Discourse we can never find it outside of Discourse. To that extent, we cannot escape autobiography." (Spadaccini/Talens, 1988b, 33).

En Searle el principio de identificación subraya toda conexión entre la referencia y la capacidad del hablante para proporcionar una descripción identificadora del objeto al que se refiere. Los objetos no pueden ser nombrados con independencia de los hechos (1980, 101); pero el nombre propio no está conectado con ninguno de los *aspectos* del objeto: los nombres propios carecen de sentido en sí.

Eakin, centrado en el aspecto referencial, coincide con De Man en la concepción de la «base referencial de la autobiografía», una ilusión resultante de la estructura retórica del lenguaje, entre cuyos límites habita. Por lo tanto, el significado sería una añadidura a la experiencia humana de carácter puramente convencional: "la naturaleza especulativa del discurso autobiográfico tiende a poner el yo como la causa del lenguaje, más que como su efecto más profundo." (1991, 82). El lenguaje es capaz por sí de crear el «yo» (sin habla no puede darse el yo) además de administrarle vida tal y como lo conocemos. Otorga al ser humano la dimensión autorreflexiva suficiente como para adquirir conciencia de la realidad: "el lenguaje constituye el *yo* en su mismísima estructura" (1991, 84). Para Eakin el *yo* actúa como una metáfora que en la autobiografía, en lo concerniente a su estructura lingüística, encarna a la realidad del ser: la experiencia siempre constituye un «segundo bautismo» o segundo grado de adquisición de sentido. El material lingüístico, en forma de autobiografía, es el que nos permite el acceso al mundo. Las palabras reflejan, pues, nada más de ellas y su carácter referencial es simbólico o, a efectos reales, nulo: "es posible contemplar el acto autobiográfico como la fase culminante en una historia de autoconciencia que se origina con la adquisición del lenguaje." (1991, 91). La autobiografía sería puro acto de lenguaje que no sólo compone el pasado para *reconquistarlo* sino para constatar la identidad de un sujeto y ser capaz de conquistar el futuro mediante esta identidad estable y acabada, la autobiografía es un acto de autoafirmación y definición permanente (1991, 91) donde su *verdad* varía conforme a su evolución. Frente a Lejeune o Bruss que ven en el nombre propio la garantía plena de la presencia referencial de la autobiografía, Eakin, de igual modo que De Man, llama al acto autobiográfico una metáfora del yo porque se produce mediación al texto: "escribir puede ser un mecanismo de defensa que, en su necesidad de ocultamiento, postula la ausencia de todo referente" (1992, 22). Para éste la nominación y la sustitución practicadas en el lenguaje impiden la continuidad de la experiencia al tiempo que su imposibilidad referencial (bien que posibilite el deseo) [Eakin, 1992, 24]. El «yo» sería un sustituto de la realidad desvanecida de la experiencia pasada, una especie de matriz. Eakin se pregunta dando en la diana de lo que es este modelo escritural: "¿Qué importa que yo siga creyendo que la autobiografía es un arte profundamente referencial, especialmente a la vista de mi idea del papel que la ficción juega en ella?" (1992, 68). Parte de que la referencialidad en la historia es siempre una construcción textual, nunca

la realidad aludida. Un mero ejemplo de ello sería que el pasado es mutable al batirse constantemente con el presente desde el que es evocado, con lo cual la referencia nunca es fija, sino una categoría inestable por naturaleza (1992, 84-5). La referencialidad en la historia es siempre una construcción textual, nunca la realidad aludida.

Los teóricos de lo autobiográfico distinguen en los textos *autorreferenciales* un yo que recuerda frente a un yo recordado, poniendo énfasis en el acto autobiográfico al «yo que escribe»; pero Barthes, en el fervor estructuralista, llama la atención sobre el aspecto crucial de que "quien escribe no es quien es", algo que parecía haber pasado desapercibido hasta entonces: se podría decir que la firma de "quien escribe" se ve desplazada por la de "quien es" (Eakin, 1992, 233 y 4). Como hemos visto anteriormente, el mundo de la referencia autobiográfica más allá del texto está perdido ante su imposibilidad de recuperación. La narrativa impone una articulación retrospectiva de la experiencia recordada, con lo cual el proceso de autonarración sería, como hemos venido sosteniendo, una segunda adquisición del lenguaje: "En la conjunción de historia y autobiografía nos encontramos de nuevo con la paradoja fundamental de un arte referencial: la aceptación y rechazos simultáneos de las constricciones de lo real." (Eakin, 1992, 230).

Debemos aceptar el hecho de que el conocimiento del individuo inmerso en el proceso cultural sólo puede ser adquirido en la dimensión textual; más allá de cualquier reflejo, el lenguaje es mediación compleja de diferidos códigos por los cuales asignar significados posibles a la realidad. La cultura se encarga de modular nuestros pensamientos y emociones de tal modo que las relaciones se dirimen en los múltiples intereses de la autobiografía que son también creaciones culturales humanas[325]. La ayuda a la búsqueda de la verdad referencial a la que se entrega todo biógrafo puede venir dada por parte de la creación de una ideología de la identidad asentada en la cultura autobiográfica (Eakin, 1992, 86); de hecho, los modelos culturales de la personalidad humana marcan el yo en cada época: la presencia de modelos de identidad en nuestras vidas es absoluta.

Si el *yo* es concebido como una metáfora, la autobiografía será la metáfora de una metáfora. El yo es una construcción en todos los niveles. El lenguaje asume un papel tamizador:

> el «yo» no puede ser sentido en sí, pero yo tengo una experiencia directa e inmediata de mi yo. Lo que constituye una novedad es el énfasis actual en la construcción textual, un sentido más vivo de cómo la experiencia es mediatizada por el lenguaje de tal manera que lo que es representado de manera más obvia en la autobiografía no es la experiencia en sí sino los códigos de su representación, lo que White denomina «los recursos para la producción de sentido». (Eakin, 1992, 129)

325 Para Eakin: "Todo es lenguaje, texto, código y, por extensión, el dominio privado del yo ensalzado por la autobiografía individualista aparece como derivado, convencional y público." (1992, 117).

El «yo» textual es el originador o productor de un discurso, si bien los modelos de identidad antes aludidos operan por la institucionalización de transmisores ideológicos como educación, cultura, conformación del individuo que lo autocrean para trascender toda determinación lingüística y cultural (Eakin, 1992, 173). El yo y la adquisición del lenguaje están generados por toda experiencia intersubjetiva. "El lenguaje de la autobiografía es un segundo dar nombre al yo, una nueva repetición de esta división primordial." (1992, 174).

Practicando una *tour de force* a la cuestión aquí debatida, Villanueva —desde otras perspectivas— se inclina a pensar, en una observación sutil, que la autobiografía posee características más bien creativas que no referenciales, pues más que *reproducir* la realidad se erige en instrumento fundamental para la *construcción* de la identidad del yo.

Abundando en la cuestión de base de todo texto autobiográfico, Villanueva reflexiona sobre el verdadero *quid* de la cuestión en una modalidad discursiva que en realidad trata abiertamente en sus niveles genéricos el debate del «realismo» de todo modelo literario; el realismo se constituye siempre en referencia a las diversas ficciones de los más variados períodos de la historia, consecuencia de lo cual englobará a esta modalidad autobiográfica en lo que es la corriente realista para poderla someter a una serie de pruebas de cuyos resultados nos da cuenta la complejidad de la cuestión cuando la palabra «realismo» es tan genérica que no acaba de definir nada. Por ello, en el curso del debate justo es hacer mención a aquello que piensa E. Bruss de que cuando la primera persona toma conciencia histórica en la novela burguesa de estar constituyendo el así llamado realismo literario, ni siquiera el narrador aclara los límites que suponen la autobiografía de la ficción[326], más bien los enturbia en cuanto Villanueva cree hallar la clave autobiográfica: precisamente en la paradoja de esta frontera imprecisa. Abundando en la cuestión, para Villanueva existen dos concepciones diferentes en la autobiografía, la una tradicional defensora de lo que llama «realismo genético» de aquellos que creen a pies juntillas en la realidad del texto, y la otra para quienes la literatura no tiene nada que ver con la realidad o la vida, puesto que tan sólo se refiere a sí misma, no a la vida (1991, 111).

Parte Villanueva de la idea de que la ficcionalización de la literatura es una categoría constituida pragmáticamente (1991, 124) en el momento de la lectura (esa construcción de la identidad antes dicha): la intencionalidad del receptor será la que construye el sentido textual. A partir de ahí llegará a demostrar que siendo como es su

326 Más aproximadamente: "Cuando el que experimenta en primera persona, el narrador o el héroe, le fue robado a la autobiografía, en nombre del «realismo», en la nueva novela burguesa, la presencia de tal narrador ya no fue suficiente para distinguir la autobiografía de la ficción." (Bruss, 1991, 66).

etiqueta lingüística, todo texto puede ser *realista* al proyectar la experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída, produciendo lo que llama «realismo intencional»:

> Desde esta perspectiva, cualquier texto puede ser intencionalmente realista, incluso los de carácter más abiertamente alegórico, simbólico, surreal o incluso fantástico, pues detrás de ese complejo sistema de signos que el discurso es, hay siempre una referencia, actualizable e intencionable, bien a la realidad mostrenca y apariencial, bien a otra profunda, de esencias. (1991, 127)

Llegando a conclusiones diferentes a partir de una misma base receptora de las obras literarias, cambia de tornas en lo que se refiere al texto autobiográfico, por cuanto que el receptor asume su preponderancia (como habían señalado Lejeune o Bruss) en el discurso al verter su sistema de referencias de la realidad sobre el texto apropiado, pero dejando siempre claro que no produce nunca el texto en sí referencia alguna. El lector podría alcanzar la verificación de una serie de aserciones del texto literario que, como tal, es constructo lingüístico en sí, enfrentado a una realidad previa y a unas intenciones de su autor: la ficción del texto nos hará caer en la verdad de sus enunciados —a partir de la interrelación de categorías como ficticio/real/historia—. Sólo el lector al actualizar un texto y apropiárselo crea "el realismo, por esa *epojé no reintegrada* […]. Por esa suspensión del descreimiento que da paso, sin solución de continuidad, al entusiasmo de la epifanía, desde el cual se difumina la frontera sutil entre historia y ficción." (Villanueva, 1991, 129-30). Salvo contadas ocasiones las palabras no son signos icónicos sino simbólicos cuya capacidad de significación se funda en la carencia de todo vínculo con lo que significan (Villanueva, 1992a, 27). Incluso en el seno del realismo socialista de cuño marxista la «teoría del reflejo» forma parte del llamado «realismo genético» arquetipo, que supone la representación artística exacta de los caracteres de la realidad: pintar con toda clase de matices la veracidad de las obras de arte. Pero incluso en uno de sus teóricos más autorizados, Georg Lukács, tal espíritu no deja de evidenciar la alteridad de lo real en un todo objetivo que tiene por adversario en este caso a lo subjetivo del «yo» que se enfrenta a esa realidad: todo concepto del mundo externo no es más que un pálido reflejo de la conciencia humana. Este realismo, como cualquier otro, no deja de ser selectivo en cualquier caso.

> entre la realidad y el texto literario que la refleja no se dará una relación diádica y directa, al modo del «aliquid stat pro aliquo» medieval, sino que, al modo del *interpretante* de Peirce que se sitúa entre el objeto referente o *designatum* y el *representamen* o signo, entre ambos polos se interpone un discurso tercero que en la tesis de Lukács es una ideología, una interpretación esencialista de la realidad (Villanueva, 1992a, 48)

El realismo socialista propugna, pues, un reflejo fiel de una realidad concreta pero mediante medios artísticos interpretados ideológicamente desde el marxismo. Como quiera que sea, lo real hoy (lo sabemos) no consiste en un ente unívoco y sólidamente

conformado sino más bien en una construcción de conciencias bien sean individuales bien colectivas en sus lazos (Villanueva, 1992a, 52).

No sólo el signo es convencional sino que la propia realidad tampoco se libra de este carácter: "De hecho, la moderna sociología del conocimiento entiende la realidad humana como algo constituido socialmente, y estima que su tarea científica consiste precisamente en intentar comprender el proceso por el que tal fenómeno se produce, en lo que el lenguaje desempeña un papel de capital importancia." (1992a, 52). Toda realidad (incluso la así llamada desde la ficción textual) es un *constructo* conformado de *modelos de representación*, donde en ese puente que —teóricos como Lejeune llaman referente— une realidad con texto se interpone el crucial aspecto de la ideología (1992a, 55), es decir, el conjunto de representaciones (ideas, valores) comunes características de un determinada cultura.

Frente al «realismo genético», Villanueva habla del «formal», como aquel que a diferencia del anterior antepone una serie de técnicas literarias para constituir un universo ficticio según reglas de juego de base que son las que crean en su combinatoria esa realidad: "la realidad artística inmanente, al no ser copia de lo exterior, sólo puede justificarse como producto del autor a través de las formas." (1992a, 61). La ilusión mimética dependerá ya del uso de ciertas convenciones formales y sus modulaciones en la cultura de una sociedad específica según una percepción visual heredada y al tiempo transmitida. El efecto realista dependerá así de las convenciones artísticas empleadas, de sus expectativas y hábitos de recepción, pero sobre todo de la visión de mundo o ideología (modulación cultural inculcada) en esa realidad representada[327]. Barthes renuncia a la capacidad figurativa del mundo a través del lenguaje por cuanto que el lenguaje se convierte en instrumento impotente para referirlo de modo *mimético*, advirtiendo que sólo la operación que se encarga de los signos podrá abordarla: "El realismo es siempre timorato, y hay demasiada *sorpresa* en un mundo que la información de masa y la generalización de la política han vuelto tan profuso que ya no es posible figurarlo proyectivamente: el mundo, como objeto literario, se nos escapa; el saber deserta de la literatura que ya no puede ser ni *Mimesis*, ni *Mathesis*, sino sólo *Semiosis*, aventura de lo imposible del lenguaje." (Barthes, 1975, 130); donde lo que Barthes llama ilusión referencial no es más que la capacidad retórica de todo texto por implantar una verdad que, pasando por alto la denotación significativa de la enunciación, recupera la tentación connotativa del texto significando lo real sin decirlo (poniendo en cuestión las marcas clásicas de la «representación»): "la misma carencia

327 Villanueva expresa la diferencia entre ambos realismos, el genético y el formal: "En efecto, el realismo genético todo lo basa en la relación del escritor con el mundo de su entorno, que aprehende por la vía de la observación y reproduce miméticamente de la forma más fiel posible. Por el contrario, en el realismo formal todo depende de la literariedad: es la obra la que instituye una realidad desconectada del referente, una realidad textual." (1992a, 70).

de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo, se produce un *efecto de realidad*, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad." (Barthes, 1984, 186). Lo real no es más que un significado no formulado, con apariencia de referente. Queda reafirmada la idea de que las palabras, lejos de ser los nombres transparentes de las cosas, son entidades autónomas regidas por sus propias leyes: "lo verosímil, que viene a llenar el vacío abierto entre esas leyes y lo que se creía que era la propiedad constitutiva del lenguaje: su referencia a lo real" (Todorov, 1968, 11), como se nos ha hecho creer durante 25 siglos. La literatura, en tanto discurso autónomo, tampoco refleja fidedignamente las cosas pues no hay correspondencia alguna entre los discursos y sus referentes: la transparencia del lenguaje siempre es ilusoria. La verosimilitud de todo texto a la que clama Todorov no es más que la relación de un texto con otro, es decir, las referencias que entablan dos sistemas representativos ajenos a su referente: "lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad" (1968, 13). Este sistema de procedimientos retóricos presenta sus leyes sumisas al referente. En ese mismo orden de cosas, para Kristeva lo verosímil se identifica con su carácter sustitutivo de nuestro pensamiento: "lo *verosímil* (el discurso «literario») es un *segundo grado* de la relación simbólica de semejanza." (1968, 65). El discurso verosímil sería aquel que se asegura el discurso que a su vez lo hace de lo real: es decir, llena de sentido un aparato lingüístico que no es más que un efecto del lenguaje con sentido pleno en la estructura retórica.

Con lo cual ahora estamos en condiciones de poder afirmar que la realidad es un conjunto de fenómenos perceptibles y percibidos que cobran sentido en el acto del entendimiento. A este respecto, la realidad es el resultado de convenciones sociales, del mismo modo que la ficcionalización es sobre todo *contractual* (1992a, 92). El tercer tipo de realismo evidenciado por Villanueva, llamado «intencional», es aquel que proyecta la propia experiencia empírica de la realidad sobre la ficción leída (1992a, 135). Realismo sería, pues, sinónimo de otorgar *sentido realista*[328] a un texto interpretado desde la perspectiva de la experiencia de mundo del lector. Todo lector —sólo éste produce cualquier realismo— es el que produce el «realismo intencional». No consta un realismo esencial en tanto reproducción fiel y transparente por medios artísticos de una realidad unívoca y plena, lo cual no quiere decir que exista un lenguaje realista del mismo modo que no existe una «realidad realista», pero en atención al lector sí existe una lectura intencionalmente realista (Villanueva, 1992a, 191) por convención cultural e imposición institucional. En ese sentido, la autobiografía no *es* para nada la

328 Esto es, "entendemos por realista todo discurso que acepte enunciaciones acreditadas tan sólo por su referente" (Barthes, 1984, 186).

realidad, sino el *corpus* empírico que conforma la vida de un ser humano empíricamente real.

### 5.3.5. REALISMO Y REFERENCIA EN EL AUTOBIOGRAFISMO DE FIN DE SIGLO

Parece recurrencia común en la crítica que se ha ocupado de la literatura de los 80 el hecho de preconizar masivamente el regreso a un modelo realista de literatura frente a otros cánones hasta entonces vigentes, alguno de los cuales con ciertos lastres vanguardistas. En concreto, en el campo de la poesía, los críticos que han teorizado al respecto afirman el regreso de una corriente *realista* coincidente con la hegemónica de la llamada «poesía de la experiencia», aun pasando por alto la cuestión del cúmulo de circunstancias que han posibilitado ser ésta la corriente mayoritaria, además de los críticos que la han reafirmado frente a otras concepciones poéticas también existentes pero ninguneadas[329]. En narrativa otro tanto ocurre con la fuerte irrupción de una nueva generación de jóvenes autores[330] apoyados por una potente industria editorial[331] ante las espectativas de demanda del mercado de una *nueva* literatura, cuyas características serán la recuperación de la narratividad de lo cotidiano y real[332], de la experiencia directa generacional recurriendo a las tablas vivenciales del propio narrador[333]; resultan, en este sentido reveladoras las palabras de Joan Oleza:

> a medida que se afianzan los años 80, y sobre todo en su segunda mitad, vuelven a suscitarse las posibilidades de una poética realista, que a la altura de 1995 ha cosechado ya importantes logros estéticos, tanto en poesía —donde se inició antes y donde el debate ha sido mucho más intenso— como en novela —donde se ha impuesto casi tan sin resistencia entre los lectores como sin manifiestos en los autores. (Oleza, 1996, 41)

329 Se podría trazar una historia de la poesía de los últimos 20 años sin necesidad alguna de seleccionar a los poetas representados en esta corriente, sino todo lo contrario recurriendo a otros apenas publicitados y publicados en editoriales alternativas o de difícil difusión, con igual pertinencia y validez desde inicios de la década de los 90 en antologías, monográficos, revistas, etc. que pondría en peligro la propia operación, el actual *status* y construcción histórica de la literatura reciente llevada a cabo en los manuales al uso, de tal modo que, pendiente su tarea, cuando se efectúe, el continuum histórico sin duda saltará hecho pedazos y de sus astillas se podrá recomponer un nuevo orden de tratados literarios al menos con mayor clarividencia que los ya efectuados.

330 De la cual da unánimemente buena cuenta la crítica, al menos en narrativa: "una nueva oleada de narradores inicia su obra en el transcurso de los ochenta." (Sanz Villanueva, 1992, 273), "A este fenómeno [el de la juventud extrema de los nuevos narradores] no debe ser ajeno el interés de la industria editorial, que busca sin sosiego nuevos autores en momentos en que hay una demanda del mercado." (Sanz Villanueva, 1992, 273).

331 En la segunda mitad de los ochenta la novelística española vive un auge sin precedentes, entre otras causas, según la crítica, debido a este esplendor espectacular del sector editorial: "la buena salud de la industria editorial —y la creciente demanda del público— estuvo acompañada por la buena salud de la propia novela." (VVAA. 1992, 399).

332 Sus características son cifradas por la crítica en los siguientes términos: "la recuperación de la narratividad y el nuevo crédito concedido al *romance*" (Villanueva, 1992b, 288).

333 En palabras propias de J. Oleza: "A partir de la segunda mitad de los ochenta algunos novelistas, no muchos, se decidieron a contar su experiencia generacional." (1996, 41).

Se lleva a cabo un repudio prácticamente generalizado de una narrativa de corte experimental como la impuesta hasta ese mismo momento en la narrativa española, para recuperar una estética narrativa basada en la tradición, mediante un realismo que enganche con determinadas figuras de la generación del medio siglo, y permitir así una sucesión que pudiéramos designar en línea transmisora sin mayores traumas que los impuestos por la tradición: "A la altura de la mitad de los noventa, y al tiempo que se han producido o se están produciendo recuperaciones significativas de autores casi olvidados […] [Ana María Matute, I. Aldecoa], han consolidado [una serie de novelas publicadas en este período] estéticamente una renovada exploración novelesca de la realidad y provocado el resurgimiento de nuevas —y probablemente posmodernas— formas de realismo." (Oleza, 1996, 41).

Un libro poético revelador del nuevo movimiento literario que se avecinaba fue *1917 versos*, una antología emblemática representada por los poetas de la denominada «poesía de la experiencia», por entonces un movimiento de ruptura con el panorama vigente, precisamente preconizando «otra sentimentalidad» distinta a la habida, la aludida por Benjamín Prado desde el prólogo que firma antecediendo a los poemas de cada uno de los antologados; en ella se pretende practicar una poesía que tenga como objetivo conectar con la tradición, de alguna manera abortada por el movimiento precedente —novísimo— entonces hegemónico, motivo por el cual entre otros tienden lazos con la generación realista de los 50, insertando en el poema la propia realidad cotidiana del poeta: "hacer de ese personaje literario que funciona dentro de los poemas, como en un pequeño teatro, representando el papel que le ha sido asignado en la obra y que suele consistir en interpretarse a sí mismo, una fabulación de la estatura de los hombres reales." (Prado, 1987, 7). En otro lugar, García Montero (diario *El País, 8-1-1983*) publica un artículo cuyo título coincide con esta etiqueta, donde se decanta por la explotación lírica de los sentimientos humanos ("la poesía es confesión directa de los agobiados sentimientos, expresión literal de las esencias más ocultas del sujeto" [1993a, 185]), justificado en los siguientes términos: "Este cansado mundo finisecular necesita otra sentimentalidad distinta con la que abordar la vida. Y en este sentido la ternura puede ser también una forma de rebeldía." (1993a, 188)[334]. Frente a cuanto proclama «la otra sentimentalidad» en el manifiesto inaugural (1983) de rechazar una vieja fórmula afectiva burguesa basada en «la fundación mítica del *yo* sensible» (ver García Posada, 1996, 26), es defendido un distanciamiento escritural por ser la poesía

334 Posteriormente, siempre y cuando diserta en torno a la poética generacional se reafirma en este mismo sentido: "la necesidad de crear en los poemas otra sentimentalidad, de poner en duda los mitos de la pureza subjetiva y la mitología romántica, de definir históricamente al individuo haciendo saltar por los aires las barreras de lo privado y lo público, de acabar con la cultura del yo contra el sistema." (García Montero, 1994b, 15).

«mentira» en el sentido más textual del término, con lo que de ese modo se podrá abordar la escritura de una nueva sentimentalidad. El argumento esgrimido por García Posada no deja de reafirmar con su crítica los postulados de la promoción retratada cuando sus consideraciones caen en la trampa de su misma construcción pues una nueva sentimentalidad, caso de existir, no se puede fundar en la falsedad a la que pretenden (críticos y poetas) equiparar el hecho literario: la literatura no es mentira, todo lo contrario establece su propia verdad en el intento de explicar el mundo o la realidad, la cual siempre va por su cuenta (pero de ahí a decir que es mentira hay un gran trecho por recorrer, además de por explicar). Resulta cuestionable, tras el estructuralismo y la deconstrucción afirmar, como lo hace insistentemente García Montero, que la poesía "vuelve sus ojos al mundo, abandona la locura, no destruye, no experimenta y se integra en la realidad." (1993a, 12), y no es que no propugnemos la integración de la literatura en la realidad, pues ése es nuestro punto de partida, pero —lejos de cuanto dice— los resultados obtenidos en un análisis somero de la poesía de la experiencia demuestran todo lo contrario cuando aquí se confunde nombrar una actualidad vivencial más o menos cercana a los autores con integrar el hecho literario en una realidad social concreta.

En el prólogo de Julio Martínez Mesanza (1990) a la poesía completa de Luis Alberto de Cuenca se ofrecen indicios sobrados de la escritura de su prologado para considerarla una vertebración entre la generación hegemónica y la nueva en ciernes (novísima por experiencial), acudiendo a la supuesta «claridad» que ejercita este tipo de poesía, hecho por el que no duda en tachar de poco menos que *analfabetos* a quienes escriben poesía surrealista porque ésta, junto a la llamada novísima, no hizo sino alejar a la poesía del público; pero regresando a lo que íbamos, entre las características de la nueva poesía cifra su voluntad de narrar, además de "la nueva manera, alejada de la retórica y de la estridencia, de concebir la posición del poeta entre la realidad y lo fingido." (Martínez Mesanza, 1990, 9). El problema del rechazo del vanguardismo y su consiguiente polémica es recogida por García Martín (1992b, 212) al alegar los poetas de la experiencia un sentido común a la hora de escribir sobre la realidad; es más, cuando analiza la poesía de Miguel d'Ors, lo hace en los siguientes términos: "A Miguel d'Ors le preocupa ser entendido y procura además que no se noten, que no disuenen, las continuas erosiones que ha de hacerle a la gramática para lograr una mayor expresividad, para lograr decir, o sugerir, lo que el lenguaje neutro no es capaz de decir." (García Martín, 1992b, 212-3). En el interior de un apartado de su antología de la «poesía figurativa» titulado significativamente «La poesía más joven» se responsabiliza del siguiente enunciado: "El sentido común, además del menos común de los sentidos, es también para ellos el de mayor fertilidad poética. Los poetas figurativos han liberado a la poesía de las garras de los semióticos y de los teóricos de la literatura y

han tratado de reconciliarla con los lectores." (1992b, 227). En el prólogo a *Además* titulado «Trazado de fronteras» Luis García Montero aborda la cuestión de la «sinceridad» poemática equiparada a la de la *claridad* en los siguientes términos: "Se trata de otro asunto, de un problema de sinceridad, de llegar a creérselo, de encontrarle sentido a la operación. El poeta tiene que convencerse a sí mismo, convencerse de que no hay trampa en lo que está contando, porque le es moralmente necesario decirle algo a alguien" (1994b, 9-10). En la misma tónica se muestra Juan Bonilla: "Creo que escribir bien es expresar con claridad, vigor, armonía y sentido común unos sentimientos naturales que no sean obvios, y que al hacerlo consigamos emocionar o divertir al lector que nos visita" (Bonilla cfr. García Martín, 1992b, 226). Motivaciones reiteradas en múltiples ocasiones, no sólo por los poetas fieles a esta fórmula literaria sino por sus críticos en toda clase de juicios, son el hecho de apelar a una cotidianeidad[335] comentada en otros lugares y a un coloquialismo[336] que la acercan al lector actual, pero sobre todo a una *claridad* que se conforma en marca de la casa, como ocurre por

335 Sirvan de ejemplo estos versos de J. Juaristi: "Un día de Aberri Eguna / me puso en un compromiso. / Después vivimos una historia / de amor, *maría* y luna llena / frente a la playa de Zarauz / que habría matado de envidia / a cualquier arábigo-andaluz." (1994, 35). La cotidianidad se apoya en una concepción del verso *realista* donde nada queda oculto al lector por cuanto que el discurso se acerca a un ideal grado denotativo, el cual no tendría por qué ser cierto como veremos más adelante, por cuanto que por ejemplo aquí la palabra *maría* pudiera ser entendida de diversos modos según el contexto en el que interpreten los diferentes lectores. Argumento al que recurre Villena para explicar las características más destacadas de la poesía estudiada por él: "su poesía [bien que se refiera en este caso a la de García Montero] busca desesperadamente la cotidianeidad en su aspecto más coloquial y hasta más humilde." (1992, 25). Nos puede dar la pista del empleo de un tipo de cotidianidad frente a otros incluso más legítimos que los aquí usados, Sanz Villanueva cuando afirma que "la falta de una visión testimonial, crítica y problemática de la realidad [que] escamotea muchos datos de nuestra experiencia cotidiana." (Sanz Villanueva, 1996, 3).

336 Recurriendo a la misma poética, hace causa de la claridad este socorrido *coloquialismo* al que deben tender los poemas según estos poetas, modo de facilitar el acceso a la poesía a quienes hablan supuestamente como quienes escriben, lo cual es otra falacia descomunal: "En cuanto a mí, la tribu de que procedo, dicen, / moraba ya en los flancos del alto Pirineo / allá cuando Caín sembraba cañamones, / y yo, que me lo creo, // no voy a mendigaros un plato de lentejas / ni un sitio junto al fuego." (Juaristi, 1994, 117). García Martín defiende tal característica en la poesía de los ochenta como una de las más importantes en la conformación del grupo poético: "Todos estos poetas gustan del coloquialismo, del intimismo, de la narratividad, de los poemas que se pueden, más que cantar, contar. Conceden además gran importancia a la métrica y a la estructura poemática. Sus poemas no son nunca arcanas construcciones verbales, no pretenden deslumbrar al lector con el brillo de la metáfora, sustituir el sentido por una vaga música, por una más o menos armónica sucesión de ruidos que cada cual interpreta a su manera. Sus poemas intentan ser, antes que nada, como hemos visto en el caso de Miguel d'Ors, inteligibles: saben siempre lo que quieren decir y lo dicen de la manera más exacta y precisa posible. Se trata de poetas que tienen en cuenta a los lectores." (1992b, 213-4); argumento que reitera en otros ensayos como elemento básico en la poesía analizada: "Intimismo, neorromanticismo, recuperación de la anécdota, lenguaje coloquial, gusto por contar historias en el poema, por hacer hablar a distintos personajes (abunda el «monólogo dramático»), preferencia por los procedimientos retóricos «invisibles» (los que parecen no existir) […], preferencia por el marco urbano para situar los poemas son algunos de los rasgos que los críticos han ido señalando como característicos de la poesía última." (García Martín, 1992a, 95). En consonancia con ello, esta tendencia literaria de los 80 queda reconocida más allá de la poesía en la prosa por sus muchos críticos: "Contrasta la poderosa elaboración lingüística de escritores muy «literarios» […], con el retorno de la novela en una prosa funcional, a menudo atraída por el coloquialismo y las formas de mayor inmediatez del idioma" (Oleza, 1996, 42), "vuelta al viejo gusto por contar, al clásico relato cervantino que puede tener otros valores —desde humorísticos hasta morales— pero que se fundamenta en la narración de una historia." (Sanz Villanueva, 1992, 254).

ejemplo con la practicada por Villena en su poesía: “tengo amigos que no saben qué quieren / y se emborrachan buscando una vida mejor. / Amigos que se drogan sistemáticamente / aguardando dulzuras o un éxtasis sin límite.” (Villena, 1990, 93); o la que manifiesta y de la que hace alarde teórico repetidas veces García Montero, como demuestra en su poemario *Habitaciones separadas*: “Escribir, por ejemplo, puedo cerrar los ojos / y todo sigue igual, abro despacio / la puerta fría de color madera, / intimidad con humo de luz almacenada, / y risas en el fondo, / y una voz que denuncia mi costumbre / de llegar siempre tarde.” (1994a, 22). El realismo de estos versos es tal que ciertamente en el primer ejemplo el lector sabe, por el sujeto poético, que éste tiene amigos indecisos que buscan como salida a sus problemas el alcohol o las drogas, o que en el segundo caso el sujeto poético escribe una acción física que presumiblemente podría repercutir sobre sí mismo al tiempo que todo en torno suyo siga el mismo orden y estado de cosas que antes de realizar esa acción de cerrar los ojos, pero cuando los abre el lector sabe que abre la puerta en una estancia repleta de humo de tabaco al tiempo que una voz reclama su presencia, de donde el lector interpreta al sujeto poético sometido a la escritura poética cuando su amada irrumpe ante su presencia. En el fondo se tiende a la representación de un *grado cero* de la escritura ante el manido efecto de esa claridad proclamada; es lo que Alicia Bajo Cero ha llamado “invisibilización de la construcción como efecto de pericia” (1997, 58). Esta literatura a la carta, a la moda imperante por las galerías comerciales y una publicidad al uso, no es más que la respuesta a un gusto *light* de una concepción literaria impuesta en la sociedad bajo los efectos de la publicidad, construyendo un mundo, pues, en el interior de los textos tan superficial como ofertador de la ideología imperante en el consumidor al que van abocados, como de forma audaz reconoce Constantino Bértolo: “la asunción de una literatura caracterizada por la representación de un mundo superficial, *light*, que nada pone en entredicho, aunque haya hecho de la duda su refugio privilegiado.” (1992, 299). Frente a esta supuesta claridad de discurso queremos ahora llevar a cabo su confrontación con esta otra escritura aparentemente más oscurecida por el relativo surrealismo aplicado en los siguientes versos de E. Falcón: “12 Soy altura de niño enloqueciendo todas estas tumbas. / 13 Otra vez naciendo muerto en las matanzas de la boca. / 14 No sé si respirar. / 15 Habitaron como bucles en el plomo. / 16 Hablaron como tengo que plantar un árbol nuevo. / 17 Hablaron como si-has de respirar? / 18 Soy la altura de un pueblo perseguido. / 19 Naciendo a cada instante de una bala muerta.” (1994, 57), de donde elementos como la enumeración que encabeza cada verso, las ausencias parciales de signos de puntuación ortográfica, e incluso en su nivel semántico el hecho de que el sujeto poético *sea altura de niño* que enloquece tumbas es una imposibilidad semántica al transferrir al campo objetual características humanas, e incluso hechos como la duda en el verso 14 sobre si respirar o no hacerlo no parece

nada pertinente al menos en la especie humana a la que se refiere. Ocurre que en este caso la escritura de E. Falcón crea estrategias a través de las rupturas que provoca su poesía tanto en el nivel de la sintaxis como en el de la semántica, efectos que de por sí generan la significación poemática, siempre al servicio de su proyecto revolucionario, transformador de la realidad bastardeada de un tercer mundo agredido ante un primer mundo impasible y necio. Tanto los anteriores como este último ejemplo establecen sus estrategias de comunicación en el lector, éstas en Villena y García Montero pasan por un registro realista —premeditadamente *clarificador*— de problemas endogámicos que envuelven a la realidad de los autores de tales poemas, pero en Falcón habla de la realidad incluso de forma más real de lo que lo pretenden los anteriores aunque bajo la estrategia de un lenguaje rabioso, a la altura de su proyecto literario y de su mundo cultural: el uno no es mejor que el otro por utilizar la «claridad» como bandera frente a un supuesto oscurantismo poemático que refutarían los otros, sino que es la percepción de los poemas y su capacidad de transmisión al lector los que le otorgan claridad y coherencia: en determinado contexto y lector (por ejemplo en los desheredados del tercer mundo o, por ir más cerca, en los miembros de ONGs españolas que trabajen en ayuda al tercer mundo) el texto de Falcón puede ser incluso mucho más clarificador que los de Villena y García Montero, pero ello poco importa porque sería desplazar el centro de la problemática cuando lo realmente importante es el uso de los diferentes lenguajes y su percepción en el público receptor. De lo que podemos concluir la invalidez de un criterio que se vacía de contenido en el análisis literario como es la *claridad*, ante la poca transparencia de su contenido; de ese modo, consideramos mucho mayor el acercamiento a la realidad practicado por la escritura de Falcón que en los casos vistos de Villena y García Montero.

En 1992 críticos como García Martín o el también poeta Luis Antonio de Villena sacan al mercado antologías de la nueva generación poética, que suponen la continuación de una apuesta comenzada en 1986 bajo el pretencioso título de *Postnovísimos*, de nuevo cambiado por el complaciente de *Fin de siglo*. En ella, además de otorgar características de claridad a la nueva poesía, lo que entonces bautiza con el término que ha hecho fortuna de «poesía de la experiencia» (1992, 29), ahora preconiza un acercamiento a la realidad, que era desconocido de ese modo hasta aquel momento: "el poema busca poderosamente acercarse a la vida real y contemporánea sobre la que reflexiona o se refleja, bien que el poeta precise en general máscaras y adornos clásicos que —además de ensanchar la significación o connotación del poema— ofrecen una pátina de cultura, que se desea como ocultamiento y como prestigio. Los temas serán, pues, del mundo cercano, pero propendiendo a abstracciones ilustres, marcadas por la tradición." (Villena, 1992, 19). Mucho más adelante, en el mismo prólogo, llevando a

cabo una tarea tan suya como la de zahorí[337], afirmará el realismo de la poesía que está todavía por escribirse:

> Siempre es difícil adivinar hacia dónde vaya ese giro, pero presumiblemente (dentro de los baremos de esta tradición) deberá ir hacia una intensificación del realismo y el coloquialismo, lo que llamo *nueva poesía social* (que desde luego no debe implicar descuido formal) acaso una poesía del *realismo sucio* (los aspectos más degradados o sórdidos de la vida urbana) o una poesía de mirada más colectiva, una poesía que se plantee la renovación de los *topoi* literarios: Hablar de la tristeza o de la angustia, sin las imágenes del mar otoñal o de la lluvia tras los cristales. (Villena, 1992, 33)

Aun a riesgo de salirnos del tema, ese realismo sucio que preconiza será el que un año después le lleve a editar un poemario presuntamente realista como el titulado *Marginados,* un intento marcado por la predominancia de cuantiosas poses narcisistas tantas como imposibilidades prácticas a efectos de sus resultados, de las que participa el resto de una concepción poética personal altamente estetizada, de manera que queda dificultada la realización plena de la tarea emprendida.

Del mismo modo, en consonancia con los anteriores, en 1992 García Martín predecía idénticos síntomas en la poesía española: "Avanzada la década de los ochenta, la situación, sin embargo, comienza a cambiar. La poesía «figurativa», la que rechaza los elementos irracionales del lenguaje y hace hincapié en la emoción, la experiencia, el humor, la narratividad y el ambiente urbano (por citar algunas características heterogéneas), parece convertirse en la opción estética predominante." (García Martín, 1992a, 113). Se intenta una recuperación del realismo no sólo por parte de la llamada «la otra sentimentalidad» antes aludida, sino también por parte de los representantes de una poesía social y urbana como son J. Juaristi o F. Beltrán, o la llamada «escuela de Trieste», agrupada en torno a la editorial de su mismo nombre hoy desaparecida (Trapiello, Bonet, A. Rupérez, A. Guache) con predominio de una estética impresionista y simbolista, con creación de atmósferas sugerentes (García Martín, 1992a, 115).

En ese mismo año se publicaba un prólogo firmado por Luis García Montero en el volumen recopilatorio de la obra completa hasta entonces de su compañero de viaje poético Felipe Benítez Reyes que, sin duda alguna, hoy se entiende como un texto de reafirmación generacional, donde incita a una escritura hacia el lado de la realidad: "Escribir poesía seguirá siendo útil en la medida en que los versos hablen de la realidad, sean capaces de nombrar el mundo de las experiencias comunes, que es el mundo de las experiencias personales, con un lenguaje colectivo, única manera de acceder a un lenguaje propio." (García Montero, 1992, 24), para poco más adelante, en la misma página, apostillar con su *defendido*: "Felipe Benítez Reyes nombra la realidad",

337 Lejos del tono burlesco, creemos con ello hacer honor a la saga de antologías que constantemente vierte al mercado este ensayista también involucrado directamente en la práctica poética experiencial. Creemos haber advertido anteriormente que, ajenos a cualquier ingenuidad, cuantas veces ejerce Villena como zahorí de la poesía del futuro inmediato, lo ha hecho en atención a su autoridad para reorientar, vertebrar, en cada momento la poesía contemporánea.

confundiendo la capacidad del lenguaje de nombrar a la realidad con la de su autor en una pretendida personificación de funciones como otorgando la importancia romántica al poeta que hoy sabido es, no tiene, por cuanto que tal importancia en esos términos se traslada al texto, verdadero ejecutor de la realidad, como veremos en adelante. Realismo del que ha ido haciendo gala éste en los demás textos teóricos o ensayísticos aparecidos en diversas colecciones o editoriales. En otros lugares irá dejando constancia —bajo criterios de autoridad de quien escribe— del camino a seguir en la nueva poética, el cual pasa por una recuperación del realismo: "Me interesaba la llamada poesía de la experiencia, o mejor, el intento de dar solución a las limitaciones de la realidad desde el propio realismo, sin buscar paraísos artificiales en la expresión o en la mitología." (García Montero, 1994b, 15), "Apostar por el realismo, no significa creer en una copia espontánea de la naturaleza, sino el intento consciente de crear artificios con apariencia de realidad, crear las condiciones de que el lector pueda vivir el poema, reconocerse, identificarse con él. La conciencia del artificio textual es imprescindible, aunque deba tratarse de una sabiduría secreta, que le pase inadvertida al lector." (1994b, 20), donde lo concerniente al artificio de la literatura es obvio, bien que no sea así lo del lector por cuanto que todo lector reproduce pero no vivifica la realidad retratada por el poema. Por ello no extraña que realice declaraciones como la siguiente donde en una tibia confusión no distingue la capacidad de representación de la literatura respecto a la realidad: "darle vida literaria a las situaciones mentales y a las anécdotas, hasta convertirlas en experiencias reales a través de las palabras." (1994b, 9). En *Historia y crítica de la literatura española* José Andújar Almansa reafirma la condición de realismo en el nuevo movimiento hegemónico de los 80 en los siguientes términos, al decantarse su crítica por la de su criticado:

> la poesía es, en tanto que literatura, un género de ficción más. Motivo por el que el poeta debe asumir, como paso siguiente y necesario, la creación de un personaje que se convierta en el protagonista de los poemas, alejando así al discurso de su pretendido carácter de acta o documento íntimo. Como para ello es imprescindible que el personaje poético adquiera una identidad propia y definida, este se nos irá caracterizando a través de los versos como un individuo concreto, sujeto de un tiempo y un espacio histórico precisos. La aceptación del hecho poético desde esa perspectiva implica, por último, el asentimiento de un nuevo tipo de lector de poesía, consciente de antemano del juego literario al que por su parte se presta. Lector además que viene, en última instancia, prefigurando de manera cómplice por la propia textura de los poemas. (Andújar Almansa cfr. García Martín, 1992a, 203-4)

Otro crítico, en una antología de la poesía en democracia, caracteriza a la nueva lírica bajo el regreso de un nuevo realismo: "Se percibe el regreso a los lenguajes realistas" (García Posada, 1996, 20). Cuestión diferente será la de la selección del realismo retomado dentro del amplio abanico de realismos que nos vienen dados por la tradición. Reducen muchos de estos poetas el realismo a la necesidad de hablar de la realidad inmediata vivencial de las experiencias directas de los propios poetas en sus acciones cotidianas, como si no hubiera otro realismo más efectivo caso de manifiestar

tanta necesidad de contactar con la realidad: pero una cosa es contactar con la realidad (además de con qué realidad se contacta porque realidades hay más que clases sociales) y otra muy diferente practicar un realismo literario:

> Es imprescindible que a la hora de optar por el realismo, a la hora de escribir como se habla, tengamos en cuenta los procesos de la elaboración literaria, porque es la única manera de evitar los descalabros campoamorianos del sermón y la moraleja de la vieja o las superficialidades dogmáticas de un realismo socialista lo suficientemente estúpido como para creer que se puede controlar con decretos la ideología literaria y social. No se trata de utilizar los poemas como medio de transporte de ideales anteriores, sino de ser capaces de crear realidades en los poemas, experiencias que sucedan en el texto de un modo verosímil para complicar el ánimo del lector y hacerlo cómplice, si es posible, de lo que ocurre en el texto. (García Montero, 1993a, 237)

En la persistencia del nuevo realismo a través de diversos mensajes y —todo hay que decirlo— con la práctica poética que tratan de imponer en el panorama literario, los argumentos se naturalizan peligrosamente cuando se acude a ello en razón de una necesidad histórica, solidaria del individualismo occidental a la altura de las circunstancias históricas, una concepción heredera de la noción pontifical de la práctica escritural romántica, donde esa solidaridad proclamada *a priori*, de antemano, se diluye en busca del goce individual en la era del mercantilismo: "Hay que formular una nueva concepción de la individualidad solidaria, capaz de comprender que solamente en las preguntas sociales se definen los individuos, y que, al mismo tiempo, cualquier ideología social, para incidir en la vida, necesita materializarse en los ojos de una persona con nombre y apellidos. El realismo es siempre singular." (García Montero, 1993a, 238-9). Si tal pretensión fuera cierta en su entera afirmación, el propio autor de esta cita renegaría de todo un movimiento (amplio en sus posibilidades) construido a lo largo de más de un siglo de existencia.

Cuanto se refiere al realismo narrativo, y de manera semejante al lírico, su amplitud es tal que no sirve la denominación genérica sino para aludirlo de una manera vaga, por cuanto que las dimensiones del abanico realista en la literatura actual son tales que J. Oleza ha tratado de clasificarlo para dar cuenta de la diversidad de la narrativa con la que nos encontramos en la actualidad; en el caso que nos concierne ello certifica una necesidad de matización de un término tan amplio como inequívocamente ambiguo. A su modo de ver, distingue un realismo estilizado, enigmático y urdido de símbolos, otro materializado, y otro histórico, junto con el rural, el urbano y el exótico; categorías que de ningún modo son excluyentes, todo lo contrario muchas novelas parecen compartir varias de estas características, junto con registros diferentes dentro del realismo que abarcan desde el naturalismo, la prosa poética o la elegíaca. Nos da cuenta del amplio abanico con los siguientes ejemplos referentes a los autores respectivos en los siguientes términos:

> Estas novelas, diferentes entre sí por el estilo y por la fórmula narrativa, comparten una misma poética realista de base, poética abierta, plural, que abarca desde el realismo arquetípico —en la

> frontera misma del simbolismo— de Adelaida García Morales, hasta el realismo político de Vázquez Montalbán, en los dos extremos del abanico, pasando por el realismo lúdico de Luis Mateo Díez, por el tan «literario» de Luis Landero, por el épico-elegíaco de Muñoz Molina o por la poética de la experiencia de Almudena Grandes y del último Eduardo Alonso, pero cuyo fundamento último radica en la voluntad de representar la experiencia de lo *real-otro* desde el punto de vista, la situación y la voz de un personaje implicado, la plena restitución de un designio de mímesis (relativa, subjetiva, alegorizadora, emanada del imaginario personal… pero mímesis, al fin y al cabo), así como la decisión de reconducir la novela hacia la vida, obligándola a rectificar aquella otra dirección según la cual la novela es un orbe autosuficiente y clausurado de lenguaje. (Oleza, 1996, 42)

Si se acude a tan socorrida palabra como es «solidaridad» a la hora de argumentar la vuelta al realismo, entre las concepciones del realismo que habitan en lo que se refiere a la fauna de la poesía de los ochenta sirvan de ejemplo el de I. Mengíbar, para quien la realidad no es más que la nostalgia por un pasado consumado que preside el libro *Pantalones blancos de franela*, no en vano dirá: "*La realidad no dura mucho tiempo*" (1994, 15), en consonancia precisamente con Felipe Benítez Reyes cuando afirma que "La realidad es un algo en el pasado" (1995b, 14). En paralelo, Luis Muñoz expresa en unos versos su visión de la realidad como si se tratara de un recuerdo del pasado pleno; el poema «Septiembre» del poemario de idéntico título dice: "No es más real, septiembre, que un recuerdo, / pero nombres que dimos por perdidos / recobran claridad, el aire que atraían, / y el sueño en que resisten los veranos." (1991, 14). Tal solidaridad sólo da cuenta de su *status* social, acomodado y que podría decirse medio o burgués, otorgando vigencia a los conflictos propios de su *status*, y si ello es solidaridad, caso de serlo, es otra forma de entender el realismo pero, eso sí, siempre al servicio de una clase social concreta.

El realismo es convencionalmente entendido como la referencia a un mundo histórico social concreto, perceptible por un lector anónimo que viva instalado en el mismo o en semejante proceso histórico, coetáneo al de la producción textual o transmitido por herencia, y del que percibe la manera de identificar sobre la base de la realidad lo textualmente representado en atención a un código de traducibilidad estrictamente alusivo. Es una suerte de pintura real que da a conocer lo real y sus problemáticas, de un modo mimético. En consonancia con la poesía, cierta crítica alude a los nuevos escritores con características aproximativas a las de un realismo costumbrista, practicándose en el interior del texto una desideologización consciente del mismo: "Recomponen una estética cuyo contacto más directo con la realidad es el deliberado costumbrismo que acoge una sensibilidad distinta, la que depende de ocios con nueva geografía y nuevos consumos y que se educa con mitos más o menos pueriles en este fin de siglo, pero desideologizados a conciencia." (Gracia, 1996, 29), que en palabras de otro crítico conllevaría de manera semejante a la construcción cada vez más afirmativa de un realismo en su totalidad acrítico: "…la única función que se concede a

la realidad: la de decorado realista de las sensaciones evanescentes." (Bértolo, 1992, 298). Y si ello atiende a la consabida y harto repetida operación industrial que interviene en el núcleo de toda editorial actual, el desarrollo imperante de técnicas de márketing empresarial en las casas editoriales y demás parafernalia publicista servil al mercantilismo ha acarreado una serie de consecuencias, una de las más palpables ha sido la de generar una literatura de entretenimiento para una sociedad del ocio, donde se ha creado todo un operativo de sustitución premeditada de la realidad a nivel temático por otra que tiene por objeto y materia su misma narración, es decir, se antepone el deleite y placer frente a cualquier tipo de incitación o indagación que haya pretendido siempre el arte literario (ver Acín, 1996[338]).

Sirvan de ejemplo los siguientes casos novelescos (en anteriores apartados vislumbrados) del nuevo narrativismo bendencido por la prensa, sus secuaces los críticos periodísticos, junto al aparato editorial, incluso bajo el apelativo de una nueva narrativa, cuando en realidad se ha practicado la importación de una factura narrativa de *nuevo realismo* e incluso *realismo sucio* norteamericano, para implantarlo en la península como receta mágica: ¿cabe pensar en receta literaria o económica, vistas las espectativas?

A tenor de lo dicho, el regreso a la realidad es vivida en la novela de Loriga *Héroes* como un proceso traumático psíquico, del mismo modo que el de las drogas y sustancias que consume el protagonista de manera constante y abusiva (para precisamente evadirse de contínuo de la realidad), de una forma paralela:

> Cuando, de alguna manera, el *Black and Blue* se esfumaba todo volvía a ser una mierda. Entonces venía la bajada y no era una bajada muy distinta a la de la cocaína. La carroza era una calabaza y los caballos ratas. Cuando no conseguía retener a los Stones en mi cabeza, volvían las ratas. (Loriga, 1993, 20)

El protagonista exhibe una voluntad continuada de enajenación de la realidad por parte de todos los personajes de la novela: "Me dejó cerca de casa. Parecía contento. Antes de marcharme me dijo: "Amigo, reza por algo que te libre de esta mierda." (Loriga, 1993, 26). Se renuncia en todo momento a cualquier tipo de problematización de la realidad envolvente: "No acabo de entender por qué es todo tan difícil. Nunca he pedido nada. Nada que no sea una chica bonita." (Loriga, 1993, 30). La enajenación se produce mediante la droga y el consumo indiscriminado de estupefacientes:

---

338 Según éste: "la tendencia —tan acorde a la pasiva sociedad española que, en general, evita ahora las ideologías— de huir hacia los territorios de lo personal o lo privado, muy visible, por ejemplo, en la primacía de la conciencia individual como eje del novelar. Y, también, en la sustitución de la realidad (colectivo) por literatura como objeto y materia de la narración. Y todo ello en concordancia con un *marketing* que persigue —y ya parece haberlo conseguido— la sustitución del cultivo del pensamiento por el ocio, del sobresalto por la diversión. Hoy más que nunca, la novela es, con su legibilidad, planitud, esquematismo, homogeneidad y facilidad —mayor público posible—, deleite, entretenimiento y acto placentero frente a la premisa esencial de inquietar, alertar, incitar, indagar, etc., que siempre la ha definido." (Acín, 1996, 7).

> Estábamos metidos en una habitación de hotel. Por lo menos había treinta personas allí dentro. Había cervezas, coca, maría y caballo. Era difícil que pudieses salir con la misma cara con la que habías entrado. En la radio sonaba Jimi Hendrix. Las ventanas de la habitación abarcaban la mitad de Los Ángeles. La habitación entera flotaba sobre la ciudad con todos nosotros dentro. No llevábamos lastre, todo el mundo volaba lo mejor que podía, éramos como aire caliente. Éramos la tripulación de una nave espacial rumbo al final del universo o algo parecido. John Belushi corría por encima de la cama. Gritaba: ¡Soy el jodido Hombre invisible! ¡Tengo una polla invisible! ¡Todas mis intenciones son invisibles! (Loriga, 1993, 98)

La voluntad del protagonista por aislarse de la realidad es tal que supone su mayor pretensión, confinado voluntariamente a una habitación, desde la que narra sus historias y sueños, para no vivir fuera de sus muros en el mundo real sino en sus fantasías y sueños que siempre pasan por la mitologización de una cultura rock, sin ánimo de construir a través de ella la menor crítica a la sociedad que le rodea, como alumbrara el inicio de este tipo de música ("Me refiero a que las cosas pasan alrededor de ti y no hay mucho que hacer al respecto." [Loriga, 1993, 63]), sino todo lo contrario; en esa habitación se halla solo, sin la menor intención de salir a su exterior así como tampoco su evolución hacia la etapa de madurez. Así, cuando alguien le pregunta si todavía va a estar mucho tiempo en ella encerrado, éste responde: "Voy a estar aquí para siempre" (Loriga, 1993, 59). Subyace, en el fondo, la negación de la voluntad de transformación de la realidad en la misma medida en que la abulia vital preside las acciones del protagonista en aras del susodicho realismo:

> La idea de volver a trabajar está perdida en algún punto de mi cerebro, con casi todas las otras ideas de acción. Perdida como uno de esos convoyes de ayuda a Etiopía que nunca llegan a su destino.
>
> Mis ganas de trabajar han caído en algún lugar del océano. No puedo imaginarme a mí mismo trabajando, igual que no puedo imaginarme matando. (Loriga, 1993, 106)

Lo que siembra mayores incertidumbres, incluso, es la desresponsabilización de su propia realidad en la que se regodea continuadamente el protagonista, hasta el punto de retratar cuadros costumbristas de vida burguesa (como dijimos anteriormente), cuando es sabido que un niño a una corta edad ejerce influencia sobre el microcosmos en el que se mueve, del mismo modo que éste le afecta al mismo. El ambiente burgués retratado a lo largo del libro ni tan siquiera formula una originalidad expresiva; al contrario, se mueve al arrimo de técnicas costumbristas narrativas:

> La principal reunión familiar era siempre el uno de enero, que era cuando nos daban los regalos a nosotros y cuando los mayores se intercambiaban chucherías y abalorios, bufandas y corbatas, frascos de perfume y dijes de oro, llenando todo el comedor de papel de envolver y de lazos serpentinos. (Benítez Reyes, 1995a, 102)

Nunca se presentan los sujetos protagonistas en el trabajo o en el esfuerzo cuando evocan el periodo de la infancia o de las labores escolares, en definitiva colaborando en la transformación de mundo, sino en el ocio y las problemáticas banales propias de la clase representada. Al contrario, la mirada hacia la infancia es de una autocomplacencia

que, desde el título, es calificada de *paradisíaca*, al otorgarle un concepto de tiempo detenido, eternizado y, por lo tanto, bajo los parámetros de una operación esencializadora.

De idéntico modo se podría decir que se rodean las protagonistas femeninas de *Modelos de mujer* de A. Grandes, cuando vierten su mirada por lo general hacia un pasado idealizado, queriendo incluso huir del presente, por no mentar la negación que se practica del futuro, en medio de una clase social favorecida por el dinero y la preservación de estamento. En «Malena, una vida hervida», la protagonista se desvive por lo que puede ser su único problema vital: perder peso para quitarse de encima el trauma que padece, preocupada más por su estética que por cualquier ubicación en la realidad que se sugiere en las descripciones, pese a que nunca se aluda curiosamente al franquismo como contexto de fondo donde la acción ocurre; valga un ejemplo de esta manera de desresponsabilizarse de la realidad: "El mejor día era el domingo, porque incluía un tercio de Coca-Cola con un suizo relleno de jamón de York a media mañana, y medio tomate crudo, con un cuarto de pollo asado y una manzana de comida, no estaban mal los domingos, no." (Grandes, 1996, 81). A tenor de lo dicho, la protagonista se está refiriendo a un nuevo problema que será central en el relato como es afrontar el régimen estricto al que se ha entregado tras visitar a un médico especialista.

Por contra, frente a estas concepciones narrativas de la realidad a partir de la textualidad, existen las reafirmadoras del tejido social de los procesos vitales ubicados en la realidad, como ocurre en las novelas de J. Marías *Todas las almas*, o en la de E. Alonso *Villahermosa*. En la primera, el pasado es contemplado por el protagonista como un proceso que acepta constantemente el presente de la acción, vivida por su parte como un proceso de reconstrucción de la trama a partir de la misma composición del relato. La realidad es problematizada y vivida como un *devenir* constante de desposesión al tiempo que de explicación de lo hechos pasados, cuya repercusión en el presente es palpable: "Por eso estoy haciendo ahora este esfuerzo de memoria y este esfuerzo de escritura, porque de otro modo sé que acabaría borrándolo todo. También a los muertos, que son la mitad de nuestras vidas, aquello que compone la vida junto con los vivos, sin que en realidad sea fácil saber qué separa y distingue a unos de otros" (Marías, 1989, 69). En *Villahermosa* de E. Alonso la realidad es problematizada también a partir precisamente de la protagonista femenina, quien regresa de su exilio mexicano tras numerosas décadas de ausencia de su ciudad natal, lo cual le lleva a entrar en crisis constante, cuyo resultado será una problematización de cuanto ve frente a los recuerdos que conserva de las mismas en el pasado estanco de su memoria, sin voluntad nunca de evadirse respecto a esa nueva realidad que ha transformado el escenario de su infancia; todo lo contrario, se muestra siempre dispuesta a hacerle

frente, bien que ésta sea difícil de reconocer en su contexto vital, en un presente totalmente transformado respecto al pasado de sus vivencias en ese mismo lugar: "Pero la memoria es un tigre que da vueltas entre barrotes verticales de hierro, a veces se resigna, a veces ruge, y nunca renuncia a la ilusión infinita de comprender." (Alonso, 1993, 68).

Villena pone su grano de arena en las diferentes manifestaciones practicadas a la hora de forzar un cambio de estética hacia el realismo, solo que sus palabras no dejan de sonar pretenciosas cuando aspira a implantar un realismo sucio a la manera del movimiento literario norteamericano, lo cual en poesía —salvo contadas excepciones— no ha ocurrido en España pues lejos de cuanto pretende su poemario *Marginados* (1993), el resultado no es más que el retrato de una sucesión de poses, descripciones embellecidas de estampas depravadas, pero nunca la problematización de esa realidad cruel que se pretende reflejar en un principio: "Estos *Marginados* lo son de veras. Los de siempre. Todo lo que amo y detesto. Lo que me refleja y —otras veces— me parece intolerable." (1993, 53), "Es *poesía social* o poesía de la pena, la rabia, la pasión y el desprecio: Móviles de vida." (1993, 54). En el «Epílogo» al poemario donde realiza estas mismas declaraciones, también confesará: "A fines de 1989, […] me vi tratando de acercarme a una grimosa realidad, que es imposible no ver, y que siento, a la par, terrible y lírica. Me vi ante un poema *social, neo-social, urbano*, da lo mismo. Quería ser objetivo, no íntimo. Pero todo se llenaba de fisuras —sino personales— cálidas." (1993, 53). En las declaraciones subyace un nuevo intento de imponer etiquetas a la nueva estética aún por definir, una manera forzada de llamar a las cosas bajo un apelativo que rápidamente se vacía de sentido si analizamos su poesía por cuanto que estetizar los bajos fondos y elevar a la categoría tradicional de arte la realidad de yonkis, prostitutas, chaperos, etc. de las ciudades no es más que una manera de disfrazar la miseria sin contemplarla con ojos perceptivos, críticos, a la altura de los tiempos que vivimos: "Anoche, dando vueltas como siempre, / camino de la alta madrugada / (bares y discotecas, calle estrecha, / negros que venden hasta el alma blanca) / pensé que el encontrarte era mi suerte / recorriendo el burdel que nos ampara." (1993, 37). ¿Dónde está en esta cita el realismo sucio al que se alude, o cuando menos el realismo social, la problemática de fondo? Acaso para Villena realismo sea sinónimo de retratar la realidad vivencial, bien que sea su personaje dandy o incluso una figura histriónica, lo cual no concuerda con la noción que tenemos de realismo en ninguno de los sentidos[339].

339 *Como a lugar extraño*, libro de poesía publicado en 1990 ya comienza a vertebrar esta nueva línea que falsamente denomina «realismo sucio». Ponemos otro ejemplo de cómo se puede falsear la crítica con etiquetas hueras que no se corresponden en nada con la realidad retratada. El poema titulado «El joven de los pendientes de plata»: "Llevaba días viéndole en el bar, / apoyado en la barra y bebiendo cerveza. / Jamás respondió a mis miradas / (que probablemente no viese) y cuando / pregunté a los parroquianos si sabían de él, / ninguno —ni los camareros— pudieron darme nuevas." (Villena, 1990, 63). De donde cabe

En el fondo subyace en este grupo poético la idea equívoca de querer ver en la realidad retratada por ellos la única posible de entre todas, fijada como predominante, con agresiones verbales al *otro* cuando los disidentes no comulgan con discursos hegemónicos y consideran la posibilidad de existencia de otras formas de realidad más concretas. Los poetas de la «poesía de la experiencia» no quieren apercibirse de que, mucho que pretendan lo contrario, "ningún discurso habla simplemente de la realidad, sino de una selección de la misma que excluye las restantes." (Bajo Cero, 1997, 85). Bajo esas otras formas no hegemónicas y desplazadas deben ser entendidas las realidades sociales que se viven en la sociedad, transformadoras y por lo tanto con voluntad crítica, que no esa realidad etiquetada bajo un cierto *realismo* que sólo atiende a una realidad de distensión social, escenas de ocio y especialización en el divertimento individualizado, insolidaridad y exclusivismo en la acción grupal ante la condición del *status* de sus miembros, referencia a actividades selectivas de veraneo con el divertimento representativo de una clase media/alta, inmerso otras veces en la evocación de un pasado en las fases de la no responsabilización de la infancia o adolescencia, y por contra huida simbólica del presente a no ser para presentar al sujeto abatido o abúlico ante la devastación que muestra la supuesta realidad. Bajo la etiqueta de *realismo* se ha pretendido, como hemos visto, vislumbrar la única posibilidad de clasificación de una práctica escritural en el fin de siglo, cuando ciertamente dentro de esa etiqueta caben tantos matices como posibilidades de concepción de la realidad, pues sólo la escritura es la que define el realismo: lo realmente importante es el método *selectivo* de la realidad aplicado por el escritor, pues en su selección está excluyendo automáticamente otras formas de representación de la realidad: a ésas debemos tender para analizar el contenido de su etiquetado al actuar por contraposición (incluso por complementariedad en ciertos casos) la una respecto de la otra.

L. García Montero propugna de continuo en sus artículos críticos un realismo que aluda a nuestra realidad concreta, siendo a veces el primero en salirse con cierta frecuencia de ese realismo literario convencional fijado por la tradición, incluso estableciendo una referencialidad imposible como ocurre en *Las flores del frío* en el poema titulado «canción 19 horas»: "¿Quién habla del amor? Yo tengo frío / y quiero ser diciembre. // Quiero llegar a un bosque apenas sensitivo / hasta la maquinaria del corazón sin saldo. / Yo quiero ser diciembre." (1991, 39), de donde se puede decir que en la realidad terrestre no existen «bosques sensitivos» sino bosques con los matices que se le quiera dar: verdes, secos, frondosos, despoblados, etc.; ni mucho menos una persona, en este caso, el sujeto poético, puede llegar a suplantar a un mes del año, solo que el proceso metafórico es una licencia poética muy frecuente (y de mayor tradición

---

preguntarse si se trata del supuesto *realismo sucio* que pretende el poeta o de aventuras concretas y cotidianas instaladas en el sujeto poético.

histórica) sobre todo en un tipo de poesía simbolista como la que practica en este caso García Montero. En *Habitaciones separadas* este proceso metafórico cobra mayor presencia, donde por ejemplo en el poema titulado «En llamas» se nos dice: "Como el águila vivo / en un bosque incendiado. / El brillo de mis ojos es de llamas extrañas. / Me persiguen las ascuas de una luz enemiga." (García Montero, 1994a, 59), en que el sujeto poético por muy salvaje que se sienta, difícilmente podría vivir en un «bosque primitivo» cuando lo que exhibe es un tipo de vida confortable y acomodada entre aviones y hoteles, por no mentar la imposibilidad que el brillo de los ojos del protagonista pudiera ser inflamable hasta el punto de entrar en combustión.

Por otra parte, en *Rimado de Ciudad* el sujeto poético se muestra de acuerdo a las características que exhiben los poetas de la experiencia, haciendo alusión de sus amigos los poetas, como si se presintiera detrás, por confusión, la voz del autor (indistinción entre autor y sujeto poético), al hablar en los siguientes términos de su propia generación poética: "a vosotros que fuisteis conmigo partidarios / de la felicidad, en las noches sin fin, / con estos breves versos para mí necesarios / os quiero agradecer la compañía, el ciego / deseo de vivir y todos los salarios / de libertad que juntos gastamos. Desde luego / mis amigos poetas suelen ser gente honrada, / una moral que pone las manos en el fuego." (1994b, 91-2). Luego seguirá en idéntica tónica: "Y por lo que concierne a mi vida privada, / alguna vez quisiera que la temperatura, / estuviese, verano por invierno, templada // para que el corazón descanse su espesura. / Imagino las horas de otoñal presente / y un paisaje sacado de la literatura. // […] Yo voy / distraído en los versos finales de un poema / que pudiera ser éste. Dudo, valoro, doy // sentido a las palabras. […] // y pienso en ti, lector, con amistad fingida, porque esto es la poesía" (1994b, 92). El cual da muy buena cuenta de la concepción poética de la generación de la «poesía de la experiencia», cuando el poema sirve para otorgar sentido a las palabras en una confusión de la escritura realista más que dudosa por cuanto que el poema en todo caso da sentido a la realidad moldeando las palabras. Se busca pero también se pretende una referencialidad lejeuniana transparente, como si las palabras se ciñeran a la realidad y tendieran un puente justo entre ellas y las cosas aludidas; sin embargo, la opacidad del lenguaje es tal que especialmente el literario resulta serlo connotativo (mucho que quieran ver estos poetas lo contrario), y por lo tanto significativo, abierto a los sentidos (esto es, a la posibilidad de establecer variadas explicaciones de un texto) y por lo tanto a las numerosas interpretaciones: la referencialidad del lenguaje, como hemos dicho en anteriores ocasiones, es una falacia instalada interesadamente en el propio material lingüístico. En otro lugar, el propio autor dirá: "Para toda esta operación suele ser conveniente que el poema trate de experiencias comunes contadas en el lenguaje utilizado por los hablantes de una comunidad. […] La palabra lírica […] sabe hablar de la diferencia íntima y la capacidad de sentir que tienen las personas

normales." (1992, 13). Asaltan preguntas inquietantes como la de que además de si un poema trata experiencias intelectuales —aunque sean colectivas— y con un lenguaje escrito aceptable por la norma qué ocurrirá, pero sobre todo el motivo por el que sólo la lírica se arrogue con la capacidad de sentimiento de lo que llama en tono de reproche «personas normales». Al margen de esta manera opacada de desviar la atención central de la cuestión de fondo con una especie de disfraz, lo verdaderamente importante es que el fingimiento ha sido tratado con precedentes como Pessoa, al que los poetas de la poesía de la experiencia tienen bien presente a la hora de llevar a cabo esta operación; en cambio, el problema comienza cuando un análisis traducible en términos de mentira y fingimiento como es propugnado, en nada se asemeja al construido por los anteriores poetas. Recordemos que tempranamente Pessoa daba cuenta de esta conciencia traumática de separación (escisión yoica) en un poema incluso explotado desde el retorcimiento de su sentido (como dimos cuenta oportunamente en el capítulo 2) por los poetas de la línea oficializada de la «poesía de la experiencia». El poema titulado significativamente también «Autopsicografía», es decir, lo que pretende ser la escritura psíquica de uno mismo, el autorretrato psíquico del sujeto que enuncia, no llevará sino a la impotencia de formular su existencia real: "El poeta es un fingidor[340]. / Finge tan completamente / que llega a fingir que es dolor / el dolor que de veras siente. // Y los que leen lo que escribe, / en el dolor leído perciben, no los dos que él tuvo / mas sólo el que ellos no tienen." (Pessoa, 1981, 53). Esto es, por una parte el poeta finge el dolor que expresa en sus poemas por cuanto que éste no tiene referencia real en la vida al ser un sentimiento constituido por material lingüístico, el cual se reduce tan sólo a dolor fingido precisamente expresado en términos lingüísticos; pero, por otra, el tan aclamado lector de los poetas de la experiencia que reconstruye el sentido del poema no percibe ya el dolor real, dada su imposibilidad incluso para el autor, sino el lingüístico aunque por acción de la traducibilidad que los propios términos ejercitan en un sistema equivalente de referencias acudiendo a la experiencia particular que cada lector tiene de la realidad con la que pretende medir efectos transmitidos, pero que en consecuencia no se corresponde con el propio dolor que siente ese lector concreto en el momento de su lectura. La realidad, definitivamente, siempre va por su cuenta, y el realismo no es más que una forma de etiquetar la conveniencia de conceder al lenguaje un modo de expresión precisamente ajustado a una realidad concreta que finge en el signo lingüístico el engaño de su transparencia, que no la suplantación de esa supuesta realidad última retratada.

340 Sin embargo, recurrencia ésta, la del fingimiento, tratada incluso en la crítica dedicada a otros menesteres más allá del poético, del modo en que nos indica Sanz Villanueva que ha ocurrido en la narrativa de los últimos decenios, como forma de justificar el placer por la invención reafirmado por una cierta línea prosística de los 80: "se han exhibido coartadas: hay que volver a las fuentes del género, el escritor es un fingidor y hasta un mentiroso, nada hay superior al placer de la invención…" (Sanz Villanueva, 1996, 3).

La representación forma parte del mundo «inteligible» y, como tal, enfrentada al mundo «visible», por lo que nuestra cultura vive una obsesión permanente por la referencia en lo concreto real, lo cual es inexpugnable al sentido que va por su cuenta y riesgo (lo vivido no puede significar lingüísticamente) [Barthes, 1984, 184]. Considerado de siempre como autosuficiente lo real, el lenguaje nos enseña que ello no es así sino todo lo contrario, y que un supuesto realismo objetivo de épocas pasadas no fue más que la constatación de una autentificación de lo «real» completamente falseada: es decir, hoy sabemos que es un acto de convención y como tal toda esa literatura decimonónica así llamada lo es también, bien que crea tener una referencialidad absoluta: ahí están las máquinas fotográficas, el cine recién inventado en su momento para testimoniarlo. Se podría decir, en términos barthesianos, que el «realismo moderno» es una nueva verosimilitud, es decir, el pacto inteligible del lenguaje por hacerse escuchar, entender más allá de sí mismo: "entendemos por realista todo discurso que acepte enunciaciones acreditadas tan sólo por su referente" (Barthes, 1984, 186). Realismo no es más que la necesidad de crear la ilusión referencial por la cual un objeto representado es visto como real[341], despojado de la imposible denotación del significado del lenguaje y buscando la alianza con la connotación[342]. No es el modo clásico de representar mediante la verosimilitud, apelando a las *leyes del género* o ni siquiera a su máscara, como afirma Barthes, sino que existe en este *realismo* intencionado la voluntad de romper todo equilibrio en la estructura tripartita del signo lingüístico para unir en puente las anécdotas mediación al objeto y su expresión fuera de todo significado. Esta descomposición del signo es la empresa más vasta de la modernidad[343]; rompiendo las reglas tradicionales de la «representación» no hacen más que vaciar el signo en nombre de una plenitud referencial hoy definitivamente imposible a efectos de lo dicho.

En «Burnt Norton» de *Cuatro Cuartetos*, Eliot lleva a cabo todo un complejo intento por encontrarse a sí mismo como unidad referencial con existencia plena en el concierto de la escritura poemática, consiguiendo no más que una resignada repetición de numerosos comienzos: "Así que aquí estoy, por el camino de en medio, habiendo

341 Se crea el llamado *efecto de realidad*: "la misma carencia de significado en provecho del simple referente se convierte en el significante mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad*, base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad." (Barthes, 1984, 186).

342 Dualidad del lenguaje que expresa Barthes del modo siguiente: "La «representación» pura y simple de la «realidad», la relación desnuda de «lo que es» (o ha sido) aparece de esa manera como una resistencia al sentido: esta resistencia confirma la gran oposición mítica entre lo vivido (lo viviente) y lo inteligible" (1984, 184).

343 A la ruptura definitiva entre el lenguaje y el mundo de la realidad (frente a la lengua adánica que aludía con una identidad perfecta a la realidad, en su correspondencia exacta), descomponiendo el pacto tradicional entre palabra y objeto, se le supone una revolución de tal magnitud que cambia todo parámetro cultural en la modernidad: "*Questa rottura del patto tra parola e mondo costituisce una delle poche rivoluzioni autentiche dello spirito nella storia occidentale e definisce la modernità stessa*." (Steiner, 1989, 95).

pasado veinte años, / veinte años casi desperdiciados […] / tratando de aprender a usar palabras, y cada intento / es un arranque completamente nuevo, y un diferente tipo de fracaso" (Eliot, 1963, 202). La repetición constante en los versos da cuenta de la lucha que mantiene con el lenguaje: "porque uno ha aprendido sólo a prevalecer sobre las palabras / para aquello que uno ya no tiene que decir, o el modo / como uno ya no está dispuesto a decirlo. Y así cada intento / es un nuevo comienzo" (Eliot, 1963, 202). Esta lucha otorga a lo perdido una realidad lingüística que la recomponga, cuyo resultado será una des-personalización («uno») que pronto más adelante le llevará a utilizar un distanciamiento mayor («nosotros»). El poema vira de este modo hacia su propia construcción poemática en ese intento (y a la vez imposibilidad de salir de su umbral) por reconstruir el «yo» del pasado en una referencialidad que se hace a todas luces imposible: "Y así cada intento / es un nuevo comienzo, una incursión en lo inarticulado / con un desastrado equipo siempre deteriorándose / en la confusión general de la imprecisión del sentimiento" (Eliot, 1963, 202-3), porque el «intento» es el motor del poeta, es decir, su aprehensión en palabras sólo da cuenta de un «yo» extratextual en una imposibilidad lingüística de tal modo que siempre finaliza con el fracaso de su (empresa) comienzo nuevamente, en ese *intento* por volver a conseguirlo, lo cual acaba por constituir una tarea absolutamente imposible: "sólo hay lucha por recobrar lo que se ha perdido / y encontrado y vuelto y vuelto a perder" (Eliot, 1963, 203). Esta crisis que constituye la resolución de un nuevo intento finaliza con la caída en otra crisis y vuelta a comenzar, con lo cual, advertido de tal impotencia, dirá en un plural disolutivo (de la presumible identidad): "Para nosotros, sólo está el intentar. Lo demás no es asunto nuestro." (Eliot, 1963, 203). Ello es lo que le lleva a sentenciar esa imposibilidad de poner orden y síntesis a toda una vida desde el final de ella, porque el material lingüístico engloba todo intento: "Al rejuvenecer / el mundo se nos vuelve más extraño, más complicada la ordenación / de lo muerto y lo vivo." (Eliot, 1963, 203).

En otro sentido, pero de un modo parecido, un poeta actual, Miguel Casado, desmarcado de la línea oficial de la «poesía de la experiencia», será consciente del conflicto de la disociación cruel entre lenguaje y mundo, negando precisamente la existencia a un yo que rememora entre los vestigios de su pasado: "Pero no hay nadie / que haya vivido en ese tiempo o pueda / descubrir algo vivo, al rememorar / en sus cristales rotos." (Casado cfr. Ortega, 1994, 72). El reconocimiento de ciertas imágenes en la memoria lleva parejo un proceso de «impostura inevitable»: "el convencimiento de que pervivo / a través de los años. Viene, sin embargo, / nítida e intensa, de pronto; / sé de su verdad / como también de su impostura." (Casado cfr. Ortega, 1994, 76). Sin ir más lejos, en este texto citado, una antología con vocación de marcar diferencias respecto a la poesía oficial circulante a comienzos de los 90 en España, reivindica así una concepción lírica diferente y, por ello, suma de poéticas plurales y

complementarias; el propio antologador, Antonio Ortega, reconoce la ausencia de un «yo» unitario y monádico en los nueve poetas seleccionados; no existe ningún «yo» a diferencia de los otros poetas coetáneos aquí vistos que se convierta en integrador de la experiencia vital, sino más bien todo lo contrario (un yo disperso y múltiple), mediación a las posibilidades que ofrece el lenguaje como material que abre los sentidos posibles del texto pero también un reconocimiento a que sólo esto conforme la existencia de un sujeto: "No existe un yo único, un «personaje inamovible e integrador que represente la experiencia vital, un modelo fijo y predecible, sino un repertorio de modos de mirar y de decir. No se privilegia percepciones. Cada yo poético origina/recibe el sentido de sus enunciados." (Ortega, 1994, 12). Así, entre los otros poetas seleccionados en la antología, en Olvido García Valdés la negación del yo físico tiene lugar con la conciencia de la escisión del «yo» respecto a la corporeidad física, donde el cuerpo está habitado por el fallo del dolor pero nunca por el dominio de un sujeto tangible: "Cuerpo es lo otro. / Irreconocible. Dolor. / Sólo cuerpo. Cuerpo es no yo. / No yo." (García Valdés cfr. Ortega, 1994, 42). Del mismo modo, otro poeta de la nómina antologada, Miguel Suárez, se permite afirmar esa nulidad del sujeto poético del siguiente modo: "Es un hecho común que todos hemos muerto / alguna vez. / Por eso vamos al paso. / Alzamos la lámpara mientras un sol cae." (Suárez, cfr. Ortega, 1994, 53). En el fondo subyace la idea ya expuesta en otros capítulos de que en la modernidad el yo funciona en el texto como mera ficción gramatical, entre lo insustancial y la pluralidad en su percepción (Roda, 1991, 143).

Recordemos que tal proceso reconstructor de la identidad, y creador al mismo tiempo de una dispersión yoica se hace patente e incluso central en novelas como las de J. Marías y E. Alonso, donde los protagonistas escriben para recordar el pasado, hacer justicia con él, al tiempo que simultáneamente se practica el proceso de escritura de la novela; será un proceso de problematización de la realidad en la que vive inmerso el sujeto narrativo, en constante cambio, pareja a ésta. Así, por ejemplo, al final del proceso narrativo, es decir, evocativo del pasado de la historia que se nos sirve a los lectores, el protagonista de *Todas las almas* reconocerá: "ya no soy el mismo que estuvo dos años en la ciudad de Oxford, creo. Ya no estoy perturbado, aunque mi perturbación de entonces no fuera gran cosa, fue leve y pasajera y articulada y lógica, como ya se ha dicho, una de esas perturbaciones que no nos impiden seguir trabajando" (Marías, 1989, 239); por su parte, en E. Alonso, la protagonista narrativa entrará en crisis identificativa del siguiente modo, numerosas veces a lo largo del relato: "y así me daba cuenta de que *yo* era yo, *yo* era Elvira, Elvira *era yo*, un ser diferenciado del «no yo», todo lo demás, desprendido de la tierra, del aire, de las habitaciones, de Jaime y de mis padres, un ser libre que podía pensar en sí mismo con libertad." (Alonso, 1993, 162).

Pero yendo más lejos en el tiempo, un poeta de una promoción realista anterior como es Gil de Biedma manifiesta el malestar por la impotencia del discurso poético de dar referencia a la realidad: "Ahora sí. Pueden alzarse / las gentiles palabras / —ésas que ya no dicen cosas—, / flotar ligeramente sobre el aire" (Gil de Biedma, 1975, 21). Por su parte, poetas de la llamada generación novísima dan un paso adelante en esta línea centrando muchas de sus reflexiones poéticas en torno a esta idea de la escisión traumática del lenguaje respecto a la realidad que se pretende representar. Así, Guillermo Carnero firma un poema titulado «Chagrin d'Amour Principe d'Oeuvre d'Art» en el año 1971, perteneciente al libro *El sueño de Escipión*, donde finaliza haciendo una nítida alusión a esa ruptura definitiva con el advenimiento de la modernidad entre la palabra y el mundo: "La palabra es un don, y sus goces bastardos / me dan razón de ti, son tu mejor herencia. / Pero no sin ficción." (Carnero, 1979, 143). Aun siendo el lenguaje capaz de nombrar la realidad, tiene por contrapartida la impotencia de no dejar de ser artificio lingüístico y, como tal, falto de vida real. Por poner otro ejemplo ilustrativo de esta misma nómina poética, resulta muy significativo el poema introductorio de *El sueño del origen y la muerte (1986-1988)* de Jenaro Talens titulado «Autobiografía», donde el sujeto poético juega de continuo con todas las personas verbales incurriendo incluso en una incorrección sintáctica permanente al mezclar formas verbales en su conjugación personal y pronombres personales sin concordancia alguna entre ellas, en prueba de esa imposible referencialidad del lenguaje, donde finalmente en el fondo todo sujeto no da cuenta de sí, en todo caso *desde* sí mismo: "Digo / yo, digo / tú, dices / yo, dice / tú, cuanto / soy, cuanto / somos, en tí me / reconstruyo, (lo / reconstruyes), me / digo, siempre / que he hablado, te hablaba / desde mi vida, nunca, / nunca te hablo de / mí." (Talens, 1991, 63). Idea que, por su parte, ha ido matizando reiteradamente en diversos ensayos su autor, la cual se erige en importante bastión de su pensamiento al tiempo que de la nueva crítica surgida a partir de los años 70, donde el sujeto deja de ser centro de la textualidad, como se pretende en muchas de las poéticas entrevistas a lo largo de este apartado, para centrar la cuestión primordial y enjundiosa de la literatura en la textualidad, verdadera y única protagonista del hecho literario con derecho propio. Así, Talens en un ensayo posterior a este libro de poemas caracterizará a la literatura por su capacidad a la «resistencia» en un doble sentido; además de llevar a cabo una resistencia contra el «sujeto descorporeizado del simulacro» que permita la expresión de la alteridad que nos constituye en tanto sujetos, piensa que la otra característica primordial de la literatura actual reside, y esto es lo que aquí nos interesa, en la resistencia que ejerce "contra la nostalgia de la representación —es decir, contra la idea de un sujeto central a cuya vida remitiría el texto literario—, mediante una escritura que hable *desde* y no *de* una experiencia individualizada" (Talens, 1994, 20). Desechar, así, la vieja idea romántica y desfasada en esta fase de la

modernidad de un sujeto eje central de la literatura, porque ello ya no tiene ningún sentido, para reivindicar un eje nodular en torno al texto y los conflictos que éste plantee, por cuanto que debe ser ése el verdadero motor de la literatura. No tiene la menor razón de ser el hecho de que un autor se identifique con el sujeto literario de su obra de forma absoluta y fidedigna hablándonos *de* sus intimidades ya que ello definitivamente no interesa a ningún lector (además de ser incierto e incurrir en un error lingüístico como es el de la creación en el lenguaje de una falsa esperanza de referencialidad que resulta a todos los efectos incierta) sino a sí mismo, pero sí en cambio se llena de sentido la propuesta de que todo autor hable *desde* un sistema de valores y juicios propios, reivindicando una concepción de mundo alternativa a la endogamia establecida (de siempre) por el yo. De ese modo se superaría una vieja rencilla histórica que preside la literatura desde los inicios de su transmisión impresa.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

### 5.3.6. EL AUTOBIOGRAFISMO EN *EL JINETE POLACO*

Bajo una estructura tríptica, cada una de las partes de la novela está totalmente delimitada por los diferentes periodos de la vida de su protagonista, Manuel (o Manu): infancia, adolescencia y advenimiento de la madurez. A lo largo del relato se evoca la vida de una ciudad, Mágina, mediante un narrador que alterna la 1ª persona con otro en 3ª persona, a través de un periodo de tiempo amplio extensible a cuatro generaciones, a partir de una centralización del relato en la vida del protagonista. «El Reino de las voces» (1ª parte) pertenece al periodo de la infancia de Manu, con incursiones del protagonista en la etapa prenatal para reconstruir la memoria de su saga familiar; «Jinete en la Tormenta» (2ª parte) se adscribe al periodo de la adolescencia, estudios en el instituto, mitos juveniles y proyectos de futuro; «El Jinete Polaco» propiamente dicho (3ª parte) narra el desarraigo del propio protagonista, su periplo viajero, el encuentro con el amor de su vida, Nadia, y regreso al reconocerse en el espacio de su infancia y de su propia identidad.

*El jinete polaco*, título correspondiente al retrato ecuestre de Rembrandt reproducido en la portada de la novela[344], narra el encuentro amoroso del protagonista con quien había perseguido idealmente durante tantos años, y que en lo sucesivo será su compañera sentimental; una manera de asunción de los propios orígenes de forma *retratada*, tras un complejo ejercicio memorístico sobre su vida, sus antecedentes y quienes le rodearon en el pasado, para acabar asimilando el compromiso trazado con su propia memoria y, por tanto, con su propio destino. La novela se construye en su periplo a través del tiempo, reanudado una y cien veces en todas direcciones, desde el presente de la acción, obedeciendo a azarosas leyes de la evocación, y en múltiples ocasiones producido por un importante motivador: el descubrimiento del viejo baúl con millares de fotografías donde se halla registrada la memoria gráfica de Mágina. Pese a su estructura extremadamente delimitada, la novela comienza *in media res*, generosamente avanzada, y cuanto se nos narra (en el nivel de la historia) no es más que el ciclo que se cumple en la evocación y recomposición de toda una vida para así completar el puzzle tejido a lo largo de ella, pero que en el nivel de la narración se reduce a unos días en la vida del protagonista; el tiempo de la historia de la sec. 1 de la primera parte es el mismo que el de la sec. 55 de la 3ª parte[345]**.** Desde el presente de la historia, el narrador evoca un amplio abanico de recuerdos pasados. La acción, pues, se desparrama desde el presente hasta un sinfín de momentos diferentes, advirtiendo que unas evocaciones dan lugar a otras en una cadena sucesoria que genera un efecto de muñeca rusa. La lógica interna de

344 Manejamos la primera edición.

345 Para el análisis de la novela aclararemos que hemos llamado capítulos (cap.) a cada una de las dos voces que se van alternando en la novela, es decir, P (Protagonista) y N (narrador); asimismo hemos designado secuencia (sec.) a cada uno de los fraccionamientos que realiza la narración a lo largo del texto.

las acciones es la articuladora de los acontecimientos que sirven de estrategia al desarrollo y resolución de la intriga; la acción está desparramada a lo largo de la novela apuntalando tal fin. Todo el relato es planteado como una búsqueda de las señas de identidad por medio de la evocación de una recomposición de la historia colectiva y del propio papel en ella representado por el protagonista; la narración disemina una trama en forma de laberinto.

Heredera de las técnicas de tratamiento de la acción novelística modernista y vanguardista, el relato está compuesto por lo general de una sucesión de fragmentos muy breves. Hay alternancia de narración en 3ª persona (narrador, N, omnisciente) con 1ª persona (narrador-protagonista, P, omnisciente también). Hemos convenido en llamarlos «capítulos» pues aunque el autor no los considere de forma explícita, cada capítulo o sección tiene la función de ir alternando automáticamente P y N. Cada uno de los capítulos está fragmentado por narraciones secuencializadas: una 1ª parte, con un total de 88 secuencias contabilizadas, con 6 capítulos P, y otros tanto N; una 2ª parte, con 85 secuencias, distribuidas en 7 capítulos P, y 6 N; y una 3ª parte con 97 secuencias, con un total desigual de 9 capítulos P, y 4 N. Al igual que las *Sonatas* de Valle-Inclán, casi 90 años después, Muñoz Molina en lugar de ceñirse a las acciones de los hechos propiamente dichos, se sirve del mundo interior con las evocaciones de las sensaciones auditivas, visuales, y las recomposiciones que la imaginación teje, para narrar tales hechos mediante una vaguedad que recuerda la técnica pictórica impresionista en el interior de un complejo mosaico de acciones y tramas. Heredero de la más reciente cultura musical del jazz, rock, pop, y del cine, la excesiva segmentación imita los planos cinematográficos fílmicos[346]. La narración avanza para después volver una y otra vez sobre los mismos cuadros, retomando las acciones en oleadas; es una especie de rumiar el mundo del pasado a la manera del mecanismo memorístico humano. La historia sólo llega a nuclearse en la medida en que la componen las múltiples historias centrales: Don Mercurio, Ramiro Retratista, comandante Galaz, los padres de Manu, los abuelos… Las múltiples historias no están ahí para disolver el universo narrativo sino para reintegrarlo. La capacidad agrupadora del eje central es absoluta y al final nada que no sea importante queda entregado al azar. Lo que pudiera ser el eje central de la narración está circunscrito al núcleo del protagonista y su amante

346 Un buen ejemplo de *travelling en picado* sería cuando el protagonista narra un tiempo anterior al de su nacimiento: "Me acerco a la ciudad desde muy lejos, desde arriba, como si soñara que viajo silenciosamente en un planeador, como cuando es muy tarde y hay que abrocharse el cinturón de seguridad y se descubren en un extremo de la noche las luces de un aeropuerto, y el tiempo retrocede ante mí en ondulaciones circulares, cambia a la misma velocidad que un paisaje tras la ventanilla del tren" (Muñoz Molina, 1991, 26). Poco más adelante simula el protagonista un *travelling* cinematográfico donde la cámara será el ojo del narrador encuadrando el espacio del recuerdo: "Pero sigo avanzando, nadie, ni yo mismo, me ve, reconozco en la sombra la disposición del segundo portal, la puerta de la cuadra [...] Empujo con suavidad y sigilo la tercera puerta, pero tal vez no es necesario, sin que yo la toque retrocede ante mí y el tiempo se bifurca como el agua de un lago" (Muñoz Molina, 1991, 26-7).

Nadia. Alrededor de él —e incluso intrincado— girarán una serie de tramas que se entretejerán con ésta, cuya función (paradójicamente) será recomponer el mosaico de todas las otras. Unas tramas cortan el eje central en algunos puntos muy precisos y determinados; tal es la trama de Carnicerito, la leyenda del toreo de Mágina, o la de El Praxis, profesor de Manu también interrelacionado con la trama de Nadia; por lo tanto, en muchos casos la confluencia es doble; por una parte con el eje central y por otra con alguna que otra historia paralela intrincada. También es el caso de la trama de Ramiro Retratista relacionada con la de la momia emparedada; y aunque ambas parezcan en un principio independientes sin ningún tipo de relación con la central, realmente sí tienen que ver, y mucho; deducción que sólo se puede plasmar tras un proceso avanzado de lectura. A su vez, respecto a la trama de la momia y Don Mercurio el médico, que en principio nada tienen en común, finalmente se deduce que ambas están íntimamente ligadas por cuanto que la momia emparedada fue una antigua novia de Don Mercurio antes de marchar a Cuba (1898), motivo de su emparedamiento en vida; estas dos tramas acabarán convergiendo en la central pues se deduce del texto que el hijo de Don Mercurio y de la joven que fue emparedada es Pedro Expósito, bisabuelo del protagonista; la relación significativa con el eje central se produce en el final justo de la novela, en el momento de atar cabos y ligar historias sueltas; frecuentemente historias secundarias paralelas que divergen o se solapan acaban confluyendo unas con otras hasta llegar a la principal; nada en *El jinete polaco* es gratuito, todo encaja a la perfección como si de un puzzle se tratara.

Los diálogos, el estilo directo libre de la narración, en nada se asemejan a los más avanzados modelos narrativos de hace un siglo. Pese a que la novela lírica sea antagonista de la novela naturalista, se recupera un cierto realismo que ha pervivido en la mejor tradición latinoamericana del llamado boom, y que en España ha tenido sus seguidores en los años 50-60 (sobre todo en J. Marsé), combinado con aislados rasgos de la novela lírica por cuanto estamos viendo. A igual que ocurre en las anteriores del autor, podemos decir que el esfuerzo del lector en la reconstrucción de la historia narrada es absoluto.

El relato es una sucesión de cuadros fragmentarios que rezuman lirismo. Tal fragmentarismo no sólo posibilita el flujo de conciencia en la evocación del protagonista y por tanto la maleabilidad de ésta, sino también contribuye fielmente al fin último de la compleja estructura. El fragmentarismo dispersa todas las piezas del *puzzle* a fin de que al final del relato se puedan atar cabos perfectamente encajados. El fragmentarismo está al servicio de la personal fluencia temporal de quien se somete a la manipulación temporal, sustituyendo así la estructura lineal y episódica de la novela tradicional por una más acorde con la ruptura de los parámetros espacio/tiempo; el presente, tiempo de la rememoración, es así estático (abarca toda la novela, más de 500 páginas) y

contemplativo (una mirada que se cierne hacia el pasado) del recuerdo erigiéndose en protagonista del discurso y por tanto manipulado por la subjetividad de quien recuerda. Así, pues, el fragmentarismo es uno de los instrumentos más radicales en manos de los escritores de principios de siglo —y por extensión, de toda la narrativa del siglo XX— para negar el tradicional modo de narrar. En *El jinete polaco* así como en *Beatus Ille*, se perpetúa la herencia lírica de la novela de principios de siglo, condición poética que le viene dada en gran medida, por su perspectiva evocadora, de una actitud elegíaca, cuya consecución en el relato es una lectura demorada, reflexiva y climática.

Objetivo primordial de la escritura es fijar el pasado explicando la vida del protagonista en esa especialización para tratar de encontrarse con el pasado de los hechos, el por qué de su vital necesidad de huida del espacio central que es Mágina (alienación, no realización, necesidad de vivir vidas distintas a su monótona vida de adolescente) para acabar mediante el ejercicio memorístico reconciliándose con el espacio y el pasado de su infancia; de todo lo dicho distinguimos claramente los ejes presente-pasado y enunciado-enunciador. El presente y el sujeto de la enunciación (factores configuradores del relato) determinan en gran medida la disposición global del discurso del relato.

El espacio físico de Mágina, que puebla la memoria de la infancia del protagonista, es cerrado, mostrándose recurrente a lo largo de toda una narración que actúa como soporte estructural del relato; la casa, el bar Martos, las calles de Mágina, la huerta… son microespacios internos en este espacio caracterizado por su circularidad tanto temporal como espacial. Toda la acción del relato pasa por este cosmos espacial. Es el foco constante hacia el que dirige su mirada el protagonista. Los demás espacios del relato, Madrid, Bruselas, New York, Chicago, no están sometidos a esa circularidad viciada, sino que se constituyen en plenamente lineales. Se desprende de ello que el cometido del espacio dentro de la estructuración textual es el de configurar el tiempo y, por encima de ello, configurar la organización del relato. La espacialización realiza la función de soporte temporal; los cambios espaciales implican modificaciones temporales (aunque no siempre cuando desde el presente de la historia, Nueva York, el protagonista evoca a los suyos en Mágina desde ese presente de la historia). Todos los acontecimientos y todas las experiencias del narrador acaban teniendo siempre implicaciones temporales (el color sepia de viejas fotografías, el recuerdo lejano difuminado, el recuerdo en blanco y negro, el recuerdo en color…). A este respecto, Garrido relaciona el espacio con la funcionalidad de la llamada novela lírica: "Al espacio hay que atribuir, consiguientemente, gran parte del efecto actualizador propio del relato lírico, ya que es una realidad permanente y más perceptible que el tiempo" (Garrido, 1988, 377). Además, señala que el espacio posee el cometido de potenciar la «ilusión de real» —más cuando aparecen nombres propios— y se convierte en un

poderoso factor de cohesión textual. En el plano ideológico, Mágina se constituiría en símbolo de la asfixia adolescente del protagonista, una especie de prisión en el plano lírico y núcleo convergente en el plano narrativo. El espacio contribuye a la organización del relato como viaje interior —en el plano narrativo—, pero también como viaje exterior. A través del proceso textual el narrador lleva a cabo una travesía interior, que marca y simboliza un paso importante en su existencia (relación plena con la novelística de viaje).

*El jinete polaco* está construido mediante una alternancia mecánica de narraciones en 1ª y 3ª persona (P=Protagonista; N=Narrador), donde en la primera parte, el «Reino de las Voces», la alternancia queda establecida del siguiente modo: NPNPNPNPNPNP; en la 2ª parte, «Jinete en la Tormenta», la alternancia se conforma de la siguiente manera mecánica: PNPNPNPNPNPNP; en la 3ª parte, «El Jinete Polaco», la alternancia es PNPNPNP*NPPPPP (siendo P* la narración en 1ª pers. realizada por Nadia, por primera vez en el relato). N, es la función de Narrador en 3ª pers. omnisciente cuya labor en principio es narrar historias ajenas a las del protagonista, o bien que aludan al protagonista en el presente de la historia y con una cierta objetivización, como si de una mirada o cámara de cine que irradia su luz hacia el protagonista se tratara. P es la función de la narración en 1ª pers. realizada por el propio protagonista desde su voz y su conciencia; acapara esta narración las evocaciones de las distintas etapas de la vida de Manu, así como una centralización en su vida interior. Alternativamente se retoman y continúan narrando los mismos temas dejados en proceso en la anterior correspondencia, según fuera P o N, en un trenzado en espiral continuo. En otros casos no hay una correspondencia directa de temas pero sí de motivos, o más bien se da una continuidad de ubicación temporal adscribible a un periodo de tiempo muy determinado donde se relatan los diferentes personajes y sus vidas. El trenzado de esta narración contribuye perfectamente a varios fines en la novela; uno de ellos es el de dispersar las diversas fichas del rompecabezas que es la narración total de la novela, para acabar recogiéndolas-componiéndolas al final de la misma, con el fin de atar así toda la significación de la novela, diseminada a lo largo del texto por sus diversas vetas significativas urdidas en la compleja maraña narrativa.

Otro motivo importante del trenzado y cruce de narraciones a lo largo de la narración es la contribución a ese *presente simultáneo* que abarca toda la novela de cabo a rabo. La maleabilidad del tiempo es subrayada mediante el libre manejo de la voz narradora en 3ª y 1ª persona, no siendo ambas más que una forma indistinta de narrar el protagonista, Manu. La narración es *reflexiva* pues se tiene por objeto a sí misma (P da cuenta de sí mismo) y a través de ésta a los objetos externos; pero N es aparentemente transitivo (pseudotransitivo) por jugar a esconder la voz del propio protagonista, cuyos

indicios se desvelan en un estado avanzado de lectura del texto, por lo que es de destacar la originalidad de esta técnica. Manu se hace eco de otras voces al ser consciente de la amplia pluralidad que lo pueblan, al rememorar su pasado tras tomar conciencia de que ya no es el sujeto que fue en aquel otro momento: "Hablo de un extraño, de quien fui y ya no soy" (1991, 223). El conflicto de la escisión del sujeto (que más adelante trataremos con detenimiento) arrastrado a lo largo de este siglo, tiene todavía vigencia —aunque de otro modo— en 1991, con *El jinete polaco*. Manu, el protagonista vive inmerso en la modernidad occidental, con un trabajo liberal que le obliga a viajar por todo el mundo desarrollado; es un sujeto disociado, en crisis, múltiple, que refleja a la perfección la complejidad del mundo en el que vive. Toda la novela se concibe como un intento de recomposición y reencuentro consigo mismo: una búsqueda de la unidad. El mejor modo de expresar esa escisión es la alternancia de narración en 1ª y 3ª pers., siendo ambas la misma voz de Manu. La narración en 3ª pers. forma parte de esa focalización externa (selectiva según Friedman) que realiza de sí mismo el propio protagonista como si de una cámara de cine se tratara, un modo de objetivizar una mirada que posee sobre sí. Este perspectivismo resuelve el principio formulado por el protagonista hacia el final de la novela: "Ya no soy quien fui, y por eso puedo hablar de mí mismo en tercera persona" (1991, 535). Recurso con el que no sólo aspira a recoger «su otra voz», los ecos de las otras voces que habitan en todo ser humano, sino también a captar la pluralidad del pasado, cuya urdimbre se va trenzando a lo largo del relato.

El gusto por *contar* se troca en realidad, a través de la escritura muñozmoliniana. El arte narrativo de éste confirma cómo a través de la ficción misma o de lo que él gusta en llamar «sueño voluntario» se puede penetrar en los oscuros mecanismos de la conducta humana, la vida del hombre. Este conjuro final con el que culmina la narración de *El jinete polaco* suena sobre un fondo de letanía o canto religioso como para alejar (conjurar) de sí la desdicha y la soledad que durante tanto tiempo han perseguido al protagonista; las mismas palabras invocan la realidad.

La narración es visiblemente de *ritornello*. Se narra a oleadas, desde un presente de la historia, año de 1991, donde los amantes reencontrados en el tiempo sienten la necesidad de remontarlo para comprenderse a sí mismos: componen sus historias. Se vuelve una y otra vez sobre el pasado (más o menos lejano, incluso anterior a la memoria y a ambas existencias), dando paso unas evocaciones a otras en sucesión narratoria encadenada, pero siempre retomando motivos, debido a que los motores de tal evocación son los recuerdos que han quedado más puntualmente, o según la variable de que las fotografías del baúl de Ramiro Retratista evoquen escenas a raíz de una imagen fija en papel. A lo largo de la novela se practica una ruptura generalizada de la continuidad, de la temporalidad y de lo rectilíneo de la intriga. R. Gullón ha designado

con el nombre de novela lírica a aquella (novela subjetivizadora contemporánea) que produce una ruptura de la linealidad temporal, que exige un lector activo (como es éste el caso), y que practica la simultaneidad narrativa; existe en este tipo de novelas una interiorización del protagonista y hay un uso de la corriente de conciencia tal como queda patente en la aquí analizada. El mismo Gullón advierte, adelantándose a los problemas que plantea el medio, que el género de la novela lírica carece de delimitaciones precisas, lo cual no deja de ser lógico. Habla de un repertorio de denominaciones amplio para este tipo de novelística desde que su fenómeno existe: novela subjetiva, psicológica, lírica, interiorizada, poética, poemática, fragmentada, espacial, e incluso nivolesca en alusión unamuniana. Dada su vocación espacial, este tipo de relatos se rige por estampas, escenas o cuadros con una temporalidad espacial estatizada; las figuras se muestran casi inmóviles, o con movimientos lentísimos entre la metáfora y el símil. La inmovilidad abarca la práctica totalidad del relato desde el comienzo hasta la pág. 479, e incluso más allá, donde el presente de la narración lo inunda todo. En la novela no hay acción que no sea evocada. La acción transcurre en unos días (9 en concreto dice en un momento determinado el narrador) de la vida de nuestro protagonista en enero de 1991; el único motor por lo tanto de la acción son las constantes rememoraciones que incorporan a pinceladas temas sueltos, de tal manera que el lector habrá de recomponer y engarzar el extenso puzzle tejido de las acciones, historias entremezcladas y tiempos diversos que el narrador ha ido dispersando a lo largo del camino novelesco. El flujo de la mente importa tanto o más aquí que la información manejada por ésta. Los recuerdos se producen puntualmente, como flashes fotográficos del tiempo que se evocan, sin servidumbre alguna a la linealidad de la historia, sino sirviendo al puzzle de piezas que se van esparciendo para crear la intriga oportuna. Pero tampoco debemos olvidar que Muñoz Molina es hijo de la era del cine; como en anteriores novelas rinde homenaje a sus aficiones predilectas como el jazz, el género policíaco, el rock, el pop; aquí el fragmentarismo parece extraído directamente de las técnicas de montaje fílmico; existe un trabajo de potenciación visual creando *atmósferas* que entran por los ojos del lector, incluidas técnicas de composición netamente fílmicas como el travelling. La técnica narrativa impresionista de la novela modernista se desplaza en la acción de *El jinete polaco*: no se trabaja tanto el impresionismo del lenguaje como el de la historia, y es en ese rasgo donde se diferencia de la narrativa evocativa de Valle-Inclán; la acción es contada incluso, a veces, minuciosamente, pero dejando siempre un vaho de misterio entorno, de impresionismo puntillista sin necesidad de salirse nunca del marco realista.

Donde mejor ejerce su magisterio el pincelado suave, brumoso y puntillista de la novela es en la temporalidad, que apenas vislumbra claridades; una vez más por indicios

tenues atisbamos épocas, adivinamos años, o, con un poco de suerte, meses. Sabemos que toda la novela abarca tan sólo unos días de la vida del protagonista; desde el inicio hasta la sec. 60 de la 3ª parte el tiempo de la historia transcurre con mucho en 10 días de idilio amoroso del protagonista y Nadia, ambos rememorando sus respectivos pasados: "en un piso de la calle Cincuenta y Dos Este de Nueva York, durante ocho o diez días de enero de mil novecientos noventa y uno" (1991, 495). Desde la sec. 61 hasta el fin del libro, sec. 98, pasan unos días más que son los que tarda Manu en regresar de EE.UU. a Bruselas, y de allí a Mágina para acudir al entierro de su abuela. Sabemos también que el tiempo presente de la narración está ubicado en 1991, en enero, época marcada históricamente en la novela por vagas referencias a la guerra del Golfo (tras la invasión de Kuwait por Sadam Husein, presidente de Irak)[347]. Desde este presente, que es el tiempo desde donde continuamente se evoca, el protagonista recuerda visualmente Mágina en un atardecer. El tiempo es totalmente indeterminado. Ni siquiera su memoria es capaz de precisar el tiempo: "huelo a invierno, a una noche de noviembre o diciembre" (1991, 19). Ello es el motivo que le lleva a evocar a una mujer con toquilla negra y pelo blanco; evoca también la llegada de los hombres del campo, como una estampa que ha quedado grabada en su memoria, rememoración intemporal de nuevo; lo asocia con la voz de la radio, y a su vez ésta le hace evocar por asociación la luz de la ventana de la guardesa en la casa de las Torres. Evoca el coche de Don Mercurio, que con casi toda probabilidad es un recuerdo anterior a su existencia; después se recuerda a sí mismo de pequeño dándole pavor pasar ante la casa de las Torres por temor a la momia emparedada y al halo de misterio que desprendía la leyenda; evoca el pasado de las voces, la desolación nocturna de Mágina; los comercios le llevan de nuevo a evocar en un pasado sin precisión temporal a Lorencito Quesada, «futuro periodista local». Pero en ese hilo que tira de la madeja de sus recuerdos, Manu tiene plena conciencia de que puede manipular el orden de sus evocaciones, y por tanto alterar el tiempo y ordenarlo a su antojo. Además de evidenciar la maleabilidad de la memoria, está reconduciendo el ejercicio evocativo de recomposición de su propia memoria para no perderse entre sus laberintos. Aquí aparece Manu muy pequeño, inseguro ante el tiempo que le rodea. Reconoce calles y plazas de su infancia, fuentes y descampados. De nuevo una evocación dará lugar a otra: el ruido del cornetín en el cuartel evoca la figura del comandante Galaz recién llegado a Mágina, poco antes de la guerra civil española. Sin advertir saltos bruscos en la narración, P ha pasado a narrar su infancia para acabar narrando hechos producidos 25 años, o incluso más, antes de su nacimiento. En resumen, una evocación, por asociación sensitiva o visual (de imágenes), le lleva a otra

347 Entre las alusiones se halla la siguiente: "parece que la guerra no es más que eso, una vigilancia omnipresente y fría y una extraña dilatación del espacio y del tiempo, estudian con mucho cuidado los pasaportes, esperan armados en las esquinas más distantes de los pasillos, apartan a un lado a un grupo de viajeros que parecen árabes" (1991, 513).

evocación y ésta a su vez a otra en cadena sucesoria, sin ningún tipo de conexión espacial ni temporal, ni de lógica causal más que la única alusión al presente, lugar de referencia, desde donde parten las evocaciones. Basta cualquier asociación, evocación consciente o inconsciente (como cuando rectifica su evocación y la reorienta por donde le interesa) para que el tiempo emerja o se sumerja a su placer y arbitrio sirviendo a la causa de trazar ese vasto collage de evocaciones que es todo el texto. Los saltos temporales pueden abarcar unos días, unos meses, años e incluso décadas enteras (90 años); incluso se crea la evocación al mismo tiempo que se habla de un espacio lejano (Mágina desde EE.UU.); no hay criterio ni selección organizada de evocaciones más que la que sirve a los objetivos del protagonista. El pasado es concebido como secuencias de fotogramas donde en el propio celuloide pasado y presente conviven en perfecta contigüidad. Las evocaciones son ríos encadenados en que unos dan a otros (con afluentes innumerables), sin saber nunca dónde desembocarán finalmente, en el que el centro indiscutible de tal proceso es el presente desde el que se narra, año de 1991. Las acciones siempre acaban girando en torno a este motivo que es el eje principal de las evocaciones.

El verdadero estructurador de la acción, como en toda novela de memorias que se precie, es el tiempo. Pese a estar estructurada en tres partes claramente diferenciadas, correspondiéndose cada una de ellas a una etapa sucesiva en la vida de una persona (infancia, juventud, y madurez), en realidad el tiempo no es lineal en absoluto. El relato avanza a oleadas de evocaciones sucesivas ubicadas en tiempos y espacios dispares con una correlación lógica marcada por la ley de la causalidad que afecta a la memoria del protagonista. El tiempo de la evocación correspondiente a la memoria es totalmente maleable y, por tanto, se puede ajustar y graduar de acuerdo a la lógica interna del protagonista: "Pero no quiero alejarme tanto, vuelvo porque no me guía la mano caliente de mi madre y tengo miedo de perderme en esas calles desconocidas y abiertas por las que circulan automóviles negros" (1991, 23). Las ondulaciones circulares del tiempo hacen referencia a ese modo de rememorar mediante saltos temporales que se repiten cada cierto tiempo en el *archivo* de las imágenes del cerebro de quien rememora. Heredero Muñoz Molina de la técnica temporal tan extraordinariamente desarrollada por García Márquez y por la amplia mayoría de la narrativa sudamericana, se solaza explotando lo que ya en él constituye un rasgo de estilo con resultado de verdadero trabajo de orfebrería en la composición de una historia a través de sus saltos temporales: "Qué lejos y qué olvidado todo, piensa, con qué vívida fluidez vuelve ahora, qué puros los sonidos y qué intensos los olores, la tierra apisonada y fría y el humo de la leña" (1991, 501). El tiempo en Mágina se mide por la pesadez de las costumbres asentadas a través de los siglos, como los ciclos de las cosechas; ante el aborrecimiento por parte de Manu de un mundo del que desea fervientemente escapar, sólo le cabe ser narrado con

una técnica de circularidad y cerrazón temporal; por ello, tras la huida de Mágina se le aparece la posibilidad de la apertura de la línea temporal. Antes de ir a Madrid, el protagonista dirá: "Siempre la desesperante repetición de los mismos embustes y los mismos recuerdos, como si vivieran uncidos a una memoria circular en la que el tiempo no progresaba y en la que yo también sería atrapado si no huía cuanto antes" (1991, 315). El tiempo, frecuentemente, en la novela responde a la necesidad de expresar el estado de ánimo de quien evoca: "moldeada por el sufrimiento y la felicidad, frágil y sabia, deteniendo el tiempo para que duren como lentos días cada una de las horas y no empiece a remordernos la angustia del adiós." (1991, 403). El tiempo en que transcurre el protagonista desdichado antes de conocer a Nadia es conformado por una temporalidad remota, lejana, ante la apatía que marca su vida. En momentos de adversidad, como cuando estuvo varias veces a punto de tener un accidente de regreso a Madrid, el protagonista posee un sentimiento de ausencia del tiempo en su vida: "el tiempo abolido y a la vez rompiéndose como las apariencias firmes de la realidad y deshecho en esquirlas de angustiosos segundos." (1991, 448). Sin embargo, en el transcurso del tiempo dulce, el del amor que le une a Nadia, el tiempo es sólido, sin crisis, incluso lineal, y en todo caso dilatado: "No hay pausas en la indagación ni fisuras en el curso del tiempo, no saben o no quieren calcular el número de las horas y los días, las lentitudes de la pereza y las urgencias súbitas de la excitación" (1991, 492). La tiranía del tiempo le sacude al separarse de su amada, lo que produce un desajuste entre el tiempo de Nadia y el de Manu[348]. Cada vez que regresa a Mágina para visitar a los suyos se considera desertor del tiempo por haber escapado bruscamente del espacio de su infancia. La mirada en el paisaje de su infancia abre caminos del recuerdo y tiempos de su juventud e infancia: "No tengo la sensación de recordar, sino de ver, la mirada abarca desde aquí los paisajes ondulados y extendidos del tiempo hasta más allá de los perfiles azules que hace veinte años limitaban el porvenir y la forma del mundo." (1991, 534). Hacia el final, la simultaneidad de acciones en tiempos diversos, e incluso espacios, se exacerba y adquiere un ritmo *in crescendo*: "En la acera de la calle Cincuenta y Dos Este tú abrazas y besas a tu hijo, el niño rubio de las fotos que sonríe y mira igual que tú. En una calle apartada de Mágina yo me detengo ante la fachada del asilo" (1991, 561). Con frecuencia el tiempo pasado se evidencia como el auténtico configurador del presente: sólo el pasado —y por lo tanto la memoria— es capaz de crear el tiempo que se está viviendo en la actualidad[349]. En general, la cronología de la

348 Lo cual se ve ejemplificado en la frase siguiente: "si hace un rato era medianoche, de pronto la hora de mi reloj ya no sirve y son las seis de la mañana, no sólo no estoy en el mismo continente que tú sino que además me obligan a vivir seis horas más tarde y dan la luz para inducirme a comer igual que a una gallina en una granja modelo." (1991, 511).

349 La importancia de la temporalidad es tal que el protagonista dirá: "Pero no es verdad, descubro al mirar el reloj que brilla sobre la mesa de noche, ésta no es la hora de Mágina, y no sólo porque yo esté en otro continente y al otro lado de un océano, sino porque estos relojes no sirven para medir un tiempo que únicamente ha existido en esa ciudad, no sé cuándo, en todos los pasados y porvenires que fueron

novela se mide por un tiempo cíclico; el paso del tiempo no se mide más que por agentes ajenos a la mera temporalidad —los relojes no funcionan lineales en la novela— como puede ser el curso escolar de Manu durante la realización del bachillerato (cada verano significa un año menos de estancia en Mágina), el sábado día de mercado… Existe una excelente metáfora del tiempo simbolizado metafísicamente por un viejo que lleva sobre sus hombros toda la fragilidad del paso del tiempo pareciendo que de un momento a otro se vaya a desplomar[350]. La cronología de los diversos sucesos no es tanto externa como cíclica: nacimiento y vida de cada generación. La percepción del tiempo está subjetivizada por la focalización que ejerce el protagonista. El tiempo del discurso está personalizado, relativizado, cuando a partir de enero de 1991 el protagonista-narrador es capaz de abordar toda una historia colectiva de cuatro generaciones según percepciones múltiples subjetivas.

La novela se centra en un espacio de ficción llamado Mágina, creado por primera vez en *Beatus Ille*, trasunto de la ciudad natal del autor, Úbeda, corroborando la hipótesis del autobiografismo de *El jinete polaco*; el relato evoca la vida de Mágina a través de cuatro generaciones en ascendencia a partir de la del propio protagonista. Aun con todo, Mágina está inspirada en modelos literarios que le anteceden como la Vetusta clariniana, la Región creada por Benet o la Santa María de su reconocido maestro Onetti.

Hasta donde permite la prudencia, podríamos asegurar que Manu, el protagonista de la historia, es la representación ficticia del propio autor, y el espacio escénico de la novela está inspirado en el lugar que pobló la infancia de éste. La ciudad de Úbeda está enclavada en lo alto de un cerro a cuyos pies pasa el Guadalquivir. El narrador, al principio del relato, describe Mágina del siguiente modo: "en el límite de la ciudad, contra el cielo cárdeno y rojo del oeste, frente al valle del Guadalquivir, cruzado por el último rescoldo blanco de los caminos que llevan al otro lado del río y a los pueblos de las laderas de la Sierra" (1991, 23). Mágina[351] curiosamente también está situada junto

necesarios para que ahora yo sea quien soy, para que los rostros y las edades de los vivos y de los muertos se congregaran ante mí como en el baúl insondable de Ramiro Retratista, para que Nadia sucediera en mi vida." (1991, 31).

350 Véase el texto: "Un viejo aparecía todas las tardes a la misma hora doblando la esquina de la Casa de las Torres y avanzaba encorvado hacia la calle del Pozo, porque vivía un poco más arriba, en la de los Hortelanos, y al llegar frente a mi bisabuelo soltaba el saco para tomar un respiro, se limpiaba el sudor y le decía: «Pedro, ya no quedamos más que tres y don Mercurio», y luego se echaba otra vez su carga a la espalda y seguía caminando a pasos breves y lentos, parecía que en cualquier momento iba a caer desfallecido bajo el peso liviano de su saco de hierba, porque era el hombre más viejo que mi madre había visto nunca, con las rodillas curvadas y temblorosas, con las manos moradas, con lo ojos húmedos y los párpados tan caídos que mostraban el rojo crudo de los lacrimales, con una expresión de animal abandonado en las pupilas." (1991, 134-35).

351 El término Mágina, contra todos los pronósticos de pertenecer a la imaginación de su autor, aparece como una zona muy determinada perteneciente al término de Úbeda; es una sierra situada al Sudoeste de Úbeda. El cronista Pasquau Guerrero con un estilo barroco y recargado así lo advierte: "¡Puerta de

al río Guadalquivir con el valle a sus pies. Un cronista de la ciudad de Úbeda nos advierte: "Vista desde lejos, desde el valle del Guadalquivir, parece, más bien, como si el campo la elevase, votivamente, al cielo" (Pasquau Guerrero, 1984, 3). El mismo narrador nos da alguna pincelada suelta sobre Mágina de vez en cuando: "cualquiera sabe lo que tardará todavía en llegar a Mágina, cuándo verá a lo lejos el perfil de sus torres sobre la colina y la muralla, el Guadalquivir, la llanura, los olivares, el verde reluciente y húmedo de los granados en las huertas." (1991, 113)[352]. Las descripciones de campos con olivos son bastante frecuentes en la novela, hay alusiones a la campaña de la aceituna en pleno diciembre; menos datos podemos recabar del aspecto industrial, por quedar lejano al ámbito del protagonista. Un dato destacado que también contribuye al autobiografismo es el de la alfarería; Úbeda es un centro alfarero importante como nos recuerda el cronista: "Cuatro fábricas [de cerámica] y quince alfarerías" (Pasquau Guerrero, 1984, 552). Cuando Manu entra en la tienda de antigüedades, tras fijarse en la momia de cera expuesta en el escaparate, dice: "me recomienda vivamente su alfarería artística y Su Semana Santa" (1991, 557). Otro dato es la Semana Santa andaluza que en Úbeda se celebra con todos sus honores, contabilizándose las cofradías por decenas. La descripción exacta de Úbeda coincide con la que realiza en la narración Muñoz Molina: "El Camino de los miradores se ciñe a la curva de la muralla y traza en dirección al este un arco desde el que se domina toda la amplitud del valle y de las sierras distantes: sobre los terraplenes y las huertas, Mágina parece edificada en la orilla de un acantilado, en cuyo extremo occidental se yerguen los muros del cuartel" (1991, 534). Como nuevo dato de interés referencial existe en Úbeda una Academia de la Guardia Civil, lugar donde estudiara el comandante Galaz de la ficción. Existe en Úbeda un monumento artístico llamado la «Casa de las Torres» cuyo protagonismo es muy importante en la novela por ser el espacio mitologizado en su infancia por el protagonista, retratado como un lugar tétrico; Manu, de pequeño la percibía rodeada de un aura de misterio, debido a las leyendas orales que envolvieron a la misma: de hecho la momia

---

Granada! Un rincón melancólico, altamente poético, de la vieja ciudad, ante el que siempre ha vibrado en líricas resonancias el alma de los mejores ubetenses. Junto a la muralla, «un alargado pilar». «En el alargado pilar —escribe Fermín Vergara— las buenas gentes del campo, los de cara sombría bajo los anchos sombreros, abrevan sus acémilas cansadas. Allí vienen con sus cargas de moradas aceitunas o de dorado trigo, cuando el crepúsculo pone sus tintas azules a Mágina y Aznaitín... Algún mozalbete trae prendido en su sombrero el punto luminoso de un gusano de luz. Huele a paisaje bravío y a tierra recién movida»." (cfr. Pasquau Guerrero, 1984, 26). Parece que en estos lugares la huella árabe ha dejado su impronta en murallas, torres y demás vestigios que todavía en la actualidad se conservan en estas zonas tal y como su autor, fiel a la realidad de su ciudad, introduce la ficción en el relato.

352 En esta frase está comprendida la fisonomía de Mágina que coincide plenamente con la toponimia de Úbeda, como nos da cuenta el cronista Pasquau Guerrero: "Ciudad de recursos agrícolas, con cultivos muy importantes de aceite, vino, cereales y leguminosas, 23.207 hectáreas cultibables y 3.656 hectáreas de regadío. La producción aumenta a buen ritmo: llega a 581 el número de establecimientos comerciales y a 660 el de establecimientos y talleres industriales existentes en Úbeda, entre los que figuran como más importantes los dedicados a siderometalurgia, construcción, textil y almazaras" (Pasquau Guerrero, 1984, 6).

emparedada fue encontrada allí, lo cual también se corresponde con la realidad por haber sido hallada en plena postguerra española en ese mismo lugar una momia tras el derribo de una pared[353]. El cronista de Úbeda afirma ser este edificio el primero en rasgos renacentistas que posee Úbeda. En un momento dado de la novela el narrador, a través de terceros, se refiere a Mágina como la «Salamanca andaluza»: pues bien, Úbeda es muy conocida popularmente por tal apelativo, además de muy pródiga en arquitectura renacentista. A destacar, por último, dos altas torres que flanqueaban el edificio, de donde le viene el nombre al palacio. El narrador en *El jinete polaco* se refiere incluso al condestable Dávalos como el constructor del edificio: "como el señor feudal que la edificó, un turbulento condestable Dávalos que se había sublevado contra el emperador Carlos V en tiempos de los comuneros." (1991, 58). Sin duda, pese a la reconstrucción y reelaboración literaria de Muñoz Molina, la novela hace referencia a este edificio.

Respecto a los demás escenarios de la novela, también pueden ser rastreados en la ciudad de Úbeda: así pues, existe en la novela el Callejón de Santa Clara y en la realidad por lo menos existe una plaza con el mismo nombre, Calle Nueva existe tanto en la ficción del relato como en la realidad, Plaza de San Pedro, Plaza de Vázquez Molina, Queipo de Llano. Respecto a la Plaza de Vázquez Molina, Pasquau documenta la existencia de la misma incluso aportando material gráfico desde diversas perspectivas (1984, pp. 410, 11 y 12); del mismo modo la Pl. de Toledo está documentada por Pasquau (1984, 419 y ss.) llamándola "«*La Plaza*» por antonomasia" (1984, 421). En la realidad de Úbeda existe una zona llamada «el Altozano», y en la ficción una plaza con dicho nombre. Existe en Úbeda una parroquia de Santa María en la gran plaza renacentista del mismo nombre, igual que en la novela: "Hay en la Plaza de Santa María árboles junto a las piedras. Flores de jardín próximas a los vítores en rojo de las fachadas monumentales… Campanas, jardín, piedra, árbol: todo convertido, amansado en Historia." (Pasquau Guerrero, 1984, 416). Si en la novela aparece un Cine Principal,

353 Una historia de la arquitectura española dice de la «Casa de las torres»: "Es una recia fábrica levantada hacia 1520 y atribuida al maestro Diego de Alcaraz sin fundamento. Su elegante patio tiene dos arquerías apoyadas en columnas corintias de mármol y ábacos sobre los capiteles, grandes medallones en las enjutas, antepechos y robustas gárgolas.
»El palacio debe su nombre a las dos torres que flanqueaban la fachada, actualmente rebajadas. Su monumental portada, de fecha posterior, es de las más interesantes entre las platerescas andaluzas, a pesar de su desordenado esquema arquitectónico. La compone su puerta de medio punto con grandes dovelas, lisas y apoyadas en anchas jambas, y bustos dentro de láureas en las enjutas. Flanquea la puerta un orden de columnas platerescas. Sobre él un segundo orden, con columnas abalaustradas platerescas, encierra un gran frontón curvo que ostenta en un tímpano el escudo del fundador tenante por hombrones encadenados. En este segundo orden se apoya una gran mesa que sustenta un alto frontón recto, gran escudo en su tímpano y candeleros en sus extremos. A los lados de esta composición central aparecen parejas de nichos avenerados, coronados por tímpanos circulares también avenerados y, sobre ellos, edículos. Todos los miembros arquitectónicos se ornamentan con finísimos grutescos" (Sus, 1986, 142).

Pasquau documenta la existencia de un Teatro Principal[354]; mientras en la novela aparece una parroquia de la Trinidad, en Úbeda existe un convento y una iglesia con el mismo nombre. Un edificio bastante documentado que existe en ambos lugares, tanto ficción como realidad, es el monumental Hospital de Santiago. Existe en Úbeda una Fuente de las Risas tal como aparece en la novela sucesivas veces. También existen Pl. de San Pedro[355], Pl. San Lorenzo, Avda 18 de Julio, Calle del Pozo, Calle del Rostro y Colonia del Carmen, donde con gran probabilidad podrían encontrarse lugares de esta ciudad ubicada en la provincia de Jaén. El seguimiento de estos lugares, pese a la técnica adscriptiva del relato, con gran probabilidad daría como resultado la elaboración de un mapa del que intuimos que, superpuesto al de la ciudad de Úbeda, en menor medida, se hallarían sus variables, siempre al servicio de la ficción novelesca. En *El jinete polaco* existe un macrocosmos que es Mágina, y cosmos o espacios más reducidos desde el punto de vista de la significación como son todas y cada una de las ciudades por las que va pasando el protagonista en su periplo viajero, Madrid, Bruselas, New York, Chicago, Frankfort… El resto de los espacios está siempre en función del macrocosmos de Mágina; todos y cada uno de ellos convergentes hacia ella.

Mágina es un macrocosmos con multitud de microcosmos, como son todos los espacios rememorados de la infancia del protagonista; cada uno de cuyos lugares posee una función específica: calles y plazas de los alrededores de su casa son el espacio que puebla su infancia, la más lejana rememoración de estampas de su primera infancia; su casa, tanto la del «cuarto de la viga» como la de San Lorenzo, es el lugar de sus raíces. Este espacio está más íntimamente ligado a su memoria personal; Casa de las Torres, cumple una función mitologizadora de la infancia. Ese espacio constituye para Manu la evocación de lo oscuro, terrible y poblado de fuerzas misteriosas, tal como se le ha quedado grabado desde su más temprana infancia; el sótano es descrito como un laberinto de grutas tenebrosas y terribles. El aire de misterio envuelve a toda la casa una y otra vez a lo largo del relato. El mercado es un espacio de menor importancia; en él su padre vendía la hortaliza e inevitablemente Manu se veía obligado a ayudar algún sábado que otro, se aburría y se avergonzaba de su condición de vendedor, porque ambicionaba un tipo de vida diferente; el campo, la huerta, también son espacios de segundo orden puesto que constituyen lugares por los que Manu no sentía afecto, por la condición de vida dura que poseen, además de ser referencias del lugar del que hay que salir, puesto que la muerte inunda el orden de los recuerdos del protagonista; el Bar

354 El cronista dice exactamente respecto a éste: "El teatro Principal de Úbeda —que después ha experimentado sucesivas transformaciones— se construyó después de mediado el pasado siglo. Pero aún antes del «Principal», a raíz de la guerra de la Independencia, existía ya en nuestro pueblo un teatro que —según explica Muro García— no era un simple «corral de comedias», como el del patio de San Juan de Dios, puesto que en él había localidades de varias clases; patios bajos, altos, y de en medio, bandas de preferencia, y entrada general" (Pasquau Guerrero, 1984, 283-4).

355 En la Pl. de San Pedro está situada la casa de *Beatus Ille*, que es en la que vivía Antonio Muñoz Molina.

Martos es un lugar que frecuenta de adolescente, en que se reúne con sus amigos, charla, bebe para olvidar las penas del desamor y escucha música moderna sobre todo: rock and roll y mitos de la tierra. Es otro espacio mitologizado por cuanto que expresa los deseos de Manu de marchar de Mágina e imaginar una futura vida errante de hombre de mundo. Incluso Manu llega a mirarse en el espejo cercano del dueño del Martos, a quien le rodeaba la leyenda de haber sido un hombre de mundo, viajero y experimentado. La música extranjera le evadía, las canciones escuchadas en los altavoces del Martos le transportaban a otros espacios fuera del de Mágina, donde el tiempo pareciera tener otra dimensión y las letras de las mismas canciones le hacían soñar con una vida interesante, activa y de persona ocupada en una profesión intelectual, todo lo contrario a lo que hacía en Mágina. Allí escuchaba a múltiples cantantes que conforman su acervo referencial formativo, dando constancia y fe de la memoria cultural de un país a través de su música. La influencia de la música americana es notable y también lo es el pensamiento de la contracultura de los 60 en la configuración de la mentalidad de nuestro protagonista. Manu está viviendo en su adolescencia el momento de la utopía; recordemos que una canción de Jim Morrison rezaba "Queremos el mundo y lo queremos ahora", toda una frase que da cuenta de una época, en torno al mayo del 68[356].

El espacio de Mágina es nuclear a lo largo del texto que nos ocupa, situándose todos los demás en la periferia del mismo. Es de destacar que los espacios ajenos a Mágina son discontinuos respecto a éste, siendo el único vínculo de ambos el de su convergencia al espacio nuclear. Es tal el poder del espacio motivador de la evocación, que actúa como «imán» atrayendo hacia sí todas las demás acciones fuera de su ámbito, incluso tiempos y lugares del mundo ajenos a él. Todo gira en torno a Mágina, como los planetas en torno al sol. Respecto a los lugares externos a Mágina poco o casi nada se dice; tal es el caso de Madrid, Frankfort o Bruselas. En los primeros días de estancia en Madrid, el protagonista siente nostalgia de su familia y del espacio vital de su infancia, pero pronto lo supera hasta el punto de ver a su padre en su primera visita a Madrid como un personaje extraño fuera de su hábitat habitual, desencajado por una espacialización ajena a él.

Nueva York constituye el espacio de la despersonalización por antonomasia, la posibilidad (soñada) de toda anonimia y pérdida del rostro. Desde su ya temprana adolescencia en el Martos, Manu se siente atraído por esta ciudad (como por tantas

356 Como refiere el protagonista: "buscábamos las malas compañías y el humo y las canciones en inglés que sonaban en el Martos, queríamos dejarnos el pelo tan largo que nos llegara a los hombros y fumar marihuana y hachís y LSD –suponíamos vagamente que el LSD también se fumaba–, queríamos viajar en autostop al otro extremo del mundo y hacia el fin de la noche oyendo con los ojos cerrados a Jim Morrison o subir una tarde a la Pava y no regresar nunca, o volver varios años más tarde tan cambiados que nadie nos reconocería, enmascarados por el pelo y la barba, con botas y chaquetones militares, con la cara de furia, experiencia y dolor de Eric Burdon, con camisetas como las que llevaba Jim Morrison en la portada de aquel disco" (1991, 203).

otras) pero resulta curioso que la nombre en su adolescencia y la habite en su madurez porque tanto la ciudad como él constituyen un símbolo de lo errante, lo desarraigado y sin raíces. N. York es una ciudad multiétnica y pluricultural donde todo se mezcla en el mestizaje de lo múltiple y donde el protagonista parece culminar su gesta comenzada en su lejana adolescencia en un bar de Mágina, a través de las voces extranjeras que sonaban en los altavoces de un tocadiscos. En un momento determinado, en el museo The Frick Collection (lugar donde, por cierto, se encuentra *El Jinete Polaco* de Rembrandt) medita sobre la condición del espacio y del tiempo, metáfora de Mágina y el entorno del hombre, y en definitiva, de la memoria humana[357]. Los demás lugares que ha habitado desde su salida de Mágina, esos lugares de la dispersión, son sitios que no forman parte de su propia memoria genética por decirlo de alguna manera; sólo la Mágina de su infancia es la que porta los genes de su memoria en él vivos todavía, y no la Mágina que ve tras muchos años de ausencia. Nada más llegar a Mágina, tras 18 años de ausencia prolongada, el protagonista está seguro de hallar un paisaje totalmente extraño y ajeno a él: "inseguro del lugar donde estoy y del tiempo en que vivo, como si recordara este momento o imaginara una noche de mi porvenir y quisiera detener la ficción justo en el preludio de un hecho doloroso, igual que se aprietan los párpados y las mandíbulas para que no prosiga un sueño" (1991, 527).

La simultaneidad del tiempo al final de la novela se ve colapsada por el motivo del espacio que de nuevo está habitando el protagonista. La escisión temporal es curiosamente una confluencia temporal y espacial; la separación de Manu-Nadia pronto se verá abolida por el nuevo orden de la simultaneidad en todos los términos. Tal simultaneidad, como ya hemos constatado, presente a lo largo del libro, se dispara hasta el delirio al final, por la técnica inventada prácticamente a principios de siglo (puesta de moda) por los futuristas italianos (ver cita pág. 561). El final de la novela (un perfecto *happy end*), completamente cinematográfico realiza un fundido de imágenes de espacios tan diferentes como Mágina, Nueva York o Madrid; la polivalencia del tiempo en el que los amantes están inmersos hace que no recuerde Nadia siquiera qué lugar es el que ella ocupa en el presente de la narración: "no sé si estoy contigo en Mágina, en Nueva York o en Madrid" (1991, 577).

Publicada recién cumplidos los 35 años de edad su autor, *El jinete polaco* no es más que la novelización ficticia de sus propias memorias, por muy infrecuente que sea

357 Véase: "es como si el silencio viniera hacia él desde el interior de los cuadros y fuera el espacio desde donde lo miran esas pupilas sosegadas de muertos, el espacio y el tiempo, el espacio intangible que rodea las figuras como el cristal de un acuario y el tiempo ajeno a las calles de Nueva York y a las agujas de su reloj de pulsera que se van acercando a la hora de partida, años y siglos congelados en las salas y en los corredores del museo, en la claridad gris del patio donde fluye el agua sobre una taza de mármol, en las facciones de esa gente sin nombre que fue borrada por la tierra y cuyas figuras se yerguen con una sonrisa triste y una mirada fija contra la oscuridad del fondo de los cuadros" (1991, 439).

encontrar a un escritor que en el ecuador de su vida revierta su escritura hacia la indagación personal.

En un principio, la solapa del libro da a entender al lector que se va a enfrentar a una novela, y por lo tanto a un texto ficticio. Las sugerencias de que se trata de un texto autobiográfico vienen ofrecidas ante el análisis de la cubierta cuando se descubre que la fotografía ecuestre se corresponde con un cuadro de Rembrandt titulado *El Jinete Polaco*, donde un enigmático jinete cabalga con la mirada perdida en el horizonte, *leitmotiv* que actuará a lo largo del relato como parte del pacto autobiográfico que tiende hacia el lector. Valga la definición de retrato como "la pintura o efigie que representa alguna persona o cosa" o la "descripción física o moral de una persona"[358]. Sentido éste, y auténtico indicio, metonímico de la autobiografía novelada que es *El jinete polaco*. El nombre del autor se encuentra en la parte superior de la solapa, encima del título; en el centro hay una fotografía de un cuadro; sólo un indicio de ser adscribible al género novela: el rótulo que porta en grande (sentido comercial) en la parte inferior dice: "Premio Planeta 1991, 1ª edición 210.000 ejemplares": todo el mundo sabe que tal galardón es sólo novelístico. Cuando uno comienza a leer el texto, le sacude la sorpresa de que se inicia con una narración en 3ª persona que de ningún modo se compromete a comportarse como si fuera el propio autor, ni mucho menos como promete la cubierta descrita; opinión que será corregida cuando el lector avance en su lectura y compruebe la alternancia de una narración en tercera persona con otra en primera, en un juego de voces plurales, en consonancia con la narración conjunta, donde sin embargo todo remite al protagonista narrativo. Otro dato determinante, por esta vez explícito, que reafirme el autobiografismo de *El jinete polaco* sigue encontrándose en el umbral mismo del texto, del que R. Vecchi afirma ser el «verdadero revelador» textual ante los aprioris que siembra; así, las dedicatorias de la obra confieren un rasgo de identidad cuando las personas aludidas llevan, ambas, apellidos del autor, reafirmando definitivamente que el lector previsiblemente se va a topar con un texto autobiográfico: "Para Antonia Molina Expósito y Francisco Muñoz Valenzuela"/ "Para Leonor Expósito Medina, in memoriam" (1991, 5). Una vez adentrados en el texto, comprobaremos que los nombres de Antonia y Francisco, ambos progenitores indudables del autor por la coincidencia de apellidos simultáneos —según la arraigada costumbre de bautizar a la descendencia con el apellido del padre en primer lugar y de la madre en segundo— no aparezcan en el texto al ser referidos por el protagonista bajo los apelativos de «padre» o «madre»; la coincidencia entre la realidad del autor y la ficción del relato es grande a la hora de entablar el pacto novelesco. La segunda dedicatoria todavía es más clarificadora porque Leonor Expósito es abuela tanto en la

358 *Diccionario ideológico de la lengua española*, Julio Casares, Barcelona, Gustavo Gili, 2ª ed. 13ª tirada 1985, 731.

vida real como en la novela (de A. Muñoz Molina y de Manu respectivamente), apellido éste que también posee la madre del escritor. Y por si esto fuera poco, en el pacto se siguen trazando leves indicios a lo largo del texto, como los 35 años de edad del protagonista, edad que por otra parte comparte con el autor en la realidad del momento en que se publicara la novela: "En una noche invernal de hace 35 años" (1991, 169) dice el narrador en 3ª persona al referirse al nacimiento de Manu, nuestro protagonista. Hay otros datos meramente anecdóticos como son los rasgos físicos del protagonista: "miro mi nariz, que según mi abuela se parece al asiento de una bicicleta" (1991, 227). Basta echar una ojeada en el interior de la solapa a la fotografía del autor para adivinar su identidad detrás de la descripción y, cómo no, de la trama por sus similitudes físicas. Podemos afirmar, pues, que *El jinete polaco* fluctúa entre la ficción literaria del relato y el trasfondo sedimentado de la realidad autobiográfica disfrazada del autor: es, pues, una autobiografía novelada.

El personaje de ficción, Manu, es un hombre de vida errante y viajera debido a su oficio de intérprete que, llegado al ecuador de su vida, ha encontrado su verdadero amor, la mujer con la que siempre soñó; descubre que ella sabe mucho más de lo que creía de él porque desciende de Mágina, la ciudad natal del protagonista. A partir de la casualidad junto con un reconfortante estado de bienestar interior, el protagonista y su amada se someten al fecundo ejercicio de la memoria para recomponer el pasado de ambos en un espacio común, excusa ésta que le sirve al protagonista para evocar la vida y el transcurso del tiempo en su ciudad remontándose hasta la cuarta generación anterior a la de ambos. Despierta así Manu un pasado humilde de hijo de un sufrido labriego. Hasta donde nosotros sabemos e intuimos, las concomitancias o paralelismos con el autor son bastante grandes, bien que se transfiguran en la ficción una serie de datos paralelos como la profesión de traductor. El protagonista, en el uso privado que hace de la evocación, pronto comprenderá que aquel sujeto lejano de su infancia y adolescencia evocado no tiene nada que ver ya con él, quien habla desde la distancia de un presente de la historia en un país lejano (EE.UU., 1991), pues la disociación yoica se ha efectuado ante la multiplicidad de vidas que habitan en el sujeto narrativo a lo largo del tiempo: "Exploraba la casa, invisible, sin que mi madre lo supiera, porque en realidad no era yo quien estaba allí ni ellos eran mis verdaderos padres" (1991, 176). Al evocar el tiempo de su adolescencia, antes de marchar a Madrid, el protagonista recuerda bajo el dominio de un proceso que preside la conflictualización de su identidad:

> Me iría, antes de un año, calculaba, en octubre, y cuando volviera, si volvía, yo también sería un forastero, un renegado, un nómada. Y ahora descubro, al cabo de dieciocho años, media vida después, que yo soy en parte ese desconocido en quien soñaba convertirme entonces, que tal vez, si me he encontrado con Nadia, no he sido del todo infiel a la solitaria locura de aquel adolescente a quien ya no se le parece mi cara (1991, 204)

Aunque su sueño de ser otro, de perder la identidad se ha cumplido, ahora en un país lejano conviviendo con Nadia, 18 años después de ser un forastero, descubre como contrapartida —conforme avance en la rememoración del pasado y en la introspección hacia su pasado— que es un auténtico desconocido de sí mismo. Y aquí nos topamos, de nuevo, a fines de este siglo, con la más recalcitrante experiencia de la escisión yoica del sujeto. La identidad se presenta atomizada; el narrador nos dirá que la persona con la que Manu ha estado conviviendo en la intimidad durante toda una vida (su padre) se le ha vuelto todo un extraño para él con el paso de los años:

> al verlo detenerse dubitativamente ante la entrada de la iglesia y quitarse el sombrero y avanzar unos pasos por el corredor central como no atreviéndose a una profanación había notado que en unos pocos segundos su padre se le volvía un desconocido, ese hombre mayor, vestido de oscuro, con cautelosos andares, con espaldas anchas y rectas, que se parecía tanto a cualquiera de los otros que a esa hora se acercaban a la iglesia, llevando del brazo a mujeres con tacones altos y vestidos de entretiempo y estolas de piel (1991, 210)

Las *máscaras* demanianas de las personas son las que suplantan, en las diversas sucesiones, los tiempos a la verdadera *identidad*, si ésta en última instancia existe. La evocación hace reconfigurar los rostros del pasado, la presencia de caretas cubriendo otra identidad. Manu dice plenamente seguro de la afirmación: "Hablo de un extraño, de quien fui y ya no soy, del espectro de un desconocido cuya identidad sería lastimosa o ridícula si me encontrara frente a ella, si no hubiera extraviado, por ejemplo, los diarios que escribía entonces y pudiera leerlos otra vez" (1991, 223)[359]. De ese modo, la otredad es un conflicto que avanza en la novela a partir de la segunda mitad, en progresión ascendente hacia el final. El protagonista, viajero del mundo y solitario errante, antes de encontrar a Nadia se siente perdido y ajeno a sí mismo, traidor de su humilde pasado y desarraigado de éste. Los recuerdos actúan como fantasmas y espejismos de un tiempo devastado: "y cada uno posee y cuenta los recuerdos del otro, la búsqueda de alguien que aparece y se pierde como un espejismo, la soledad en medio del gentío, la huida hacia las calles mal iluminadas y hacia los confines desiertos donde alcanzaba su insoportable plenitud la desdicha enfática de la adolescencia" (1991, 317). De algún modo, ambos se encuentran no sólo en el presente sino en el recuerdo de sus

359 Recordemos también que el comandante Galaz al regresar del exilio a Mágina en el verano del 76, cuando Ramiro Retratista le mostró la fotografía suya de su lejana juventud, no se reconoció en ella por el efecto del tiempo sobre el rostro: "Se puso las gafas para ver más claramente el rostro de su juventud. Oía hablar a Ramiro Retratista, lo miraba con asidua atención, sin hacerle caso, sin creer del todo que sus palabras aludían a él. No asociaba esa cara con ningún recuerdo, no la encontraba parecida a la que veía cada mañana y cada noche en el espejo, y no sólo porque fuera la de un hombre mucho más joven, sino porque lo consideraba tan extraño a sí mismo como un hijo cuyo comportamiento no supiera explicarse." (1991, 297). O cuando el narrador se remonta para hablar de los antepasados del comandante Galaz que también eran militares dice: "Y él, su doble, estrechando manos y recibiendo palmadas sonoras en la espalda y pensando, mientras miraba aquellas caras, que alguna vez la de su hijo recién llegado al mundo se parecería a ellas, que le aguardaba la misma vida y la misma corrupción y que nadie sino él mismo, su padre, el autómata que lo suplantaba, habría sido cómplice y culpable de su existencia y su segura idiotez o desgracia." (1991, 326).

respectivas memorias porque incluso allí hay un pasado común espacial, el cual a través de la recomposición autobiográfica del texto hará posible la reafirmación de la identidad de los protagonistas.

En el comienzo de la tercera parte de la novela, «El Jinete Polaco», la 2ª sec. empieza con el reconocimiento de esa escisión yoica sufrida en su propio interior en forma de voces diversas, como las que aparecen en el nivel del relato:

> Prefería callarme, escuchar a otros, mirarlos y espiarlos, he usado mi voz para inventar o mentir o para enmascararme en las voces de los otros, para decir lo que ellos querían que dijera o lo que yo consideraba conveniente, he dicho palabras de amor y no he estado seguro de que fueran verdad, pero he procurado creérmelas mientras las decía, he vivido fuera de mí mismo, en una fronda de palabras, he salido de mí para perderme en ellas (1991, 390)

El propio protagonista es consciente de que la evocación, mediante un puñado de palabras, enmascara las voces de los otros y no la suya porque cuanto conjure nunca podrá ser recuperado. Manu se creía dueño de su propio pasado encerrado en la memoria; al evocar, toma conciencia de que no hay más que máscaras o velos sucesivos que desfiguran el rostro real del pasado. Nos habitan las palabras y este drama se ve ejemplarizado en el protagonista al tener como oficio el de intérprete, expresándose en otras lenguas ajenas a la suyas. Pero la evocación, junto con el efecto que produce, es decir, la acción de retornar a su tierra, no suponen más que la restitución de la identidad, el levantamiento de las máscaras, la consecución de la plenitud; la no memoria, la lejanía, la alienación en la gran ciudad, junto a su profesión de traductor acentúan esa no identidad. En este sentido, *El jinete polaco* pudiera ser interpretable como una réplica radical al discurso de la muerte del sujeto (Lyotard, Baudrillard) y de la referencia (De Man): "nada más, nadie más, ni siquiera yo mismo, el que he sido y ya no soy, el que permanece en la casa abandonada como la piel seca y transparente de un reptil mientras yo, libre de todo, ligero, casi flotante[…]" (1991, 395), o bien en "una vida en la que ya no se reconoce y que le importa tanto como la del desconocido que habita el apartamento de al lado." (1991, 441). No sólo la memoria aparece en el plano de la historia, del relativismo, sino que también es motivo de una honda meditación. Manu es un desertor de su propia infancia y por tanto de su vida. Es un extraño dentro de sí hasta que recupera su propia identidad; desde estos presupuestos, Manu constituye la consolidación de su mundo frente a los personajes de Mágina que continúan estáticos casi como haciendo caso omiso a la modernidad de los tiempos: "me acerqué a comprarle tabaco y me conmovieron esos ojos que ya no me reconocen, no porque se haya olvidado de mí, sino porque sigue viviendo en un tiempo del que yo deserté o fui expulsado hace veinticinco años, el de nuestra infancia común que para él no ha terminado." (1991, 399).

La novela cuenta el viaje desde la alienación del sujeto contemporáneo, no sólo escindido, sino disipado, atomizado en máscaras, *muerto*, hasta la posterior

recuperación del sujeto, por medio del amor, de la memoria y de la solidaridad social con las propias gentes, con el reino de las voces del pasado. Sólo en el presente de la historia, Manu junto a Nadia, en enero de 1991 se reconoce como un ser con identidad personal tras haber encontrado a su amada: "Ahora sé quién soy porque tú me miras y me nombras y me haces aprender cosas de mí que había olvidado" (1991, 419). Es una recomposición que tiene bastante de reencarnación en la figura del otro, de la amada, si bien no deja de ser una afirmación de la identidad monádica, unitaria, pues se reconoce con el otro sin posibilidad de dar cabida a nadie más en el círculo de lo íntimo o personal, por lo que en última instancia tiene bastante de clausura de su espacio más reducido. Pero en el pasado el conflicto interno le puebla de voces extrañas: "me pregunté, como de costumbre, qué estaba haciendo yo allí, me lo pregunto siempre y el charlatán neurótico que va conmigo a todas partes no suele ofrecerme una contestación satisfactoria" (1991, 421). En la sec. 33 de la 2ª parte, durante el trayecto que realiza el protagonista de Granada a Madrid está a punto de sufrir un accidente cuando, en esos segundos en que su vida pende de un hilo, la disgregación de los miembros del cuerpo simboliza la fragmentariedad y la simultaneidad de la era moderna[360]. Manu al mirar a Nadia tiene la clarividencia de que el paso del tiempo no actúa en vano sobre los rostros: "Pero también ahora, en Nueva York, era otra, puedo pasarme toda la vida mirándola y nunca será igual que unos minutos antes" (1991, 463). La conoció en Madrid con el pelo rubio y llamándose Allison, pero se reencontró en N. York con una persona idéntica de pelo moreno natural, y con otro nombre, Nadia, del que después sabremos que es el suyo auténtico. Manu, al estar desconcertado y ser consciente de que ella sabe mucho más de su vida de lo que creía, se extraña, acabando por decir: "No sé dónde estoy ni quién eres, ni siquiera sé quién soy yo mismo, ni qué hora es, ni si es de día o de noche, ni qué va a ser de mi vida mañana" (1991, 472). Conforme se acerca el final del capítulo se agudiza esa necesidad de que Nadia le explique; en el siguiente, Nadia recompone la historia constituyéndose en un capítulo determinante en el libro. Al final de dicho capítulo el narrador omnisciente, apropiado de los pensamientos de Manu, dice: "busca en vano en su propia memoria y parece decirle, no entiendo nada, me rindo, cuéntame quién soy" (1991, 476). Manu, al descubrir que Allison era su nombre de casada y que ahora se llama Nadia, piensa: "Pero no finges, estoy seguro, eres todas las cosas y todas las mujeres que pareces, Allison y Nadia, te he conocido desde siempre y no sé nada de ti, he estado contigo una sola noche sin porvenir ni pasado y una vida entera" (1991, 507). Al regresar a su apartamento de Bruselas, vencedor por el idilio amoroso y por su definitivo enamoramiento de Nadia advierte: "el

360 Véase: "disgregación de identidades que vuelva simultáneos el espanto y la serenidad, la lejanía absoluta y la mordedura física del dolor, la conciencia de todo lo que uno ha sido y lo que va a perder, el tiempo abolido y a la vez rompiéndose como las apariencias firmes de la realidad y deshecho en esquirlas de angustiosos segundos." (1991, 448).

desorden congelado que dejé aquí hace quince días y en el que ahora encuentro señales de la vida de otro, yo mismo, mi antepasado más reciente, el gandul solitario y más bien autista que no se molestó en retirar una lata vacía de cerveza ni en limpiar el cenicero ni el tazón de su último desayuno" (1991, 514). En el presente de la historia, Manu es aquel hombre que siempre quiso ser de pequeño, un extraño de cuanto era entonces; y precisamente por ser un extraño, extraña su vida de infancia, no se identifica con aquélla tan diferente a la actual[361]. Ello es precisamente lo que le hace afirmar a nuestro protagonista ser otro diferente a quien fue en el pasado, motivo por el que el relato ha practicado un desdoblamiento desde su inicio en primera y tercera persona, caso de que quedara alguna duda del juego narrativo operado en el nivel de la enunciación: "Ya no soy quien fui, y por eso puedo hablar de mí mismo en tercera persona, pero aun siendo otro he cambiado mucho menos, para mi fortuna o mi desgracia, que la realidad exterior." (1991, 535). Tal escisión se trasluce en el uso de las voces narrativas donde unas se suceden a otras, incluso operando en el interior de la misma frase[362].

Las voces y los ecos rescatados de la memoria, sobretodo de la infancia, tienen un protagonismo especial. La escisión no procede de las voces del pasado sino de las del presente; las voces del pasado son signos de la reintegración, una reintegración que sólo puede ser plural, social, producto de diferentes voces, tiempos, seres, espacios, sentimientos, pero, en todo caso, reintegración. Ese maremágnum de timbres recuperados que revolotean por doquier en su cabeza suenan venidos desde el más lejano pasado: "mi voz es un eco y una sombra de otras que me hablan al oído" (1991, 138). Las voces y los ecos se entretejen en una maraña que se tiende hasta el infinito haciéndose difícil distinguir cuál es la primera y verídica: "las voces pueden sonar también en el silencio, estoy tendido de noche en la oscuridad e imagino que oigo mi propia voz contándome una historia que me ha contado mi abuelo o que se repite la letanía temible de la madre y la hija que escuchan los pasos de su asesino "(1991, 187). El protagonista se ve doblegado y hasta cierto punto dominado por todas esas voces que suenan al unísono y revolotean su conciencia.

361 Lo ejemplifica la siguiente reflexión: "Tal vez al acordarme de ese muchacho de diecisiete años que es en gran parte un desconocido lo estoy inventando en la misma medida arbitraria en que él me inventaba a mí: pero su imaginación no llegó a tanto, no era capaz de vaticinar nada que le ocurriera después de los treinta años, no se atrevía. Y sin embargo yo soy ahora el forastero en que él deseó convertirse, y me intriga pensar que alguna vez imaginó un regreso parecido a éste y que de algún modo me posee por haberlo previsto" (1991, 534-35).

362 Véase, pues, el siguiente ejemplo: "mujeres y ciudades que se me confunden entre sí, todo alejándose siempre, como si lo viera desde un tren o tras la ventanilla de un taxi, como esas películas en las que el viento arrastra hojas de calendarios y se ven girar primeras páginas de periódicos y en dos minutos ha transcurrido una generación, se ha enamorado uno sucesivamente y para siempre de cuatro o cinco mujeres, ha repetido con cada una de ellas los mismos episodios de fervor y decepción y los mismos errores, como si en el fondo, bajo la apariencia de diversidad de los rasgos, se enamorara siempre de la misma mujer parcialmente inventada" (1991, 400).

Al final de la novela, cuando Manu recompone el significado de la última historia que queda abierta y no despejada, la de la momia emparedada, a través de Julián, el criado de Don Mercurio, descubre que todas esas voces que le han ido sonando durante tantos años en su cabeza, aunque ni siquiera hicieran honor del todo a la verdad de las historias que contaban, junto con la voz de la amada, constituyen de un modo complementario el verdadero sustento de su vida. Ante ese panorama Manu resuelve que la única cosa cierta y clarividente es su amada: "De pronto no quiero escuchar otra voz que la tuya y no tener más patria que tú ni más pasado que los últimos meses." (1991, 572). La voces que resuenan en la memoria también son las que han configurado toda una antología individual a través de sus ídolos musicales. Muñoz Molina, en otras novelas anteriores, reconoce influencias del jazz y del género policíaco, del mismo modo que el autor paga la deuda con el rock and roll inglés y americano de los años 60 y 70. Desfilan por el texto las voces y los ecos (voces lentas, bajas, altas, murmurantes, sonoras, nasales, extranjeras, en inglés, francés…) de los Rolling Stones, Eric Burdon, The Doors, Lou Reed, Credence, Tina Tunner, Jimi Hendrix, Otis Redding, Janis Joplin, The Beatles, Sam Cook, Aretha Franklin… y muy especialmente el mítico cantante del grupo The Doors, Jim Morrison, quien en su época simbolizó la heterodoxia basando la fuerza de sus canciones en los poetas malditos simbolistas franceses de fines del siglo pasado, y en especial de Rimbaud. Su canción «Rider in the storm» («Jinete en la tormenta») corrobora el título del libro y la tesis del mismo. El protagonista siente especial aprecio por la frase de Jim Morrison: "Queremos el mundo, y lo queremos ahora", todo un grito de rebeldía contracultural americana de los años 60, década en la que se sitúa la infancia del protagonista y al mismo tiempo la del autor de la novela. En una época un tanto posterior, a fines de los 60 y 70, en la que vive el protagonista de la novela, inmerso en el ambiente utópico y con vocación transformacional de la realidad, heredera de la cercanía del Mayo del 68 parisino, narra de modo anecdótico cómo las casas de Mágina sufren la transformación que los nuevos tiempos imponen: el invento de la televisión, el frigorífico y todos esos bienes de consumo a los que España comienza a acceder, fruto de una etapa aperturista de bienestar económico. A través de la televisión se pueden ver ya los personajes que marcan la época a nivel mundial: "poco a poco era posible descifrar sílaba a sílaba y en voz alta, Madrid, Londres, París, Lisboa, Andorra, Su Excelencia el Jefe del Estado, Su Santidad el Papa, Manolo Escobar, Fidel Castro, el presidente de los Estados Unidos, Manuel Benítez el Cordobés, la capa de Luis Candelas, la canción del Cola Cao." (1991, 178). A lo largo de la novela desfilan palabras, ideas u objetos que bien podrían simbolizar toda una época: cinemascope, avecrem, gas butano, el consultorio de la Señora Francis, la fotografía de Franco, la del Che Guevara. El invento de la televisión es recogido en la novela: "un aparato que era igual que el cine, aunque mucho más pequeño y sin colores

donde se veían las corridas y los discursos de Franco[363]." (1991, 178). Incluso hay referencias concretas que atan temporalmente la novela con la transición a la democracia española: "el día en que mataron a Carrero Blanco" o la estupenda e insinuante referencia a Tejero en el 23F del intento de golpe de estado: "y al abrir un periódico ha encontrado la foto de un guarda civil con tricornio, bigotazo y pistola que alza la mano en ademán taurino" (1991, 400)[364].

Así también la crítica más actual a la degradación de los programas televisivos se deja notar: "Maldice a los canallas de los seriales sudamericanos de la televisión" (1991, 89). Antonio Muñoz Molina, testigo de su tiempo, no es ajeno tampoco al presente de la historia desde donde evoca la totalidad del pasado retratado, enero de 1991, y por ello deja patente con su estilo insinuante la siniestra guerra del Golfo tras la invasión de Kuwait por el presidente de Irak Sadam Husein: "No saben en qué día viven ni lo que ocurre en el mundo, encienden la televisión y la apagan rápidamente, ha empezado una guerra muy lejos y cunde en los noticiarios y hasta en los anuncios una histeria de banderas, un patriotismo de exterminio que ellos pueden ilusoriamente abolir con el mando a distancia" (1991, 493-94).

El autor no es ajeno a la cultura interior y deja constancia de ella mediante la presencia de voces como las de Antonio Molina, Juanito Valderrama, Machín, Conchita Piquer, Miguel de Molina, Juan Manuel Serrat, Nino Bravo, Mari Trini. Rinde homenaje a ciertos hitos de su formación cultural como son las lecturas: designar a la protagonista femenina con el nombre de Nadia supone homenajear a Julio Verne: "Miguel Strogoff, el correo del zar, que en el curso de su viaje secreto conoció en un tren a una muchacha rubia y la perdió y la volvió a encontrar y fue salvado por ella cuando ya no podía verla porque unos tártaros salvajes le habían quemado los ojos con un sable candente." (1991, 442), en clara equivalencia a su amada, de modo semejante a como le ocurre al protagonista respecto al héroe novelesco; Nadia, la protagonista femenina de la novela dice al rememorar el momento en que ambos se conocieron: "me dijiste que me llamaba igual que la novia de Miguel Strogoff" (1991, 486). Evidentemente el paralelismo con la historia de la novela no es meramente anecdótico sino que potencia la significatividad de la historia, bajo el trasfondo vigilante de un cuadro ecuestre (Rembrandt) de un soldado a caballo en movimiento y con la mirada perdida.

363 Un nuevo elemento autobiográfico a identificar es la visita que Franco realizó a Mágina según recuerda Manu a través de algún personaje de la ciudad que así lo refiere. Juan Pasquau en su *Biografía de Úbeda* también habla de una visita que realizara el dictador a Úbeda: "Siendo Jefe de Estado, el Generalísimo Franco se hospedó en este palacio en tres ocasiones, durante sus viajes a Andalucía" (Pasquau Guerrero, 1984, 214).

364 Merece celebrarse esta cita por cuantos elementos ideológicos contiene: la crítica a la vieja sociedad paternalista española está presente con todo su furor.

Un dato que pudiera pasar desapercibido como el registro en la novela del personaje llamado Carnicerito, la «leyenda del toreo», contribuye a trazar el autobiografismo de la misma. Juan Pasquau enumera algunas efemérides notables acaecidas en Úbeda, más concretamente en su plaza de toros, y recuerda a un torero llamado Antonio Millán, apodado «Carnicerito de Úbeda»:

> 10 de marzo de 1968. Toma la alternativa, en nuestra Plaza de Toros, Antonio Millán, «Carnicerito de Úbeda», único matador de toros ubetense, hasta ahora, a lo largo de la historia. Le apadrinó Antonio Ordóñez. La alternativa fue seguida de muchos éxitos del torero ubetense, especialmente en la monumental de Madrid, donde ha destacado como magnífico toreador. (Pasquau Guerrero, 1984, 475)

La correspondencia entre el espacio novelesco de Mágica y el de Úbeda es prácticamente absoluta, hasta el punto de ser ésta la ciudad natal del autor, corroborando totalmente la tesis de autobiografismo del relato. El autobiografismo se ratifica una vez más en datos como el del periodista local de *Singladura* llamado Lorencito Quesada, al referir Juan Pasquau la existencia de un colaborador ubetense del periódico *La Opinión*, órgano creado en 1890 al servicio del partido liberal democrático que se llama Balbino Quesada; o que otro colaborador de *La Provincia* y de *Diario de Información* se llama Manuel Ráez Quesada, nacido en 1921 (protagonista además de la novela de Muñoz Molina posterior *Los misterios de Madrid*); el periodista de *El jinete polaco* no parece que ande lejos de esta coincidencia de apellidos. Resumiendo, en los dos planos visibles de la historia, como hemos evidenciado, el que hace referencia a la memoria de una época social de España, y el que hace referencia a la memoria individual privada del protagonista (y también del autor del libro), sus mitos juveniles y la configuración de la memoria particular, en ese cruce, hace que la ficción narrativa de la novela corrobore nuestra tesis autobiográfica, bien que generosamente enriquecida por una ficción literaria que permite la inserción de toda clase de problemáticas que tienen su correspondencia con el momento histórico evocado en la realidad social, cultural, económica, política, etc. española.

Aparte de la referencia del título de la novela, el cuadro (fotografiado en la solapa) de Rembrandt, además del significativo título homónimo de la tercera parte, toda una recurrencia de alusiones a los jinetes a lo largo de la misma desde su principio hasta el final aportan un importante sentido al conjunto, producido en sus diferentes frentes: por medio del propio grabado del cuadro de Rembrandt que poseía el comandante Galaz; por la convivencia diaria con los caballos o mulas en el ambiente rural de Mágina en la infancia del protagonista; y un tercero por la canción de Jim Morrison (*Rider on the storm*) en la que el jinete simboliza una etapa juvenil; cada cual en cada uno de los periodos de la vida del protagonista. A comienzos del libro, en la aludida sección indicial donde aparecen los elementos claves de las diferentes historias que determinan

a la historia central aparece "la figura del jinete que cabalga a través de un paisaje nocturno" (1991, 10). Tal *leitmotiv* es creado en el nivel de la historia cuando al morir el comandante Galaz legó a su hija un "grabado oscuro del jinete con el gorro tártaro y el carcaj y el arco sujetos a la grupa, con la mano derecha casi vanidosamente apoyada en la cintura mientras la izquierda sostenía la brida del caballo, mirando no hacia el camino que apenas se distinguiría en la noche sino más allá de los ojos del espectador, desafiándolo a averiguar su misterio y su nombre." (1991, 14-5). En este párrafo inicial aparecen registradas las presuposiciones con las que jugará el relato. En primer lugar, identificación con el protagonista novelesco y, como ya hemos dicho, abuso de un sentido metonímico por traslación al protagonista de lo que simboliza el jinete. El Jinete Polaco, así como Manu, nuestro protagonista, son dos *seres* que caminan a la deriva sin rumbo fijo, errantes (uno a caballo; otro a lo largo del mundo en aviones, trenes y coches) aferrado a una soledad cansina y una carencia de identidad fruto del desarraigo. La cita introduce un elemento clave: los «ojos del espectador» serán los del lector y el desafío que nos lanza el texto es que recompongamos su misterio, que encajemos todas las piezas del texto para darle su sentido pleno. Manu rememora a los tres años el caballo de cartón con el que jugaba; frecuentemente oye las voces de los "cascos lentos de un caballo" o caballos cabalgando en su infancia rural. Se imagina incluso a sí mismo "subiendo a caballo por el camino de las huertas" (1991, 171) yendo a trabajar, sueña con transmutarse en jinete. En la segunda parte, en cambio, el jinete que oye es el de los «*Jinetes en la tormenta*» tras la evocación de Jim Morrison: "…escupa esas palabras, *Riders on the Storm*, los jinetes cabalgando en una noche de tormenta, yo mismo, solo, fugitivo de Mágina, cabalgando en la yegua de mi padre, no hacia la huerta, sino hacia otro país" (1991, 222).

Mediante el uso de la ironía aparece el *jinete con el caballo* como posibilidad de evasión de ese mundo que es Mágina, toda vez que sea virtual para su protagonista. El caballo le hace transportarle a otros lugares (ficticios) y otras vidas muy diferentes de la anodina de su infancia y juventud, reiterativa y repetitiva como los ciclos terrestres por los que se rige una vida humilde de campesino como a la que está adscrita por procedencia familiar. En la tercera parte, el jinete es Manu, viajante impenitente de un lugar a otro del planeta: "la figura del jinete sin nombre que cabalgaba de noche" (1991, 237) se nos revela definitivamente como la del propio protagonista. Claramente simbólica es la descripción que hace el narrador del grabado de Rembrandt comprado por el comandante Galaz. De modo paralelo, otro jinete al que se alude es al correo del zar, Miguel Strogoff. En el fondo se está evidenciando al protagonista tras el jinete y también, en otro plano, al comandante Galaz con su arrogancia juvenil y su vuelta de la materialidad más cochambrosa:

> un grabado sombrío, sin enmarcar, con los bordes gastados y curvándose hacia el interior como los de un pergamino. Un hombre joven cabalgaba sobre un caballo blanco por un paisaje nocturno. Había tras él la sombra boscosa de una montaña y el perfil de algo que parecía un castillo abandonado, pero el jinete le daba la espalda, con desdén, casi con vanidad, con la mano izquierda apoyada en la cadera, con una expresión de absorta serenidad y arrogancia en la cara tan joven. Era indudablemente un soldado, alguna clase de guerrero: llevaba un gorro que parecía tártaro, un arco y un carcaj lleno de flechas, un sable curvo y enfundado. (1991, 245)

El mismo protagonista reconoce a través del recuerdo que en su adolescencia soñaba con ser un vagamundos que perdiera el rostro ante sus semejantes como lo había sido el dueño del Martos: "quería no estar atado a nada ni a nadie y no tener raíces, y vivir en la realidad de mi vida de adulto como vivía en las imaginaciones solitarias de la huerta." (1991, 259). Por esas fechas rememoradas, el comandante Galaz llega a Mágina destinado como militar; era un hombre del que nadie sabía nada; su identidad era un enigma para todo el mundo como la del protagonista del grabado de *El jinete polaco*: "tampoco sobre ese hombre joven sabía nadie nada, y la expresión de su cara era un enigma tan definitivo como el de su identidad y el de los lugares donde estuvo el grabado antes de que llegara al escaparate de aquel anticuario donde él lo encontró." (1991, 298-99). El narrador en 3ª persona narra qué impresión le produce al protagonista el cuadro al corroborarse en el fondo el alumbramiento y complicidad posterior, por parte del cuadro, de un encuentro común en la historia de amor entre Nadia y Manu:

> un cuadro más bien oscuro, que le da la inmediata impresión de no parecerse a ningún otro cuadro del mundo: un hombre joven, cabalgando sobre un caballo blanco, de noche, con un gorro de aire tártaro, delante de una colina en la que se distingue con dificultad la forma de una torre ancha y baja o de un castillo. Se acerca para mirar el título, Rembrandt, *The Polish rider,* pero tiene que apartarse otra vez porque la luz se refleja en la superficie oscura y brillante del lienzo. Es el cuadro más raro que ha visto en su vida, aunque no sabe explicarse por qué, es muy raro pero también lo encuentra familiar, como si lo hubiera visto en un sueño olvidado, no hace mucho, pero uno no sueña con algo que verá dentro de unos meses (1991, 440)

El jinete simboliza la vida de Manu, sobre todo una vida errante en la que ya no es capaz de reconocerse a sí mismo el protagonista por esa pérdida progresiva de identidad que ha ido sufriendo paulatinamente: "tú mirabas el grabado del jinete, decías que era Miguel Strogoff, y luego que te recordaba a los jinetes en la tormenta de Jim Morrison." (1991, 486). El jinete es relacionado con la figura de Miguel Strogoff, viajero torturado por las circunstancias y por sus enemigos, y que en la novela se identificaría metonímicamente con Manu por cadena sucesoria. A lo largo de las casi 600 páginas el *leitmotiv* del jinete, caballo o grabado del jinete, aparece más de 85 veces recalcando y reafirmando esta idea. Por todo lo dicho, podemos reafirmar una vez más, y ahora definitivamente, el carácter autobiográfico de la novela, bien que sea un autobiografismo ficticio, novelesco sin duda alguna, donde la realidad aparece transfigurada, escondida bajo la máscara de la ficción, a fin de que lejos de su empobrecimiento referencial se efectúe un enriquecedor saturamiento de las

problemáticas que atañen al sujeto narrativo mediante la superación de cualquier nimiedad introspectiva de conflictos privados o personales para ir en busca de la problematización común con un lector coetáneo, cuando su desdoblamiento es fruto de la realidad española vivida en las últimas décadas; la recomposición de la identidad del protagonista atiende del mismo modo al grado de desarrollo de una sociedad que comienza a tecnificarse e informatizarse, así como el resto de problemáticas tales como la memoria, el tiempo o el espacio, a la altura del proceso histórico español: en el fondo, a diferencia de otras obras aquí abordadas desde el punto de vista autobiográfico, *El jinete polaco* está dando cuenta en su totalidad de las múltiples facetas de un amplio proceso histórico que atraviesa las diferentes etapas de la sociedad española misma, como son el recuerdo del franquismo que hoy ya comienza a ser lejano, el período titubeante de la transición política y su posterior normalización democrática, todo ello contemplado a través de la problematización de la vida biológica de una persona crecida con verdadera conciencia de ello en el interior de un proceso histórico, al que nunca le da la espalda.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

## 5.4. FECHAR DOCUMENTOS. LA LITERATURA PÚDICA COMO UNA FORMA DE INTERVENCIÓN PÚBLICA: EL DIARIO.

> Quien se confiesa miente, rehúye la verdadera verdad, la cual es nula o informe, y en general, indistinta. Pues la confidencia siempre piensa en la gloria, en el escándalo, en la excusa, en la propaganda.
>
> Paul Valéry

> ¿Para quién escribo? Si es para mí, ¿para qué va entonces a la imprenta? Y si es para el lector, ¿por qué finjo dialogar conmigo mismo?
>
> Witold Gombrowicz

Pese a una manifiesta falta de tradición en la literatura española corroborada por cuantos críticos se han ocupado mínimamente de esta modalidad escritural, cuando menos queda reconocido el auge sin precedentes experimentado durante las últimas décadas del diario. Adscrito su origen oficial, en tanto diario íntimo, hacia el siglo XVII, a partir de la reforma religiosa practicada en Inglaterra y Francia, en los siglos posteriores proseguirá su desarrollo sobre todo en estos dos países pioneros, y en menor medida en Suiza, Rusia y EE.UU., hasta llegar a ser considerado por sí mismo una modalidad más de la literatura, aceptada y usada por los propios escritores con muy variadas motivaciones. Su origen se puede rastrear hacia 1800[365] cuando la moda confesional inaugurada por Rousseau y por la exaltación del sentimiento propio de una época pre-romántica se apoderan de la sociedad, pero sobre todo por la necesidad de fundar la «ciencia» del hombre sobre la observación, justo cuando constituye la sensación el origen de todo entendimiento, de acuerdo a la filosofía coetánea. Para Lejeune, el diario comparte con la autobiografía un origen común de desmembramiento —cada cual a su manera de una forma particularizada— de una única escritura memorialista tan en boga en el siglo XVIII, cifrándose su origen de un modo ambiguo y genérico. Una cosa parece ser cierta, y es que la eclosión de esta *escritura íntima*, junto con la literatura autobiográfica y sus diversas manifestaciones, a partir del llamado pre-romanticismo, provoca una transformación radical en la concepción de la persona (Lejeune, 1971, 64).

Muchos de sus críticos refieren que esta modalidad literaria ha llegado por derecho propio a convertirse o a ser considerada un «género literario», como patentizan Laura Freixas, Nora Catelli o Anna Caballé[366]. Fuera de querer entrar en lo que pudiera

365 Barthes, en cambio, en una breve alusión cifra su inicio en Francia durante el XVI: "en el siglo XVI, cuando se empezaron a escribir, se les llamaba, sin reticencia, *diaire* (diarios)" (1975, 104).

366 En palabras propias, respectivamente: "hasta convertirse en un género literario, trabajado como tal, por escritores" (Freixas, 1996, 5); "Por eso no creo que sea casualidad que el «diario íntimo», como género literario, haya empezado a existir en esa misma época" (Catelli, 1996, 94); "Disponemos de muy pocos estudios en profundidad acerca de la naturaleza y desarrollo de este género en España." (Caballé,

ser la matización de un género literario respecto de aquello que no lo es, simplemente reseñar que nos parece interesada esta apropiación por los diversos estudiosos cuando la etiqueta no da lugar; en ese sentido incidimos en el final del artículo de Philippe Lejeune titulado «La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)» publicado en 1996 por el monográfico de la *Revista de Occidente* dedicado al diario, cuando al hablar de su relación práctica con los diarios, por esta vez como escritor de ellos, le lleva a descartar cualquier tipo de reglas ya no sólo en el interior del mismo, sino entre éste y otros discursos cercanos: "y las reglas que me he impuesto han borrado por fin la antinomia entre diario y autobiografía…" (1996, 75), al ser una forma de escritura que precisamente se caracteriza por deglutir y absorber el resto de manifestaciones discursivas para asimilarlas y apropiárselas, trocar conforme asimila, y cambiar sus formas de manera permanente, como veremos más adelante al enumerar sus características.

Si hacemos caso de los datos que aporta Laura Freixas, la producción de diarios íntimos en España en el siglo XX atiende poco a la introspección personal y en mayor grado lo hace a la historia y justificación política de su autor, casi nunca hacia la indagación moral o sicológica, la cotidianeidad individual sino más bien como crónica costumbrista. Como quiera que sea, con el advenimiento del siglo XX las cosas empiezan a cambiar con producciones que ostentan el título legítimo de diarios por primera vez en la literatura española. Los hay que pretenden ver, en la expansión del diario a lo largo del siglo XX entre escritores y pensadores, la toma de conciencia de la importancia de la experiencia en los procesos históricos: "Han traducido a conceptos la imagen de la persona, tal como se encuentra expresada de modo difuso en los diarios íntimos del siglo XIX." (Girard, 1996, 34). De ese modo, el desarrollo experimentado de forma masiva por el diario a fines del XIX es consecuencia de las transformaciones habidas con el advenimiento de la revolución industrial, donde el nuevo individuo queda modificado en su relación con la sociedad que le ampara[367]. Para Caballé el valor del diario español a lo largo de su escasa existencia documentada reside en constatar de un modo vago opiniones y generalizaciones sobre el carácter español con comentarios impresionistas difusos y ocultos. Muchos escritores utilizan este vehículo escritural en tanto hilo conductor de la cultura a través de los cuales hilvanan sus reflexiones

1996, 105). Por su parte, el editor del monográfico al que remiten todos estos artículos sobre el diario ha publicado un fragmento del autor considerado pionero teórico de esta forma de escritura, Alain Girard, quien en una temprana fecha publicó el libro considerado punto de partida en la teoría, *Le journal intime*, en versión abreviada de la introducción bajo el significativo título de «El diario como género literario».

367 En pensamiento de Girard: "Si el individuo se interroga con tanta avidez sobre sí mismo, es porque su situación se tambalea y necesita encontrar las bases de un nuevo equilibrio. No es seguro que las haya encontrado todavía hoy, pero es indudable que el diario íntimo, en tanto que género practicado y reconocido, expresa la interrogación del individuo frente a su nueva posición en el mundo. En este sentido aparece como un rasgo característico de una sociedad, como síntoma de una época de transición." (1996, 35).

personales como sería el caso actual de Gimferrer o Trapiello. Generalmente sirven para vislumbrar no ya la carga intelectual de los personajes representados sino los modos personales de entender el mundo que les envuelve de la forma en que ocurre en los casos de Manuel Azaña, Josep Pla, Dionisio Ridruejo, o el caso más cercano entre nosotros de Francisco Umbral (Caballé, 1996, 103 y 105).

Freixas alude como factor de la divulgación de esta vía de escritura en la sociedad actual al hecho de que, desde el XVII hasta prácticamente el XIX, el diario fuera una vía escritural secreta; nada más lejos de la actualidad, dado que el concepto de intimidad —pilar básico del diario, a decir de la crítica teórica, aun a pesar de su discutibilidad— ha cambiado totalmente, pero también el hecho de que el diario —a diferencia de antaño— se escribe con la pretensión de publicarlo, además en vida del propio escritor (hecho que fue impensable en otras épocas), con el agravante añadido de hacerlo al poco tiempo de haber sido escrito, como nos demuestran las constantes publicaciones al respecto de Andrés Trapiello y J. L. García Martín. Freixas también ofrece la clave de la masificación del diario en la actualidad, clave por otra parte de la que participa la coartada televisiva de nuestras pantallas diarias al afirmar que

> la literatura española ha llegado al diario íntimo en un momento en que el concepto de intimidad, y el género literario que supuestamente la encarna, han sido desnaturalizados: el diario íntimo ha dejado de ser secreto, lo que hace tramposa o difícil la expresión de la intimidad en él, y paralelamente la intimidad misma se rebaja, en ciertos medios de comunicación, al rango de exhibicionismo. (1996, 14).

A ello añadimos otras causas que apoyan su auge como es el desarrollo de cierta producción teórica especialmente referida a modalidades escriturales transversales y cercanas al diario como son la autobiografía o la memoria (referidas en anteriores apartados) en las que participa éste; muchas de esas aportaciones teóricas vienen apadrinadas del exterior o simplemente con traducciones oportunas o tesis que dan cuenta de una bibliografía en ciernes, y de las que hoy se hace eco el mercado español de una forma más normalizada.

Del auge del diario en tanto producción literaria nos pone sobre la pista Philippe Lejeune al explicarnos cómo el severo proceso de escolarización, sufrido en las sociedades occidentales y que engloba a la práctica totalidad de la población, es el factor que en mayor medida explicaría este auge contrastado respecto a antaño, cuando el grado de escolarización básica y el analfabetismo hacían impropia la participación de los ciudadanos: ésta es la forma más asequible de acceso a la escritura que tiene cualquier persona con un mínimo de inquietudes —no necesariamente literarias—, e incluso proceso de aprendizaje y superación para quienes son escritores «profesionales». No olvidemos que muchos de los diarios (impublicados por su anonimato) surgen con la motivación de la necesidad profesional de periodizar como ocurre en las facetas de la salud, los negocios, las recetas culinarias, los viajes…

Lejeune patentiza con un ejemplo gráfico el modo en que afecta esta forma de escritura —dadas sus características— a los adolescentes entre cuyas filas militan adeptos muy avezados[368].

Ya señalamos en otros capítulos cómo la transición española nos ha llevado a conquistar valores como el ámbito íntimo, privado, a costa de sacrificar otros, según opinión de Mainer (1994, 154): el desarrollo del individualismo en la medida en que una doctrina extendida desde la dinámica económica hacia la social ha acabado por contaminar parcelas como la cultural en forma de una «reprivatización» de la literatura que resulta válida tanto al autor como al sufrido lector. La posesión física ahora es una ley que se extiende más allá de la vida económica, lo que traducido en el campo de la literatura se manifiesta bajo la sintomatología de una proliferación abundante de diarios, dietarios y memorias personales. El diario es un fórmula para épocas de incertidumbre en las que los refugios individuales cobran mayor importancia: cuando todo es incierto alrededor —la vida insegura en diferentes aspectos—, la potestad del *yo* busca como sustento una escritura que se permita el capricho de la arbitrariedad. De ahí la conclusión más palpable a la que llega J. C. Mainer sobre la proliferación de este tipo de escritura durante la transición y su arraigo en la actualidad de las letras hispánicas, al apego de la fechación de documentos entre los propios escritores, es decir, la evidencia de que el diario supone una forma más de reprivatización del ámbito literario; incluso sus productores se entregan a él haciendo patente el orgullo de vivir por y para la literatura (como si se tratara de la torre de marfil de los poetas finiseculares ya distantes en el tiempo). En 1963 Alain Girard decía respecto a la expansión de esta modalidad en palabras que semejaban proféticas: "la forma del diario ha adquirido una singular expansión. No sólo se publican los diarios de los autores del siglo pasado, o nuevas ediciones más completas, sino que numerosos escritores publican su propio diario o fragmentos del mismo." (1996, 31). En todo caso, la adopción de nuevas formas de concepción del diario íntimo ha acarreado un cambio radical del estatuto canónico al que se acogía primigeniamente, con la consiguiente evolución hacia otras formas más coetáneas tras su explotación en forma de publicación masiva de los mismos y la

368 En el citado artículo, Lejeune cuenta minuciosamente en primicia al lector español el origen de sus investigaciones en el campo del diario, tras varias décadas de dedicación exclusiva a la autobiografía. Lo que empezó como simple curiosidad en una charla con una colega también profesora, acabó convirtiéndose en un riguroso método de investigación que desveló con las oportunas encuestas entre estudiantes de diversos ciclos y sondeos, a través de anuncios en prensa, cómo el diario no sólo no era una escritura en desuso sino que seguía más viva que nunca, sobre todo entre los adolescentes por adaptarse su forma de expresión a las características de esta fase de la vida: "Mucha gente se imagina que llevar un diario es una costumbre pasada de moda, que ha caído en desuso. Yo sostengo la hipótesis inversa: la práctica del diario está ligada a la *escolarización* de los adolescentes. La escuela obligatoria para todos, y la prolongación de los estudios, no han podido sino desarrollarla." (Lejeune, 1996, 61).

impregnación de un carácter público, resituándolo de nuevo en el seno de la literatura y de las historias de estas formas de expresión[369].

Sin pretensiones de profundizar en una tipologización que no nos llevaría a ninguna parte en el curso de la investigación, siguiendo las huellas de Alain Girard, como nos advierte Laura Freixas, intentamos al menos marcar las diferencias entre lo que llamamos diario en sí, es decir, cualquier escrito con las características que en adelante otorgaremos, diario íntimo y dietario tal y como hacen los anteriores críticos. Según Freixas en el diario íntimo predomina lo afectivo, se presenta fechado y enraizado en la vida cotidiana; en el dietario —término divulgado en nuestro ámbito merced a Josep Pla— predomina lo intelectual, es intemporal y alude a las circunstancias más bien de trama meditativa o sojuzgadora. Pere Gimferrer es el más importante de los divulgadores en nuestro ámbito con dos *Dietaris* que no tienen entre sus objetivos la frivolidad o la intimidad de su autor, sino todo lo contrario. Mainer nos pone sobre la pista de esta forma de escritura: "no ha escrito sus dos excepcionales *Dietaris* para narrar sobre fechas tan necesitadas de olvido sino cuando, entre 1979 y 1982, era ya una obligada referencia de la vida cultural catalana y uno de los directores editoriales más influyentes del mundo hispánico." (1994, 155). Al margen de que la cita por sí misma sea capaz de resumir las diferencias esenciales entre diarios y dietarios, no es de nuestro interés matizar diferencias ni acotar lo que ya de por sí resulta harto complicado, sino más bien pretendemos abarcar la producción de diarios —de modo genérico— en el período objeto de estudio, sin una necesidad de trazar fronteras o encasillamientos estancos —para el fin que nos proponemos— entre dietarios o diarios íntimos respecto a diarios en sí, por cuanto que lo que nos interesa de esta producción discursiva no son tanto sus fisuras internas como su configuración, y las pretensiones que tiene entre los diferentes escritores que la usan para generar un sujeto que represente al ser humano en el final de siglo. Bien que la práctica mayoría de cuantos críticos autorizados se han acercado a estudiar el «diario» lo han hecho en tanto «diario íntimo», y muchos ven lo uno indisoluble de lo otro, nosotros preferimos su denominación genérica, por cuanto que como veremos a lo largo del presente apartado, defendemos un concepto de diario como forma de literatura que trasciende lo íntimo, y que lejos de circunscribirse esta forma de escritura yoica concreta al ámbito reducido de lo púdico o personal, subjetivo o intransferible, doméstico o secreto, como quiera que sea, nuestra tesis es que ésta —la íntima— es una forma más, como cualquier otra, de

369 Caballé se expresa del siguiente modo: "Si en teoría el diario íntimo debería reflejar la subversión expresiva de los vaivenes del alma, en la práctica, las cosas cambiaron mucho para el auténtico diario cuando éste pasó de un status privado, connatural, a un status público; supuso un acontecimiento importante, tanto desde el punto de vista de la historia de las formas literarias como desde una perspectiva ontológica de la literatura." (1995, 55).

manifestación del diario en tanto escritura, y que daría cuenta de las expresiones más recónditas del individuo (poseyendo su legitimidad siempre en su manera de uso), pero no la única como parece ser la constante e incluso lo obvio, tras leer toda esa literatura crítica existente al respecto. Lo que sí nos importa, por lo tanto, es la ficcionalización de ese «yo»[370] inserto en los diferentes textos que en adelante abordaremos, y por tanto nos interesan sobre todo y en especial los diarios ficticios o literarios, es decir, aquellos sometidos a un proceso de literaturización, bien que no reneguemos en ningún momento del diario referencial propiamente dicho con el que apoyaremos ciertas explicaciones. En ese sentido matizar que el diario es una convención (más), dada su imposibilidad referencial de registrar todos —absolutamente todos— y cada uno de los hechos acaecidos a la persona que se somete a la arbitrariedad del registro escritural mediante el acto convencional de la escritura de su vida, por cuanto que el fin último del diario sería una obsesión imposible de cumplir de acuerdo al propósito íntegro de esta forma de escritura y el deseo de sus escritores por registrar fehacientemente todos los hechos de una vida periodizada por parcelas que abarcan lo que el ciclo terrestre, por cuanto que vivir para registrar escrituralmente todo cuanto nos acaece además de imposible —y proceso que nos llevaría a una neurosis obsesiva— es un sinsentido de conclusión nada rentable, por mucha que sea la disposición temporal de una persona para ese menester pues aun siendo toda la del mundo resulta imposible registrar cuanto nos conforma en acción, pensamiento o percepciones, además de obstinación innecesaria si no hay una experiencia vital detrás; pero, caso de haberla, las necesidades de registrarla la convertirían en tarea imposible (y nada rentable). Entre esta paradoja vive la escritura de los diarios. Con lo cual deducimos que esa imposibilidad marca una de las reglas capitales de esta manifestación escritural como es su arbitrariedad registrada por la subjetividad de quien se enfrenta a expresar sus propias vivencias por escrito, además de un necesario proceso selectivo que valide el material: la azarosidad de la máquina cerebral, añadido a la complejidad de los procesos psíquicos y el estar jugando de contínuo con los sentimientos íntimos de quien se somete al juego, ponen sobre la pista de la aleatoriedad de los procesos de selección de unos pensamientos sobre otros que finalmente vencerán en el papel. Existe una operación siempre selectiva en la mirada del escritor que lo conduce a la cercanía de lo accidental, anecdótico y meramente contingente, donde cualquier indicio por inexplicable que sea puede reconducir la argumentación sin regreso anhelado al punto de origen ni explicación oportuna, sin una estructura predeterminada o concebida de antemano: la preferencia, los gustos, las

370 En ese sentido Caballé da cuenta de la importancia de todo ese material acumulado por muchos escritores cuando en algún momento de su vida sirve como material de base para la consecución de sus propias obras: “es muy frecuente que tanto la literatura de ficción como la de no ficción se apoye en un material de trabajo recogido en diarios que ayuden a la reconstrucción de lo que se pretende.” (Caballé, 1995, 57).

subjetividades y el grado de impudor marcan la tónica y —cuando menos diríamos que— son su hilo conductor[371].

El diario está marcado por una compleja red de características que lo atraviesan hasta el punto de ser éstas siempre selectivas y no inclusivas, pero también participa de otras modalidades escriturales o formas discursivas amalgamadoras que lo enriquecen, con lo cual la primera deducción más plausible que sacamos es la imposibilidad de su definición ante esa capacidad camaleónica de constituirse en una escritura escurridiza, sin límites[372]. Aun así sentimos la tentación de intentar dar cuenta de los fenómenos que se dan cita en el diario y, empezando por el principio, el punto de partida sería la capacidad de fechar la escritura: el diario, del mismo modo que el periódico, tiene su origen e idiosincrasia en el día a día (de una marcada temporalidad) con que es fechada la escritura; en ambos, el acontecimiento debe ser registrado sin distancia alguna que permita cualquier reelaboración del recuerdo o reconstrucción de hechos a posteriori. Por tanto, esa escritura del día a día será, sin objeción alguna, fragmentaria, sin una concepción de obra propiamente dicha con límites establecidos ni sentimiento alguno de acabamiento, con lo cual su funcionamiento lo acerca más al ejercicio literario o banco de pruebas de la cotidianeidad que del rigor de la obra literaria, dado que la premura del papel fechado dificulta la tarea de repensar y reelaborar los propios escritos[373]. Si bien no podemos ocultar la ejemplaridad de cuantas obras literarias ficticias se hallan estructuradas a partir del diario de un modo ejemplar, Nora Catelli nos ofrece una definición de diario que, como punto de partida, así ofrecemos sin crear la falsa ilusión en ningún momento de contentar el ánimo de nuestras pesquisas: "el diario es el género en el que se registran, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo." (1996, 87). Al margen de un uso dudoso y clasificatorio de «género» que deberíamos definir, creemos —por lo antes dicho— que puede ser muchas otras cosas a la vez, e incluso diferentes a la definición dada. Enric Bou, por su parte, dirá que el "diario es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal." (1996, 124). Para Laura Freixas el diario atiende a dos lógicas ineludibles: estar fechado y obedecer a una cierta cotidianeidad de los hechos narrados o intimidad. De ahí que quien está considerado en nuestra literatura como uno de los primeros

371 Una maleabilidad expresada por Muñoz Millanes en los siguientes términos: "así efectúa una lectura fetichista de la realidad, es decir, arbitrariamente parcial." (1996, 137).

372 Un saco sin fondo de la escritura: "Desde el momento en que el diario deja de encerrarse en el discurso introspectivo únicamente, se vuelve el receptáculo de todos los tipos de escritura, prácticamente sin límite." (Didier, 1996, 39).

373 Muy agudamente reconoce Didier en el artículo citado que el diario tal y como fuera conocido en el XIX y en la primera mitad del XX no parece ya posible por cuanto que la noción de individuo ha cambiado radicalmente, pero reconoce muchas posibilidades en la modalidad literaria del diario al incorporar en su lecho técnicas narrativas de lo que supone una apropiación.

diaristas, Unamuno, no lo sea para Freixas[374]. En consecuencia, la correspondencia, de la misma manera que el diario, no tiene una estructura establecida sino que, todo lo contrario, constituye en material lo informal sin adaptarse de ninguno de los modos al flujo de la consciencia huidiza mediante una convencionalidad de reglas formales o retóricas que aquí resultan cambiantes (Marí, 1994, 115). Aun poniendo José Muñoz Millanes en boca de Peter Handke la capacidad del diario de introspeccionar la cotidianeidad y de sobrellevar con su ayuda el peso de la historia al brindarle «un simulacro de normalidad cotidiana o natural» (1996, 145), planteado de ese modo el problema, se puede incurrir en una fácil desresponsabilización y un desapego incongruente de los procesos históricos en curso[375], pues la realidad también se construye desde el polo opuesto, la presencia de una cotidianeidad que confirma el proceso histórico.

Esa crónica cotidiana escrita desde el presente nos lleva a otra característica de esta modalidad que es lo que Enric Bou llama texto escrito «*in media res* acerca de uno mismo y para uno mismo» (1996, 126). La escritura ejercida en y desde el momento del presente con atención virada hacia el pasado cuando menos siempre inmediato (y no del todo acabado; es más, se da por aceptada la casi coincidencia del acto de escritura con lo vivido y anotado: lo que ha sido escrito ha tenido pretensiones de una existencia referencial horas/minutos antes) y la primacía de un «yo» problematizado que se somete a esa reflexión instantánea serán las constataciones textuales más palpables. Pero la construcción textual produce entre sus efectos la no linealidad, una desorganización del material y una construcción en forma de *collage*, además de reiteraciones inevitables, pero también la carencia de criterios *a posteriori* que determinen un punto de vista retrospectivo sobre el que se construya y estructure el relato[376], una minuciosidad frecuente en lo descrito, y bosquejos sin mayor pretensión de acabamiento donde a veces el intimismo juega la mala pasada de hablar en cierta clave sólo adivinable para quien la construye o su entorno inmediato (1996, 126). Es una escritura que se presenta a retazos, obligada a la fragmentación o atomización que impone el calendario, organizada por instantáneas de la vida misma, imprimiendo su autor un efecto al texto

374 Ésta dice de él: "Entre 1897 y 1902 Unamuno apunta en un cuaderno algunas meditaciones doloridas: publicadas en 1970 bajo el título —escogido por los editores— *Diario íntimo*, nos ofrecen un ejemplo opuesto a los anteriores: es un texto íntimo, pero no es un diario." (1996, 6-7).

375 "Pues en tanto que fetichista, el escritor de diarios se aferra a los detalles como un mecanismo de defensa: retira la atención hasta su periferia a fin de amortiguar el impacto de un drama histórico." (1996, 146), aclara Muñoz Millanes.

376 Esta desorganicidad textual expandida en sus diversos niveles lleva a Pope a cifrar las características más importantes del diario en los siguientes términos: "El escritor de un diario, a pesar de que anota hechos de su vida, no puede visualizar la importancia que ellos adquirirán en el transcurso de su existencia y carece de la posibilidad de estructurarlos para presentar una imagen coherente de su persona. Se ocupa, generalmente, de sólo un período, en el cual el ocio o el interés incitan a su autor a que deje constancia de las acciones del día para más tarde abandonar la empresa acaso cuando sus actividades se tornan más urgentes e interesantes. Repetición, falta de equilibro, una ausencia de relación entre el detalle con que se trata un asunto y la importancia de él, son elementos frecuentes del diario." (Pope, 1974, 3).

de «estado trunco» (Bou, 1996, 127) siempre patente: por lo tanto es el lugar de confluencia de prácticas discursivas opuestas[377] que aun adoptando las más de las veces el estilo narrativo, ello no siempre es así (o mejor dicho deja de serlo a veces). El punto de vista es múltiple e incluso contradictorio (Caballé, 1995, 53). En el diario también serán parte importante de su composición, además de las temporales, las alusiones atemporales como puedan ser las reflexiones, ideas, sensaciones, sentimientos, descripciones o discusiones bien que sean de uno mismo; a veces adoptará formas de relato de encuentros o desencuentros, conversaciones personales o lecturas que aporten algo decisivo a lo que es la formación del escritor y las presuntas estéticas adoptadas por quien firma el libro. En el diario la preocupación se centra en hacer referencia al paisaje, clima (al estar estrechamente unido con la temporalidad y con los ciclos temporales), hábitos y hábitat (comidas, paseos), objetos familiares o demás circunstancias que embadurnan la vida cotidiana donde se refleje la relación del diarista con su entorno pero también a veces modificando hábilmente la impresión por la reflexión[378]. Por contra, entre los peligros advertidos que acarrea la propia idiosincrasia de esta escritura, Didier nos pone en sobre aviso de lo monódica que puede llegar a ser a veces, incluso alcanzando lo asfixiante de su discursividad. Es una escritura que puede fácilmente hacerse endogámica y difícilmente reconciliable con los moldes preestablecidos que tenemos de literatura al uso. A diferencia del carácter *sintético* que posee la escritura autobiográfica, el diario presenta un carácter *analítico* de la vida individual (Neuman, 1970, 59), por cuanto que en la autobiografía el hilo estructural es el retroceso que efectúa la memoria para ordenar un material pasado mientras que el diario atiende a la fragmentariedad por no existir el condicionante de la memoria al ser acciones que acaban de acaecer, las cuales suelen estar dadas a la reflexión con tal de que puedan componer un sentido con esas escritura (Melo Miranda, 1987, 34). En el diario quien se contempla —en la cercanía— se comprende a partir del momento en sí, pero en la autobiografía el hombre se ve «históricamente» al mirar en la distancia ("La autobiografía es tranquila, el Diario excitado, etc." [Neuman, 1970, 59]). Mientras que

377 Bou refiere las características más destacadas de esta discursividad: "…quien escribe un diario se interesa por anotar los hechos de cada día, personales, familiares, literarios, político-sociales. Necesita el diario de unas mínimas condiciones: anotaciones periódicas, atención hacia lo inmediato, entidad literaria. Se caracteriza también por la monotonía, la repetición de días, con sus gestos y acciones, visitas, conversaciones, lecturas. Tres elementos son fundamentales: el narrador escribe en primera persona, acerca de sí mismo; escribe sobre la realidad diaria, con un dominio claro del presente en que se produce la escritura, sin acceso al futuro; produce un informe escrito que, evidentemente, decide publicar. Este paso es fundamental, puesto que la publicación afecta de manera precisa a la condición íntima y privada del diario. Del lector único, de la sinceridad «auténtica», pasamos a la sinceridad «manipulada», de cara a un público. Nunca sabremos cuánto de ese diario ha sido suprimido, reescrito." (Bou, 1996, 124-5).

378 Anna Caballé por su parte cifra las siguientes características en el diario: "el diario está libre de acción, de contexto, de limitaciones de estilo. Nada lo sujeta, en efecto, como no sea la necesidad interior de hallar un punto de amarre. Lugar de repliegue, de confinamiento, de preservación del yo, el diario se erige como un espacio privilegiado para exprimir ese indefinible malestar que atenaza el ánimo y «arrojarlo por la borda»" (1995, 56).

el diario se compone de interpretaciones momentáneas de la vida con absoluta fidelidad, en la autobiografía el pasado está subordinado a una visión desde el presente (Weintraub, 1991, 21). Por lo general las memorias y la autobiografía manipulan los complejos mecanismos de la memoria con el oportuno distanciamiento que impone la «línea incierta del futuro» (Caballé, 1995, 52), mientras que el diario ya no maneja los recuerdos sino las impresiones causadas por las acciones que todavía conservan su impronta prolongada en el momento de la escritura por su conexión inmediata. Lejeune marca una diferencia tajante entre diario íntimo y autobiografía; mientras la autobiografía se erige en «relato retrospectivo y global» (Lejeune, 1971, 34), con tendencia a la síntesis, el diario íntimo es una escritura *prácticamente* contemporánea y fragmentaria sin ninguna forma fijada por patrones estrictos, al contrario más bien es una actividad literaria altamente convencionalizada y aceptada por reglas pero que resultan muy maleables. La autobiografía tiene capacidad de organizar su relato de modo que aparezca el tiempo de la escritura generando una tensión predominantemente entre el presente y el pasado a lo largo del mismo, frente al diario donde coincide el tiempo del relato con el de la narración por lo general. Pero la autobiografía puede adoptar formas experimentales como la de revivir el pasado a través de la inserción de fragmentos pasados de diario íntimo, con lo cual se complica la forma estándar. Mientras la autobiografía se funda en su proyecto con uno mismo, el diario posee el carácter de «perpetuo comienzo» donde todo podrá ser rehecho. La autobiografía confiere una forma definitiva al pasado, difícilmente recomponible en otros sentidos; el diario es provisional y se escribe conforme su marcha (Lejeune, 1971, 36). El diario íntimo atiende a una supuesta precisión y exactitud en los datos vertidos de manera inmediata de tal modo que la técnica retrospectiva de la autobiografía se ve frustrada en su intento mucho que lo pretenda (May, 1979, 151): es más, los fantasmas de esta aproximación son los que definen su particularidad, bien que a veces se impregnan de estas técnicas narrativas para intentar precisamente ficcionalizar las vivencias.

En principio, todo aquel que se somete a la escritura de un diario pretende establecer su identidad más oculta, bien que el yo «real» buscado se convierte en una «ilusión referencial inalcanzable» (Bou, 1996, 127). En la escritura de un diario interviene un «yo» del narrador-protagonista fruto del desdoblamiento practicado por el autor en un «yo-él». Elementos como personaje, protagonista y narrador a un mismo tiempo quedan subordinados al arbitrio de los hechos de la vida real. El hecho de que el narrador explique su propia historia en primera persona implica que el autor sea al mismo tiempo sujeto y objeto de la acción (lo que Genette considera simultáneamente una narración homodiegética y autodiegética [véase 1991, 64 y ss.]), es decir, se «crea un falso juego de reflejos, como de desdoblamiento» (Bou, 1996, 127).

Toda actuación humana no es más que representación de un *yo* que adopta esa fórmula empírica para ser aprehendida mentalmente: construimos un *yo* del otro como imagen mental para poder hacernos lugar de ese *yo* propio que convive con nosotros. El sujeto es quien construye ese *yo* para cada actuación, recuperado o restaurado en el papel, pero además de construir, vigila y controla, lo rectifica en el curso de su actuación, e incluso si lo ve necesario lo transforma de tal modo que se ajuste a unas necesidades virtuales donde ese sujeto encaje lo mejor posible: "*el yo, cada yo, es un instrumento del sujeto*, que éste dispone para una actuación." (Castilla del Pino, 1996, 17). El psiquiatra diferencia a las claras en la representación de actuaciones íntimas la *verbalización* respecto a la *mostración* de lo imaginado, otorgándole su auténtico sentido al primero por cuanto que lo íntimo podrá *decirse* pero no mostrarse, de ahí que esta escritura pueda mentir: lo que se dice acerca de lo pensado, imaginado, deseado… no puede corresponder con lo que fue pensado, imaginado, ejecutado (Castilla del Pino, 1996, 19); pero lleva a cabo la escenificación de las actuaciones íntimas. Éste habla de un pacto establecido entre el sujeto y un «yo», es decir, con nosotros mismos (1996, 20) para tales efectos. La dinámica de la intimidad en un proceso de socialización necesita de una actuación privada y verbal referida a esas actuaciones íntimas que resultan ser la confidencia practicada con un interlocutor especial, llámese ese otro «yo» como se quiera (1996, 23): "La intimidad es un espacio reservado, una «reserva», y además un «espacio protegido» en donde se conservan las más raras especies de yos y, por tanto, del comportamiento humano, la mayor parte de las veces insospechado para los demás." (Castilla del Pino, 1996, 24). Siguiendo con la opinión de este autorizado estudioso de los comportamientos mentales en la escritura, la intimidad es pasto incluso del poder, por cuanto que frecuentemente se inmiscuye en ese reducto de sujetos disfrazados de diversas maneras (1996, 25) bien que también le reconoce una capacidad defensiva contra el poder, una manera de protegerse —los diversos yos— del control externo. Por ello, la intimidad se construye de continuo en todas las sociedades y en todos los momentos y regímenes. Su grado extremo y peligroso, refiere, es el ensimismamiento que llega a posiciones de aislamiento absoluto del sujeto. En el caso de la literatura, el uso de la intimidad nos viene dado por modos y fenómenos externos como el redescubrimiento folletinesco del interior del ser humano en discursos plurales como la telenovela, usos y costumbres practicadas en la sociedad contemporánea. El origen de la conciencia de uno mismo y la estima practicada hacia la propia persona están ligadas a la dignidad que se le otorga a un nombre y su prestigio social asumido en un determinado momento. De ahí que gran parte de quienes se someten a este tipo de escritura y, sobre todo, la publiquen sean escritores, intelectuales, políticos y personajes públicos de cierta relevancia y aceptados en una determinadas sociedades. Por otra parte, en otro sentido de la brecha, la interiorización practicada por el individuo, según

Nora Catelli, nos demuestra, a poco que se estudie en la cadena diacrónica de los diarios publicados, que es el resultado de un proceso histórico que lo moldea:

> Esa interiorización es resultado de un proceso histórico: se produce al adquirirse conciencia de que los demonios que la religión mostraba amenazantes, pero *otros*, distintos a nosotros mismos, han penetrado el círculo reservado a lo propio, se han convertido en parte de «uno mismo». Se han fundido con la conciencia, se han hecho uno con el sujeto. (Catelli, 1996, 93)

Además de ese proceso histórico moldeado según las necesidades de cada momento que generalmente coinciden con las de las clases dirigentes, en nuestra sociedad actual la práctica cotidiana de los diversos y amplios discursos que circulan —desde la televisión hasta la publicidad, desde el cine hasta la informática…— han adoptado de forma masiva la comunicación privada de experiencias (íntimas) toda vez que han impuesto una concepción del mundo estructurada en forma de mosaicos o fragmentos emotivos continuados[379]. Es lo que Mainer llama la imposición de una corriente *reprivatizadora* que se ha hecho fuerte en la vida cotidiana. En la fase del capitalismo en que nos hallamos, ésta parece ser una manera de formular en los propios escritores la vanidad personal, la gloria social, el orgullo y la condición de *autor* en consonancia con la ideología impuesta por los mecanismos de este sistema, donde la intimidad ha despegado de su valor original y reductor para adoptar otros más en consonancia con la sociedad impúdica y exhibicionista que vivimos: la vida privada ha sido asumida por los medios de comunicación hasta el punto de verse inmiscuida de continuo por todos los lugares de la cosa pública[380]. Esta marea creciente de diarios, que vivimos bajo una mayor publicación y divulgación de la intimidad y del carácter privado de las vidas, manifiesta un cambio profundo en la antigua concepción que las personas tenían de sí mismas (Girard, 1996, 32). A partir de cuando el diarista considera no sólo la posibilidad de publicarlo sino que tiene la conciencia certera o evidencia de su publicación posterior al momento de la redacción, altera por completo la sustancia que lo motiva, "se vuelve susceptible de registros completamente diferentes y que en principio parecían resultarle ajenos." (Didier, 1996, 41).

---

379 Esta radiografía a los usos verbales de la sociedad actual, en palabras de Mainer tiene las siguientes manifestaciones: "Todo se ha convertido en comunicación privada de experiencias y, a la vez, se ha impuesto una concepción del mundo que quiere verlo como una reunión de fragmentos emotivos, un álbum de sorpresas y reminiscencias. Incluso el arte de las memorias se ha contaminado de tales características. Y han dejado de ser, como lo eran, una forma de *leerse* uno mismo por un modo de coherencia autojustificatoria que la dispersión de lo vivido difícilmente proporciona." (1994, 160).

380 Baste mencionar en este sentido la programación televisiva de los últimos tiempos operando cambios en los gustos receptores al programar mayormente pasatiempos, concursos participativos o programas tertulia donde un anónimo ciudadano o espectador puede participar ofreciendo su opinión de incluso el asunto más nimio, pero lo curioso es que, a diferencia del distanciamiento impuesto décadas atrás al medio televisivo, en la actualidad se ha destapado una insistente búsqueda de lo íntimo exhibicionista, impúdico, desvergonzado hasta su espectacularización. Su aparente democratización de este medio de comunicación con la caída del aura sacralizada que poseía anteriormente hace pensar más bien en todo lo contrario: la espectacularización de la intimidad a través de estrategias de desvío de los hechos predominantes y verdaderamente importantes de la sociedad.

Por último a este respecto, retomando la ingrata cuestión de la tipología, sin sentirnos tentados ni mucho menos atados a una necesidad de afinar en las clasificaciones, al menos mentar que, según el tipo de destinatario, el diario puede ser privado (cuando el lector es el propio escritor, controlador o «editor» si se quiere de los papeles si es que desea que salgan a la luz), y público (publicado normalmente en la prensa con un destinatario amplio, desconocido, pero destinado desde un inicio a la imprenta). Desde luego que ambos valores resultan mucho más complejos a poco que uno se acerque a cada cual para esclarecer dudas, por cuanto que todo diario, al ser escrito, difícilmente se podría afirmar que su autor, mucho que sea el pudor y el recelo con que lo haya escrito a lo largo de las horas, días, meses, años, lo hace por un simple placer, ejercicio personal o confidencia estricta que muere en lo personal de su hazaña, dado su carácter confesional e introspectivo. Aquí queremos pensar que la motivación de un diario puede ser múltiple, pudiéndose dar tangencialmente las anteriores, pero también otras más, por cuanto que una persona que invierte sus muchas horas en un ejercicio de esclarecimiento que no somete a la hoguera tiene por vocación algo más, llámese el valor testimonial de sus escritos, la clarificación personal, la reflexión personal, la introspección[381], la patentización del *voyeurismo* del sujeto (Mainer, 1994, 157), pero también —y sobre todo cuanto nos interesa— a igual que todo texto una práctica dialógica con la vida (véase a este respecto Lejeune, 1996, 58), cuya pretensión última si no es sucumbir en el propio acto de la vida de quien lo escribe, al menos pretende establecer un puente comunicativo con terceros, lectores de otros lugares, momentos o épocas para comprensión de la propia (época e incluso vida en su cotidianeidad por el valor que representa en sí), pero nunca quedarse en el círculo de la más absoluta privacidad: todo texto escrito y no publicado o leído no tiene existencia hasta que un lector lo re-produce con el *sentido* que le otorga su lectura[382]. Antonio

381 Muchos son los motivos motores de esta forma de escritura. Alain Girard cree encontrar en el diario un método de conocimiento de uno mismo que concede la evidencia de la existencia humana: "Se espía a sí mismo a diario para intentar comprenderse tanto como conocerse, oponiendo a lo relativo y al sentimiento de evanescencia el único absoluto que le queda, el sentimiento de su propia existencia." (Girard, 1996, 37-8); en opinión cercana, Blanchot ofrece los siguientes motivos: "se escribe para salvar la escritura, para rescatar su vida mediante la escritura, para rescatar su pequeño yo (las represalias que se toman contra los demás, las maldades que se destilan) o para salvar su gran yo dándole aire, y entonces se escribe para no perderse en la pobreza de los días, o, como Virginia Woolf, como Delacroix, para no perderse en ese tormento que es el arte, que es la exigencia sin límite del arte." (1996, 51). También dirá Alain Girard: "Entre todos los textos escritos, ninguno puede informar mejor sobre la imagen del yo que los escritos en primera persona." (1996, 38). Caballé ve en el diario íntimo «una mayor espontaneidad en la exteriorización del yo.» (1995, 51). Por otra, hay quienes consideran al diario como un arma para efectuar un ataque pertinente a terceros, una forma de restituir la concepción de un yo que se cree desviada o restaurar opiniones tergiversadas. Su respuesta puede ser tan rápida que incluso en ese sentido Didier llega a decir que puede sustituir al tradicional «panfleto» (1996, 41).

382 Melo Miranda, apoyándose en Rousset, se reafirma en la consideración de la escritura diarista como esencialmente privada, de lo cual deduce que ello excluye todo pacto entre autor y lector, bien que conceda del mismo modo que hace el francés grados de apertura respecto a una oportuna concertación que se lleva entre manos el autor con el lector (Melo Miranda, 1987, 34). Nosotros, evidentemente, a este

Muñoz Molina se reafirma en esta opinión precisamente en el último artículo o capítulo o fragmento que compone el *Diario del Nautilus*, el que lleva por título «Dedicatoria»: "Miente quien dice no escribir para nadie, quien dice hacerlo para su solo placer o suplicio. Es posible que la literatura, como ha escrito Jaime Gil de Biedma, acabe pareciéndose al vicio solitario, pero yo prefiero imaginarla como un juego y una persecución regida por la cábala del azar. Uno escribe y aguarda, uno tiende al lector su cita, su celada de palabras asiduas, minuciosamente lo inventa…" (1986b, 157). El diario sin el lector que le construya su sentido, del mismo modo que todo discurso, no es nada. En ese sentido se nos hace realmente difícil suscribir la segunda parte de la opinión de José Muñoz Millanes: "Un diario se presenta como el registro minucioso del trato de un escritor con sus obsesiones y deseos más privados, por lo que, en principio, tiende a excluir un destinatario que no sea el propio autor." (1996, 137). Cuando menos *a priori*, no creemos que lo que marque la escritura del diario sea en cualquier caso la exclusión de un destinatario por cuanto hemos dicho, y menos bajo las leyes que rigen la actualidad de esta escritura en la fase del capitalismo tardío en que vivimos. En muchos de los casos, el objetivo de la escritura de diarios es recuperar la identidad a causa de multitud de causas registrables: el ser humano en plena evolución por ejemplo en la siempre *problemática* etapa de la adolescencia, la crisis de identidad que vive la sociedad con el advenimiento de la modernidad, que a su vez podría ser una posible explicación del aumento de este tipo de escritura. Caballé piensa que es ésta la más común de las causas de la escritura de diarios: bien por la crisis evolutiva del ser humano o bien por la crisis del medio en que se desenvuelve el adolescente y con el que colisiona (1995, 55) de continuo.

Gran parte de los diaristas aquí tratados tienen una vocación de compartir lo escrito en el propio diario con el lector asiduo (frente a cuanto piensa Melo Miranda: ver anterior pie de página), hasta el punto de que muchos datos quedan enmascarados por iniciales o incógnitas (X) que claman al anonimato, sobre todo los nombres propios de aquellas personas cercanas que pudieran sentirse identificadas en la lectura, dada la cercanía en el tiempo y la presencia en la vida cultural española, lo que da mayor noción de vocación de ese servicio hacia terceros que es la lectura de un diario. Así encontramos innumerables ejemplos de esta vocación velatoria como los que siguen publicados en un muestrario de diarios en el monográfico dedicado al diario íntimo en la *Revista de Occidente*. Bernardo Atxaga escribe: "Llamo a A." (1996, 161); Julia Escobar: "conversación con S.", "Creo que P. …" (1996, 170), "la velada pasada con MB." (1996, 171); Laura Freixas escribe en su propio diario: "Almuerzo con X." (1996,

respecto no lo vemos del mismo modo. Melo Miranda problematiza en este mismo lugar una serie de cuestiones complejas y problemas que atañen al diario: afirma entre otras cosas que narrador y lector son la misma figura, al no trascender su lectura de no ser que se realice con una publicación póstuma, lo cual no creemos cierto del todo al menos sin sus pertinentes matizaciones.

176), “Almuerzo con Z.” (1996, 177), “W.” (1996, 178), e incluso: “por pertenecer al periódico A, le *ningunean* en los periódicos B, C y D.” (1996, 176); José Carlos Llop escribe enigmáticamente: “la casa que ha alquilado X” (1996, 190); Gustavo Martín Garzo, por su parte: “El asombro de V.” (1996, 195); Justo Navarro: “«Me alegro de verlo, Z.»” (1996, 217), “Hablo por teléfono con Y.” (1996, 220); Juana Salabert utiliza las abreviaturas con harta frecuencia: “Hablé con G.” (1996, 228), “como decía el viejo M.” (1996, 228), “Esta tardenoche iré al cine, con E. y B.” (1996, 230), “no llego al extremo de G.” (1996, 230), “Hemos vuelto casi a las doce de casa de E.” (1996, 230), “J. lo hace tan bien…” (1996, 231), “vendrán A. y O. Quizás también Y.” (1996, 232), “A.M. siempre me da ánimos” (1996, 234), o el propio Trapiello que muestra una voluntad decidida por enmascarar nombres propios: “Me cuenta X que…” (1996, 248), “Me ha telefoneado X” (1996, 249), “Me dijo que se llamaba Magdalena F.M.” (1996, 255), “Según me asegura X.” (1990, 84).

El lector en muchos de los casos pretende, con los lectores de diarios ajenos, encontrar los detalles de autores que admira o le son accesibles (según las estrictas leyes del mercado) para conseguir un conocimiento mayor de su persona que dé luz a algunos aspectos (oscuros) de su obra (Girard, 1996, 32). Lo cierto es que todo diario arroja una pluralidad significativa de la persona que se somete a su escritura (bien que ésta sea siempre —mayor o menormente— selectiva como hemos indicado).

Ello nos lleva a preguntarnos sobre una de las cuestiones más delicadas de esta modalidad escritural, como es la del sentido de una escritura medida por los parámetros de la circularidad, o cuando menos de los condicionantes impuestos por el ciclo temporal biológico. Julia Escobar confiere a la escritura íntima del diario el hecho de ser un verdadero laboratorio para su posterior desarrollo profesional como escritura, una especie de etapa de aprendizaje obligatorio o rodaje para hacer tablas ante una próxima profesionalización de rigor: “Volver otra vez a volcarlo todo en estos cuadernos, mi verdadera escuela. Aquí aprendí a vivir, aquí adquirí mi aplomo mundano, aquí es donde me estuve preparando para salir al mundo, como esos agentes secretos de las novelas de espionaje que les preparan en un monasterio budista o una escuela de alta especialización a actuar como inveterados burgueses o grandes aristócratas o cualquier otra cosa que, en principio, exige una vida de práctica continuada y contrastada. Un aprendizaje secreto y clandestino, esquizoide. Una fragmentación de la personalidad tan inverosímil que le mantiene a uno en el umbral de la más acrisolada locura.” (1996, 169). Esta disociación de su personalidad al borde de la desviación psíquica le lleva a mantener profundas reflexiones consigo misma respecto a su persona y el lugar que ocupa el diario en su personalidad, hasta el punto de obtener la convicción de que determinadas experiencias recibidas directamente de la vida (por lo general compartidas, como la que alude) son más profundas que el ensimismamiento del diario:

"¿No era yo más yo que en otras ocasiones, por ejemplo, cuando escribo aquí, en que creo ser absolutamente yo? Pues posiblemente ayer fui totalmente yo misma para gran sorpresa de mí misma. Y me gustó." (1996, 171-2). Más adelante confesará con toda sinceridad el desdoblamiento practicado en su personalidad, donde se hallan diferentes prismas de su persona en plena convivencia tras haber alcanzado un equilibrio estable: "convive esa persona interior, retraída, solitaria, con un monstruo de vanidad y egocentrismo que me lleva muchas veces a hacer cosas en las que no me reconozco." (1996, 173). Esa otra persona con la que ha estado compartiendo la noche anterior con lo que se supone un diálogo sincero sobre temas que a ambas les preocupa como la literatura, poesía, etc, le lleva a sincerarse con ella y declararle su obsesión por la escritura del diario, como base con la que afianzar su predisposición a la escritura literaria, pero también como confesión íntima (hasta cierto punto, cuando ya hemos dicho la necesidad de blindar ciertos nombres propios), y lugar donde anotar y apuntar cuestiones con vocación de perdurar para cuando interese recobrarlos: "Entonces le confesé mi «diaritis». No pareció entenderlo, más bien censurarlo, le expliqué lo que han supuesto los diarios para mí. Cómo, por un lado, me han servido de cantera para escribir y cómo, por otro, al mismo tiempo, me frenaban y desviaban. Y también de cómo, conforme más publico y escribo «para fuera», menos necesidad tengo de recurrir a ellos. Y es natural. Ahora sí se están convirtiendo en verdaderos diarios, es decir, en cuadernos de apuntes de lo que uno no quiere olvidar demasiado y de lo que no se puede decir demasiado alto ni a demasiada gente" (1996, 172). De cualquier modo, una frase posterior da la medida de la pujanza de este tipo de escritura en la autora cuando para ella el diario es el recuerdo de un presente que se desvanece, la memoria perpetua de las acciones en proceso: "la vida nos escribe; no tenemos más realidad que la plasmada en la escritura que es el instrumento más eficaz para perpetuar el recuerdo de lo hecho." (1996, 173). Al hilo de esta reflexión nos viene la de Gustavo Martín Garzo sobre la labor del diarista cuando analiza la función de quien se somete a este tipo de escritura: "Vuelves a preguntarte por el sentido de continuar con estos cuadernos. Sobre todo a partir de tu sospecha, cada vez más arriagada, de que la razón que asiste a cualquier vida, su sentido último, no puede desplegarse a través de un ejercicio autobiográfico, de un movimiento confesional. Ese sentido tiene que ver con ciertos sucesos básicos, remite a un lugar al que la confesión nunca podrá acceder, porque sólo se expresa lo que se sabe, y la figura del que lo hace es siempre la figura de un usurpador, de aquel que ocupa el lugar de un otro escondido, relacionado con un secreto, un acontecimiento o una presencia que inevitablemente se desconoce." (1996, 196). Este trauma por el que atraviesa la confesión marca las limitaciones de un tipo de escritura que lleva inserta la paradoja de servir a los procesos psíquicos del ser humano pero que a menudo cae en las trampas de la complejidad de esos mismos procesos

psíquicos. Del mismo modo que Julia Escobar, Martín Garzo llega a la conclusión de que cuanto en principio comienza como un ejercicio de autoclarificación personal acaba topándose con las barreras a las que le sale al paso el velo de la escritura en tanto material opaco que se las tiene que ver con la pluralidad de yoes que habitan en el seno de un ser humano. Martín Garzo llegará luego a una conclusión para él vital en tanto novelista cuando cree que la literatura es fruto de esta misma contradicción humana: "La verdadera literatura sólo puede surgir del esfuerzo por acoger ese secreto, por acogerlo y dejarlo hablar. Y, en tu opinión, en una literatura directamente confesional esto no es posible" (1996, 197). En el fragmento del diario de Carme Riera titulado significativamente «Notas de clase», puesto que es el diario escolar de una profesora universitaria en la Autónoma de Barcelona, medita sobre su vida al hilo de la fechación diaria que establece el diario llegando a conclusiones verdaderamente trascendentales en el sentido rimbaudiano de desdoblamiento que impone la escritura de un diario: "…el día a día del acontecer de mi triple y hasta cuádruple condición: madre, esposa, hija, mujer. Cuántas máscaras, desdoblamientos, heterónimos de una misma persona. ¿Verdadera? Yo es, soy otra… La otra." (1996, 225). Luego añadirá que el sentido de ese diario es otro muy distinto (al disociativo de la personalidad), más conforme a la máscara que ha adquirido su persona en la vida privada: "Pero no, eso es para otro cuaderno. En éste, como celebración particular de cumpleaños —bodas de plata, ¡qué barbaridad!, con la enseñanza—, me propongo únicamente poner por escrito lo relativo a mi trabajo en la Autónoma, algo así como una prolongación del escolar *emploi du temps*." (1996, 225). Si el diario es la escritura de una identidad concreta temporalizada en un marco preciso, quizá eso es lo que lleva a Juana Salabert a declarar la variación de la personalidad con el avance de los años que hace percibirnos como diferentes a los que fuimos en el pasado: "No se crece, salvo en la mirada de los otros. Tal vez por eso yo quemé los diarios de ciertos años…" (1996, 228-9). Por su parte, José Jiménez Lozano cree ver en la escritura de su diario el testimonio para terceros de la travesía vital de una persona dedicada a los menesteres públicos de la escritura literaria, un recordatorio o acompañamiento fuera de la patente de una vida: "¡Ojalá que las pequeñas notas de estos «diarios» sirvan para acompañar a alguien a su vez, o, al menos, como dije en *Los tres cuadernos rojos*, les sirvan como un trozo de cuerda o de lacre, o un cabo de vela que se guarda en una caja. Esta es su finalidad exclusiva." (1996, 185). De modo parecido piensa José Carlos Llop cuando escribe en el fragmento de su diario que los "dietarios son una manera de subrayar el hecho de ser contemporáneos: esa maldición, que decía Borges" (1996, 190), una forma de constatar la existencia de una persona en un momento del tiempo concreto. Por su parte, Antón Tovar en su «Diario dun vellido» declara la vocación plural de un diario, donde se registran pensamientos inconexos o tabla de salvamento de ciertas personalidades que

viven en una introspección reflexiva: "Un diario puede ser algo así como los pensamientos de Pascal, aunque no lleven fecha o como mi *Diario sin datas*, mío, claro que de menos valor o algo así como ese ruido sonoro y preocupante de Cesare Pavese." (1996, 243).

Eloy Sánchez Rosillo publica en 1981 el poemario que lleva por título *Páginas de un diario;* tres años después publica otro poemario titulado *Elegías*, del que nos vamos a ocupar por su clara estructura de diario; posteriormente, en 1989, reincide en esta fórmula literaria con un poemario que lleva por significativo título el de *Autorretratos*. *Elegías* está fechado entre 1980 y 1983, publicado un años más tarde, quedando patente la vocación explícita de diario que constituye el poemario en su conjunto. Todos los poemas del libro están fechados con exactitud en una «cronología de los poemas» elaborada por su autor al final del poemario, antecediendo al índice (pág. 63), solo que la fechación es salteada y presenta la particularidad de no estar ordenada cronológicamente sino bajo el arbitrio particular del poeta, en el que el primer poema está elaborado el «7 de junio de 1983» y el segundo el «20 de julio de 1983», pero el tercero el «9 de diciembre de 1980», donde la fechación de todos los poemas comprende el abanico cronológico que abarca los años 1980 y 1983. El sujeto poético se presenta por lo general solo, en una actitud reflexiva o rememorando su infancia o adolescencia para dolerse del paso del tiempo, con paisajes muchas de las veces solitarios en que el propio protagonista pretende aislarse del resto de los seres humanos, alejarse a veces en pleno idilio con la naturaleza.

*Diario de un poeta recién cansado* (1985) de Jon Juaristi emúla el título juanramoniano para precisamente rendirle tributo, mediante una voluntad revalidada en posteriores entregas del poeta, enganchando con la tradición literaria española precedente, en este caso a partir del equívoco creado en la palabra «cansado» como gusta la poética de Juaristi. En el libro se crea un espacio de ficción bautizado como «Vinograd» que no es más que un trasunto de su Bilbao natal, microcosmos o referente urbano al que remite continuamente la acción sobre la que planea una vocación de crítica en forma sarcástica. Pese a ser un poema coloquial, irónico e incluso a veces sarcástico, este libro lo más que tiene de diario es el título, bien que en algunas pretensiones se acerque, pero no acaba de conformarlo formalmente por cuanto que no existen huellas fechadas de los poemas, ni apenas alusiones temporales concretas de los escritos, salvo varios poemas de forma más bien casual. El libro comienza con un poema titulado «Material de derribo», que lleva la indicación siguiente "(*Para una poética*)", el cual se corresponde con esa ficcionalización del espacio urbano donde ubica la acción, Vinograd, o lo que es lo mismo, Bilbao. La escenificación de su

ciudad en el espacio de la memoria enmarca perfectamente lo que será el conjunto del libro.

Lo que en un inicio fuera publicación semanal de artículos en el periódico *Ideal* de Granada, bajo el título de *Diario del Nautilus*, entre septiembre de 1983 y finales de junio de 1984, posteriormente sería recopilado —dado su valor testimonial y el creciente despunte de un autor con una importante capacidad prosística— en 1986 en edición de la Diputación Provincial de Granada, con la incorporación del último artículo que atiende al nombre de «Dedicatoria», aparecido también en prensa en septiembre de 1984. El motivo de la escritura es registrar y comentar testimonialmente sucesos de la vida cultural y social española e incluso internacional, en el momento en que se entrega su autor a la escritura. El título remite a las claras al viaje literario ficcionalizado por Julio Verne en el submarino del capitán Nemo llamado Nautilus, con lo cual el diario, al modo de los grandes aventureros y navegantes, es una necesidad de plasmar las vivencias de otro viaje, el vital de Muñoz Molina a lo ancho de la cultura cercana e instantánea en la España de su momento: "Pero ni siquiera en el Nautilus, que no es buque de guerra, sino refugio submarino contra las crudas afrentas de la realidad, está uno a salvo de que le maltraten sus recuerdos." (1986b, 19). Los temas que aborda serán múltiples pero se registran pilares básicos que conforman el grueso posterior de su narrativa como son la memoria del ser humano, el mecanismo del olvido, el tiempo, la muerte y la vida, las fotografías salvadoras de la desaparición del hombre, todo ello narrado con una prosa altamente literaturizada aun partiendo de datos captados de la realidad, con un trasfondo mitológico (mitos literarios, cinéfilos, pictóricos…), con el solapamiento de la realidad cotidiana en que vive su autor y de la que extrae la crónica narrada (fecundación in vitro de un amante fallecido, el funeral de Grace Kelly, la literatura olvidada de Max Aub, la conmemoración en 1984 del libro con esa fecha de Orwell…). Todos los artículos, ahora convertidos en capítulos de un libro, remiten claramente a la forma estructurada de un diario, aunque no fechado día a día, sino más bien con dataciones implícitas semanales —sometidas a la escritura en el periódico donde fueron publicadas— que aunque no contengan fechación explícita sí al menos los sucesos comentados nos dan pie a seguir el curso de la vida española por los acontecimientos que se narran, siempre teniendo como trasfondo la estructura que le otorga su autor (de diario) al modo de la escritura testimonial que llevara el capitán Nemo a bordo del Nautilus en sus peripecias submarinas, por cuanto que las alusiones son constantes en un intento de emular la realidad de aquella ficción literaria: "Tal fortuna, que yo he envidiado incesantamente desde que en la infancia leí por primera vez las páginas de Julio Verne, les cupo a tres viajeros que fueron acogidos en el Nautilus en la madrugada de un día de 1866." (1986b, 29). Este acogimiento al que hace referencia la cita es el mismo que practica en estas páginas el autor a una serie de

hechos de la vida cotidiana aquí acogidos por la pluma de Muñoz Molina y diseccionados al calor de la actualidad vigente.

En *La luz, de otra manera* (1985-86) de Vicente Gallego la datación de todos los poemas forma parte de la textualidad conjunta del poemario, bien que atienda a una arbitrariedad puramente subjetiva la fechación. Comienza en «agosto, 26» con un sujeto poemático que se presenta absorto en la contemplación de la caída de la tarde y que se prolongará a lo largo del texto conjunto con una contemplación minuciosa de lo más nimio de las acciones cotidianas, con un afán remarcado por reflexionar en esa cotidianeidad en su apartamento, enumerando lugares comunes de su habitáculo: "casa", "lecho", "pasillo", "cama", "terraza", "diván", "cisterna" (1988, 11), pero que seguirá la prolija enumeración en otros poemas como en «septiembre, 20»: "nevera", "baño", "habitación", "calendario", "cortinas" (1988, 15). El espacio pertenece al ámbito privado en la mayoría de los poemas al ser su propio apartamento, y el tiempo también transcurre sin compartirlo con nadie, pero cuando se enmarca la acción en espacios abiertos, éstos suelen ser lugares aislados donde el sujeto prosigue su solitud: "con una desolación enorme que no entiendes" (1988, 11).

*El gato encerrado* de Andrés Trapiello son las páginas de un diario escrito a lo largo del curso de un año completo, 1987, no sólo porque el año queda adherido al título del interior, sino porque aun no habiendo fechación explícita del paso de los días, ni distribución correlativa de días a la manera de un diario clásico, la escritura se constituye en una hilaridad de fragmentos continuos —al modo de los días de un año— más o menos largos (a veces son anotaciones muy breves) fechados en 1987 en Las Viñas y Madrid, sin que cada fragmento se identifique con un día ni haya equivalencia alguna de cada fragmento con cada día del año ("Llevaba un mes sin escribir en este cuaderno. Un mes. ¿A quién puede importarle? [1990, 196]). La escritura es sumamente subjetiva no sólo en cantidad de materias a tratar sino en la variedad de registros y material que lo integra, bien que una vocación de literaturización preside todo el libro. Trapiello somete a la ficción el diario que escribe, de tal modo que literaturiza sus propias experiencias manteniendo como sujeto narrativo a «A.T» ("o yo, A.T." [141]), nunca aparece con su nombre propio, de hecho un indicio aparece al final del libro sobre la ficcionalización que aplica a su propia vida cuando alguien grita en voz alta su nombre, entonces es consciente de que le han *desvelado* y se ve obligado a finalizar el libro: "Me han descubierto [sus hijos]. Uno me pide que juegue al ajedrez. El otro quiere que le desate un nudo. Y oigo mi nombre de nuevo, gritado desde abajo, y digo sí." (1990, 198). Precisamente en ese momento de afirmación identificativa acaba el libro. El texto es sumamente rico en sus aportaciones de material y reflexiones en torno a la modalidad escritural objeto aquí de estudio, por cuanto que las pretensiones de Trapiello son las de servir al diario ficcionalizando su propia experiencia directa pero

desde la libertad absoluta: para ello se noveliza[383] todo el relato con el discurso interrumpido de fragmentos que suelen ser cortos y sucesivos, pero donde el pudor íntimo o los asuntos personales particulares de quien escribe no se airean lo más mínimo; a veces se acerca, si bien siempre manteniendo una prudente distancia porque es consciente de que está escribiendo para darlo a conocer (en el prólogo firmado en Madrid, abril de 1988 el autor recoge un diálogo mantenido con un tercero donde evidencia esta voluntad de ser entregado a la imprenta: "Le digo a X. que estoy corrigiendo un diario. / —Esta vez va en serio. / —¿Lo publicarás? / —Si alguien me lo pide, sí. ¿Por qué no? / ¿Citas a la gente por su nombre? / —Casi nunca. No me atrevo." [1990, 9]). La voluntad de trascendencia del libro como tal es la empresa primordial de su escritura hasta el punto de que justo en el final del texto, el sujeto narrativo diga: "Leo la primera página de este cuaderno y miro el manuscrito de mi novela. Parece que he sido capaz. […] Lo importante ha sido llegar al folio número doscientos doce y escribir la palabra FIN. Es un libro del que ya no quiero saber nada." (1990, 197-8), porque una vez acabado todo escrito sólo el lector le otorgará sentido, incluyendo —incluso— con estas comprometedoras palabras al diario en tanto modalidad creativa: todo texto sólo se construye, como dijimos anteriormente, con el lector. El diario posee la interesante particularidad de verter en él su autor hechos concernientes a su vida, pero sobre todo profesional, dejando de lado anécdotas que considera estrictamente privadas, personales por intrascendentes, sin el menor interés para un lector, y en cambio acentúa sus acciones en la vida cotidiana del mundo intelectual-literario, cultural y sus aledaños en los que vive y las actividades que ello fomenta. De hecho, el libro se puede considerar una especie de novela-río donde se vierte el caudal de la conciencia del propio escritor sin otro hilo conductor sino el pensamiento, los aforismos, las sentencias de las que gusta, y cuestiones de su vida profesional donde todo está dosificado de tal modo que se estructura el material en forma de diario. Lo excepcional del caso es que Trapiello, autorizado diarista, se toma las molestias incluso de reflexionar sobre la propia labor del diarista y la función de todo diario, a veces en forma de aforismo: "A veces oímos que éste o el de más allá llevan un «Diario». Para algunos los «diarios» son las comisarías donde van a delatar o la checa donde presiden sus ejecuciones particulares. Algunos son más vanidosos y van más lejos: prohíben su publicación en tanto no pasen cierto número de años, como si guardaran los secretos de Fátima. Echarle la culpa a otros de lo que vemos nosotros parece una mezquindad." (1990, 27). Tales

383 *El gato encerrado* está publicado en la editorial Pre-Textos. Aparece en la parte superior de la cubierta el título del libro y debajo el nombre del autor. En el centro hay una ilustración de Picasso (*Hombre con sombrero*); debajo de la reproducción, a pie de cubierta, aparece el sello editorial y justo debajo aparece nítida la palabra «narrativa»: el libro está publicado para que no quepan dudas en la colección de narrativa de este sello editorial. Es una voluntad explícita —se supone que del autor, pero remarcado por el editor— de marcar los parámetros desde los que el lector leerá el libro: el pacto de ficcionalización se predetermina con el lector desde el propio umbral del texto.

palabras ofrecen luz sobre la perspectiva adoptada en este diario, además de evidenciar los modos tradicionales de concepción de una modalidad muchas de las veces autocomplaciente por el carácter público de su autor pero considerada íntima y pudorosa. Más información sobre lo que considera el autor que es un diario nos la ofrece de forma literaturizada en la siguiente cita, al poner sobre la picota el carácter confesional y casi psicoanalítico de un diario, una necesidad de dialogar con ese desconocido que llevamos dentro pero que a veces por represiones de carácter vario no se exteriorizan lo suficiente: "¿Qué son, pues, unas páginas de diario? Una taberna donde hay siempre un tabernero comprensivo con nuestras debilidades. Que nos escucha si le hablamos, que sabe guardar silencio si queremos estar callados. Esa clase de hombres que sabe decir incluso comprensivamente esa frase terrible: «Tenemos que cerrar»." (1990, 182). En otro momento, ya avanzado el diario, dirá en forma de sentencia de las que echa mano a menudo: "No hay diarios mal escritos, sino vidas mal hechas. (A propósito de la inarmonía de éste.)" (1990, 116). En otro lugar dará cuenta, de forma incluso crítica pero no exenta de cierta ironización, del carácter de esbozo o apunte que adopta todo diario que se quiera tal (todo lo contrario que lleva a cabo Trapiello en *El gato encerrado* por mucho que se moleste en disimularlo cuando se cuida repetidamente de corregirlo, depurarlo y escribirlo con logicidad y estructura): "(Releo este párrafo. Lo encuentro escrito en vizcaíno. Seguramente podría mejorarlo, pero no me apetece gran cosa. ¿Se entiende? Pues eso. Ya habrá tiempo para el estilo.)" (1990, 173). Otras pistas del carácter aperturista de todo diario nos las da Trapiello de forma dispar, como cuando refiere que el tema de un diario es de lo más variopinto: "Todo es muy hermoso. No tengo tema ninguno para escribir. Recuerdo que ese mismo es el argumento de los diarios de Pepys, y sonrío. ¿Cuántas veces habré yo mismo repetido estas líneas aquí? Está uno, Pepys, para pocas fantasías." (1990, 197). No deja de ser curiosa la consideración llevada a cabo de modo general de que todo diario es un ejercicio literario propio de países desarrollados, cuando quizá las necesidades básicas de todo escritor están cubiertas y los temas se pueden privatizar hasta lo más hondo: "Los diarios son a la literatura lo que el yogur a la dieta: un privilegio de las naciones bien alimentadas." (1990, 25).

La novela de Juan José Millás *La soledad era esto* constituye a su manera otro ejemplo singular de diario al quedar éste instalado en la fábula: en la trama se introduce la escritura de un diario de la protagonista. La novela en sí es un artefacto que se construye a base de una intertextualidad ante un narrador (3ª persona) que introduce (presenta) la historia en la primera parte y da cuerpo al relato de los sucesos, pero que pasa la iniciativa en una segunda parte a la escritura de ese diario que decide comenzar de pronto la protagonista ante los últimos sucesos acaecidos en su vida, que le llevan a decantarse por ese tipo de escritura nunca antes realizada. El texto está estructurado en

lo que pudieran ser capítulos (seis en la primera parte, enumerados, en cuyo interior el cuerpo textual se segmenta a su vez en fragmentos). En la segunda parte también continúan esos supuestos capítulos, solo que sin enumeración y, sin fragmentación más que la introducción indiscriminada de lo que pudiera ser una narración en primera persona de la protagonista, con la inserción de su diario e intercalación de cartas o informes del investigador a quien encarga un seguimiento pormenorizado. La protagonista del relato, Elena, con 43 años cumplidos (idéntica edad a la del autor en el momento de la escritura) comienza la escritura de un diario motivada por el hallazgo del de su madre una vez desaparecida ésta. A partir de la muerte súbita de su madre, con la que apenas se trataba por diferencias de caracteres, Elena encuentra unos cuadernos en su casa (seis, de los que falta uno) comenzados curiosamente a la edad de 43 años: a partir de ahí las concomitancias entre ambas serán recurrentes y cada vez más palpables hasta el punto de que la vida de Elena deviene paralela a lo que fue la de su madre (sin haberlo advertido hasta entonces la protagonista). En el cuaderno descubre muchos datos de sí que ni siquiera sospechaba pero que su madre vertió en forma de confesión en el diario, entre otras el ser considerada por ésta una «antípoda» suya ("…aunque tengo cierta facilidad para ello, sobre todo desde que Elena, mi antípoda, se ha dado al alcohol y a las pastillas." [1990, 102], confesará su madre); conforme vaya leyendo los cuadernos concederá a su madre recién fallecida la consideración que en vida no tuvo: todo ello desencadenará la trama que, por otra parte, resulta sumamente atractiva por lo que tiene de proceso de liberación de una mujer crecida en la contracultura del mayo del 68 y militante de izquierdas, casada con otro progre de pro, subido al carro del poder socialista y apuntado al pelotazo político, es decir, nuevo millonario merced al arrimo de los Ministerios respectivos con oscuros negocios; Elena, en ese período, al vivir una situación paralela a la de su madre respecto a una hija que en el presente de la historia tiene 22 años y que está casada, ha ido desencantándose de todo hasta el punto de que su vida constituye un verdadero vacío, pero precisamente por no haber hecho más que dejarse llevar por terceros que la han manejado a su antojo. Emprende una huida de su vida rutinaria como ama de casa con suficiente ocio como para sucumbir en una domesticidad que no le aporta nada ya y una adicción al hachís preocupante. La contratación de un detective de forma anónima para lo que en principio será un seguimiento de su marido, ante las conjeturas de una presunta relación amorosa con una amante, y su frialdad al certificar tal hecho, le llevan a no inmutarse, para luego crear el reto de que el detective la siga a ella misma y elabore informes subjetivos sobre y para ella, con los que acabará conociéndose mejor; ello, junto a la escritura personalizada de un diario que crece paralelo al de su madre acabarán por despertarle la conciencia suficiente como para romper de forma tajante con su pasado (separándose de su marido) y crearse una vida nueva donde su personalidad aflore alejada de posibles

manipuladores, momento en que toma las riendas de su vida por primera vez. El atractivo de la novela —hasta el punto de singularizarla por ello— reside en cómo la escritura confesional de un diario es capaz de crear conciencia en un personaje sin esperanza alguna y que adoptará conciencia de subversión en ese proceso de aprehensión a través de las palabras del diario —pero también de las consecuencias que ello tiene: es decir, el descubrimiento de las posibilidades reales de su persona— por adquirir una actitud *revolucionaria* ante la vida, precisamente una persona que se las había dado en su juventud de militante de izquierda, pero crecida a la sombra de un marido corrupto apuntado a la especulación económica, a la sombra del poder socialista. La protagonista, Elena, recibe una primera impresión reveladora del diario hallado en casa de su madre: "aunque el diario era un tesoro al revés, el negativo de un tesoro, pero dependería de ella invertir esa imagen, convirtiendo los claros en oscuros y los oscuros en claros, como es en ese proceso fotográfico que nos devuelve al fin la verdadera imagen de una realidad pasada, muerta, pero con capacidad de actuación sobre nuestras vidas, sobre mi vida" (1990, 103-4). A partir de entonces decide comenzar el suyo propio, sin nunca haber tenido un tipo de experiencia semejante: "Comienzo estas páginas que ignoro cómo llamaré o adónde me conducirán a los cuarenta y tres años, es decir, un poco más allá del punto medio de lo que podría considerar una vida muy larga." (1990, 107); lo cual precisamente le llevará a tomar conciencia de su sujeto a través de la intimidad de la escritura: "Diversos acontecimientos personales de complicada pormenorización me han situado en los últimos tiempos frente a la posibilidad de controlar activamente mi existencia. Me encuentro en el principio de algo que no sé definir, pero que se resume en la impresión de haber tomado las riendas de mi vida. Es cierto que aún ignoro cómo se gobiernan y que tampoco sé en qué dirección las utilizaré cuando aprenda a manejarlas" (1990, 107); pero esta toma de conciencia vendrá incorporada en el proceso de escritura del diario: conforme éste se escriba, al tiempo que se construya la novela, surgirá un futuro para la protagonista. El diario se nos muestra como todo un mecanismo revelador para la protagonista (libertador de su conciencia alienada) pero también para el lector (constructor de la trama y sus sentidos). Pronto la protagonista toma conciencia de su condición: "Mi vida discurre apaciblemente entre la lectura de su diario [el de su madre] y la redacción del mío. A ello he de añadir el extraño placer que me proporcionan unos informes que yo misma he encargado realizar a un detective privado." (1990, 108). Los titubeos iniciales en las consecuencias del diario pronto se irán despejando, dando paso al desvelamiento de un enorme potencial (hasta entonces oculto) en torno a la identidad de su autora, al tiempo que aglutinadora de la identidad dispersada durante toda su vida, y por lo tanto en reconstructor de la personalidad: "Pese a la firmeza de mis propósitos, llevo varios días sin acudir a este diario y eso me proporciona la rara sensación de no existir. ¿Le pasaría

lo mismo a mi madre? La idea del diario, desde que lo comencé, me ha invadido como una obsesión. Yo sé que un diario de este tipo es una suerte de mapa esquemático en el que se relatan los aspectos más sobresalientes de la propia vida. Sin embargo, en mi imaginación, el diario es la vida misma. Alguna vez leí algo acerca de quienes confunden el territorio con la representación del territorio (el mapa); tal vez eso es lo que me sucede, tal vez por eso tengo la impresión de no haber existido los días pasados." (1990, 115). A partir de entonces su existencia estará subordinada a la representación que de su vida lleve a cabo en un cuaderno en forma de diario: el mismo no sólo es capaz de clarificar su vida sino insuflársela; sin él ya no será posible la existencia; de hecho, ella existe porque el diario le otorga vida. La escritura del diario para Elena significa la continuidad del juego iniciado por su madre: la escritura de un diario es un intento consciente o inconsciente por comunicarse con su hija Mercedes de la que le separa el mismo trecho que en su momento le separó con su madre, del mismo modo que el de su madre por primera vez en su vida le está comunicando a ella: "Entonces encendí la luz, cogí uno de los cuadernos de mi madre y encontré un pasaje que me emocionó especialmente; parecía escrito para mí y para aquella noche, porque decía así:" (1990, 117-8). El diario será un punto de referencia y anclaje (sujeción de un *yo* a la deriva) en ella, del mismo modo que lo fue en su madre: "Tampoco ella tuvo muchos puntos de referencia: el alcohol, el diario y su bulto." (1990, 128). Es más, funcionará a partir de entonces como una guía espiritual, la que quizás debiera haber tenido en su juventud y que no tuvo[384]. Asumida la necesidad de una toma de conciencia para rescatar los fragmentos de una vida, en la novela los dos diarios se entrecruzarán[385] cómplices del mismo malestar, al tiempo que narración y diario se funden en el proceso de construcción de la novela: "Abro entonces uno de sus diarios y leo, como siempre, al azar: / De entre todas las frutas amargas de la vida, la muerte no es, ni con mucho, la peor. Lo malo es vivir lejos de una misma" (1990, 128). En ese proceso de asunción de conciencia, su madre se desvela como la figura que de pequeña le cuadriculara todo su mundo para vivir de acuerdo a unos patrones rígidos, pero a partir de los diarios hallados será precisamente la que le permitirá romper con todo ese mundo[386]. Al final, el diario deglute todo tipo de material textual bien sean los informes periódicos que emite el detective, bien la carta incorporada que le envía su marido

384 La confesión del diario constituye el hilo referencial de la vida: "me he acordado de lo que dice mi madre en su diario acerca de los cuartos de baño de los hoteles. Llevaba razón: son un lugar perfecto para hacer un pacto con la locura propia." (1990, 156).

385 Ambos diarios entran en un proceso de simultaneidad en el entrelazado: "Por cierto, me he traído el último cuaderno del diario de mi madre con intención de leer aquí su secuencia final. Llevo muchas semanas retrasando esa lectura y, no sé por qué, pensé que el extranjero sería un buen sitio para llevarla a cabo. De manera que acabo esta frase y comienzo a leer:" (1990, 156).

386 Véase la frase: "mi madre me mostró el estrecho pasillo y las mezquinas habitaciones por las que debería discurrir mi existencia, pero al mismo tiempo me dio un mundo para soportar ese encierro o para hacerlo estallar en mil pedazos. Me dio todo lo bueno y todo lo malo al mismo tiempo" (1990, 131).

Enrique al hotel donde se halla instalada provisionalmente en espera de su nuevo apartamento; ella transmite (dicta al lector) la carta de su marido (quizá para que haya constancia futura de ella, y su hija llegue a reconstruir lo que ocurrió del mismo modo en que ella lo está haciendo con la vida de su madre), solo que se ahorra insertar la despedida: "No incluyo la última frase, la de despedida, porque me suena a fórmula de misiva comercial." (1990, 170). Por fin ha sido capaz de romper con todo su pasado con la ayuda de su diario y esbozar un futuro que por ahora se ve nítido por la importante carga liberadora que tiene: "Estoy bien, en paz conmigo misma y algo excitada por saber qué será de mi vida en los próximos años, cómo envejeceré, cómo nombraré lo que me atañe." (1990, 180). Para Elena la vida entonces sí merece la pena, y por tanto el diario se puede cerrar al haber cumplido definitivamente su función emancipadora, certificadora de (la) vida: "Sentada en ella escribo estas líneas que quizá sean las últimas, por lo menos las últimas de mi vida anterior, la que clausuré en Bruselas al día siguiente de encontrarme con mi antípoda." (1990, 180-1).

*Beatriz Miami* de J. A. Masoliver Ródenas se puede tildar como un artefacto textual que adopta la forma de diario un tanto peculiar, con mucho de memorialismo y tanto más de retrato autobiográfico del propio autor. Bajo la estructura de un diario hábilmente camuflado se esconden los recuerdos autobiográficos —prolongados en su pertinente ficcionalización— del autor nacido en Barcelona en el año 1939 y que vivió el ambiente cultural y literario de la ciudad en su juventud de los años 60, cuando en Barcelona comienza a aflorar una generación que se ha dado en llamar «la Escuela de Barcelona», junto al encuentro de exiliados hispanoamericanos que configuran esa otra generación de narradores llamada el *boom* latinoamericano. Como aludimos en un capítulo anterior, todo el libro queda estructurado (aparecido en la colección narrativas hispánicas de la editorial Anagrama, su tono ficcionalizador así nos lo certifica: el relato fluctúa todo el rato entre la realidad vivida en el pasado de la adolescencia del protagonista y la prolongación en la ficción de máscaras que esconden a los protagonistas reales de la época) en una escritura en forma de anotaciones en un diario fechado, que a diferencia de Trapiello no dura un año natural sino un año entre el período cíclico de febrero de 1988 y febrero de 1989, con anotaciones puntuales esporádicas conforme llegan, casi ninguna de ellas con hilazón lógica de continuidad.

El libro está estructurado en capítulos que pudieran corresponderse con cada uno de los meses, a su vez que éstos quedan fragmentados en días respectivos, si bien la caoticidad con que ordena el material crea en un inicio un efecto de extrañamiento en el lector que más tarde tomará el pulso del texto; estos fragmentos están antecedidos de un número que viene a ser el día de ese mes en el que se ejerce el derecho a la escritura en el diario, bien que en numerosas ocasiones esté repetido, además de ser caprichosos los días en que se escribe en el diario, con una aleatoriedad absolutamente personal donde

un mes como marzo sólo tendrá dos números que coinciden con el día 11 ambos y ninguno otro más, o mayo tenga dos días, 29 y 31, pero que febrero de 1988 tenga registrado cuatro veces el día cinco y le sigan 6-7-7-16-20-26-27; o que esa caprichosidad se ejerza en julio del siguiente modo: 5-8-12-15-17-19-23-27; o que uno de los meses más completos tenga registrados los días del modo siguiente: 1-7-8-12-18-19-20-20-21-21-21-21-21-21-22-23-24-25-26-27-28-29. El azar en la elección de los días preside el cuerpo textual, pero dentro de estos días el texto prosigue con su vocación fragmentaria hasta el punto de que todo él está organizado por anotaciones aisladas como si de escritura espontánea en un diario se tratara; esta organización textual llega a momentos de verdadera criticidad donde pueden aparecer fragmentos con fecha de un día bajo una sola y breve frase; así el día 8 de julio dice: "No la toquéis ya más: así es la fecha." (1991, 32). El resultado de tal cuerpo textual resulta difícil de encasillar dada la peculiaridad de la prosa y de la estructuración que practica su autor, donde el tiempo verbal más frecuente en el que se narran los sucesos es el pasado de la memoria, aunque de cuando en cuando regrese al presente del recuerdo (1988-89), pero sin esa importancia que tiene el escenario donde pretende focalizar toda la atención en el lector, durante los años 60 de su juventud; una de las claves en ese sentido nos la ofrece el propio autor cuando anota en septiembre de 1988: "Espérame aquí que me voy un momento al pasado, aunque sólo sea para demostrarte que esto de diario nada." (1991, 46). Preside en esta voluntad la vocación de desmitificar el manido encasillamiento en el que se obcecan los críticos; el texto tendrá, pues, una vocación de revulsivo literario, acicate desestructurador del canon literario establecido y aceptado por antonomasia (en todos los sentidos), porque aquí nunca está claro si el conjunto textual es un libro de memorias, una autobiografía de la juventud del autor, un diario, el diario memorístico de un escritor, las memorias autobiográficas de un literato, o todo al mismo tiempo, por cuanto que no importa la adscripción a un género sino el propio resultado textual en sí, como nos dirá en un momento determinado: "No importa cuándo, esto no es una autobiografía; son memorias porque proceden de la memoria, es un diario porque día a día acuden los recuerdos a convivir con lo que me está ocurriendo entonces" (1991, 162). Ésa es la mejor perspectiva de la «novela». La memoria del autor es la pieza indispensable en este puzzle constructor del elemento privilegiado de la escritura de lo que pudiera ser su generación literaria o, al menos, sus compañeros de vivencias literarias en los 60 tal y como espacializa: "¿qué recordamos de lo que hemos perdido? Literalmente nada. Entonces trato de hurgar en la memoria, buscar allí cada uno de los objetos que he ido perdiendo y, generosa, protectora, la memoria los ha ido borrando todos. Nada. Como el oleaje que arroja objetos a la playa, allí los abandona y con la misma indiferencia los recupera" (1991, 116). La conclusión más evidente a la que se llega es que Masoliver Ródenas se erige por encima de cánones a los que

encorsetar su escritura, para llevar a cabo una escritura que sea fiel a la complejidad de la memoria y su maleabilidad temporal y, más que llevar a cabo la escritura de un diario, pasa revista y reflexiona a su libre albedrío sin que quepan limitaciones por el tipo de escritura elegida: "Necesitamos rebelarnos contra nosotros mismos y ciertamente lo conseguimos. Pero al regresar a nuestro espacio de orden y rutina, nos entra una tremenda desolación, buscamos por todos los rincones de la casa, reconstruimos todo lo que hemos hecho durante el día y si es necesario también durante el día anterior, volvemos a buscar, primero en los lugares más insólitos, luego en los más obvios, volvemos a pasear por las mismas calles y a recorrer cada uno de los locales, y finalmente se nos confirma la falta de honradez de nuestros semejantes y maldecimos a la execrable raza humana. Demasiadas pérdidas hemos sufrido como para seguir entonces escribiendo sobre ellas, escarbando en ellas." (1991, 116). Ésta parece ser la perspectiva más certera de la escritura de *Beatriz Miami*. Al final de la novela, el narrador nos da con la clave del relato cuando ve devastado el paisaje de su infancia y juventud: "Con el pie aparto los añicos como si fuesen añicos del recuerdo. ¡Cuánto escombro en el suelo de la memoria!" (1991, 218), "las fotos que testimoniaban instantes de vida, fragmentos de muerte." (1991, 222), el fragmento que abarca la temporalidad caprichosa de la evocación de Masoliver Ródenas segmentado en el período cíclico de un año a partir de febrero de 1988. Este tono que tiñe de dolor evocativo a los recuerdos del pasado tiene su explicación por la *oscuridad* de una época y una educación sentimental recibida de tal modo que les ha marcado, a los de su generación, para siempre: "A quienes les interesó como dolorosa y lírica evocación de la infancia, les va a decepcionar el agresivo vacío sentimental." (1991, 212).

En el libro no sólo se recupera una etapa vital importante como es la adolescencia de un sujeto, sino que además no se detiene la escritura en el proceso de identificación personal sino que va más allá centrando la perspectiva en el proceso cultural, político, social que se vive en Cataluña bajo el franquismo tardío, una época cargada de represión y opresiones que marcará la vida de los futuros intelectuales que comparten protagonismo en la novela, además de en la sociedad española. Es el retrato de una generación intelectual, pero que lleva adherida una fuerte carga de rencor de la que el protagonista no pretende disimular lo más mínimo: "Trato de recordar cuándo empecé a detestarle. Descubro que simplemente nunca me cayó bien." (1991, 206), dirá indisimuladamente de Paco Pobre, un personaje que comparte el mismo ambiente con el protagonista.

Por otra, este discurso practica una transgresión continuada de toda clase de reglas (sintácticas, semánticas, fonológicas, tabúes…). Es una escritura en forma de *collage* donde se recopilan esbozos de ideas, sentencias, apuntes en lenguaje espontáneo y juegos audaces de palabras, cartas insertadas a terceros (1991, 12), anotación de

diálogos llevados a cabo con otros bajo la particularidad de no seguir ningún tipo de reglas de notación al respecto ("¿Era una enfermedad?, «¿Enfermedad? ¿Cuála enfermedad?», dijo Fuster Dallas. «La única enfermedad que tiene es esa picha tan ridícula.» «O sea», logiqueó Fenollosa, «que como no tiene picha no tiene enfermedad.»" [1991, 17]; en otros momentos, el diálogo se ciñe más a la convención, pero literaria o periodística: "P. ¿Cree en la vida? / R. Por supuesto creo en la vida: estoy en ella. / P. Pero usted tiene fama de pesimista. / R. Soy lo que podría definirse como un pesimista radical. Un pesimista de izquierdas, si este término no lo hubiese desprestigiado tanto la gente de izquierdas." [1991, 125]), "consejos " (1991, 22), "poemas propios y ajenos " (1991, 24, 96, 97), pensamientos, apreciaciones, chistes ("Era un tío tan catalán, tan catalán, tan catalán, que a pesar de que el pan no le gustaba mucho se comía todos los días cuatro barras." [1991, 150]). Todo ello siempre narrado desde una primera persona que preside el relato, a excepción de una primera del plural cuando comparte vivencias con amigos o conocidos.

El autor se inmiscuye en la historia con nombre propio, o descripciones vagas para aportar testimonio al carácter autobiográfico del relato antes comentado: "«¿Y no recuerda a Roberto, a Masoliver?», dirá alguien en un momento determinado. Otras veces se describe del siguiente modo: "Soy un ser ligeramente alto, y él era claramente bajo, casi un enano: no había crecido nada desde entonces. No sé si soy fuerte porque no lo he probado nunca, pero soy cobarde. Siempre me ha parecido que los huesos se rompen como la madera y en los días de nieve no salgo de casa. Detesto a los valientes. Nací para la retaguardia y para la deserción. Pero dicen que los Capricornios de setenta kilos, metro ochenta y pico y cuarenta y tres de calzado son, además de melancólicos adictos a los horóscopos, gente de precisa intuición." (1991, 60). En otros momentos la identificación viene dada a través de una ironía sutil al insertarla el propio autor como crítico: "Ella levantó la mirada de *Los cuadernos del Norte* donde había un interesante artículo de Masoliver Ródenas (personaje que había asumido bastante torpemente su marido unos diez años atrás) sobre *El hijo adoptivo*" (1991, 87). Al final del libro ironiza sobre la propia aparición del mismo en el ambiente cultural español: "Todos estos comentarios surgen a propósito de un nuevo e igualmente desconcertante libro de Masoliver, *Beatriz Miami*, publicado a todo color por la misma editorial que estuvo a punto de quebrar tras la publicación de *Retiro lo escrito*.[…] Nuevo riesgo porque el autor es el mismo e igualmente minoritario: es un reincidente" (1991, 211). Y poco antes ironiza sobre el lugar que ocupó cada intelectual en el momento más delicado de la transición, cuando el golpe de estado: "Preguntar con sorna difamatoria que dónde estaba el patriota Macholiver el 23 de febrero de aquel año es mucho y muy mal preguntar. Cada uno hace lo que puede los 23 de febrero, día de San Policarpo. Sugerir, como hace él, que Ródenas odia a la patria porque odia a la familia y que odia a la

familia porque sólo se ama a sí mismo y a Castaluna carece de fundamento" (1991, 211).

En lo concerniente al destinatario de cada uno de los textos mencionados, resulta curioso que normalmente casi todos llevan explícita una persona pronominal en la propia textualidad, lo cual se atenúa en los textos líricos, cuando se pretende dialogar con lo que supone ser la persona (primera/segunda del singular) correspondida (amada/alter ego) del poeta. El sujeto poético de *Elegías* se dirige en segunda persona a esa persona amada en su adolescencia a la que no ve desde hace muchos años pero que añora, motivo por el que le escribe: "Seguramente habrás cambiado tanto / que aunque el azar de nuevo nos reuniera / no reconocería a la que fuiste / en la que entonces serás." (Sánchez Rosillo, 1984, 36). El sujeto poético de *La luz, de otra manera* inmiscuye a lo largo del poemario una segunda persona que marca un distanciamiento y un destinatario claro del cuerpo textual del diario. El sujeto narrativo de *El gato encerrado* utiliza una variedad de puntos de vista en el relato —enriqueciéndolo incluso desde este punto de vista experimental— usando según conveniencia y necesidad expresiva una primera persona individualizada, una segunda cuando pretende distanciarse de sus propias acciones como ocurre cuando cuenta la hipocresía en torno a las conferencias que da cuando le llaman (Trapiello, 1990, 75 y ss.), o una primera del plural cuando inmiscuye a gente de su ámbito cercano o cuando viaja acompañado. El diario que elabora Elena en un momento concreto de su vida en *La soledad era esto* de Millás está escrito en una primera persona dentro de una novela que se narra en tercera persona hasta que hace su aparición el diario sustituyendo a esta omnisciencia, por cuanto que la perspectiva entonces será otra, del mismo modo que el informe que emite el detective sobre sus actividades (en tercera persona) será otra perspectiva: al final todas y cada una de las perspectivas, incluida la que se realiza en el diario de Mercedes, su madre, en primera persona también, aportan luz al ser que enfocan, que no es otro sino la existencia de Elena, la protagonista. Todas y cada una de esas perspectivas (escriturales) desvelan la verdadera autoría de la protagonista en un proceso de aprehensión de sí mismo y por tanto de re-construcción de su identidad; ese proceso de reconstrucción en el que intervienen perspectivas múltiples también se da en el propio diario, hasta el punto de convivir distintas voces dentro de la autorial: "…quizá el fantasma de mi madre que se resiste a abandonar del todo este mundo aferrándose a través de mí a los objetos materiales con los que más se relacionó en vida. Esto debe de ser la soledad, de la que tanto hemos hablado y leído sin llegar a intuir siquiera cuáles eran sus dimensiones morales." (1990, 133). El fragmento de diario de Gustavo Martín Garzo aquí tratado está escrito en una segunda persona marcando un distanciamiento pretendido respecto al

yo autorial precisamente para reflexionar sobre el sujeto y quien escribe, desde una voluntad de desdoblamiento. Sin embargo en Julia Escobar, Laura Freixas, José Jiménez Lozano, J. A. Masoliver Ródenas, Justo Navarro, Carme Riera, Juana Salabert o Bernardo Atxaga la voluntad de presidir en la escritura del diario una primera persona del singular identificada con la autora es la de generar una escritura referencial respecto a la persona que vive en la realidad detrás de la escritura. El arco se tensa en otros autores cuando eligen una segunda persona distanciada respecto al yo autorial como es el caso de Gustavo Martín Garzo, o incluso una primera persona que, aunque referencial, no da cabida a la intimidad del autor sino que va más allá pretendiendo un debate reflexivo o sojuzgador que concierna al lector y a la época en que se escribe, como ocurre con Antonio Martínez Sarrión, Miguel Sánchez Ostiz; en otros casos tiene lugar un diario mixto que participa entre lo privado referencial del propio autor y la ficcionalización del alter ego o incluso el carácter meditativo, reflexivo que adquiere el diario como ocurre en Laura Freixas, José Jiménez Lozano, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Antonio Tovar, A. Trapiello y Juana Salabert (ver *Revista de Occidente*, 1996, nº 182-183).

Respecto al modo de construcción de los diarios, el poema «Divertimento» de Eloy Sánchez Rosillo constituye un ejemplo ante la fragmentariedad practicada en la forma de construir los períodos oracionales pero sobre todo por el hilo de los pensamientos que vierte el protagonista en el supuesto diario que está escribiendo, además del significativo comienzo de muchos poemas y su propia confección, como es el caso de este poema que dice todo él: “Sucede que no estás y que es de noche, / que es invierno en mi casa y que la lluvia / cae sobre la ciudad que hasta hace poco / fue tuya y del verano.” (1984, 32). En «Atardecer en Las Lomas» el poema cuenta de forma fragmentada instantes dispersos constituidos por impresiones de huellas de percepciones que tuviera en el recuerdo el protagonista en su más lejana infancia jugando con sus hermanos en acciones cotidianas: “Una tarde remota. Soy un niño. / Juego con mis hermanos en el huerto. / Pájaros que regresan a los pinos. / Sol en el jazminero.” (1984, 34). En *Diario de un poeta recién cansado* (Juaristi, 1994) la fragmentariedad inunda todo el libro, como puede verse en «Trenos de Vinograd», «II»: “Besos arrebatados / en rellanos oscuros. / Pieles acariciadas / en madrugadas lentas. / Vinograd insepulto. / Noches / de amor. / Vísperas / de tinieblas.” (1994, 20-1), donde el sujeto poético expresa percepciones dispares de un modo poético en la ordenación del material, pero bajo la sensación de ser apuntes improvisados. La escritura fragmentaria aparece también en *Diario del Nautilus* de Muñoz Molina puesto que la escritura de cada artículo está subordinada a la extensión de la columna periodística que pudiera ocupar

lo que dos cuartillas aproximadamente, por lo que cada artículo o capítulo es extremadamente fragmentario. La escritura de *La luz, de otra manera* (1988) es también fragmentaria, compuesta por frases sueltas y períodos oracionales breves y a veces hilvanados unos con otros. La fragmentariedad del discurso hace que los poemas de Vicente Gallego comiencen como si fueran alocuciones telefónicas, o mejor apuntes tomados a vuelapluma donde no existen marcas de inicio de discurso: "Me dices que es absurdo todo esto" (1988, 16) [inicio del poema «septiembre, 22»]. El poema «septiembre, 27» comienza con: "He releído hoy la historia antigua / que tú me regalaste" (Gallego, 1988, 18). En *El gato encerrado* de Trapiello está estructurado el conjunto textual de una forma fragmentaria y continuada, sin episodios, como queriendo remarcar la igual sucesión de los días de un año que es el tiempo periodizado, con una irregularidad en la extensión de dichos fragmentos, que a veces son todo lo breve que abarca una sentencia de varias líneas o un aforismo, e incluso menos como es el siguiente ejemplo: "Libro que no has de leer, déjalo correr." (1990, 23). Suelen comenzar sin otra razón de continuidad que la de servir a la razón única de la escritura de un diario que es el apunte suelto, sin hilazón o introducción: "A uno le gustaría el silencio ordenado, práctico y reglamentado de los antiguos anacoretas del desierto. Levantarse con el alba, oración, desayuno, (leche, pan negro y unos dátiles), trabajo en el huerto, refertorio, recreación, lectura de los Santos Padres y reposo. La tarde dedicarla a un corto paseo y trabajo bajo techado: tejer cestos, hilar lino y tramar espuertas con esparto, destilar aguardientes y cocer hierbas." (1990, 22). La fragmentación se da incluso dentro del propio discurso cuando se pretenden oraciones cortas, ágiles y que manipulen la presteza del pensamiento. Ya hemos indicado la capacidad de construcción en forma de rompecabezas textual de la novela de Millás *La soledad era esto*, donde los capítulos contienen fragmentos y éstos a su vez pueden contener cartas, informes o fragmentos concretos de diversos diarios. El autor de *Beatriz Miami*, como hemos dicho, también practica una fragmentariedad suma desde muchos puntos de vista. La escritura a lo largo de todo el libro está estructurada en forma de relato interrumpido de tal modo que los capítulos —en realidad meses— contienen fragmentos de días que pueden repetirse o ser distintos, los cuales a su vez suelen estar estructurados en temas o reflexiones dispares. La escritura suele ser breve llegando a veces a la mera anotación de diario como ocurre el día 7 de diciembre de 1988: "El diario de Ana Grama." (1991, 165); de cualquier modo se comienza como si se tratara de una descripción, sin previsibilidad del inicio textual ni mayor aporte al lector sino esa anotación azarosa sin saber nunca su motivador. Dentro de un mismo día es frecuente una escritura cortada como la que muestra el siguiente ejemplo donde las barras marcan la separación entre cada uno de lo pensamientos: "Perdón, abuelo, estoy un poco cansado, tengo hambre. Pero no vayas solo, yo te acompaño. / «La Vía Augusta es la

calle del reloj, ¿verdad?» / «Pues vamos por la calle del reloj», asiente sonriendo. / ¿Se dará cuenta entonces de que ya es la hora del colegio?" (1991, 130). Característica del relato íntimo y, sobre todo, del diario o la correspondencia es lo que Genette llamara la «narración intercalada». Consecuencia de lo cual, y participando del mismo grupo de características que las de la fragmentariedad que conforman el diario, también lo es una escritura instantánea en gran parte de los textos selecionados. Un ejemplo de la escritura instantánea que atiende al caos perceptivo del sujeto poético es el poema «Infancia» de Eloy Sánchez Rosillo donde la memoria reconstruye de acuerdo a la particularidad de sus leyes, el cual dice así de forma extremadamente fragmentaria: "Vas por el campo. Tienes nueve años. / Te detienes debajo de un almendro. / Oyes cantar. Descubres en las ramas / un nido de jilgueros." (1984, 47). Juaristi comienza algunos poemas de forma instantánea, como si fueran arranques improvisados y espontáneos, como ocurre en «Muchacha en la ventana»: "Fumas. La tarde lenta / de julio va cayendo / sobre el cercano mar." (1994, 26). El autor de *La luz, de otra manera* construye períodos oracionales propios de quien se entrega a una escritura espontánea: "Despierto. Pesa el sol sobre mi rostro / y la arena ha tomado mi forma levemente." (Gallego, 1988, 23). El poema, «octubre, 16», describe la minuciosidad de los detalles más imperceptibles relacionados con el sujeto poético, situado entre la arena y el mar.

Si algo resulta palpable en la construcción de todo diario es el reflejo de la cotidianeidad a la que se somete este tipo de escritura. Es muy sugerente la cotidianeidad en los poemas de Eloy Sánchez Rosillo hasta el punto de constituir la base que atraviesa todo el poemario: "Siéntate aquí, en la estancia / de siempre —una ventana, el sillón y la mesa, / algún cuadro, la música, los libros, / un jarrón con anémonas— y aguarda" (1984, 11). El poema «Primer amor» rememora lo que fue un amor juvenil al lamentarse de que no quede ninguna huella veinte años después de su desaparición. En él aparecen lugares cotidianos como «los balcones / de la casa» (1984, 14) en ese tiempo recordado. En «Mañana de febrero» encontramos al sujeto que intenta infructuosamente escribir lo que se supone que es un escrito íntimo (poema o diario) como tarea prioritaria: "No consigue que, dóciles, se posen / en su cuaderno y digan lo que intenta / decir: que esta mañana / juega el sol de febrero en los tejados / de su barrio, que el cielo / es muy azul y solamente tiene / dos o tres nubes blancas, / que el reloj de la iglesia da las doce / y un gorrión dichoso / se detiene de pronto en la baranda / de su balcón" (1984, 37). Todas ellas son acciones descritas que no tienen la menor trascendencia ni siquiera para el sujeto que las protagoniza (menos para el lector), pero son íntimas y propias de una escritura de diario. En Sánchez Rosillo resulta frecuente que el sujeto poético evoque los más lejanos recuerdos no para reconstruir la memoria en un intento de aprehenderse el sujeto sino todo lo contrario, recreándose en detalles

nimios, insustanciales y de lo más minúsculo para detener el paso del tiempo y eternizar esos instantes que cree maravillosos, como ocurre en el significativo poema «Infancia», donde revive el protagonista percepciones de la más tierna infancia todavía recordadas: (1984, 47). En «Esta tarde» la cotidianeidad tiñe toda la escritura de lo acaecido hace apenas poco tiempo, en una dolencia por el recuerdo de la amada en el pasado feliz y dichoso, frente a un presente que se presenta muchas de las veces devastado: "Y la blancura / de este papel se va cubriendo lentamente / de leves signos que te entregan / los días remotos del verano aquel / y a esa muchacha que otra vez te mira." (1984, 52).

La cotidianeidad también marca la poesía de Juaristi, solo que no está al servicio de lo que se pudiera entender la escritura de un diario referencial, sino subordinada a la escritura ficcional de un poemario donde prima una cotidianeidad más bien intemporal, no localizada en un tiempo concreto sino ordinario de los hábitos del sujeto poético. La cotidianeidad en *Diario de un poeta recién cansado* por lo general no se detiene en momentos concretos sino que se generaliza para que dé pie a reflexiones poéticas de noches en soledad, con el aliciente del alcohol y cargando el protagonista con los recuerdos del pasado: "Hay un ácido aroma de trinitarias mustias / en el aire de octubre. La ciudad se desploma. / En silencio paseo por jardines dormidos." (1994, 21). La referencia más evidente alude a una estación del año y más concretamente al mes de octubre de forma simbólica, sin mayor precisión que el de transmitir un ambiente de forma perceptiva. Del mismo modo dirá poco después: "Hasta la madrugada, putas, y yonkis / y cántabros tinteros / miden sus vidas con estrechos vasos." (1994, 21). Se recoge el ambiente nocturno de locales de ocio en la ciudad, pero de un modo generalizado y vago, nunca con precisiones sobre lo que el propio protagonista realiza en esa atmósfera descrita con pinceladas que pudieran ser meros escorzos. Igualmente ocurre en «Vers l'ennui», bien que por motivos diferentes cuando el protagonista recuerda el pasado en un lugar concreto de su memoria, aunque también descrito de forma vaga: "Entonces era el mundo. Qué grande parecía. / En el límite mismo del verano, qué dulce / el tiempo que se abría, la luz indeclinable. // Entre el pinar y el río se extendían los huertos: / los pequeños retazos de maizales y habares / brillaban agolpados bajo el oro de junio." (1994, 24). Existen ramalazos llenos de espontaneidad donde el protagonista repentinamente inquiere el motivo de su estancia en un determinado lugar como ocurre en el breve poema «Lamento del maestro taoísta»: "¿Qué hago aquí, en este hediondo hotelucho de Bayswater, / abrazado a unas rameras más viejas que la Muerte?" (1994, 31). La acción está teñida de una actualidad ("hotelucho") íntima o impúdica cuando el protagonista de forma tangencial da cuenta de parte de su actividad nocturna. Pero no es éste el caso mayoritario en el poema de Juaristi, más bien el libro se nutre de figuras históricas o fuentes bibliográficas culturales y literarias que sirven de motivo de composición como es el caso de «Bodas

de plata» en clara referencia a la novela de Manzoni *I promessi sposi*, puesto que aparecen "Renzo y Lucía". Otros personajes que aparecen en algún momento en los poemas son Sabino Arana, Benito de Nursia, Gabriel Aresti, Blas de Otero, etc.

En el *Diario del Nautilus* de Muñoz Molina hemos dicho anteriormente que se practica la escritura fechada de un modo particular, al subordinarse ésta a la escritura semanal en un periódico de provincias, no ya a una escritura personal sino a una disertación de acontecimientos cercanos en el campo de lo cultural de cuanto acaece en la vida social y cultural española o internacional en el momento en que se escribe, como ocurre en el capítulo titulado «Los libros y la noche», en referencia a la cita anual de la feria del libro de Francfort, donde se reflexiona sobre la función que debe cumplir el libro en la nueva sociedad que se está conformando, con una preponderancia importante del discurso audiovisual: en ese sentido, todo el libro puede ser considerado un diario de la vida social, cultural, e incluso artística de la España del momento. Otros ejemplos pueden dar claras muestras de alusiones a hechos cotidianos que de alguna manera tienen trascendencia en la vida cultural española como es el hecho de la noticia del encuentro de documentos pertenecientes a Manuel Azaña: "En los sótanos de un edificio de la Policía, entre una ciénaga de expedientes atados con cuerda de embalar y mordidos sin duda por la humedad y el tiempo, se han encontrado manuscritos inéditos de don Manuel Azaña, páginas de su diario que se creyeron perdidas definitivamente en el desorden de la guerra, borradores literarios de su juventud, fotografías de pasaporte tomadas en 1930 en las que don Manuel tiene la sonrisa triste de quien ha aceptado la mediocridad del presente y adivina la ingratitud del porvenir." (1986b, 91-2). Lo importante del caso es que el hecho en sí no acaba ahí sino que se le añade el aderezo literario no para adornar sino para explicar con ese motivo (el de la realidad) que la literatura está implicada en la vida y que la una confecciona a la otra, confiriéndole sus mecanismos constructores; por ejemplo, respecto al importante hallazgo del manuscrito, dirá su autor "Entonces el juego de los manuscritos se ha iniciado de nuevo en una oficina de Madrid." (1986b, 69), al tiempo que comenta cómo importantes obras literarias se han gestado bajo el signo de esa misma emulación del hallazgo. El final del capítulo no tiene desperdicio a este respecto, por cuanto que se afirma que todo ese material hallado configura la historia colectiva de la literatura: "Pero los manuscritos de Azaña, sus cartas, sus fotografías, las cuerdas que los ataban y el cajón donde yacieron durante tantos años, pertenecen a la historia de la literatura." (1986b, 92).

La cotidianeidad está muy presente en los poemas de V. Gallego: «noviembre, 11»: "Acercar el brasero, poner música / suave." (Gallego, 1988, 33). El sujeto se entretiene recreándose en detalles nimios: "Tarde azulada, inmensa, / tarde que sé y que nunca expreso. Sol / bajando mansamente hasta mi rostro / y sombra ya en mi cuerpo que dormita." (1988, 30). El poema «Noviembre, 6» de Gallego dice: "Fuera, en la

playa, cesa el viento, la luz / reduce el mar al blanco de las olas" (Gallego, 1988, 31). Son acciones nimias en lugares sin la menor trascendencia para el protagonista, una forma de evadirse de la soledad que le invade pero para caer en el mismo lugar del que pretende salir.

En el *El gato encerrado* la cotidianeidad se ve subordinada normalmente, como hemos dicho antes, al medio profesional del autor, es decir, a las acciones en el ámbito dinámico de la cultura, bien que no falten las de la realidad de un ciudadano de a pie: "Miro por la ventana. Todavía no ha amanecido y el cielo tiene un color tizón. Por lo demás, se adivina en los montes un vago resplandor azul, a cuya luz los árboles, el camino, una casa a lo lejos, parecen bordados con hilaza tosca, como algunos tapices del Renacimiento." (1990, 15), "Ha venido esta mañana muy temprano el cartero a traerme una carta de X. Al tiempo, me ha dado a la firma un escrito de no sé qué, y me ha pedido un donativo para reparar la campana de la iglesia." (1990, 20), o enumeraciones de detalles nimios y sin importancia que pasan por sus ojos: "En el buzón hay tres cartas del banco, dos catálogos horrendos de pintura, el recibo del teléfono y una hoja ciclostilada anunciando reparaciones de televisión. Estoy encantado." (1990, 165). Otro nivel de cotidianeidad es el referente a su tarea diaria profesional como traductor de libros, por ejemplo: "Doy por concluida la biografía de Dickens de Una Pope Hennessy, confusa y prolija, para preparar el prólogo de *Oliver Twist*. La traducción, de principio a fin, es tan criminal, que a menudo he sentido que me vertían plomo fundido en las orejas." (1990, 174). Otras veces se refieren detalles concretos del entorno físico del escritor con la ironía que le caracteriza: "Durante una media hora se dejaron escuchar los ruidos de siempre: un perro a lo lejos, algunos jilgueros y el escándalo de un pavo que todas las mañanas merodea por el jardín. No sé cómo se lo han comido todavía. Lo está pidiendo a gritos." (1990, 18). En otras ocasiones, se presenta el protagonista en acciones que realiza habitualmente como es el caso de sus viajes: "He tomado un tren de cercanías en el que volvían de Alcalá unos cuantos estudiantes. Se reían en alto, hacían bromas, se daban codazos. Dos de las tres chicas eran muy guapas." (1990, 33). En unos cuantos momentos aparece el protagonista enfermo o con problemas físicos, lo cual es muy propio del registro en forma de diario, solo que aquí comentado con la habitual frescura del autor: "En la cama varios días. No tengo fiebre, no me siento mal, pero debo guardar reposo. De lo contrario, me sobrevendrían cinco o seis cosas que no he tratado de averiguar." (1990, 124). La notación posee el carácter improvisatorio del diario, sin voluntad de marcar un inicio o un final.

Contra la tendencia mayoritaria de todos estos escritores, Millás trabaja precisamente la cotidianeidad de la vida de sus personajes no para recrearse de una forma pasiva en impresionismos o connotaciones inútiles sino en posición conflictual

nuclear de los seres que habitan la ficción. En *La soledad era esto* la cotidianeidad en la que vive instalada la protagonista es descrita de una forma mínima, austera pero suficiente como para dar cuenta del vacío vital con que el hábitat envolvente de la protagonista recubre sus vivencias hasta el punto de que (convertido en angustia vital) acabe por ser motor en la resolución de los problemas planteados. El paisaje siempre es la gran urbe de finales de los 80 ("Como vivo en un piso alto, he visto la ciudad como quien contempla un cuerpo tendido. Esta ciudad es un cuerpo visible, pero la visibilidad no es necesariamente un atributo de lo real." [1990, 130]), el cual asfixia a la protagonista y la aisla todavía más de la vida. Así se refleja el propio hábitat reducido a un mundo empequeñecido progresivamente conforme la va oprimiendo: "Todos los días, cuando arreglo el dormitorio, veo en la casa de enfrente a una mujer que se asoma a la ventana para limpiar con furia el alféizar." (1990, 130). La cotidianeidad se refleja también en lugares como la cocina de su casa, el baño, el dormitorio, los lugares que la constriñen, pero también las acciones rutinarias que en ellos repite con una sistematicidad mecánica un día tras otro: "Son las doce. He tomado un café que me ha sentado mal y entonces tengo náuseas. Voy a recoger un poco la cocina." (1990, 131). Otras veces esa acción se limita a un parco registro de hechos y constataciones: "Es de noche. Estoy en el hotel. Enrique ha salido a cenar con algunos políticos españoles destacados aquí." (1990, 151), una rutina aplastante contra la que choca día tras día la protagonista.

En *Beatriz Miami* se vierten datos cotidianos en torno al protagonista como es su veraneo en Masnou, sus aventuras amorosas juveniles en Barcelona, sus relaciones culturales con conocidos del momento, pero siempre subordinado al efectismo de la consecución de una crítica radical al sistema y al modo de vida de entonces. En ese sentido se pueden rastrear sus relaciones amorosas con una chica, de la que se desprende el valor cultural otorgado al cine en aquel momento: "Aquel otoño, el último de nuestra relación, Alina me sugirió que fuéramos al cine. «¿A ver qué?», le pregunté. «¿Qué importa lo que den?», me contestó. «Entrar en un cine es como entrar en una iglesia: lo que importa es la ceremonia." (1991, 68). Otras veces las situaciones cotidianas están subordinadas a poner en evidencia las carencias de toda una época, bien que fueran culturales, como cuando ubica la acción entre las aulas de la Universidad, por supuesto franquista: "Y allí, cuando empezaba a diluirse la neblina y a insinuarse un simulacro de claridad mediterránea en aquel templo de la ignorancia, aparecían los tres mosqueteros" (1991, 94-5). Son, todo ello, detalles subordinados a la descripción de una época para ponerla en evidencia, o bien modular la ideología que acompaña a cada persona según sus manifestaciones o acciones en el recuerdo: nunca se queda en el detalle en sí por considerarlo vano y sin sentido. Todo lo contrario a lo que ocurre en el diario referencial *Colección de Días* de García Martín donde se da cuenta fehaciente del

protagonista, identificado con el autor, para ridiculizar, poner en evidencia a los personajes que aparecen, tomando como motivo y como fin en sí la cotidianeidad, sin mayor trascendencia que servir al placer lúdico de contar su autor cuanto le envuelve, como llevado por el espíritu de revancha: "¿Quién crees tú que va a estar en el jurado del Premio Nacional? Dime, dime poetas y críticos a los que interese mandarles el libro. Dime los más influyentes, sólo los más influyentes, que me han dado muy pocos ejemplares y además los sobres y lo sellos valen una pasta." (1993, 80), preguntará un joven poeta al protagonista. El relato se lleva a efectos ante el aval de ser García Martín uno de los críticos de poesía más conocidos e influyentes del panorama nacional, de lo que aprovecha sus experiencias personales siempre rodeado del ambiente cultural de la poesía para tratar un anecdotario intrascendente que sólo sirve por cuanto que le avala ser el autor un personaje público conocido. En ese sentido se permitirá decir: "Soy como el chófer del que hablaba al principio. El trabajo es descansado, pero se aburre uno mucho." (1993, 76); aburrimiento que transmite al lector ante acciones que no tienen la menor importancia más allá de ese círculo minoritario de quienes la efectúan.

Julia Escobar escribe en su diario: "El sol, en poniente, llega hasta el fondo de la habitación donde escribo y reposo al mismo tiempo. Mi perra duerme hecha una rosca en un sillón polvoriento" (1996, 173-4), "Fuera todo sugiere el frío: los árboles despojados por completo de sus hojas, a pesar de ser todavía otoño, agitan sus desnudas ramas castigadas por el viento que sé, de qué forma cruel, helador. Las hojas del jardín están totalmente heladas y las *veo* crujir. Silencio, paz." (1996, 174). Al hilo de esa cotidianeidad en la que envuelve su vida Carme Riera, lleva a cabo apreciaciones del siguiente tipo: "Los alumnos son cada vez más jóvenes, impúdicamente jóvenes." (1996, 222), "Saludo. Sonrío. Espero que se acomoden. Recorro el aula. Ninguna cara me llama especialmente la atención. Busco y rebusco al fondo, en el medio, en las primeras filas, a diestro y siniestro un signo de mínimo interés o siquiera de complicidad." (1996, 222). Por su parte, Juana Salabert escribe: "El viernes 22 es la fiesta de J. C. Parece que el *Varadero* sale ya, sin más demoras, a mediados de enero." (1996, 233). Bernardo Atxaga da cuenta de detalles concretos de una visita a Finlandia donde desarrolla actividad intelectual durante su estancia: "A las siete de la tarde, lectura en la Casa del Escritor. Buen ambiente, con todo el mundo sentado alrededor de las mesas y tomando café. Como siempre, Tarja tradujo a la perfección. Firmé algunos ejemplares de mis libros y una mujer me regaló una postal con un dibujo. Nos hicieron entrevistas." (1996, 160). José Jiménez Lozano apunta: "Visita de la casa-museo de Sigmund Freud, Bergasse, 19, en Viena. (1996, 181). Martín Garzo escribe: "Asistes a una intrascendente conferencia sobre ética. El hombre es un animal moral, en el sentido de que no se deja llevar por el instinto como por determinadas costumbres." (1996, 201).

La escritura de *Elegías* de Sánchez Rosillo funciona del mismo modo que un diario en la forma de plasmar una serie de inquietudes a través de la reflexión puntual, como sucede en el poema «Invocación», al pretender plasmar las huellas del poeta en un escrito (fragmentado), y por lo tanto resulta ser un acto esencialista: "¿Por qué te niegas a acudir, poema? / Esta tarde podrías hacer dichoso a un hombre / que espera oír tu misteriosa música / para saber que vive." (1984, 27). Muchas veces la reflexión en Vicente Gallego conlleva conclusiones drásticas: "La vida / nos ha cerrado ya el cajón de los secretos" (1988, 13), "a menudo / permanezco tendido todo el día / en un pequeño cuarto al fondo del pasillo." (Gallego, 1988, 15), "Reflexiono en mi cuarto mientras llueve, / parece innecesaria cualquier exaltación." (Gallego, 1988, 18), "Me ejercito / en la quietud más absoluta" (Gallego, 1988, 18), "Existir: nada, nadie. / El ser supremo que yo habito." (Gallego, 1988, 18), "esta íntima sorpresa ante mis pasos" (Gallego, 1988, 19). Jon Juaristi vierte de un modo coloquial y poco dado al pensamiento —más bien de un modo sarcástico— reflexiones sobre la situación (política y social) del país vasco, su tierra, en un contexto histórico determinado, sin tener que necesariamente aparecer como telón de fondo el sujeto poético, sino que más bien se privilegian en un primer plano las figuras históricas como ocurre en el poema «Jardín de Abando» en clara referencia a la espacialización de los personajes históricos que aparecen: "Aquí Bilbao no tiene parte alguna / ni llegan de las minas los rumores. Sabino y Luis pasean entre flores / bajo la luz dorada de la luna." (1994, 47). En el *Diario del Nautilus* las reflexiones no tienen tanta preponderancia como las divagaciones o disertaciones literarias que lleva a cabo su autor una y otra vez en los diferentes artículos; un ejemplo sería el titulado «Las ciudades provinciales» que comienza del siguiente modo: "En las ciudades de provincia siempre es domingo por la tarde. Un domingo pálido, como de entretiempo, mansamente apaciguado en la melancolía, que es el más provincial de todos los sentimientos, si se exceptúan el amor infortunado y la esperanza de recibir misteriosas cartas pasionales." (1986b, 111). La divagación se extiende a temas con honda tradición literaria que no interfieren para nada la reflexión sobre estados de ánimo del sujeto narrativo sino que, todo lo contrario, la veta personal no aparece más que para apuntalar el hecho colectivo de la vida social o cultural que concierne al conjunto de los lectores. Resulta significativo el dato de que el sujeto poético de *La luz, de otra manera* se muestre casi siempre en paisajes desolados, propicios a la introspección: "Entonces me he sentado entre las sombras / examinando indiferente mis contornos, / los límites huidizos de la materia, / aceptando mi exiguo papel en esta tarde que declina." (Gallego, 1988, 12). La escritura de *El gato encerrado* practica un ensanchamiento de los límites tradicionales de esta modalidad decantándose por el uso del pensamiento y la reflexión constante en torno a la profesión de un

intelectual dedicado a la publicación de libros y artículos en prensa, entre otras cosas. Muchas de las veces ello se traduce en reflexiones generalizadas sobre la sociedad actual, es decir, de finales de los ochenta: "Vivimos, en cambio, en una sociedad que exalta estéticamente al perdedor, pero que lo vende por todas partes. / Yo en eso no veo más que hipocresía. El héroe contemporáneo es cualquiera de esos personajes de serie B que encarnó Bogart o que cruzan las novelas americanas." (1990, 50), "La cultura moderna resulta de una beatería ridícula. Terminarán por publicar facsímiles de los billetes de tranvía que usó Joyce o las facturas que pagó Proust a sus médicos. A falta de literatura, están poniendo una tienda de recuerdos religiosos, como los que se ven cerca de la Plaza Mayor." (1990, 125). Normalmente las reflexiones atañen al mundo intelectual del escritor: "Un escritor es distinto. La emoción es una mala consejera, porque uno acampana el estilo y lo dobla, como las campanas, a muerto. Sale falso, irreal." (1990, 40); otras veces serán reflexiones generalizadas sobre arte: "«el arte no está nunca en primera persona.» Sólo por estas palabras merece ser recordado un artista que engañó a todo el mundo haciendo creer que sus frases las decía un tal Oscar Wilde." (1990, 55). Otras veces, se vierten opiniones: "Casi toda la poesía moderna, desde el surrealismo y el 27, es en España y en lo español una poesía de imágenes. […] Las ideas, por el contrario, y quien dice ideas, dice la vida, el relato y experiencia de la vida, es necesario sembrarlas, abonarlas y recogerlas, como el grano." (1990, 111); referencia a los años juveniles de los 70 en plena lucha antifranquista, expresará: "Miedo, eso es todo lo que me queda de aquel tiempo." (1990, 90); y más adelante añade a esta opinión: "Las cosas se sucedieron sin que nada de lo que hicimos sirviera para nada. / Por eso no hay palabra que más odie hoy que Solidaridad" (1990, 91). Tal opinión particularizada conlleva unas connotaciones ideológicas más que dudosas por cuanto que lo uno no salva a lo otro cuando habla de la solidaridad polaca en plena dictadura, o se extiende tal opinión al resto de las formas de la realidad. Otras veces, las opiniones acaban en divagaciones propias de un medio escritural como es éste: "Me gustaría escribir una novela. Siempre que se me ocurre una idea tan original, las ansias me sobrevienen de repente. Es decir, me gustaría ponerme a escribirla esta misma mañana y tenerla lista para la hora de comer. La tarde la dedicaría a hacer algún retoque de estilo, algunos detalles, cosa de poco. A la hora de la cena la tendría lista para el editor. El día de Año Nuevo me pone, en este aspecto, más apetente que nunca." (1990, 16), para a continuación inventar un argumento de cara a esta presunta novela que quisiera escribir con detalles incluso de su trama, e hipotéticos desarrollos. Hay opiniones de lo cotidiano cercano al entorno del protagonista: "¡Qué tristes son los amaneceres de Madrid! Íbamos mi madre y yo en un taxi, sin hablarnos, mirando ese Madrid sombrío y triste. Las casas de Atocha y Embajadores, negras y siniestras, empezaban a destacarse en ese temblor del amanecer." (1990, 39); pero también vierte disertaciones sobre la

vida que le envuelve como intelectual: “Algunos creen que son mejor las conferencias, porque hablas tú solo. Para otros, puede. Para mí, no. Yo en las mesas redondas me callo todo el rato y dejo que hable el público. Si me preguntan, respondo como puedo y paso la pelota a otro. A veces le pillan a uno el día tonto y habla uno más de la cuenta. Eso deja siempre un mal sabor de boca. En las conferencias es distinto.” (1990, 75); otras veces las disertaciones tienen un tono muy particular llegando a opiniones como la siguiente en donde se adivina una concepción selecta de la literatura, aceptando la idea de la criba que ejerce el tiempo: “De modo que cuando digo que de toda la generación [del 27] nadie podrá leer dentro de unos años más que unos pocos poemas, no es aventurar nada nuevo.” (1990, 167). En otros casos la disertación sirve para temas comunes como es el caso de la fiesta de los toros: “Tarde de toros, catastrófica, en el Puerto. He comprendido por fin que el arraigo de la fiesta entre los españoles se debe a que todo lo que sucede en el ruedo es un trasunto de la vida real…” (1990, 63). En otras ocasiones, la opinión se convierte en mero apunte de escritor, un fin muy propio para un diario: “X., el escritor más chocante que conozco, me asegura haber leído un libro con este título: «Proust y el cálculo diferencial». Me lo creo.” (1990, 51), o también en pesamientos en sí: “He comprendido, al fin, que un buen libro no es aquel del que podemos decir que lamentamos haber llegado tan pronto al final, por el contrario, aquel que nunca sabemos si hemos terminado del todo.” (1990, 37). Enjuicia a quienes pretenden llegar a ser literatos u obtener fama a través de su imagen o indumentaria: “Para usar pajarita hay que escribir como Mann, si no es mejor no hacer el cretino imitando a éste o al de más allá. Eso o esperar a tener los setenta años. A esa edad uno puede hacer lo que le dé la gana” (1990, 69). Más concretamente, otras formas de reflexión que lleva a cabo en este diario, eslorado como se ve hacia este costado, mediante pensamientos breves e impactantes bien por su función de acertijo o sus juegos de palabras inteligentes a la manera de los aforismos, los cuales suelen abarcar todo un fragmento de discurso: “La vanidad es como el colesterol: va en aumento con la edad.”, (1990, 153), “Hay mañanas en que la vida nos parece como una ópera: buena música para un libreto mediocre.” (1990, 36); dichos como el de “Vida literaria: o es vida o es literaria. ” (1990, 162); sentencias: “El gran escritor es siempre el que influye no en los discípulos, sino en los maestros, en los muertos.” (1990, 155), “Si Cervantes viviera, el primer premio Cervantes se lo hubiera llevado Lope de Vega.” (1990, 21). En Trapiello, también el diario se presta con legitimidad propia a la recopilación de apreciaciones ajenas: “«Como Dios me ha asegurado, la muerte se ha convertido en mi sueño.» La frase, recitada en una de las cantatas de Bach, tiene el aire triste de los deseos que habrán de cumplirse.” (1990, 53), o registro de hechos coetáneos como sucede cuando da cuenta de la muerte de Andy Warhol con añadidura de deducciones sobre el artista y su trato preferente en la prensa: “Ha muerto Warhol. (Este cuaderno va

a parecer un obituario.) En toda la tontería periodística, gran nerviosismo. Los periódicos se soltaron la melena y reprodujeron las fotos de ese personaje, como si visitaran los Santos Lugares." (1990, 64). Otras veces se expresan opiniones acordes con una cierta estética muy presente en la comentada literatura mayoritaria de los 80 donde la belleza lo es todo, bajo una postura esencialista: "Por lo general uno a cierta edad tiene inclinaciones platónicas a considerar que la verdad es la belleza" (1990, 89). El protagonista manifiesta en contadas ocasiones el mundo exclusivista en el que vive sumido y del que hace gala cuando se reafirma en la suficiencia de vivir alimentado culturalmente con la literatura y el cine: "El cine y los libros de arte son suficientes, y de vez en cuando alguna exposición de arte oriental o una de esas semanas que organiza El Corte Inglés, donde uno puede comprar sedas japonesas o cacharros chinos sin más complicación que tomar un taxi." (1990, 97).

En Antón Tovar la reflexión adquiere un tono marcadamente meditativo: "Contra todo lo que pensaban los místicos Dios es algo que no se puede acariñar, enmadrar ni ser enmadrado por él." (1996, 243); idéntico carácter adquiere el de Justo Navarro, solo que el diario es el lugar de clarificación (donde se concentra la multiplicidad de la vida de un solo ser) de ese tono: "Mientras me dormía anoche, en este dormitorio, pensaba que soy una ciudad: todas las habitaciones por las que he pasado, todos los lugares, todos los habitantes con los que he coincidido y todos los personajes que he sido, según las situaciones. Soy casas nuevas y ruinas, y muchos personajes, y también soy una lengua: palabras viejas y palabras nuevas, una lengua que nace de otra lengua en un momento impreciso, una lengua que cambia cada día para ser otra lengua, que introduce nuevos giros y olvida otros. Podría haber un censo de lugares, personas y palabras. Ya tomo apuntes aquí." (1996, 216-7). La reflexión en Masoliver Ródenas adquiere un carácter en múltiples ocasiones con pretensiones de sacar cuentas a*f* su pasado: "Superé la edad de Cristo. Superé la edad en que Cervantes escribió el *Quijote*. Superé la edad de mi padre. ¿Qué sentido tiene mi vida? ¿De qué engaños puedo alimentarme?" (1996, 208).

Julia Escobar aprovecha el diario para reflexionar consigo misma con interrogaciones cruciales en los siguientes términos: "¿Acaso soy víctima de mis deseos? Porque me quiero guapa, ¿lo soy? Porque me quiero encantadora ¿lo soy? ¿Crees que has sufrido tanto en vano? ¿Que odias y desprecias a tanta gente en vano?" (1996, 169-70). Son reflexiones íntimas surgidas en un momento determinado, cuando la autora ha adquirido una edad determinada, consecuencia de la cual se desata la crisis de conciencia: "Estoy aquí, con mis cuarenta y nueve años cumplidos y con pensamientos de muerte más perfilados que nunca, quizá porque mi salud está peor que nunca." (1996, 171), y luego añade ante la cercanía de la muerte: "Pienso en la muerte como en un país al que habrá que acudir alguna vez, como en una región de soledad y

sombras donde no hallaré más que lo que lleve encima, como en las antiguas posadas españolas. Se acabó ya el hacer acopio de cosas para un futuro en el que ya estoy." (1996, 171). Para Laura Freixas, el diario contiene distintas facetas humanas como la reflexión generalizada sobre la existencia: "Lo peor es no saber el significado de lo que nos ocurre. El tiempo hará la luz; pero entre tanto, si queremos avanzar, no nos queda más remedio que hacerlo a tientas." (1996, 178). Para Juana Salabert en el diario se convocan reflexiones vagas sobre la infancia al hilo de una evocación del pasado lejano: "Vuelvo a verme, imagen desenfocada y engañosa, es verano, en la casa de la infancia, un sanjuanero choca, torpe, contra los muros blancos de la galería, tengo nueve años, pienso en Edgar Poe (mi padre acaba de regalarme la traducción baudelairiana de sus obras) y en Virginia Clem, me invento cuentos…" (1996, 231), para más adelante reflexionar sobre la identidad al someterse a ese recuerdo traicionero de su pasado: "Pero no soy yo quien escruta a la niña que fui. Es una extranjera, una extraña, sin duda, el yo de entonces, cuál, qué extraño todo, ese haber empezado a ser lo que se será, un trayecto a ciegas sin un paso atrás." (1996, 232). Otros modos de reflexión son los comentarios que vierte Laura Freixas: "Estoy leyendo todo Kenzaburo Oe. No le envidio el éxito literario: no se le puede envidiar nada a quien vive en un mundo tan angustioso, repugnante y amenazador." (1996, 179); muchas veces los comentarios refieren a sucesos actuales como ocurre en Juana Salabert: "Anoche pensé en el drama de las mujeres argelinas, por ejemplo… degolladas, torturadas, aniquiladas. Me pregunto qué nuevas vueltas de tuerca tendremos que presenciar en este confuso fin de siglo." (1996, 232); otras veces son meros apuntes en un cuaderno como hace José Jiménez Lozano: "La pirámide del Louvre vista desde lejos me pareció más pequeña que cuando la vi por vez primera, y semejaba como un montoncillo reluciente de arena y cristales, como si allí estuvieran haciendo obra." (1996, 183); o aforismos como los que practica Masoliver Ródenas: "Los infelices son felices despreciando a los felices." (1996, 211), e incluso Trapiello: "No hay literatura seria sin humor." (1996, 248), en otros casos serán pensamientos deshilvanados como hace José Carlos Llop: "*Souvenirs*: la vida de uno necesita de los *souvenirs* para fortalecerse." (1996, 188); y otras, se corresponden con frases lapidarias. Juana Salabert reflexionará sobre el conflicto bélico de Yugoslavia: "El mundo es una ciénaga sin remedio, llevamos inoculado ese instinto de muerte de que hablaba Freud, y no hay solución." (1996, 232). Sin embargo, para Carme Riera, el diario «Notas de clase» es la base para reflexionar sobre su actividad profesional como docente universitaria y la recepción de la literatura entre los estudiantes actuales, qué lugar ocupa la creatividad literaria en la vida actual: "Cada año que pasa, me requiere un mayor esfuerzo ese ejercicio de seducción escolar… Puro y duro márketing. Es necesario saber vender la mercancía. Ofrecer un sugestivo menú de sugerencias… Una lista de especialidades de la casa…" (1996, 222).

Hemos comentado que el objeto de la escritura en los diarios de *La soledad era esto* de Millás (tanto el de la madre, Mercedes, como el de su hija la protagonista, Elena) es un proceso de construcción de la identidad a recuperar; en ese sentido, la reflexión se evidencia a cada paso, pero no es un confesionalismo intimista donde el autor haga hincapié en la privacidad, sino todo lo contrario una forma de meditación que contribuye a armar la novela, quedando subordinada la reflexión a la construcción de la ficción novelística, lo cual se puede evidenciar en momentos en que Mercedes escribe en su diario que luego leerá Elena, su hija, precisamente un párrafo que la alude a ella: "Me da pena porque se está destruyendo, aunque a lo mejor en una de estas se suicida y me hace descansar a mí también." (1990, 62); de lo que más adelante contestará Elena en lo que pareciera una réplica de esta idea: "también yo percibí a mi madre como un ser lejano y entonces resulta que es que era su antípoda." (1990, 109-10). En realidad, la reflexión es el verdadero campo de batalla de la novela cuando es la que permite la liberación de la protagonista y su aprehensión como sujeto libre, tras reconocer el lastre que todavía ejerce el pasado en sus acciones presentes: "Pero no ha sido así. He vivido un infierno del que quiero salir, pero al que se aferra una parte de mí que no domino. Tras el optimismo de las primeras líneas de este diario, donde expresaba la rara y agradable sensación de haber tomado las riendas de mi vida, alcancé un precario equilibrio que se quebró en pedazos hace seis o siete días." (1990, 115-6). Sólo cuando lo venza será libre. En ese período de aprehensión que irá tomando forma a la par que la construcción del diario, se permitirá reflexionar sobre cuanto le envuelve, como es el caso del comportamiento de su marido: "En cuanto a Enrique, mi marido, creo que empieza a mirarme de otro modo, como si hubiera advertido la transformación íntima que padezco y cuya dirección ignoro." (1990, 119); otras veces, el diario refleja el estado anímico de su autora a través del propio hábitat, como ocurre en el caso de su madre, Mercedes: "Llevo quince días sin limpiar los azulejos del baño y a veces pienso que la evolución de mi bulto depende del estado de la casa. Si la casa está sucia, el bulto crece." (1990, 128-9); las reflexiones, en el momento álgido de la acción, llegan a veces a grados de desenvolvimiento en forma de pensamientos aunque no tan profundo como los de Trapiello, por cuanto que la protagonista siempre juega con una frialdad anímica y un distanciamiento respecto a sí misma: "El futuro es un bulto que ha empezado a crecer en alguna parte de mí y al que alimentaré como a un hijo. Se trata de que al final haya merecido la pena haber vivido." (1990, 164); esa frialdad en la consecución de ideas se transmite en todos los niveles: "Hoy es domingo y las personas y las cosas delatan la condición festiva del día." (1990, 172); y en un momento muy determinado se llega a una reflexión casi existencial: "Quizá no exista ni existamos nosotros, del mismo modo que no existió aquel tesoro que encontré en la playa." (1990, 130). Incluso la escritura del propio diario —del mismo modo que lo fuera para su madre— se erige en

la mayor clarificadora de sus ideas a partir de esa reflexión que activa el proceso de re-construcción de la personalidad perdida: "Mi marido y el resto de la gente que conozco dependen de una serie de cosas —con las que guardan una relación de semejanza— que certifican permanentemente quiénes son. ¿Qué tengo yo que certifique lo que he sido, lo que entonces soy, si soy algo? Tengo este diario, y el hachís que procuro no fumar" (1990, 127). Pero, sobre todo, lo que es mucho más importante, la escritura llevada a cabo en el diario, o lo que es lo mismo, el registro de los hechos de los sucesivos días, no es más que la constatación de una reflexión en curso donde el potencial de la palabra se revela en todo su esplendor por cuanto que a través de éste la protagonista toma conciencia de su propia libertad: "Esta extrañeza alcanza también a Enrique, mi marido, al que contemplo como un anfitrión amable, aunque lejano. De manera que es como vivir en una casa que no es mía y con un sujeto que no es mi marido. Decir esto —pero, sobre todo, escribirlo— me proporciona algún grado de angustia, porque es aceptar que yo no pertenezco a nadie, a nada y que nada me pertenece…" (1990, 133).

En *Beatriz Miami* la prosa está al servicio de un anecdotario que pretende siempre extraer una conclusión, bien sea ideológica de lo puesto en escena bien una forma de hacer acto de justicia a la memoria y a los seres que la habitan. Así, de cuando en cuando, se dan reflexiones conclusivas de lo expuesto aunque no tengan esa continuidad que caracteriza a *El gato encerrado* de Trapiello; esas exposiciones reflexivas (o que incitan a la reflexión) pueden ser de toda una época de represiones y opresiones bajo la dictadura franquista: "Y la sociedad es peor que Dios: ni siquiera nos deja ver el culo. Entonces, ¿cómo puede haber una calle de los Anos? ¡XXV Anos de Paz!: ¿Os acordáis?" (1991, 21). Todo está al servicio de una reflexión con juegos audaces de pensamiento cuyo objetivo final es la crítica a una época y a un régimen político. Por otra, los pensamientos acaparan toda la novela ante la necesidad de sacar cuentas al pasado y su gente: "Tememos a la muerte. Evocamos a los muertos." (1991, 28). Incluso, yendo más allá, a veces pretende alcanzar con la reflexión cuestiones de fondo como la incomunicación humana o la condición del hombre: "¿Qué hace toda esta gente un domingo por la tarde en la cola del teléfono? ¿Es un indicio de la comunicación humana? ¿O de la incomunicación: todo el mundo llamando a casas vacías de gente que está en las colas de los teléfonos, etc.?" (1991, 34); otras veces serán meditaciones con la característica ironía sagaz que inunda la novela: "Yo no sé si Dios existe o no, pero desde luego la Cruz sí, porque la he visto con mis propios ojos." (1991, 29), refiere tan sólo el 26 de junio. Otras veces serán sentencias, como la siguiente, muy oportuna para lo que es el espíritu generalizado del libro: "La amnesia no es una oscuridad, como solemos creer al identificarla torpemente con la ceguera, sino que por el contrario es una radiante claridad en la que no se ve nada, un espacio infinito sin objetos o puntos de referencia con la realidad que nos rodea." (1991, 141). En el fondo, el motor de la

escritura de Masoliver Ródenas es la narración de la educación sentimental de toda una generación en una década completa a partir de los tabúes y represiones generalizadas en el pueblo español, criticando al régimen franquista mediante el arma de una siempre obscenidad provocativa irreverente.

José Carlos Llop vierte a veces la reflexión al hilo de un incidente ocurrido, pero no necesariamente relacionado con la experiencia directa del escritor sino con la faceta cultural social: "Esta noche de domingo ha muerto Joseph Brodsky. Era ruso, pero Rusia le persiguió, encarceló, despreció y expulsó. Era ruso y sin embargo guardo sus libros en uno de los estantes de poesía inglesa, entre los libros de sus amigos Walcott y Heaney y después de los de Graves, Auden —tan admirado por él—, Spender y Larkin. Cambiar de lengua es como cambiar de estantería en esa gran biblioteca que es la vida." (1996, 188). E incluso la reflexión puede ser literaria exclusivamente: "La literatura me conduce hacia la literatura, y cuando me alejo de ella como lector, me estoy alejando también como escritor." (1996, 192). En Martín Garzo la reflexión adopta diversas maneras, generalmente relacionada ésta con la literatura también, pero en algún momento constituye lo que Gomez de la Serna llamó una greguería al hilo de los hechos cotidianos de la vida diaria: "Los disgustos: esa cacharrería del alma." (1996, 198). La reflexión que establece Martínez Sarrión en su diario adquiere un tono intelectualizado referente a la actualidad que vive como intelectual de este fin de milenio: "En el terreno de la información audiovisual y en este país, al menos, lo ágil se ha confundido siempre con lo atropellado, vociferante, propagandístico y chapucero." (1996, 204), y más concretamente tratando la literatura actual apunta reflexiones que vienen al hilo de la muy reciente literatura aquí abordada: "Los necios y cotorras cultores de la moral (y estética) del «perdedor» deberían tomar nota de la advertencia al respecto de Borges, autor, por cierto, que tampoco se les cae del hocico y al que saquean a placer." (1996, 206). Profundizando en la faceta de quienes reflexionan en su diario respecto a la actualidad social y política, Miguel Sánchez Ostiz, desde su condición de escritor reconocido por la sociedad española, lleva a cabo una reflexión sobre los intelectuales sometidos al poder en la era socialista, bajo el que viven protegidos y neutralizados a cambio de ciertas prebendas (en muchos casos monetarias): "Hay escritores que deben más de la mitad de su carrera literaria al felipismo, a la política cultural del gobierno socialista y que entonces se echan las manos a la cabeza ante tanto desmán —no es para tanto, demonio, no es para tanto aunque sea grave, lo grave de verdad sería no poder decir nada, verlo y estar amordazados—, pero que no dijeron esta boca es mía mientras viajaban de un lado para otro por cuenta del gobierno, asistían a ferias y a congresos, eran premiados, galardoneados, jaleados y festejados. Entonces que la farra se acaba, entonces es el momento de ponerse digno y echar sermones. Los prósperos funcionarios de la literatura, prósperos funcionarios a secas, de lo que sea, de cualquier cosa que dé

para comer, cierran filas y sienten el prurito ético. Uno se pregunta si no tendrán memoria, si serán incapaces de verse, si el propio éxito y el ajeno emborrachan de esa manera, uno se pregunta cómo encajarán su propia historia, de la que sabes porque te la pasan delante de las narices en la prensa, en los medios de comunicación" (1996, 240).

El poema «El romanticismo» de Sánchez Rosillo comienza precisamente con lo que podría ser una reflexión pero que en el fondo resulta ser el registro diario de los sucesos de mayor relieve a lo largo de la jornada, que no es otro motivo que el de la carta de quien se supone que fue su enamorada: "Hoy me llegó tu carta. En ella veo / muchas palabras tristes / y una luz recordada" (1984, 40). Más adelante el sujeto poético reflexionará sobre la importancia de ese amor y el dolor que confiere el recuerdo de esa ausencia del ser querido: "Consuela, sin embargo, la certeza de haber estado vivos / alguna vez, pues mucho, mucho vale / en los días sin luz la fiel memoria / de aquella primavera en que agotamos, / como inocentes cómplices, / los momentos postreros y más dulces / de nuestra juventud." (1984, 40-1). Un tono confesional se instala en la mayoría de los poemas de Vicente Gallego como ocurre en «noviembre, 16» (con significativa carga abúlica): "Hay una claridad de lluvia no lejana / y estoy aquí sentado ante este mar" (Gallego, 1988, 39), «noviembre, 21»: "Me deslizo en silencio por las tardes / que se enfrían, el ocio es el tiempo / de los dioses." (1988, 40). Trapiello en *El gato encerrado* practica una débil confesionalidad por no decir nula; es más, se guarda mucho de no aportar datos íntimos sobre su vida ante esa vocación que preside su diario y, a la vez, conciencia de escritura del mismo, de entregarlo a la imprenta —como antes hemos aludido—; y, por lo tanto, de servir a un lector a través de la pertinente literaturización del proceso de escritura donde lo íntimo y púdico difícilmente tendrá cabida: "Ayer, en la casa de mis padres, subí al desván buscando unos libros que recordaba haber metido, hace veinte años, en un baúl polvoriento. Naturalmente no encontré esos libros, pero sí otras cosas, que no vienen a cuento aquí. Salvo una. Una que sacudió de pronto mi memoria." (1990, 159). Se intuye que esa «cosa» encontrada y no compartida por el lector en ningún momento —por una significativa suspensión del mensaje— forma parte de la intimidad del protagonista y por lo tanto a un lado de la privacidad del autor (la cual distingue a rajatabla a lo largo del libro); no de otro modo se podría entender esa traición del discurso que practica el narrador. A veces aparece una tenue intimidad para advertir que el diario se escribe en una soledad absoluta consigo mismo: "se han ido todos no sé adónde y yo aprovecho este momento en que no hay nadie en la casa para escribir estas líneas." (1990, 197). En otras ocasiones, la confesión viene dada también de una forma no menos distanciada como pueda ser a través de opiniones sobre generalidades como el tiempo que hace: "Está haciendo uno de los veranos más agradables que recuerdo. Llueve todas las tardes. El cielo se queda

después de las tormentas dorado a trozos, negro, plateado y morado." (1990, 170-1); de cualquier manera el autor se cuida mucho de no dejar rastro en el libro de detalles íntimos que afecten a su privacidad más personal o relaciones estrictamente personales hasta el punto de que muchos de los personajes cercanos están nombrados con X. En algunos momentos, por esa vocación mayoritaria antes aludida de reflexionar que preside al texto, el propio protagonista lo hace consigo mismo hasta llegar a sincerarse, lo que según dicen sus especialistas es una de las motivaciones principales de todo diario con voluntad de tal: "Me viene sucediendo desde hace algún tiempo. Voy a una librería. Miro con atención las novedades, pero algo me impide decidirme por éste o por el otro libro. En algunos compruebo el número de ediciones que han alcanzado y experimento en mi corazón una ola de envidia. Noto que se levanta a lo lejos y viene a morir a mis pies, bañándolos con su espuma sucia y fermentada" (1990, 36), solo que este desnudamiento a causa de la envidia está construido a base de una buena dosis de ironía al verterse en la literatura del modo en que lo hace Trapiello. El diario sirve en otros momentos para verter la escritura hacia la memoria del pasado bien sea en la juventud, en la adolescencia o en la infancia: "Esta mañana he recordado un suceso de mi infancia […] / Cruzábamos, yo y mis hermanos, un campo de trigo, verde aún, que había frente a nuestra casa en León. Yo tendría entonces unos cinco o seis años. No más. Por aquella fecha, 1959, nuestra casa estaba a las afueras de la ciudad y lindaba directamente con el campo." (1990, 93). De lo que deducimos del hecho particular del recuerdo es que, en lo que sabemos del autor del libro que nació en la provincia de León en 1953, todo encaja en la veracidad histórica de la vida de quien eso firma. En ese sentido, otro dato identificador respecto al autor es la anécdota del entierro de un primo cuando, tras el funeral, los primos se ponen a hablar de la infancia en el pueblo tras más de 30 años sin reunirse todos juntos (1990, 44), todo ello narrado también por la evocación de esos recuerdos familiares en Matueca. En momentos puntuales la memoria acude al diario para repasar hechos del pasado muchas de las veces con nostalgia de ellos, como si sintiera el protagonista dolor por la huida definitiva de aquellas experiencias recordadas; a veces la memoria está provocada por el encuentro con un objeto en casa de sus padres que le evoca todo un mundo pasado (pág. 160 y ss.), pero otras veces la memoria acude a golpes de pensamiento de momentos mucho más cercanos en el tiempo.

En *La soledad era esto* no se adopta un tono confesional propiamente dicho de diario, sino que esa frialdad antes enumerada se transmite a los datos que aporta la protagonista, pero también en los datos que vierte su madre en su propio diario, además de las relaciones que envuelven a la protagonista con los demás (marido, hermanos, hija, detective…), hasta el punto de que impregna toda la narración y ésta hace su tímida aparición en el informe encargado al detective, en lugar donde por naturaleza

nunca debiera aparecer ésta, dado su carácter objetivador y distanciado: "empiezo a pensar que se trata simplemente de una mujer sola y aburrida que sale a la calle para escapar del agobio doméstico." (1990, 125). En otros momentos, el diario adopta tintes de confesión de lo que Elena llama «sucesos de orden doméstico» con el distanciamiento de los hechos que le caracterizan: "No quiero decir con ello que no sienta nada por mí, pero pienso que sus afectos están colocados en otros lugares (su trabajo, sus amantes, nuestra hija) y que no queda mucho espacio para mí en esa trama. Tampoco yo, es cierto, me he ocupado mucho de él en los últimos años y eso ha acabado configurando un tipo de relación rara, una relación que no es molesta, pero que resulta inútil como apoyo en los momentos decisivos de la vida. Aunque nunca hemos hablado de ello, creo que espera con ilusión que Mercedes, nuestra hija, se quede embarazada." (1990, 120). Es como si el informe del detective se impregnara de las características del diario y viceversa.

En *Beatriz Miami* las confesiones pueden ser impúdicas cuando están al servicio del sexo con el fin de manifestar la estrechez educacional, sentimental y social de la época, con anécdotas irreverentes pero siempre como telón de fondo lo ideológico del asunto; las confesiones prácticamente nunca acaban en la privacidad de quien las narra, sino que conciernen al lector para que se erija en memoria de toda una época, dando cuenta de la inmediatez de las mismas al retratar a gran parte de los protagonistas vivos de la Barcelona del final del franquismo e incluso a los escritores latinoamericanos por aquel entonces residentes en Barcelona: "¿Me importan realmente Tito Gestaipo, Francisco Fe, la Mema Ricarda, Mentecato de Vainilla, José Llufa, Alina Valente o Miguel Badalona? ¿José Lobezno o Esteban Pessols? ¿Tan necesitado o tan enfermo estoy? Tal vez ni siquiera han existido. O existieron pero no eran así, o sólo eran así en parte, mi personal visión entre otras tantas visiones personales, o el recuerdo los ha ido transformando como los ha ido transformando mi interpretación cada vez distinta de las cosas." (1991, 109). Pero otras se acerca a la visión personal o propia del autor que, aun llevando puesta la máscara de la ficcionalización del relato, importa resaltar tal confesión para pretender un malditismo intelectual del gusto del conjunto del libro, con el fin de criticar fehacientemente a todo un sistema epocal contra el que está en desacuerdo abierto: "Los borrachos pasamos por una fase de abrazos y lágrimas de amistad, incluso cuando de nada nos conocemos, así que nos acercamos para abrazarnos, continuamente desencontrándonos." (1991, 113), y "Bebemos para poder olvidar, nos apasionan los amores efímeros que no dejan la mínima huella en nosotros y amables camareros tienen que salir corriendo detrás de nosotros para entregarnos el paraguas olvidado en un rincón o la estilográfica olvidada en una mesa." (1991, 116). En el diario referencial de Masoliver Ródenas publicado en el monográfico de la *Revista de Occidente*, se dan cita las mismas obsesiones del autor: "Lo que de verdad

había empezado, a mis doce años, era mi necesidad de viajar. De viajar para huir." (1996, 213).

En Laura Freixas se revelará una confesión cruda sobre su condición social: "y es que en la mentalidad que he heredado —es decir, en la burguesía catalana que he conocido—, el que gana el dinero es el único que tiene ciertos derechos: derecho a mandar, derecho a ser escuchado porque uno (los demás, no) tiene problemas *de verdad*, derecho a pasarlo bien" (1996, 175-6). La confesión está al servicio de la reflexión ideológica sobre la clase social que ocupa.

Ello nos lleva a una reflexión ulterior sobre las costumbres que retrata todo diario como fuente inmediata a la que dirigir sus dardos hacia una inmediatez connatural. El protagonista de *Elegías* de Eloy Sánchez Rosillo vive sumido en una constante meditación de su estado presente (vacío) frente a la felicidad del pasado, donde momentos concretos del día son aprovechados para reflexionar sobre ese desasosiego en que vive el personaje: "Ocurre a veces que al caer la tarde, / y sin saber por qué, llega a nosotros / una vaga inquietud, un importuno / desasosiego, un frío, y deseamos / algo que no tenemos, lo que el azar no quiso / dejar en nuestras manos" (1984, 53). La laxitud en las costumbres del protagonista y frecuencia de uso de ciertas ambigüedades temporales aparece con frecuencia del modo siguiente: "Tomo a veces un tren tras la comida" (Gallego, 1988, 17), "Suelo regresar a media tarde" (Gallego, 1988, 17). En este poema el sujeto poético muestra un «tú» explícito, que en definitiva es el destinatario del libro y, por tanto, textual, con lo que se asimila a la práctica determinada del diario: "ya conoces mi amor por estas horas" (Gallego, 1988, 17), de lo que se supone un diálogo con algún amor suyo anterior del que se ha separado definitivamente, bien que quede el recuerdo reciente. Describe acciones puntuales de una unidad temporal reducible a una tarde, como el caso del poema «septiembre, 24»: "Llego después al caserón" (Gallego, 1988, 17). Las descripciones del paso abúlico de la tarde a veces son minuciosas con el objetivo de resaltar la abulia vital que sufre el protagonista. No tiene pudor alguno, como en los mejores diaristas, de relatar acciones íntimas y extremadamente personales como ocurre en el final del poema: "y me masturbo / sin demasiada convicción." (Gallego, 1988, 17). En *El gato encerrado* aparece el protagonista en la tarea de sus hábitos cotidianos que, como hemos señalado, están muy próximos a los de un intelectual como es su autor, traduciendo libros para su posterior publicación, escribiendo artículos de prensa o libros, visitando librerías de viejo u ocasión, viajando por compromiso cultural como es el caso de estar en un jurado de poesía, dar alguna conferencia o viaje cultural, pero aparecen ciudades cercanas a su entorno como Madrid en donde más tiempo pasa, pero también Venecia por motivo de viaje intuimos que de placer, o lugares campestres de León donde tiene sus raíces el

autor. El libro da perfecta cuenta de los hábitos y costumbres de un escritor que vive muy cercano el hecho cultural público. En *La soledad era esto* la protagonista Elena vive inmersa en un apartamiento del mundo, con lo cual se refleja ese cosmos doméstico que es su vivienda, aislada del resto de los seres por un doloroso apartamiento, con dificultad de comunicación exterior incluso con su marido, atentando contra su vida en la medida en que el narrador la muestra bebiendo, fumando hachís, pasando muchas horas en la cama abúlica, no haciendo nada útil, etc. Sólo la reflexión que lleva a cabo en el diario que comienza a escribir le hará tomar conciencia hasta el punto de dejar el hachís prácticamente y comenzar una nueva vida donde todas las costumbres pasadas (enumeradas) han quedado abolidas definitivamente. Ya hemos señalado la importancia en *Beatriz Miami* de las costumbres cotidianas de los personajes de la narración para poner en evidencia precisamente la pobreza de la vida en el franquismo, pero sobre todo para poner en evidencia las propias costumbres que debían acatar jóvenes adolescentes en proceso educacional, los cuales las debieron aceptar sin posibilidad alguna de protesta, puesto que les vienen dadas e impuestas, al crecer en el seno de una burguesía catalana que debe velar por mantener las formas por encima de todo, de lo que el protagonista está continuamente haciendo burla y, por lo tanto, detestando.

Existe una pasividad en la contemplación del sujeto inserto en el mundo y entregado a la escritura del diario. Ello ocurre en la escritura de Eloy Sánchez Rosillo en el poema titulado «El río» que dice así: "El sauce y el río. / El solo en el agua. // Detente. Contempla / la mañana. // No pienses / en nada." (1984, 13). La voluntad de abstraerse el sujeto poético en la contemplación pasiva de la mañana en plena naturaleza y en no pensar en nada marca toda la reflexión hasta el punto de no dejar de ser curioso que ésta se lleva a cabo en segunda persona para probablemente revertir con más contundencia el soliloquio efectuado por el sujeto sobre su propia persona. El poema «Divertimento» remarca la temporalidad precisamente para constatar la pretensión de llevar una vida idílica y alejada de la realidad: "Esta mañana hubiera salido de su casa / no muy tarde. Pensaba / levantarse y, al rato, irse despacio / —con su Virgilio bajo el brazo y lleno / el corazón de dicha— / al rincón abrigado de ese jardín que ama / el tibio sol de invierno." (1984, 28). Al sujeto sólo le importa esa sumisión en el estado de la reflexión o de la escritura porque parece vivir para tal fin, sin importar que se inmiscuya en los procesos vitales de la realidad de su alrededor, apenas registrada a lo largo del libro, como por ejemplo sucede en el poema «Diciembre»: "Se acaba el año y casi nada hiciste / de lo que en este tiempo, vagamente, / te proponías hacer. Pero has escrito / unos cuantos poemas. // (Sé sincero / y di que lo demás no te importaba.)" (Sánchez Rosillo, 1984, 56). Recordemos que ese mismo proceso marca la escritura de V.

Gallego en *La luz, de otra manera*: “Me ejercito / en la quietud más absoluta, / escucho el ruido extraño que produce / la anticuada fontanería de esta casa, / y examino los dedos de mis pies.” (Gallego, 1988, 18). En *El gato encerrado* su protagonista alardea en numerosas ocasiones de la pasividad con que pretende caracterizar el ocio, que en su caso está dedicado a la colección de libros de ocasión y antiguos. “Para matar el rato uno se enfrenta con una pequeña biblioteca hecha de mutilaciones y restos. Elegir en esas circunstancias se parece mucho a aventurarse con un purgante.” (1990, 19). La abulia vital preside muchas de las acciones cotidianas de la vida del protagonista hasta el punto de erigir casi una estética del fracaso, o lo que es mejor, crear la imagen publicitaria del personaje fracasado: “Qué hermoso es ese día en que volvemos a casa sin haber hecho nada. Qué hermoso es fracasar y estar alegres.” (1990, 46). Son frecuentes las disertaciones que lleva a cabo sobre su juventud estudiantil como militante antifranquista, pero prácticamente las aboca a un fracaso en todos los sentidos, sin salvar hechos de su vida que merecieran la pena, hasta el punto de llegar a decir de forma desreponsabilizada respecto a los procesos históricos que lo único que pretendía era supeditarlo todo al divertimento: “Yo la única ilusión que tenía entonces, como los jóvenes de hoy, era pasarlo lo mejor posible, que se podía poco.” (1990, 89). La grandeza de la protagonista que escribe el diario en *La soledad era esto* es precisamente ser capaz de romper con la abulia vital que arrastra el personaje en un proceso vital que se puede considerar en su inicio totalmente agotado, donde la escritura del diario le anticipa las posibilidades de romper con la trampa de su vida y el vacío vital, en lo que será el comienzo de la planificación del futuro y, con él, el depertar a la vida tras muchos años de letargo anímico.

El sujeto poético de *Elegías* de Eloy Sánchez Rosillo aparece las más de las veces envuelto en su propia y pretendida marginalidad, en una soledad idílica y casi bucólica muchas de las veces, como ocurre en el poema «Huerto»: “En el huerto, entonces, / cantará el jilguero. // La luz del verano, / en el huerto. // Y yo aquí, tan lejos.” (1984, 30). Esta evocación en la distancia da idea de la escenografía de la que se rodea el protagonista al pretender siempre un aislamiento muy dado a la meditación y a la soledad con el fin de dialogar consigo mismo. En el *Diario del Nautilus* la soledad hace su aparición hasta el punto de que se dice en «La ínsula extraña»: “En algún lugar de este diario apócrifo he contado que el Nautilus es el refugio último de quienes piensan, como Gustavo Adolfo Bécquer, que la soledad es el imperio de la conciencia, pero no he dicho que en sus estancias de tapizado metal se cultiva también, aunque con ciertas reservas, la virtud antigua de la hospitalidad, y que algunas veces sus escotillas se han abierto para recibir a un náufrago que, asido a una tabla rota o a un salvavidas, se despedía lentamente de la suya…” (1986b, 29); de hecho, el submarino del capitán

Nemo, es decir, en este caso la escritura del diario del Nautilus de Muñoz Molina no es más que una referencia para náufragos perdidos, una especie de isla de la soledad compartida a través de la escritura del mismo diario, con tal de compartir las ideas realizadas en él: enriquecer con las reflexiones vertidas sobre la realidad la conciencia del ser humano. De hecho, más adelante, en el significativo capítulo titulado «Desolación de la quimera», dirá también al respecto: "La soledad es un navío submarino, una torre junto a un río brumoso donde un hombre, Hölderlin, que ha perdido la razón, murmura hexámetros griegos y escribe extraños mensajes firmados con el nombre de Scardanelli. La soledad es una isla, un faro que alumbra la noche como la única ventana iluminada de una ciudad […]. La soledad es un extranjero que camina por las aceras de Sevilla, de Madrid, de Londres, mirándose en los escaparates o espiando los cuerpos que pasan y se reflejan en ellos con los mismos ojos asombrados por la belleza y el deseo que nos siguen mirando 20 años después de su muerte" (1986b, 61). Introduce Muñoz Molina el aliciente de llevar a cabo reflexiones profundas sobre temas con honda tradición pero sin la particularidad de aludir a una privacidad personal que no tendrían otro sentido sino el blindaje de quien lo escribe, ya que huyendo del pudor personal, crea conflictos dotados de un vigor colectivo amplio. En el último capítulo, escrito unos meses después de acabar los anteriores, quizá por vocación de cerrar lo comenzado, se dan claves interpretativas de la escritura precedente de este diario por cuanto que la anunciada soledad (del capitán Nemo o del escritor) se disipa ante la presencia de los lectores que son quienes al fin y al cabo otorgan sentido a todo escrito llámese novela, ensayo o incluso diario: "Diré al final que el capitán Nemo nunca ha estado solo, que hay un fantasma en el Nautilus: testigo atento, no del todo o no siempre acogido al silencio, a la oscuridad anónima, dotado de la misma cualidad de presencia ausente que tienen los personajes de ciertos cuadros antiguos, de algunas fotografías que no es preciso mirar para saberlas pálidamente adivinadoras y espías, brújulas de navegar el olvido." (1986b, 155). La importancia del lector será reiterada a lo largo del artículo, dado que es el único que otorga sentido a todo escrito y sin cuya complicidad ninguno tendría sentido: "Hay un fantasma en el Nautilus y un lector conjetural, necesario, exacto, desconocido, que está del otro lado de las palabras como detrás de uno de esos espejos desleales que permiten espiar a quien se encuentra solo y no sabe que su mirada ciega está fija en las pupilas de otro hombre." (1986b, 156), "Estas palabras no me importan si no son el destino y la íntima posesión de alguien que existe y camina entonces mismo por una ciudad o una calle que no he visitado nunca, y me reconoce al recibirlas." (1986b, 157). Con lo cual, como ya se dijera antes, estas palabras reafirman la condición de todo signo de ser entregado al «otro» para que lo interprete, de tener vocación de comunicar toda palabra con sus semejantes y entablar una dialéctica entre diversas palabras provenientes de diferentes lugares, e incluso en

eso el diario, por mucho velo íntimo que posea, tiene esa vocación de ser entregada a los lectores para que reconstruyan su sentido y las interpreten en el seno de la sociedad. Más abajo se dirá que todo el diario es un esfuerzo por entablar diálogo con ese lector anónimo que construya el significado de los mensajes enviados: no de otro modo se puede entender la escritura ni siquiera la de un diario: "Para ese lector único y plural ha existido el Nautilus, para que otra voz, no la mía, inerte a su propio sonido, lo reviviera del silencio, de ese abandono de mensaje arrojado al mar en el que va a extraviarse la literatura cuando uno la aparta de sí como lastre o légamo en el que se le enredaba la imaginación ya ansiosa por alcanzar no roturados paisajes de papel en blanco." (1986b, 157). Finalmente, las últimas palabras del diario hacen alusión a esa figura imprescindible del lector que necesita todo escrito sin la cual no se revalida la existencia de ninguna escritura: "Sabe que en alguna parte, muy cerca o al otro lado del mundo, hay un fantasma, un testigo, un cómplice de su soledad y su locura, y se sienta a esperar, a oír el silencio o los pasos cercanos, mirando fijamente la puerta que sin duda va a abrirse y las esquinas de los corredores donde puede surgir la figura deseada." (1986b, 158).

El sujeto poético de *La luz, de otra manera* se reconoce en la soledad que le envuelve: "El aislamiento únicamente, la soledad / muy lejos ya del dramatismo, constatación / de un cuerpo sólo en el espacio" (Gallego, 1988, 21); el protagonista poemático se describe en acciones que conllevan la más absoluta soledad en su entorno: "comienzo a caminar de vuelta a casa" (Gallego, 1988, 24), "De nuevo el mar. La tarde ha terminado." (Gallego, 1988, 28), "Mediodía con sol, redondo y grande como el deseo. Tres meses ya desde mi marcha." (Gallego, 1988, 26). En «octubre, 29» el poema dice: "Transcurre el día aquí sin más obstáculos" (1988, 29), "Cae la tarde y estoy solo, / qué extraña sensación la de vivir." (1988, 29). La soledad atraviesa como un eje al personaje principal de *La soledad era esto* hasta el punto de constituir uno de sus motores. La protagonista se halla sumida en un vacío vital en derredor que será el causante del diario donde se vierte toda la reflexión sobre este aislamiento involutario llegando a un estado de plena conciencia catalogable como de insilio voluntario permanente: "Sin embargo, cuando me asomé a la sala del bingo y comprobé la cantidad de soledad acumulada en cada uno de los jugadores y jugadoras, salí corriendo de allí porque me pareció un espejo en el que resultaba insoportable mirarse." (1990, 139), "He reflexionado sobre la soledad que me atribuye [el detective] y ello me ha hecho pensar que, efectivamente, a simple vista, mi vida carece de puntos de referencia." (1990, 127), "La soledad es una amputación no visible, pero tan eficaz como si te arrancaran la vista y el oído así, aislada de todas las sensaciones exteriores, de todos los puntos de referencia, y sólo con el tacto y la memoria, tuvieras que reconstruir el mundo, el mundo que has de habitar y que te habita." (1990, 134).

Cambiando de tercio, respecto a la temporalidad que marca esta modalidad discursiva, la escritura en Sánchez Rosillo construye las estrategias más oportunas para servir a una recreación a modo de diario, donde el tiempo es el enemigo a vencer y por tanto un espíritu esencialista alumbra la tarea de la escritura: "sabrás decir de forma que lo dicho, / venciendo al tiempo, en el papel perdure." (1984, 11). La tarea de remarcar con tanta insistencia el tiempo sirve con el fin de tener como cuadro de fondo el de la escritura de un diario, en cuyo final el lector será consciente de haber asistido a una escritura fraccionada y, por lo tanto, construyéndose en sucesivos momentos que atienden a unidades de días (como el autor da muestra en «cronología de los poemas» [1984, 63]), y que si queda alguna duda, por lo que respecta a la temporalidad, ésta se despeja en la meditación que lleva a cabo sobre la misma y el carácter intemporal y esencialista que le otorga al tiempo pasado de su juventud y adolescencia. En el poema titulado «Un libro» el sujeto poético recupera el tiempo de la adolescencia a través de un objeto común como es un libro que resultará ser la novela de Stendhal *La cartuja de Parma*, leída en aquel entonces y que recupera la huella de la memoria teñida con una importante carga de nostalgia y hastío vital, frente a una «dicha» vivida mientras durara el proceso de lectura que parece dolidamente irrecuperable: "Abro de nuevo el libro que mis manos abrieron / tantas veces. El paso de los años, / que hace ver con hastío muchas cosas que otrora / nos retuvieron, no ha podido nunca / apagar en mi pecho la emoción con que siempre / me adentré por sus páginas." (1984, 12). La temporalidad abarca la amplia evolución concretada en el poemario, incluso desde los propios títulos: «Sol de invierno», «Amanecer», «Atardecer de septiembre», «Primavera» ["En el aire / de la mañana canta el sol de mayo. / Huelen las horas / a naranjos en flor." (1984, 33)], «Atardecer en Las Lomas», «Los años», «Mañana de febrero», «Las golondrinas» [remarca la temporalidad con la llegada puntual de estos animales sin otro motivo de importancia sino ése: "Oh abril, con cuánta alegría / van y vienen por tu cielo / las golondrinas." (1984, 39)], «Infancia», «Esta tarde», «Presentimiento de otoño», «Diciembre», donde generalmente el tiempo está teñido por la subjetividad que representa ese momento para el sujeto poético, o bien por las connotaciones que transmite el propio título. En «La ventana» leemos: "En las tardes de marzo, cuando nada / queda ya en mi ciudad que recuerde el invierno / y una dulce pereza invade el ánimo / dispuesto a la indolencia, / es hermoso mirar por la ventana…" (Sánchez Rosillo, 1984, 15), donde la pasividad del sujeto poético inunda todo transcurso temporal en una «indolencia» improductiva. Pero también aparece un tiempo más concreto en el que el recuerdo lo genera con nostalgia, como ocurre en «La llegada»: "De los muchos momentos dichosos que aquel tiempo / tuvo a bien entregarle y que la vida / no podrá repetir, uno tan sólo quiere / que hoy brille en esta página: / Es la hora /

del alba y amanece muy deprisa" (1984, 17); en el poema que invoca desde su mismo título al amanecer, se puede leer la evocación de un instante concreto del pasado: "Y era verdad la vida, cierta la luz del alba." (1984, 18). En «De las cosas del campo» se puede leer insistentemente esa temporalidad concreta e instantánea de una forma reiterativa hasta la obsesión: "Era una tarde / del mes de agosto y sobre mí pesaba / el rigor de la siesta" (1984, 25), "Era la hora / íntima del crepúsculo." (1984, 26), "Persiguiéndose, / volaban por el cielo atardecido / dos palomas torcaces." (1984, 26). Por su parte, en «Atardecer de septiembre» remarcar el tiempo supone dolerse por el avance de éste como si no se acabara de aceptar el proceso biológico que nos impone la naturaleza, y el sujeto poético quisiera esencializar ciertos momentos de su adolescencia para paralizar el tiempo precisamente en esa etapa de plenitud vital, sin aceptar los estragos del mismo en su avance: "No olvidéis esa tarde de septiembre, / ni las horas aquellas gloriosas del crepúsculo: / vuestros cuerpos supieron / —en el destartalado, triste cuarto / que la ocasión dispuso— ser alegres y jóvenes / y arrebatarle al tiempo, / en breve espacio, tanto paraíso." (1984, 20). Del mismo modo, en el poema «Un vaso con anémonas» se queja el sujeto de la pérdida de sus vivencias juveniles e incluso de la desmemoria que impone la distancia temporal respecto a aquellos episodios ya lejanos: "Ya no me queda nada de los años / aquellos. El olvido, lentamente, / lo ha ido borrando todo" (1984, 24). En el poema titulado significativamente «Nel mezzo del cammin» existe una conciencia plena de la temporalidad en el sujeto poético desde el presente de la escritura: "En medio del camino, hoy, viernes, día / veinticuatro de junio, justo cuando / muy a pesar de mí cumple mi vida / su trigésimo quinto aniversario" (1984, 49). El poema de resonancias alighierescas está fechado el 24 de junio de 1983, justo cuando el poeta Eloy Sánchez Rosillo cumplió 35 años de vida —mitad del camino como su referencia indica— con lo cual se ajusta ésta a la fecha de nacimiento del autor en un intento de igualarse el protagonista con su autor, en una identificación que rompe las reglas de la ficción del poemario. De modo parecido ocurre en *Diario de un poeta recién cansado*, cuando en uno de los poemas iniciales, «Trenos de Vinogrado», «II», el sujeto poético confiesa la "Inesperada advertencia / de mi trigésimo otoño." (1994, 20), donde se intuye que al ser el segundo poema del libro publicado en 1985 en primera edición[387], y a juzgar por las pocas fechas que se ofrecen en el resto del libro (con cronología sucesiva) éste fuera comenzado en el año 1981, fecha que muy probablemente se corresponde con la de la escritura del poema, con lo cual coincidiría con el trigésimo aniversario de su autor nacido en el año 1951. En ese momento preciso del tiempo, surge la necesidad de sacar cuentas a su vida (y por lo general en muchas de las personas sobre el rumbo adoptado en la misma) meditando sobre el presente: "Tomo a

387 Recordemos que aquí estamos citando por la edición recopilatoria del conjunto de su obra poética: Jon Juaristi, *Mediodía (1985-1993)*, Granada, Comares, 1994.

traición mi vida. Calzadas de Begoña. / Asco. Breve y sombría / calle de la Esperanza." (1994, 20). El poema titulado «Invitation to a beheading» es uno de los pocos del libro que está compuesto con motivo de una fechación precisa, el 27 de septiembre de 1984, momento de la inauguración de un monumento a Unamuno en Bilbao: "Su pueblo —el nuestro— le irritaba / (y no es difícil comprenderlo): / huyó a las mugres introhistóricas / de las ciudades mesetarias." (1994, 48). Por otra, el poema «Euskadi, 1984» incorpora la fechación al propio título aun siendo ésta imprecisa al contener todo una año y dar cuenta el contenido de la idiosincrasia histórica del pueblo vasco (1994, 50). En el poema «O dark dark dark» el sujeto poético rememora aventuras o experiencias amorosas pasadas que tuvieron su final y del que también existe un poso de dolor: "Fuera estaba cayendo mansamente la lluvia. / Se perdía la gente hacia calles extrañas. *Let's ask for the bill, now*. La pasión de un verano / yacía moribunda al pie de la tetera. / *Well, see you*... y dónde, / dónde se fue tu amor, Pentesilea." (1994, 31).

En V. Gallego, se constata que los tiempos verbales son los propios del diario, al ser los presentes, bien simples bien pretéritos perfectos, los que quedan de forma más patente en el proceso de la escritura, los cuales apenas marcan una distancia respecto a las acciones descritas y sí en cambio crean inmediatez en el discurso: "He llegado", "he subido", "Me he levantado", "Comienzo a caminar", "sucede" (Gallego, 1988, 12 y 13). Muchas veces se abusa de infinitivos que se corresponden con la suspensión temporal pretendida, imponiendo al poema una repetición de acciones a lo largo de los días, método propio de los diarios, como ocurre en el poema fechado «Septiembre, 2»: "hallar", "haber desentrañado algunas noches", "salir", "recorrer", "sentarse", "abandonarse", "descubrir", "saber", "esperar" (Gallego, 1988, 14). Estos verbos intemporales no dan cuenta más que de ese carácter cíclico del tiempo (lo días) porque pretende el sujeto poético entre otras cosas remarcar esa intemporalidad para sumirla él mismo en claro carácter de vacuidad vital. Otras veces, la intemporalidad se remarca con frases como: "descubro alguna vez" (Gallego, 1988, 15); ésta queda remarcada también del siguiente modo: "el paso / indiferente y firme de los días." (Gallego, 1988, 15). Se remarcan otros empeños próximos: "Regresaré / alguno de estos días, cuando cumpla / la labor que me trajo hasta esta casa" (1988, 40).

Aunque Jon Juaristi no es el ejemplo más clarificador de una temporalidad acorde con la escritura del diario según todo lo dicho en torno a *Diario de un poeta recién cansado*, dada la remitencia de las acciones, bien a momentos intemporales de acuerdo a gran parte de la poesía bien a un pasado de la memoria, en algunas ocasiones la acción sí se acerca al tiempo de la escritura como ocurre en «Balada de las buenas intenciones»: "Muere la tarde del Señor de Santiago / de este año imbécil de mil novecientos / ochenta y dos." (1994, 28), con una fechación imprecisa porque no le interesa subordinar toda la escritura a una correlación de fechas, como verter ese tiempo

impreciso en la reflexión sobre su tierra y el paso del tiempo de un sujeto insatisfecho vitalmente. En ese sentido, como ya hemos dicho anteriormente, el libro no es un diario de forma estricta sino transformado por la ficción y subordinado a una pretendida eficacia poética.

En *Diario del Nautilus* se dan referencias continuas del motivo de la escritura del libro aun no habiendo una temporalidad explícita sino soterránea, como hemos dicho, de los acontecimentos elegidos por su autor de forma arbitraria, en cuantos hechos narra o testimonia al llevar implícita la carga temporal en un punto concreto de la historia española reciente. Curiosamente en «Como mueren los héroes» se nos habla del año en curso de una forma explícita, y de hechos que están sucediendo en el momento en que se escriben, pero sin fechación exacta dada la innecesariedad del tema a tratar, de tal forma que queda implícita en el propio escrito la datación: "Tediosamente los periódicos se afilian a la conmemoración de George Orwell y enumeran y apuran sus profecías, pero, tal vez porque en la biblioteca del Nautilus no hay ni un solo ejemplar de *1984*, yo elijo como señal del tiempo esa costumbre triste de las necrologías que nos viene obligando a escribir el elogio póstumo de los muertos recientes y permanecer atentos a los almanaques para no eludir la celebración de ningún aniversario." (1986b, 69). El motivo de la escritura para Muñoz Molina, ya no sólo del diario sino de la amplia extensión de su narrativa, es el de conservar la memoria histórica y personal frente al olvido, lo cual le lleva a decir: "Uno escribe para combatir el olvido, para rescatar en las palabras el tiempo gastado por los relojes, pero sucede, y es ahí donde la aventura empieza, que hay un instante en que la línea recta de la máquina de escribir desciende, como hilo de Ariadna, a regiones no iluminadas por la conciencia, y revela paisajes donde la memoria sumergida se confunde con todos los sueños que no fueron recordados al despertar." (1986b, 55).

Bien que el tiempo no aparece de forma explícita en la escritura de Trapiello en ningún momento, percibimos la estación y el momento del año por los datos subyacentes que aporta. El diario, hemos dicho, abarca lo que un período natural de un año desde su mismo inicio hasta su final; comienza con el primer día del año: "El día primero del año tiene en Las Viñas algo de plácida rutina. No hay nada que delate una noche de excesos ni esa alegría rabiosa, espumeante y un tanto epiléptica de las nocheviejas." (1990, 15), finaliza del mismo modo en nochevieja de ese año: "Nos han invitado a pasar la Noche Vieja unos amigos. Lo han hecho con muy buena voluntad, pero he dicho que no de una manera bastante brusca." (1990, 196). No existe relación proporcional entre texto y evolución de los días o meses: más bien el transcurso temporal es subjetivo hasta el punto de que entre las 198 páginas de que consta el libro, el relato del mes de septiembre se halla en la página 180: "Está avanzando septiembre y en Madrid encuentra uno ya a todo el mundo como en el horno de una pastelería: liados,

trajineros, inapetentes.". Hasta ese momento, otras serán las marcas temporales que se instalan en el texto, bien que no haya una uniformidad de criterio sino que parece regirse el autor por su voluntad subjetivizadora; muchas de las veces sabemos el momento en el que se desarrolla la acción por referencias indirectas a hechos religiosos ("La víspera de Reyes oímos cantar a un viejo. Le escuchamos sin que él se diera cuenta." [1990, 28]); o históricos que así nos lo desvelan: "Todo se apresta para celebrar el Congreso de Intelectuales y Artistas Antifascistas. Tapándose en la justicia histórica, asoma el hocico de la revancha. Se anuncian con alegría los actos y hasta Alberti, al que la vida ha dejado un rictus antipático («¡En lo que nos convertimos!», que diría la portera de Gutiérrez-Solana) se ha atrevido a decir que no irá." (1990, 126-7). Ello ocurre en Valencia en la primavera de 1987, y más adelante aparece otro indicio temporal esta vez concretizado en el texto (aunque falte el día) de una forma que resulta muy patente a tenor de las otras: "Agosto. Sábado por la mañana. Hace tan buen tiempo que los balcones están abiertos como las maletas de Hopper. Deseos de emprender pronto un viaje. Pero no puedo." (1990, 137). En el siguiente punto y aparte puntualiza: "Como es sábado no hay ruido de coches en la calle y ese olor de leña termina por desvanecerse, que es lo contrario de envanecerse, en un silencio civilizado." (1990, 137). Es curioso que en este mes sea cuando mayor número de referencias temporales existan: "La hora de la siesta, el mes de agosto, en Madrid al menos, es de una solemnidad rigurosa, como si se enterrara a alguien." (1990, 154). En otro momento ubicará las acciones en un otoño que se adivina inicial: "Ha vuelto el otoño. Sorprendo en las caras de muchas mujeres jóvenes que me cruzo en la calle algo nuevo, esa capacidad para el placer que sólo proporciona el verano." (1990, 181). Más adelante puntualizará la época del año en que nos encontramos por el hecho anecdótico de que el día dura cada vez menos: "Cada tarde se hace de noche un poco antes, cada día es un poco más triste." (1990, 186). Luego dirá que es invierno: "He paseado toda la mañana por la Cava Baja, viniendo del Rastro. Era una mañana muy conforme de invierno, con sol y nubes de algodón." (1990, 195). Además, en el diario existen reflexiones sobre el paso del tiempo, como suele ser típico en todo escrito de esta naturaleza, bien que no constituya crisis en el protagonista sino una constatación: "Ese oleaje que tiene más de reloj que de mar, nos recuerda que el tiempo no sólo pasa, sino que va cayendo dentro de nosotros, para vaciarnos." (1990, 195). Existe una constatación más concreta del tiempo en acciones más puntuales, aunque nunca remarcado el momento exacto con fechación fehaciente: "Luego me he detenido un buen cuarto de hora admirando el escaparate de una de esas tiendas donde se fabrican cedazos…" (1990, 195). Cuando está a punto de acabar el diario, aludirá con un tono meditativo a su edad real en el momento de la escritura del diario, lo cual puede dar la clave de la motivación de tal ejercicio, llevado a cabo significativamente en un momento de la vida —a mitad de

camino como ocurriera en Sánchez Rosillo— en que se necesita reflexionar sobre las propias acciones en curso: "¿Un año? ¿Dos? ¿Treinta y cuatro? ¡Quién sabe! Oigo el crepitar del fuego y miro las chispas embrujadas de la lumbre subir como trasgos por la chimenea." (1990, 197).

La temporalidad de *La soledad era esto* es muy vaga, bien que la novela al completo transcurre en un corto periodo de tiempo, donde apercibimos el transcurso de los días como unidades básicas de los diferentes fragmentos o capítulos: "Después del entierro, transcurrieron algunos días caracterizados por un frágil sosiego." (1990, 25), "A lo largo de los días siguientes la primavera alcanzó un grado de penetración que influyó en el espíritu de Elena." (1990, 73), "En los días siguientes…" (1990, 89). No importan los días sino el detalle de su deslizamiento lento creando la atmósfera de la abulia en la que vive inmersa la protagonista: "Hace dos o tres días vi a mi hermano." (1990, 134), "Hoy es domingo…" (1990, 172), "Hoy he recibido una carta de Enrique." (1990, 168). A veces es vago aun haciendo referencia a la idea cíclica y repetitiva del tiempo: "Todos los días…" (1990, 130), "Después del entierro, transcurrieron algunos días caracterizados por un frágil sosiego." (1990, 25), "Algunas tardes…" (1990, 61), "Es de noche."" (1990, 151); a veces el tiempo es puntual: "Son las doce." (1990, 131), "Son las doce y media de la noche." (1990, 150). Por lo tanto, prácticamente toda la novela está narrada en presente salvo la primera parte donde el narrador utiliza un pasado cercano, no del todo identificado. Otras, en cambio, el diario registra hechos acaecidos días antes, en que no fueron anotados los hechos narrados: "El otro día, por fin, fui al cementerio…" (1990, 124). A veces de forma muy puntual la memoria revierte hacia el pasado la acción en forma de reflexión por lo que la protagonista considera una mutilación practicada en ese tiempo a su vida: "Pensé en Mercedes, mi hija, y en Enrique, mi marido, como si fueran dos fragmentos de mi existencia definitivamente separados de ella. Mi vida, pues, parecía mutilada e inútil. Creo que durante los últimos veinte años he estado defendiéndome de los afectos sin pensar que cada una de estas defensas significaba una mutilación." (1990, 117), o la memoria es un recuerdo instantáneo, fugaz: "De Elena recuerdo que, cuando era pequeña, me contó un sueño" (1990, 129) dirá Mercedes en su diario. Como quiera que el diario es el proceso que rescata a la protagonista para la vida, el tiempo de la esperanza venidera tendrá su sitio al final de la novela: "El futuro es un bulto que ha empezado a crecer en alguna parte de mí y al que alimentaré como a un hijo." (1990, 164). Liberarse de las ataduras del pasado significa llegar a comprender que incluso el dolor forma parte de la experiencia humana, una vez asimilado que ha vivido una vida anestesiante, aislada de las verdaderas percepciones de la realidad.

El ejercicio de la memoria se efectúa en *Beatriz Miami* desde el presente del diario, tratando de recuperar todo ese «paraíso perdido» que supone el pasado de su

recuerdo donde se intrinca lo personal con lo familiar, y ésto con lo social y cultural del momento; el texto conserva la perspectiva temporal desde la que se emite el discurso que no es otra sino el año 1988 cuando decide enfrentarse con su pasado para llevar a cabo un ejercicio memorístico: "Muchos años más tarde, en Londres, en un parecido día de otoño, Manolo Carvalho vino a dar una conferencia al Instituto de España…" (1991, 70); el protagonista recupera su regreso al pueblo muchos años después de habérnoslo ubicado en el recuerdo de su infancia y adolescencia: "Volví a mi pueblo lleno de nostalgia. Paseé por las calles de los guijarros, por las escaleras y barandas en colina. Las casas eran las mismas que en la infancia pero ya nadie me reconocía." (1991, 200). En los fragmentos no hay huellas concretas del tiempo, porque el diario se halla en el plano del presente de la narración (febrero 1988-febrero 1989), pero nunca se concretiza el pasado recuperado por la memoria ("¡Qué espléndida mañana de domingo en la Diagonal…" [1991, 174]). Ese espacio de treinta años que abarca el momento de la rememoración diarista, en el libro respecto a lo rememorado, se muestra en el acto de la memoria con una continuidad tal que hasta incluso llega a solaparse, dada la maleabilidad de su proceso memorístico: "Muchos años más tarde y más solo entré en La Puñalada para encontrarme con una joven escritora, Laura Freixas. O ella no acudió a la cita o no la reconocí. Al cabo de una hora, algo atontado por el gas de la cerveza catalana, llamé al camarero para pagar cuando vi, ¡treinta años más tarde!, a Luján. Inconfundible." (1991, 27). Esta singularidad del ejercicio memorístico es la que preside la prosa de Masoliver Ródenas. En el libro se registran tres etapas de su vida de forma patente, las que se corresponden a los diferentes planos de la evocación: pasado, presente lejano de la infancia, pasado de la juventud y presente (futuro) de la escritura: "También el destino ha marcado en mi vida tres etapas que son como las tres palmeras del colegio, las tres noches de Beatriz Miami, los tres días en el sepulcro: la huida de Masnou en el pasado, la congoja de Barcelona en el presente y un futuro que yo quiero imaginar de barcos y de islas" (1991, 170). Entre ese arbitrio, como confesará el propio protagonista (1991, 161), se mueve la fluctuación de los recuerdos continuamente, una fluctuación malévola que marca el proceso de escritura de este diario autobiográfico (y dada la particularidad de esta mezcla, la evocación tiene aquí un lugar más destacado que en el resto de los relatos en su adopción estructurada de diario) sin dejar de ser memorístico, y todo a un mismo tiempo. *Beatriz Miami* es el desengaño con el que el recuerdo somete a la infancia, la figura prometida hecha añicos y la prolongación de deseos que nunca llegan a constatarse, porque son una pasado preñado de sufrimiento, dolor y chantaje moral.

Llegados a este punto final del proceso de mostración en las diferentes escrituras autoriales, cómo actúan una serie de características antes evidenciadas por diferentes

teóricos del diario, constatamos que la escritura autobiográfica de los diarios aquí contemplados se presta a una variedad de motivos tan dispares como lo son también los diferentes temas abordados en ellos, donde caben toda clase de reflexiones, en especial las más cotidianas que conciernen a un ámbito concreto de actuación del protagonista, a un microcosmos en el que se desenvuelve bien que éste sea el de la literatura incluso nacional, en ciertos escritores *conocidos*, hasta las costumbres cotidianas y diarias de casi todos, con una cierta propensión al confesionalismo en muchos; en otros derivada ésta hacia la soledad, por no mentar la pasividad que fomentan ciertas reflexiones en torno a la propia actuación de ciertos sujetos representados en los diarios. Todo ello, contemplado, las más de las veces, y ésta es una de las características *grosso modo* más certeras en un lenguaje que suele ser fragmentario y con una escritura que abusa en muchos casos de la instantaneidad en su forma de plasmar ideas (sobre todo en la modalidad poética), mediante una forma de remarcar la temporalidad muy apta para esta modalidad discursiva cuando se trata de dar a conocer momentos muy cercanos al de la escritura, prácticamente indeslindables y por lo tanto en un pasado próximo por no decir presente. En muchos de los casos esta escritura evidencia a través de su reflexividad una noción de reiteratividad de la acción que conlleva la abulia vital[388]. Los motivos finales por los que se desprende este tipo de escritura, a juzgar por sus características entrevistas, suelen ser también dispares, desde una reflexión cotidiana que sólo atañe al ámbito de quien escribe sin mayor trascendencia social, pasando por reflexiones existencialistas a raíz de un tipo de vida, hasta la reflexión en torno al ámbito personal o contextual, e incluso al ámbito profesional cuando su escritor cree que los datos vertidos tienen algún tipo de trascendencia social, siguiendo por una reflexión de la sociedad inmediata en la que vive quien escribe, las formas políticas que se dan, así como económicas y sociales, hasta escrituras que, desde la ficción, inciden en la cotidianeidad que vive el ser humano en la España de finales de milenio en el contexto global, para a partir de ahí pretender trascender ese núcleo de problemas íntimos que en consecuencia sólo hacen que manifestar las carencias del ser humano para proponer alternativas constructivas que aporten algo a la sociedad en que se viven esas formas concretas de cotidianeidad. En ese sentido, parecen certeras las palabras de Roland Barthes referidas en un supuesto libro a medio camino de la experiencia autobiográfica y del diario, donde a raíz de este último afirmará el contenido narcisista (?) de todo diario, bien que nunca llege a caer en cuanto constata, pues en nada le interesa ese aspecto lastimero de toda vida que a resultas sólo da cuenta de la privacidad de un sujeto sin más, cuando a nadie más sino a él le interesa esa endogamia ególatra de problemas intrascendentes al fin y al cabo en lo que se refiere a un público lector genérico: "Producción de mis

388 Por ejemplo, cuando dice: "todo de nuevo aquí mismo repitiéndose" (Gallego, 1988, 47), confiesa el sujeto poético de *La luz, de otra manera* al final del libro.

fragmentos. Contemplación de mis fragmentos (corrección, pulitura, etc.). Contemplación de mis desechos (narcisismo)" (1975, 104). Lo cual evidencia o cuando menos nos hace pensar que las palabras con las que se construye todo discurso diarístico no dan cuenta de una construcción imaginaria (donde el referente pertenece a otra dimensión más allá del lenguaje); al calor del fervor estructuralista, la intimidad no es un estado del alma o una forma de afrontar la relación del individuo consigo misma, sino cuando menos una cuestión de construcción del lenguaje, una estrategia sígnica con la que definir los modos en que el individuo revierte sobre sí mismo su relación con el mundo. En un fragmento de su supuesta autobiografía *Roland Barthes por Roland Barthes,* titulado «Empleo del tiempo» narra —uno de los pocos indicios narrativos de su vida estrictamente privada en el libro— lo que realiza a lo largo de un día de vacaciones desde que se levanta hasta que se acuesta, para acabar refutando el interés de lo narrado y dudando de su trascendencia, probablemente para ponerlo en evidencia: "—Nada de esto tiene ningún interés. Aún más: no sólo uno marca su pertenencia a una clase sino que además hace de esa marca una confesión literaria cuya *futilidad* ya no es percibida: uno se constituye fantasmáticamente como «escritor», o, peor aún, uno se *constituye*." (1975, 89). El acto de constitución de un sujeto, de nuevo incluso en este discurso como en todo aquel que se lleve por medio del lenguaje es, como diría Paul de Man, *ilusorio*; es decir, llevado a cabo bajo la potestad del signo lingüístico.

Como quiera que no podemos quedar ajenos a las manifestaciones discursivas de la sociedad actual, se puede afirmar que ha habido una permeabilidad de lo púdico al tiempo que se ha abandonado una cierta ingenuidad primeriza en su modo de afrontar lo subjetivo, más alejada de los convencionalismos sociales antaño aceptados, con nuevas formas más irreverentes. El diario, hemos visto, es utilizado por cada cual de maneras muy diversas y en diferentes contextos (véase, entablar una dialéctica con otras ideas y otros textos del momento, autojustificación personal, debate sojuzgador en/a la época del autor, aportar al debate intelectual o cultural el granito de arena particular…) pero también para ver cómo la complejidad del sujeto occidental —en nuestro caso— se inserta en el todo social al que pertenece y del que es capaz de problematizar una serie de cuestiones vigentes en la sociedad en la que vive instalado. Ese modo de escritura, en el que se privilegia lo público sobre una cierta privacidad teñida de una idea romántica del mundo y arrumbada de la historia, donde cuanto se devuelve al lector tiene el decoro suficiente como para problematizar una serie de conflictos que le son familiares en el ambiente o el contexto de su misma sociedad, sin la tomadura de pelo de hacerle participar en la coartada de una vida privada que ya a nadie puede interesar como tal, al no aportar nada al conjunto de la sociedad, y menos al receptor de tales textos, es el que merece el beneplácito de un lector que se mide de tú a tú con el sujeto emisor de tales textos, por cuanto que no sólo construye el suficiente presente como para devolverlo a

su ubicuidad pertinente, sino sobre todo el futuro necesario como para que tal fenómeno lingüístico adquiera relevancia bajo el beneplácito del lector. En ese sentido, decimos, lo púdico perfectamente recobra su sentido como una forma de intervención pública, constructiva, dialéctica y operativa a todos los efectos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

## 5.5. ESCRITURAR LA PERSONALIDAD: (CONTRA)LECTURAS DE LA HISTORIA OFICIAL

Lejos de cuanto supongan sus detractores, la autobiografía debe ser entendida como una experiencia social amplia: la vida de un individuo se puede concebir (y debe hacerlo) formando parte de una experiencia social colectiva que trascienda toda puntual limitación de lo singular, al fijar sus objetivos en la amplitud de un contexto en el que se engloba el individuo que forma parte de ese todo social. Los modelos culturales de la personalidad humana determinan la historia del yo como idea canónica a desarrollar, además de, en concreto, en el campo literario nutrir un canon homogéneo de sometimiento a un tipo de literatura dispersa a cuanto hoy es considerado sin fisuras *autobiografía*. La presencia de modelos de identidad en nuestras vidas es absoluta; algunos de los cuales (vertebrados en torno al individualismo cartesiano) han sido afortunadamente superados por la moderna autobiografía occidental. Dado que el «yo» no es idéntico al organismo individual, algunos antropólogos han buscado el apoyo del modelo peirceano para proponer a la persona en una «identidad extensiva»: "el yo como una construcción cultural derivada, sujeta a todas las fuerzas que informan el complejo desarrollo de la vida humana en sociedad, en oposición a concepciones más tradicionales del yo como entidad inviolable y trascendente" (Eakin, 1992, 97). En la actualidad se abren paso concepciones del *yo* —alejadas del unitarismo indivisible cartesiano— como la *inter-personalidad* o *inter-subjetividad* que quedarán caracterizadas por su capacidad de interacción o *transacción de yoes*. El *yo* es una construcción social perfectamente institucionalizada y presumiblemente armada desde las convenciones que lo generan. Nuestras percepciones, conceptos y teorías sobre nosotros mismos, en tanto personas, constituyen a quienes realmente somos. La versión individualista del *yo* que ha caracterizado a la cultura occidental desde el renacimiento parece cada vez menos definitoria del mundo actual, de tal modo que se hace necesaria otra forma de explicación de la concepción del sujeto occidental, más interconectado con el resto de los seres humanos, menos aislado en su individualidad. Incluso la concepción yoica es resultado de una modulación social y cultural impuestas por todo un sistema que nos trasciende y engloba. Se debe tener en cuenta que a lo largo de la historia toda autobiografía presupone un modelo de identidad que en última instancia nos viene inculcado en tanto lectores de unas reglas y cánones[389] impuestos al texto

389 Éstos actúan en todo discurso, del que no es una excepción la autobiografía: "La sensibilidad actual con respecto al fenómeno de la formación del canon como una manifestación prominente de una política cultural en cuanto a la enseñanza y la crítica de la literatura ha contribuido a una nueva concienciación de

desde su misma configuración. Sin embargo, Dumont se apresura a recalcar la imposibilidad de que el concepto de *individuo* tenga una extensibilidad de referencia universal, puesto que su aparición se reduce al ámbito estricto e ideología de las sociedades modernas (1983, 219-20). Del mismo modo a como piensa Catani —en alusión a una idea del primer apartado del presente capítulo—, considera Dumont, pues, la Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano de 1789 como el punto de inflexión y acta de nacimiento triunfal por derecho propio del *individuo*, al ser la primera vez que se expresa en una Constitución el fundamento de una gran nación, adoptada por Asamblea Constituyente, erigiéndose en ejemplo del modo con que regirse Europa entera y, por extensión, el mundo moderno, donde el individuo, por decisión popular, por primera vez prima incluso por encima de las decisiones de la monarquía; bien que sea justo reconocer tímidos intentos precedentes en varios de los Estados Unidos de América, su consolidación en Francia en 1789 sería decisiva para el porvenir de todo el siglo XIX europeo, llegando su influencia hasta nuestros días (Dumont, 1983, 104).

La aceptación de premisas como individualismo, egocentrismo, historicismo y escritura reafirman un modelo autobiográfico sobre otros que han sucumbido (en Norteamérica, por ejemplo, el de los indios del Oeste frente a la población conquistadora). En la clase obrera británica del XIX no fue bien asumida por la mayor parte de los trabajadores la «subjetividad cartesiana», donde incluso en muchos de los casos se veían como «átomos sociales» que componían las «masas», bien que acabara ganando la partida la subjetividad burguesa en tanto ideología dominante en la Inglaterra industrializada decimonónica (Eakin, 1992, 100). Quiere esto decir que a lo largo de la historia han actuado como dominantes una serie de modelos de identidad en el yo respecto a la cultura, cuyos cambios han ido definiendo las diversas concepciones del hecho autobiográfico. La autobiografía se ve sometida a los diversos filtros de la cultura omnipresente en cada sociedad. La tensión entre la realidad experiencial subjetiva y las formas culturales que otorgan su expresión, estructuran el fenómeno autobiográfico en todo momento. Pero el conocimiento del individuo inmerso en el proceso cultural sólo es posible ser concebido en la dimensión textual. Las diversas instituciones culturales conforman por coacción los modelos de identidad y formas narrativas autobiográficas que se asumen, ofreciendo incluso el soporte o sistema de comunicación utilizado, que a su vez promueve una ideología de clase dominante efectiva. El hecho autobiográfico reafirma siempre estructuras de poder consolidado: "la autobiografía en colaboración ofrece una gran oportunidad de explorar la presencia del poder y la política bajo la carga engañosa del discurso en primera persona con su

---

los modos en que asunciones impremeditadas acerca de los modelos de la identidad en la autobiografía pueden llevar a la exclusión perniciosa de casos inconformistas." (Eakin, 1992, 100).

retórica de autoridad sobre uno mismo." (Eakin, 1992, 113). El auge de la autobiografía en las últimas décadas en las sociedades avanzadas o desarrolladas del primer mundo y conforme ésta se desarrollaba, como ocurre en España desde mediados de los 70, carece de precedentes en su componente de producción cultural; en ese sentido, y de alguna manera, las crisis sucesivas que sufre el individuo representarán un intento por vislumbrar los límites entre la vida privada y la política. El individualismo burgués iniciado tras la revolución francesa en un narcisismo repudiable tiene su punto culminante en las prácticas adoptadas por la sociedad capitalista avanzada.

Del mismo modo que en la vida, en la autobiografía el *yo* del sujeto activo es una construcción en su nivel textual: normalmente la práctica autobiográfica se equipara a la formación de la identidad, cuya consecuencia es la creación de un relato limitado a explicar cómo en su evolución el sujeto acaba adquiriendo un modelo de identidad. Lo que representa la autobiografía no es la experiencia en sí sino los mismos códigos de su representación. En tanto regido por convenciones sociales y culturales, la letra de la primera persona genera la estructura de la identidad (Eakin, 1992, 148): el lenguaje constituye la identidad o confiere una forma por la que ser conocida una persona. En el fondo subyace la máxima de que la cultura de una sociedad segrega la ideología suficiente de la identidad convenida como para que todo escrito autobiográfico sea operativo en dicha sociedad.

El individuo supone el fundamento de la historia a través de su experiencia. Para Dilthey, la autobiografía es la «célula germinal de la historia» (cfr. Eakin, 1992, 182). Estamos en la historia como parte de un proceso histórico; pero tras el post-estructuralismo y la deconstrucción se evidencia que la componente de todo sujeto es un «ser textual» sin posibilidad documental en la historia. La autobiografía funciona como acomodación imaginativa a la historia: "la vida de todo individuo está siempre conformada por la realidad experiencial de vivir en la historia." (Eakin, 1992, 185). Ambos, *yo* e *historia*, andan al unísono sintonizados como caras de una misma moneda. Sin embargo, según la participación en la autobiografía por parte de diferentes autores, como ha observado Eakin (Fitzgerald, Arlen, Hampl, Henry Adams… [1992, 226]), las concepciones de la historia también serán diferentes. Lo que sí parece cierto es que los acontecimientos mismos, fuera del registro histórico que el hombre les concede, carecen de todo valor narrativo: "la historia es propiamente histórica solo cuando alcanza la forma y el cierre de un relato." (Eakin, 1992, 227). La narración juega un papel decisivo a la hora de construir y ordenar la experiencia temporal aprendiendo a constituir el concepto de identidad, de tal manera que nuestra percepción de los acontecimientos los hace necesariamente narrativizados: el yo está estructurado narrativamente.

En réplica a la concepción de la identidad, Habermas opina que "la identidad del yo completamente individuado funda una continuidad superadora del tiempo, mientras

que la universalidad de los principios prácticos (o de los procedimientos de enjuiciamiento de los principios prácticos) asegura un ámbito de validez que supera todos los convenios locales." (Habermas, 1984, 190). La identidad de un sujeto nunca podrá estar desligada de la de los otros, toda vez que las coordenadas temporales le otorgan su posibilidad de existencia en puntos diferentes de la originalidad primera. Aun a pesar del diagnóstico, el desarrollo del autobiografismo, sobre todo a partir del período que estudiamos, tiene en parte sus razones explicativas en la reafirmación de una fuerte doctrina individualista contemplada en este trabajo, en especial tras el nuevo contexto surgido a partir de la segunda guerra mundial, y fomentada ampliamente en una economía capitalista desarrollada, actualmente globalizada, hasta el punto de ser esta modalidad escritural un síntoma del momento que vivimos; en ese sentido nos parece importante el diagnóstico que hace E. Murillo a la hora de evaluar esta literatura cuando ni siquiera el marxismo ni sus herederos han sido capaces de lograr interpretaciones aptas en los diferentes contextos de un material que, de entrada, tenía como motor —no exento de prejuicio— el signo de todos sus males:

> Ha habido, sin duda, un deslizamiento desde los temas sociales a los individuales, del nosotros al yo. Pero decir que eso equivale a pasar de literatura progre a literatura *light* supone ignorar que la tarea pendiente del marxismo, el tremendo abismo de su sistema, fue el sujeto, y que sólo sobre una nueva teoría del sujeto podrá construirse el nuevo aparato teórico que nos permita seguir a flote en este marasmo en el que ahora nos encontramos. Y dado que el sujeto tiene estructura de ficción (véase Lacan), nada tiene de extraño que la ficción haya abandonado lo temas sociales para trabajar los del yo. (Murillo, 1992, 302-3)

Hemos podido analizar en los anteriores apartados un modelo autobiográfico ampliamente difundido en los últimos tiempos como es el de los relatos triunfales, y el de la exhibición de una cierta estética del fracaso, los cuales coinciden con el modelo preferido de vidas americanas ejemplares de las sociedades modernas, especialmente puesto de moda bajo la égira del cine de Hollywood donde ciertos personajes quedan interpretados en su propia caricatura bajo el individualismo con el que afrontan la realidad cuando son autosuficientes y ejercen de «perdedores», cuando en realidad ello responde a una estrategia de enmascaramiento que pretende todo lo contrario: estética del fracaso para consumo de triunfadores en las sociedades modernas. Por lo general, éstos, junto con los textos autobiográficos evocativos, históricos, líricos, etc. contienen —según vimos por lo general en los nuevos autores— una identidad reafirmadora de un sujeto unitario, autosuficiente (representa su propia cerrazón, plenitud y una premeditada perfección), una identidad reconstructora en todo momento, y clausurada en su propia estructura, con conciencia plena de su existencia en consonancia con el capitalismo doblegante, una afirmación ensimismada de un sujeto aislado, instalado permanentemente en la no-tensión, en una conformidad acrítica con el mundo en que vive encajado. Frente a esta manera frecuente de concebir la realidad existe otra, también en este capítulo contemplada, responsable de los procesos históricos que vive el

ser humano en un contexto determinado, donde el sujeto ha perdido su centralismo universalista imperante a lo largo de la historia como credo intocable (hasta entrado el siglo XX), y se proclama sujeto relativo, sujeto de las diferencias y solidario de las alternativas de esos grupos humanos para con el sistema imperante, es decir, un sujeto puesto en crisis como ocurre en la modernidad.

Si el feminismo tiene lugar cuando las mujeres aprenden a decir «yo», éste estará conformado en tanto comunidad de la que forma parte: "ese yo es un nosotras que se embarca en el proyecto político de liberar a la mujer" dirá Loureiro (1994, 12). Fox-Genovese, dedicada al estudio de las autobiografías femeninas en las culturas afroamericanas, refiere que los textos estudiados (de estas culturas minoritarias) concretizan la historia de sucesivas colonizaciones al tiempo que dan cuenta de la fuerte dependencia del ser humano respecto de las comunidades donde está inserto éste; ser un «yo» significa poseer una identidad, es decir, estar adscrito a un género sexual: "el género sexual, entendido como la construcción social de la sexualidad, sirve de mediación entre la identidad sexual y la identidad social —liga la identidad individual con la social y enraíza a ésta en la primera—." (1994, 276). En relación con los *testimonios* de mujeres, la suspicacia de Doris Sommer le lleva a afirmar que éstos colman el vacío de la mujer occidental (muy por encima del hombre) llenado con el capitalismo, superando de ese modo la escisión progresiva practicada por éste entre los ámbitos públicos y los privados (1994, 300).

Frente a quienes llevan a cabo una separación tajante entre lo personal y lo político, no deja de ser un dato relevante la importancia que dotan las teóricas de la autobiografía a esta premeditada operación, lejana de toda realidad (Smith, 1994, 66 y Loureiro, 1994, 11); hecho que viene corroborado desde las primeras teorizaciones feministas en los años 60, cuando son asumidos los problemas personales en tanto causas sociales, es decir, que sus soluciones pasaban por lo político: *lo personal es lo político* (título correspondiente a un artículo de Carol Hanisch [«The personal is political»], y lema del feminismo desde entonces). No en vano, las autobiografías femeninas definen por lo general lo personal como una proyección del yo hacia los demás, una dependencia impuesta en las mujeres por el sistema patriarcal hegemónico (Stanton, 1994, 89): ha sido siempre una escritura marcada por los conflictos entre lo público y lo privado, lo profesional y lo personal. Germaine Brée, basándose en la concepción de Friedman, advierte que:

> la autobiografía femenina es *posible* cuando el individuo no ve su existencia fuera de las demás sino que siente que forma parte de una existencia solidaria cuyos ritmos se imponen en toda la comunidad. Para la autobiógrafa, la unidad básica no es nunca el ser humano aislado, sino la presencia y el reconocimiento de otra conciencia. Como en general las mujeres no «fueron» a ninguna parte, el sentido de la vida no es teleológico para ellas. De ahí la exclusión de sus obras autobiográficas del canon. (Brée, 1994, 105)

En las mujeres, a diferencia de su correlato masculino, predomina la conciencia de la identidad colectiva, es decir, autorrepresentada en el interior de una cultura de acuerdo a su propia sensibilidad (lo que supone una conciencia dual): un sentido destacado de las relaciones interpersonales en la conformación de la identidad, un deseo de crear la imagen colectiva de un sujeto femenino. El yo será, por lo general, el sujeto continuamente descentrado, socialmente constituido en el seno de un discurso colectivo, un sujeto consciente y coherente con las mutaciones permanentes de las estructuras mentales imperantes en toda sociedad o momento histórico.

La escritura del *yo* femenino se basa por lo general en una conciencia grupal bien asimilada, que pasa por la asunción de la categoría cultural *mujer* capaz de crispar los patrones del destino individual: "La autobiografía es el relato del acceso al poder —las raíces y el florecer del deseo y del lenguaje—." (Stanford Friedman, 1994, 183). Los paradigmas individualistas imperantes no acaban de reconocer la relevancia de la conciencia colectiva del yo desempeñada en la vida de las mujeres tanto como en la de las minorías: las relaciones interpersonales tienen una predominancia básica en la afirmación del sujeto femenino; su existencia depende de (y con) los demás[390].

Escribir significa inscribirse en el código literario dado, bien como apropiación bien como rechazo (toda autobiografía es precedida por un acto de lectura previo por parte del autor, releída en condiciones de convenciones culturales dadas); el problema surge cuando en muchas de esas manifestaciones autobiográficas todas esas convenciones literarias y culturales establecidas no pueden representar dignamente su «yo» pues privilegian un canon occidental *blanco*, *masculino* y de *clase media* (Margot Hennessy, 1994, 388-9): sólo desde el cuestionamiento de las convenciones literarias tradicionales, las masculinas pero también las occidentales de clase media y de color blanco, se podrá desmontar la afirmación del género sexual como la única posible, fuera de toda metodología misógina o xenófoba. De hecho, como afirma Sidonie Smith, la autobiografía hasta buena parte del siglo XX se dirige a su lector potencial como si fuera el único representante válido del orden dominante, el único árbitro de la ideología genérico-sexual o de la misma identidad, y en tanto hacedor del «contrato autobiográfico» asume en su condición de manipulador el privilegio del poder que esto le confiere (Smith, 199b, 132-3). El «yo» occidental ha gozado siempre de un *status* indiscutible de soberanía masculina y burguesa que la ha constituido en forma colonizadora hacia el resto de su especie, fuera de cuyo orden nada existía:

> En la actualidad, al viejo yo soberano de occidente se le asigna no sólo una masculinidad burguesa constitutiva, sino también un imperialismo constitutivo debido a que el «yo» occidental

390 Un ejemplo de ello nos lo sirve Doris Sommer al hablar de la autobiografía de Rigoberta Menchú: "En la construcción de sí, Rigoberta no descubre una cara agradable al mirarse al espejo, sino que el espejo le devuelve la imagen de una comunidad que le confiere a ella una identidad y de la cual nosotros somos miembros potenciales." (1994, 318).

> crea el contexto, la historia, el discurso y las ideologías en los que otros son «minorizados». La «autobiografía», escrita bajo las «leyes» de los «géneros literarios occidentales», ha sido caracterizada como parte del aparato que occidente usa para consolidar al sujeto como individuo burgués, y exige que todo aquel que entra en su territorio obre de acuerdo con las leyes del sujeto masculino burgués imperialista. (Smith, 1994a, 55)

En el momento en que las mujeres toman conciencia de un «yo» que puede estar implantado en la realidad a través de una relación escritural que las represente, serán capaces no sólo de inmiscuirse en el orden fálico dominante sino también revertir esos discursos dominantes que circulan para imponer los suyos a partir de la apropiación de los mecanismos de lenguaje internos en el discurso patriarcal (Smith, 1994b, 117).

La escritura femenina se vale de su resistencia a la identificación con el sujeto autobiográfico occidental a través de una identificación colectiva, despojándose de toda personalización practicada por el sujeto masculino en un entorno incluso personal, como forma de estar presente en la lucha política, es decir, tener presencia cultural, literaria, social… (Smith, 1994a, 58)[391]. Frecuentemente, el yo creado en la escritura autobiográfica femenina concierne al orden de la conciencia grupal, una conciencia reunida en torno a la categoría (cultural) *mujer* frente a los anteriores patrones de destino individual femeninos, resquebrajando la prepotencia del discurso masculino revalidado a lo largo de la historia occidental de la escritura; como afirma Stanford Friedman "La autobiografía es el relato del acceso al poder —las raíces y el florecer del deseo y del lenguaje—." (1994, 183). Es decir, la autobiografía femenina es planteada en términos genérico-sexuales como el lugar que contiene el control, la asimilación y la resistencia al poder en su seno textual. Fox-Genovese apunta que la muerte preconizada por el estructuralismo del sujeto y del autor textual, junto con el feminismo y la crítica de las culturas minoritarias, no apuntan otra cosa sino el rechazo del chantaje de una crítica canónica que pasa por el modelo de la masculinidad occidental blanca, y, para mayor énfasis, de clase media burguesa: de hecho las características de estos grupos predominantes son las que han reafirmado con más fuerza la pervivencia de un sujeto y una autoría en la que estaba inserta la razón de la preservación de un poder heredado a través de generaciones, que hoy comienza a desmoronarse lentamente a partir de la inserción de otras prácticas escriturales desde los márgenes. Por lo tanto, leer y escribir son acciones políticas pues los condicionantes sociales insertos en estas dos prácticas colectivas no dejan de afirmar la condición política que atraviesa a los textos en tanto conformación de una continua tensión de fuerzas que lo generan en su interior (y lo devuelven a la sociedad a partir de esas fuerzas condicionantes). La autobiografía (la femenina con más fuerza si cabe) revela la condición política implícita en su signo y, en

391 Por su parte, Fox-Genovese encuentra razones sobradas para ligar la sexualidad con la identidad social: "el género sexual, entendido como la construcción social de la sexualidad, sirve de mediación entre la identidad sexual y la identidad social —liga la identidad individual con la social y enraíza a ésta en la primera—. (1994, 276).

consecuencia, denuncia con su presencia, toda marginación grupal: lo personal se construye como político, toda vez que lo cotidiano e íntimo participa de esa coartada:

> Las consideraciones políticas y sociales conforman toda lectura, pues todo(a) lector(a) es un ser político y social. Negar la aplicabilidad de las consideraciones políticas y sociales es tomar una postura política. La lectura de las autobiografías de mujeres negras pone de manifiesto forzosamente hasta qué punto las herramientas de la crítica están conformadas por la política que las guía. Wole Soyinka insiste en el carácter burgués de la «cultura» —de sus orígenes, su finalidad y sus instrumentos—, pero también insiste en que el rechazo de toda «cultura» sobre la base de que está contaminada de burguesía causa «la destrucción de todo discurso» (Fox-Genovese, 1994, 267)

Es preciso transformar los recuerdos en una acción renovada y recreada en el pasado, nunca a la búsqueda del yo perdido por una subjetividad, sino lugar de reflexión donde problematizar y debatir: "no se trata de eternizar el pasado, sino de confrontarlo con el presente e inocular la propia movilidad de éste en lo narrado, reinventando con imágenes arbitrarias de la memoria y de la imaginación una trayectoria común de la vida recorrida" (Melo Miranda, 1987, 177)[392]. Rememorar en muchos de los casos significará volver duradero el vínculo resistente establecido entre los diferentes seres humanos según sus situaciones, deseo siempre de convertir la página escrita en viva interacción del recuerdo con el presente. Se concibe, pues, la evocación autobiográfica como una forma de acción con el presente al volver acciones compartidas que se prolongan en la actuación del futuro por llegar. La forma autobiográfica de una narración, más que preservar el pasado mediante su reconstrucción sumarial y fidedigna respecto al modelo original, pretende ser un efecto de *presentización* discursiva; más que una representación autobiográfica o retrospección narrativa, una puesta en dialéctica con todos (y cada uno de) los órdenes o coordenadas temporales, donde el pasado ya no será punto fijo a saquear, sino que el presente de la memoria pasará a constituir ese punto estable prolongado sobre el pasado e incluso remontado hacia el futuro para dialogar con él. La justificación de la comunicabilidad de lo narrado se halla en la concepción de la evocación como diálogo con el pasado, no mera labor arqueológica, en contribución con el presente y el futuro sobre todo. Quien rememora a través del tiempo se convierte en colaborador y conformador de la forma temporal. La escritura es una acción transformadora del devenir histórico al evidenciar los males de los aparatos represivos del poder. Cierto memorialismo y testimonio autobiográfico se propone hallar en el pasado una dimensión del presente, posibilitando que pueda ser tomada como base para las acciones disponibles del futuro: "el decurso histórico deja de ser un «mito» cuya continuidad es preestablecida por estructuras precisas de

392 "não se trata de eternizar o passado, mas de confrontá-lo com o presente e inocular a própria mobilidade deste no narrado, reiventando com as imagens arbitrárias da memória e da imaginação a trajetória comum de vida percorrida."

dominación y, en el intercurso con la palabra literaria, establece otras posibilidades de concretización hasta ese momento olvidadas" (Melo Miranda, 1987, 244)[393].

En la modernidad, la autobiografía cobra conciencia de la escisión que sufre el sujeto representado respecto al de la representación, del mismo modo que la palabra lo hace respecto al mundo. Carlyle en la *Educación* concibe su yo como alguien «quebrado en trozos dispersos» (cfr. Jay, 1984, 187), es decir, generando numerosas identidades figuradas. La multiplicidad del sujeto es resultado de una sociedad también dispersa y fragmentada. El *yo* hace tiempo que ha dejado de ser construido por serie cronológica o histórica de experiencias transcribibles en términos narrativos (Jay, 1984, 193). La relación entre «yo», escritura y pasado es paradójica por cuanto que el *yo* ya no puede ser «fuente», ante su agotamiento y pérdida de sentido en lo oscuro del tiempo, cuando la plasmación *verídica* de ese pasado textualmente será siempre e inevitablemente fragmentaria, repetitiva y con múltiples fracturas (Jay, 1984, 195): el pasado podrá ser de todo menos cronológico y narrativo. La asimilación que practica la mente de ese pasado se transforma radicalmente al llegar a ser un acto en potencia, que mira ahora nuevamente hacia el futuro (Jay, 1984, 196). Por ello, todo método que implique *narrar* la *historia* de un autor (los sucesos de su vida) será un acto constituido no ya de representación sino de *reducción*; la autobiografía se constituye pues en práctica de intervención en el pasado: "Idea una práctica autorreflexiva que no constituya una «summa» del pasado, sino una *intervención* en el pasado" (Jay, 1984, 197), no se tratará ya de revivirlo en su cronología, sino de rehacerlo de nuevo. Es un mimetismo diferente al tradicionalmente concebido, más acorde al yo de la modernidad: "*Roland Barthes* devalúa el pasado con objeto de crear el desorden —de «detener», de «desviar», de «dividir» al sujeto de su «destino»." (1984, 207), pues en palabras de Jay el «yo» jamás puede recobrarse en forma textual siquiera. Para Barthes, el «yo» está siempre hecho de palabras, diseminado y descentrado en todo momento. Por el contrario, el *yo* unitario se identifica como sirviendo al modelo del capitalismo actual. En la era post-industrial ha surgido un nuevo modelo de persona: "La presión traída por la explosión demográfica, los enfrentamientos políticos mundiales basados en conceptos diferentes de la persona, el progreso tecnológico acelerado de la era de la silicona —estas y otras fuerzas determinarán la construcción o incluso la existencia del espacio personal—." (Eakin, 1992, 128). La realidad del mundo moderno está estructurada mediación a las economías domésticas junto al pertinente sistema jurídico que lo avale en las diferentes formas de la economía social y administración, quedando sometido a las relaciones de producción vigentes y a los condicionantes que impone la reproducción de bienes. Todo

393 "o decurso histórico deixa de ser um «mito» cuja continuidade é premoldada por estruturas precisas de dominação e, no intercurso com a palavra literária, estabelece outras possibilidades de concretização até então recalcadas."

estado moderno se basa en su legitimación de la relaciones entre economía y burocracia (Habermas, 1984, 475).

En la actual sociedad mercantilista la intimidad es un valor en alza, cotizado altamente en los valores del consumo y un reclamo comercial rotundo que mayoritariamente actúa a manera de escaparate donde aparentemente sirve a unos objetivos, pero realmente la vida secreta mostrada no encierra más que un vacío espectacular, servido a través de una calculada red de camuflajes, del que hacen uso fabulosos negocios como el editorial de potentes empresas, hambrientas de una moda impuesta por la voracidad del propio sistema, con un producto confeccionado a la medida del consumidor y fácilmente insertable en el mercado, dados los valores tan en connivencia con la sociedad, pero del que participan en gran medida también los medios de comunicación, sin olvidar los propios autobiógrafos, entregados a la fórmula del éxito comercial, ante los valores que vende, a partir de una buena dosis de morbo, privacidad al uso, intimismo irreverente y desvelamiento encantatorio (ver Caballé, 1995, 70).

Barthes aclara —ante cualquier duda— en lo que resulta ser su supuesto testimonio autobiográfico (1975) que éste no es sinónimo en ninguno de los casos de confesión, sino más bien todo lo contrario:

> Este libro no es un libro de «confesiones»; no porque sea insincero, sino porque hoy tenemos un saber diferente del de ayer; este saber puede resumirse así: lo que escribo sobre mí no es nunca la última palabra respecto a mí: mientras más «sincero» soy, más me presto a la interpretación ante instancias muy distintas a las de autores anteriores que creían que no tenían que someterse más que a una ley única: la *autenticidad*. Estas instancias son la Historia, el Inconsciente, la Ideología. Abiertos (¿y cómo podría ser de otra manera?) hacia estos diferentes porvenires, mis textos se desajustan, ninguno de ellos encaja con otro; éste no es otra cosa que un texto *más*, el último de la serie, no el último en cuanto al sentido: *texto sobre texto*, lo cual no aclara nunca nada. (Barthes, 1975, 131-2)

La confesión incluso llega a estar reglada por una serie de convenciones que, quiérase o no, deberá pasar en cualquier caso —para su transmisión artística— el tamiz del lenguaje, en el que no se escapa a su preceptivo arbitrarismo pactado. En connivencia con ello, De Man opina que toda confesión es un acto de lenguaje sin más: "Rousseau está diciendo entonces que, cuando se insiste en un *sentiment intérieur*, el lenguaje confesional puede ser considerado bajo una doble perspectiva epistemológica: funciona como una cognición referencial verificable, pero también como un enunciado cuya fiabilidad no puede ser verificada por medios empíricos." (1979, 320). La confesión viene a ser un acto discursivo y, como tal, sometido a un principio de verificación referencial: "incluso si confesamos que hemos *dicho* algo (por reposición a *hecho*), la verificación de este evento verbal, la decisión acerca de la verdad o falsedad de esa ocurrencia, no es verbal sino fáctica, el conocimiento de que el enunciado ha

tenido lugar en realidad." (De Man, 1979, 320-1). Además de los pensamientos, las emociones también son creaciones culturales puramente convencionales. Sin embargo, la privacidad e intimidad suponen para Castilla del Pino una forma de libertad absoluta del individuo frente a los controles externos y las formas incluso narcisistas que nos vienen impuestas por la conducta pública. La intimidad supone una defensa frente al poder (Castilla del Pino, 1996, 26), en la tensión que genera el contraataque permanente que ejerce el poder desde cualquiera de sus manifestaciones al reducir al sujeto a su voluntad. Pero, por contra, una privacidad mal empleada en el texto corre el peligro de estrellarse contra la caída en las minucias del detalle nimio, abstruso, en la insignificancia de cuantos hechos son narrados, en una celebración narcisista de las fronteras blindadas de lo privado, con una infancia acorazada por un uso contraproducente de la memoria como nos viene dando cuenta la autobiografía última[394]: fruto de ello será el ensimismamiento autocomplaciente y artificioso que vive cierta literatura actual, alejada del contexto en que se produce, y refugiada conscientemente en la privacidad más absoluta (ver Acín, 1996, 7). De lo cual deducimos que, mucho que se quiera lo contrario, la intimidad es una creación de lenguaje como tantas otras realidades que vertebran el pensamiento humano, solo que en el punto que nos concierne, lejos de concebir al sujeto como ente autónomo y autodelimitado, Foucault aporta un alud de visión desde su concepción del poder atravesando al propio individuo: un sujeto se puede constituir como tal en tanto medio de control y dependencia social. El sujeto es portador y víctima de una forma de poder que lo atraviesa transversalmente desde las diferentes manifestaciones disciplinarias que adopta éste e instituciones que lo implican, y desde ese lugar plural de presiones genera con su medio las maneras de concebir la intimidad y sus confesiones al resto de su especie.

La confesión del tono adoptado por la autobiografía y sus distintas manifestaciones confieren al sujeto una individualidad en aras de una proclamada autoconciencia atravesada también por el mismísimo poder. La autobiografía sería, pues, otra forma de lo que llama «tecnología del yo»: una fuerza de interacción entre una y las demás formas de dominación individual o actuación del sujeto sobre sí mismo, con el fin de su autotransformación. Las instituciones sociales, políticas, religiosas, culturales, constituyen al «sujeto» atravesado por el ejercicio del poder en sus diversas ramificaciones a la hora de crear la escritura y, por ende, la lectura. El sujeto entabla

394 En palabras del crítico Santos Sanz Villanueva, la sintomatología que presenta la autobiografía a tales efectos es la siguiente: "el autobiografismo de pequeñas peripecias, insignificantes, azota las playas de las islas de nuestra ficción. Celebramos la apoteosis de lo privado, de la pequeña impresión, recuerdo o trauma de infancia, de las menudencias de juventud… Dietarios, memorias, confesiones, peripecias del artista adolescente." (1996, 4).

una relación con el otro/destinatario de su escritura puesto que éste en tanto cuerpo social le otorga sentido al generarle la sujeción oportuna a las ataduras disciplinarias, institucionales y autoconscientes: "El individuo no es el *vis-à-vis* (enfrentado) del poder. El individuo es un efecto del poder y al mismo tiempo, o justamente en la medida en que es un efecto suyo, es el elemento de composición del poder. El poder pasa a través del individuo que ha constituido." (Foucault, 1992, 39). No sería entonces descabellado afirmar que política y autobiografía se dan la mano por cuanto que dirimen cuestiones personales en el seno social de la institución en la que se forjan: "El poder no es más que un tipo particular de relaciones entre individuos." (Foucault, 1988b, 138). En ese sentido alude Foucault de manera certera a la capacidad de poder que posee todo sujeto, puesto que en la manifestación de una serie de interrelaciones que entabla su cuerpo respecto a su entorno, toda vez que con el resto de organismos que le rodean, está generando una red más o menos extensa de poderes cuyos efectos se miden por esa capacidad de sociabilidad de todo cuerpo (microfísica del poder): "La división social pasa por mi cuerpo: mi cuerpo mismo es social." (Barthes, 1975, 136)[395], afirma el teórico francés. En lo concerniente a su representación escritural, la autobiografía de un sujeto quedará fijada en letra impresa para ser transmitida al resto de la especie humana mediación a los sistemas sígnicos que constituyen toda cultura: "La autobiografía adquiere así su significado mediante la participación en sistemas simbólicos que constituyen literatura y cultura." (Bruss, 1991, 65)[396]. Esta capacidad de representatividad de toda una vida, que a la postre es imaginaria y ficticia, no deja de compendiar la función social que realiza ese individuo radiografiado[397].

En nuestra sociedad, el culto al individualismo como forma singularizada de subjetividad es administrado a través de diversos canales de comunicación con pretensiones homogeneizadoras hasta el punto de que el consumismo masivo registrado en las últimas décadas es un fenómeno parejo a la individuación del sujeto social (Caballé, 1995, 60). La complejidad del ser humano contemporáneo reproduce unas grietas del sujeto (tradicional) tan amplias en la manifestación de su interior que contagian el esquema escritural autobiográfico. Pero no menos cierto es que asistimos

395 Abundando en la cuestión, Foucault también llegará a afirmaciones generalizadas desprendidas de lo anterior: "desde el principio, el Estado fue a la vez individualizante y totalitario." (Foucault, 1988b, 140), donde en las instituciones que nos gobiernan planean de continuo una serie de fuerzas actuantes sobre el individuo bien para aplacarlo bien para conseguir de él los resultados oportunos.

396 Aclara al respecto: "Debido a que la autobiografía es un hecho más «institucional» que «compulsivo», su existencia depende de los esfuerzos organizados de la inteligencia humana. […] Estas instituciones son sistemas de reglas constitutivas. […] Fuera de las convenciones sociales y literarias que las crean y mantienen, la autobiografía no tiene características; de hecho, no tiene existencia en absoluto." (Bruss, 1991, 64).

397 Esto es, las "memorias comienzan y terminan con el ejercicio de un rol social, la autobiografía termina con dicho ejercicio y hasta puede comenzar al final de la vida, tras la liberación del individuo de su rol social" (Neumann, 1970, 109).

en la actualidad a una inflación excesiva de «hiperestimación del yo» (Caballé, 1995, 64) como forma meramente narcisista de afirmación de un tipo de conducta personal. Curiosamente Caballé nos pone sobre la pista del modo de conducta del individuo en las sociedades modernas cuando se produce una renuncia del narcisismo personal para buscar el atractivo que ejerce el de otra considerada modelo público de vida; esta sustitución de lo propio por la fascinación de lo ajeno no da cuenta más que de la insatisfacción de vidas manipuladas y caídas en la rutina del ámbito de asimilación por parte del poder para reafirmar otras aparentemente ajenas a limitaciones, pero cuya operación responde a una producción industrializada de lo biográfico y de todas sus variantes, insertas en un sistema complejo de promoción y consumo cuyas características comunes a poco que se escarbe parecen ser siempre el convencionalismo de este tipo de escritura, la simplificación, ligereza o trivialidad con que están alimentadas todas esas vidas modélicas que asoman a los demás, expuestas públicamente bajo la etiqueta extremadamente comercial de ejemplo moral y corrección a seguir. De hecho, un fenómeno explotado en la actualidad son las memorias y autobiografías de aburridos intelectuales o escritores cuyas hazañas no sobrepasan las de escribir sus propios libros con relaciones turbulentas íntimas de cuando en cuando, pero ocurre que sacan tajada a la mirada curiosa y fisgona de un lector más atento al detalle nimio que a la importancia del debate en sí, cuando el mercado editorial es capaz de tomar la revancha y servirlo en forma de negocio evidente: sólo basta para ello estar en el ojo del huracán de una cierta prensa amarilla o ser públicamente conocido; de ese modo un crítico de novela actual pone el dedo en la llaga del problema que tratamos cuando dice muy acertadamente en un análisis convincente que "otro factor que ha provocado la atención de escritores y lectores hacia las modalidades narrativas del *yo* procede del fuerte individualismo y del culto a la propia imagen que se han adueñado de la sociedad en nuestro fin de siglo y milenio. De este narcisismo se han aprovechado algunas editoriales en la autoexhibición de personalidades públicas y en colecciones históricas del tipo «Yo, Fulano de Tal», alentadas por sus buenas perspectivas de ventas." (Basanta, 1996, 9). Ésta es la máxima demostración de que se ha desviado la atención desde la primacía textual, donde se dirime el conjunto de cuestiones esencialmente importantes, hacia la interesada relevancia autorial, heredera de expresiones pretéritas y arcaicas de concebir el hecho literario.

A lo largo de su historia, la producción textual de lo que hoy llamamos *autobiografía* es el resultado no sólo de una escritura sino, sobre todo y por encima de cualquier otro motivo, de la imposición, preponderancia y control de los medios de producción practicada por una clase dominante encargada de controlar y poseer los medios suficientes para su public(it)ación, es decir, cribar: los desheredados no escriben textos autobiográficos, o si lo hacen en menor medida tienen la oportunidad de

publicarlos, porque difícilmente pueden acceder a los medios para que esto sea efectivo, es decir, chocan de continuo con una sucesión gradual de trabas que lo impiden. Tienen acceso a la letra impresa, por lo general, las clases dominantes que no sólo publican sino que al tiempo consumen tales textos, engrasando los mecanismos de transmisión ideológica de valores de clase con su sola lectura al reafirmarse en el espejo de lo escrito, conforme les viene dado a ellos mismos: el sistema de comunicaciones envuelto en esas prácticas sirve para promover los valores y la ideología de la clase dominante. De ahí que, como se ha dicho en otros momentos, la autobiografía participa de una ideología individualista donde *yo* e *historia* nunca dejan de ser construcciones culturales.

Queda demostrada por la historiografía la correlación lógica que se entabla entre la literatura autobiográfica y el ascenso de una nueva clase dominante, la burguesía[398], en un momento determinado de la historia, del mismo modo que las memorias aparecen íntimamente ligadas a la evolución del sistema feudal. En la literatura autobiográfica llega a actuar públicamente una determinada concepción de persona y un sistema de referencia llamado individualismo, muy asumido en tanto ideología dominante de nuestras sociedades occidentales: contra otra clase de sociedades donde el individuo entra en dialéctica con los otros de la misma sociedad, la vida personal de occidente es reafirmada textualmente (o mostrada, representada) como acto de revalidación de una propiedad privada que ideológicamente por fin actúa entre los diferentes individuos de la sociedad (Lejeune, 1994, 311). La autobiografía participa y se sirve de gran parte de los mecanismos (institucionales y otros) de nuestra sociedad en donde la publicidad supone el medio de reproducción al crearse los hábitos lectores en la población o trozos de un falso sistema comparativo cuando se nos pretende hacer semejar a modelos de personaje. La autobiografía supone un método general de representación de la imagen del hombre en la sociedad post-industrial al ser reforzada y controlada por patrones burgueses. El propio Lejeune reconoce que la escritura del relato de la propia vida es un privilegio reservado incluso hoy día a los miembros de las clases dominantes:

> El «silencio» de los demás parece completamente natural: la autobiografía no forma parte de la cultura de los pobres. Sin embargo, desde hace unos diez años una nueva técnica, la de los relatos de vidas recogidos en un magnetófono y publicados en forma de libro, está dando a conocer al público la voz de campesinos, artesanos y obreros. Se les «da la palabra», —es decir, que se les coge, para hacer con ella un texto escrito. El origen de este movimiento se encuentra, sin duda, en el método etnográfico que los sociólogos han aplicado a las clases dominantes de nuestras sociedades. (1994, 313)

398 "En el corte transversal histórico se encuentra esto en la transformación de las autobiografías «pequeñoburguesas» de Stilling y Moritz en la autobiografía de la «gran burguesía» al estilo de un Goethe. Ahora, participante en el poder, la burguesía se ve como sujeto, mientras que antes era objeto de los señores feudales." (Neumann, 1970, 124). La una (autobiografía) reafirma a la otra (burguesía), toda vez que ésta se piensa en el imaginario colectivo a partir de la primera.

Quienes no escriben o no pueden acceder a un sistema con repercusión pública de su obra, además escrita en primera persona ante la dificultad de controlar los mecanismos de defensa o la carencia de la menor relevancia pública[399], dan cuenta perfecta de aquellos sujetos que sí lo hacen y cómo se autoafirman frente a una sociedad que ha impuesto dentro de sus valores el halago fácil y autocomplaciente como norma. La autobiografía en colaboración, igualmente, crea el efecto de verdad en el contacto establecido: uno es siempre varias personas cuando escribe: "Toda persona que decide escribir su vida se comporta como si fuera su propio negro." (Lejeune, 1994, 320). Las clases dominantes controlan los circuitos de difusión textual y discursiva e incluso sus canales (como el impreso) promoviendo así valores ideológicos de su propia clase. Por encima de toda transmisión memorística de una vida a través de un texto autobiográfico, la realidad nos indica que subyace una necesidad de elaborar, reproducir y transformar una identidad colectiva que coincide con la de las formas de vida propias de las clases dominantes, forma identificatoria de imponer un modelo de clase, dejando desplazadas el resto de las formas de conducta social: "Toda sociedad se puede definir por los modelos biográficos que difunde." (Lejeune, 1994, 340).

En el transcurso de una larga investigación autobiográfica a la que Lejeune ha dedicado gran parte de su extensa carrera profesional ("Hacia 1972, cuando estaba escribiendo «*El Pacto*», tenía centrado mi interés casi exclusivamente en las obras maestras de la literatura" [1994, 143]), llegó un momento en que percibió la importancia de abandonar los métodos selectivos, por los que se había regido hasta entonces (no sólo él sino toda la tradición metodológica crítica), y dar cancha en los estudios, toda vez que en las publicaciones (desde su capacidad de influencia en los medios editoriales franceses), a quienes hasta entonces no habían tenido voz ("Me he democratizado: lo que en este momento me interesa es la vida de todo el mundo, y las formas más elementales, pero también las más extendidas, del discurso y de la escritura autobiográfica. Este cambio se lo debo a Sartre." [1994, 143]). Es decir, todas aquellas autobiografías que se habían escrito desde el anonimato y condenadas al silencio. Para ello, a través de una operación que le llevó a acercarse a multitud de testimonios personales autobiográficos mediante diversos métodos (incluso grabadoras)[400], advirtió

399 A este respecto Lejeune dice: "Por el contrario, los individuos de los otros grupos (campesinos, artesanos, obreros de las ciudades, empleados, etc.) no tienen prácticamente ninguna posibilidad de que su vida sea contada por escrito (por ellos mismos o por otras personas) y sea impresa. La historia de su vida queda reducida a la memoria de su grupo (el pueblo, su gremio de trabajo) y en contadas ocasiones sale de ese círculo. Encerrada en un mismo medio, su vida no tiene un tipo de individualidad que pueda suscitar interés, que por lo general suele estar relacionado con la movilidad y el éxito sociales. En tanto que forma individual, no es portadora, para las posibles personas que puedan crear y consumir lo impreso, de ningún valor." (1994, 340).

400 Lejeune hace el siguiente apunte: "Todo el mundo lleva dentro de sí una especie de borrador, perpetuamente retocado, del relato de su vida: esto es lo que intenta captar, con el magnetófono, la historia oral. A nuestro alrededor, muchas más personas de lo que creemos, ponen este borrador de su vida en limpio, escriben y nadie les lee" (1994, 143).

la importancia de esa operación en el curso de su investigación, hasta el punto de haber acabado por hacérsele un hueco y cambiar el trazo inicial de la concepción autobiográfica. Una de las conclusiones más palpables a la que llega el estudioso francés es que cuando estas vidas oprimidas toman las riendas de su propio relato, el motor suele ser un acto de ascensión social o asimilación de clase a la cultura dominante (Lejeune, 1994, 341), bien que señale una serie de problemas resultantes de la alienación, incluida la capacidad de la ideología dominante de neutralizar todas esas voces disidentes respecto a su discurso de clase por invasoras, e imponer a través de una oportuna public(it)ación el discurso propio: "Pero el efecto de la autobiografía militante se ve obstaculizado por la exigüidad de canales de difusión hacia lo que sería su público virtual, personas de la clase dominada que no leen, o que leen, pero leen la literatura dominante." (Lejeune, 1994, 343). El resultado de enseñar a la gente a escribir su vida como ha puesto en práctica Lejeune da lugar a "la transformación de la autobiografía en un fenómeno de masas o, mejor dicho, a su democratización." (1994, 427). Para éste, la mejor constatación de ello, por su lado dominante, es cómo el desarrollo de la autobiografía moderna ha construido un «sujeto» burgués a su imagen y semejanza. En la autobiografía se condensan los mecanismos de reproducción y control social de los individuos que poseen el poder en una sociedad.

El modo de producción de un texto publicado es vital en la autobiografía porque es el que le confiere existencia concreta a la obra: las consecuencias entre autores y lectores a través del intermediario que es el lector, definiendo colecciones de esta modalidad, son los roles que reafirman una forma concreta de producción y lectura de los mismos textos (Lejeune, 1994, 309). Por ello resulta esencial el papel desempeñado por el lector en la conformación de una función a medio camino entre la libertad de elección siempre clamada y la que le dejan realizar tras pasar toda la variedad de filtros publicitarios o aleccionadores que lo manipulan a su antojo para que finalmente lleve a cabo el consumo del tipo de escritura voceada insistentemente, con lo cual resulta una falacia demostrada aquello a lo que apelan frecuentemente numerosos escritores de estar escribiendo un modelo literario de acuerdo a aquello que desean los lectores leer cuando las listas de libros más vendidos o las estadísticas del *gusto* lector así lo proclaman, como si el lector no fuera un consumidor más en la sociedad capitalista, y como si éste no se viera afectado por la manipulación informativa que sufre en la sociedad en que se halla anclado:

> El lector, espectador u oyente no tendrá la ocasión de distanciarse a voluntad, como sí hace cuando se trata de ficción, sino que se verá comprometido, atrapado en la supuesta confidencia del otro. El éxito del producto dependerá únicamente del grado de identificación alcanzado por la audiencia. Y creo que ese es el fundamento del éxito o fracaso comercial de buena parte de la literatura autobiográfica: su capacidad de hacerse comprender, de conectar con el público, dando a veces un giro copernicano al cliché establecido. (Caballé, 1995, 65)

Y no es que dudemos de la importancia del lector en todo proceso cultural, todo lo contrario es quien otorga sentido a la operación escritural, pero también se sabe que en las modernas sociedades actúa como acicate y estimulador del mercado; hasta ahí bien, el problema comienza cuando en razón y apelación indiscutible a su figura se lleva a cabo una operación de mercadotecnia empresarial diseñada cuidadosamente para que el fin último no sea la recepción libre del producto sino el consumo evidente de un producto en concreto frente a otros que, además, transmitirá valores ideológicos en consonancia con los grandes aparatos distribuidores de esta materia. En concreto, en el mundo audiovisual, cuanto decimos tiene su constatación en la guerra de audiencias de las diferentes cadenas televisivas cuando son conscientes de cuanto hay en juego.

Otras instancias no menos destacadas de la cuestión que tratamos son el editor o director de una colección, quien no es simple transmisor de los engranajes en los que está inmerso, sino que de él se origina la iniciativa de publicación a partir de un estudio de mercado decidiendo qué y cómo se debe explotar: "ponen en relación y asocian, a través de un contrato y un pliego de condiciones, al propietario del yacimiento de memoria a explotar (yacimiento cuyo valor se debe bien al valor intrínseco del filón, bien a la posición del terreno con relación a los grandes ejes de circulación de la gloria) con el profesional de la escritura." (Lejeune, 1994, 330).

Los textos autobiográficos tienen una demanda importante de público ante la trascendencia de los sucesos históricos previos, una fuente inagotable de producción textual consumista en lo concerniente a la recepción, alimentado conveniente e interesadamente por el aparato capitalista oportunista y una voz del mercado editorial actual. Finalmente, el lector podrá transformarse desde mero consumidor o espectador a productor/colaborador en la función de vivenciar un pasado común que de alguna manera también le pertenece por su cercanía y para la que el texto contribuye (en el pacto de cercanía con la experiencia personal). El mercado editorial marca estrategias publicitarias e ideológicas para captar a su público entre otros clamando al *statu quo* del lector donde, generalmente, personas mayores aceptan un tipo de escritura presidida por su conformismo y halago fácil, cuando nunca se pone en duda la vida que representa el lector sino que la reafirma. Centran estos libros su atención en los métodos de trabajo, los procedimientos, o el propio arte de escribir y nunca llegar al fondo de la cuestión por ser ideológico o, si lo hacen, de forma aséptica y tranquilizante: "*su vida tiene un valor y los demás tienen interés en conocerlo*. Valor histórico (tradición familiar, acontecimientos y medio en el que se ha vivido) y valor moral." (Lejeune, 1994, 427). En otros casos se pone de moda una clase de escritos como la de los *diarios* en tanto forma de «fetichización de la escritura» (Lejeune, 1994, 428) por la fijación que crea la letra impresa, además de transmitir una moral del equilibrio y la sabiduría, pero donde

en el fondo subyace una ideología de sometimiento al individuo haciéndole creerse dueño de su propia destino, es decir, de su propio vida.

Toda autobiografía describe, ante todo, la forma en que su autor queda anclado y percibe el modo en que el sujeto ha participado de la totalidad social (Neumann, 1970, 13). Las memorias se pueden definir como esa otra forma del recuerdo donde un hombre queda integrado en la sociedad participando activamente de la misma. La integración del memorialista, así como del autobiógrafo, es con el todo social del que éste surge y en el que participa[401]. Recordemos que escribir es seleccionar una realidad y, como tal, tomar partido por el mundo en el que se habita. Los escritos memorísticos contienen un papel social irrenunciable mucho que el capitalismo prevea lo contrario. Neumann llega incluso a justificar ese papel de la identidad del individuo siempre respecto a lo social en la teoría de la personalidad de Freud, afirmando que éste demuestra los lindes ideológicos de la cultura moderna al no concebir al individuo autónomo respecto a su sociedad, sino más bien fruto de ésta: el yo sólo se puede concebir respecto a/y en la sociedad, y sólo de la realidad depende su reafirmación y construcción.

Neumann encuentra razones para pensar que con el triunfo de la burguesía en pleno siglo XIX, justo coincidiendo con una sociedad industrial especializada y racionalizada en el reparto de papeles sociales, aumenta la conciencia de estar cumpliendo una función específica cuantos europeos participan de este proceso fabril. Esta concretización y reparto de funciones en la Europa cambiante política y económica conlleva el hecho de que el individuo burgués pierda su función de sujeto tradicional. Burguesía y autobiografía están ligadas inseparablemente desde el renacimiento mismo en la consolidación de los primeros estados nacionales gobernados por un absolutismo mercantilista que limita desde entonces la iniciativa privada comercial de esta clase ascendente, limitando el auge de las ciudades comerciales y perdiendo la hegemonía política. Consecuencia de esta decadencia (siglo XVI), la autobiografía mengua en muchos estados como ocurre en Alemania:

> La gran valoración burguesa del individuo, nacido de la independencia política y de la economía capitalista, encuentra aquí —casi dos siglos antes del nacimiento de la novela— su adecuada expresión literaria en la propia descripción de la vida. (Neumann, 1970, 137)

La autobiografía puede servir tanto para evidenciar los aparatos ideológicos de clase como para poner de manifiesto las carencias humanas de la sociedad, y denunciar

401 Esto es: "El memorialista descuida generalmente la historia de su individualidad en beneficio de la de su época. Él no expone su devenir y sus experiencias vitales, sino su acción como portador de un papel social y la valoración que experimenta él a través de los otros. Su integración en el papel social puede conducir a la total separación de apariencia esquizofrénica, entre el hombre público y el privado." (Neumann, 1970, 18-9).

las desigualdades en que vive inmerso el individuo: "Justamente en el ámbito más íntimo del individuo se revela la sociedad de la manera más abierta" (Neuman, 1970, 199). Puede erigirse en el monumento más patente a la manifestación de la individualidad para precisamente desde lo literario denunciar sus resortes y mecanismos que alimentan esta ideología impuesta en occidente a lo largo de los siglos: "la historia de la autobiografía aparece como una contribución a la «historia de la humanidad *burguesa*» (1970, 200-1) dirá Neumann parafraseando a Herder.

La autobiografía dará cuenta de su autor y peculiaridades en tanto miembro de la sociedad donde vive instalado con dependencia a su carácter social. Posee las huellas de los procesos sociales acuñados desde lo comunitario hasta lo individual. Existe una relación directa y proporcional entre autobiografía y forma de vida burguesa. Los mecanismos de transmisión de estos valores son múltiples: desde medios de comunicación, hasta educativos, cuando al niño le es dado un modelo de conducta social por el que deberá regir su vida. La cultura también inculca una serie de valores implícitos, como son las reglas de comportamiento durante el período de aprendizaje y asimilación, desde el núcleo familiar, grupal hasta acabar en el social, por lo general[402].

Frente a las agrupaciones tribales, la sociedad burguesa tiende a nuclearse en torno a la pequeña familia burguesa como agente de socialización (donde el niño se integra por los valores de la educación recibida). En la nueva época el niño recibirá un largo proceso de aprendizaje cuyo final será precisamente el reconocimiento de una identificación con su entorno, llámese padres, familia, amigos, en una interacción que no cesa, al haber interiorizado, asimilado y, a su vez de mayor, transmitiendo tales valores sin cuestionárselos:

> Por ello emerge entonces ciertamente también un individuo que puede ir por la vida esencialmente más libre y más consciente. […] El valor del individuo se eleva enormemente a causa de la «dirección interna» lograda de tal manera. Se convierte en «célula de fuerza» de la actividad moral y económica. (Neumann, 1970, 208)

El nuevo concepto de individuo se llena de sentido como sujeto que entra en competencia con los otros de su sociedad. El individuo ahora es receptor-consumidor de la industria del capitalismo tardío, técnicamente madurado y superproductor, manejado por la *moda* y el curso caprichoso del consumo y la manipulación a la que, involuntariamente queda sometido por fuerzas sociales que le envuelven y traspasan[403].

---

402 Además de la onmipresente tradición: "En sociedades en las que predomina la dirección por la tradición como una forma de la seguridad de la conformidad, se logra la relativamente gran estabilidad en parte mediante un proceso no muy frecuente, pero muy importante, esto es, mediante un proceso por el cual los «anormales» son acomodados a roles institucionalmente fijos." (Neumann, 1970, 204).

403 Estas fuerzas son: "El individuo funge ahora principalmente como receptor consumidor de la industria del capitalismo tardío, técnicamente madurado y por eso superproductor, y aprende a oír totalmente lo que dicen las «modas» y otras señales destinadas a elevar el consumo y la manipulación. En el individuo que crece, aparecen como figuras modelos, en vez de los padres, cada vez más el «peer group», el grupo de los compañeros de edad." (Neumann, 1970, 209).

Todo sujeto anclado en un sistema económico dominado por el mercado «se percibe a sí mismo como mercancía» (Neumann, 1970, 210), separado de sí mismo en un proceso esquizoide donde, vendedor de sí mismo, se constituye también en mercancía para los demás. La lógica de la industria cultural prima el efecto y el logro técnico sobre la idea, imponiendo la apariencia sobre su verdadera composición.

La práctica mayoría de los escritores hacen un uso servilista de la autobiografía cuando, llegados al punto culminante de su carrera literaria, se someten al trivial recuerdo de experiencias insignificantes sin mediar otro asunto sino la intrascendencia de la hilazón de anécdotas entre él mismo y su lector, que a ninguno interesan sino al propio autor, chantajeando directamente al lector en apelación mercantilista a su fama, cuando la responsabilidad de todo escritor, sobre todo el autobiográfico —bien en novelas autobiográficas bien en autobiografías noveladas—, es la de transmitir experiencias que sean personales e íntimas dentro de un determinado contexto y que por encima de ello se abra un proceso histórico que se sienta palpitar como un todo vivo de donde desbrozar conflictos, cuestiones latentes en las sociedades modernas en las que vive el lector, plantearle problemáticas y cuestiones enjundiosas; todo lo contrario es salirse por la tangente, una desresponsabilización de los procesos históricos y un servilismo degradatorio hacia el mercado y hacia una ideología de la conformación altamente retrógrada. Nada mejor que eso han expresado los críticos Ángel Basanta y Ángel G. Loureiro en los siguientes términos: "La posmodernidad nos ha legado la evidencia de que ni la vida, ni la identidad, ni la escritura del yo —las tres componentes de la palabra autobiografía— pueden entenderse ya a partir de concepciones tradicionales, por lo que una obra autobiográfica contemporánea lúcida tiene que, de alguna manera, adentrarse en territorios inexplorados, ofrecer otras alternativas, transgredir lo consabido. Pero demasiados escritores continúan operando como si el simple hecho de su fama bastase para que sus escritos autobiográficos sean dignos de lectura, y no van más allá de la anécdota que en numerosas ocasiones resulta trivial o desgarbada." (Basanta y Loureiro, 1996, 11). Tal parece ser el más certero y oportuno de los diagnósticos a aplicar en muchas de las lecturas analizadas a lo largo del presente capítulo tanto en su concepción autobiográfica aplicada a la lírica como a la narrativa, donde ciertos escritores todavía se sirven de caducos esquemas literarios para representar yoes que son imposibles de suplantar en la sociedad tardo-capitalista, de no ser que se atienda a suculentas operaciones financieras, de mercadotecnica empresarial o ideológicas donde en el fondo se trata de mantener a toda costa un cadáver que todavía ofrece sus pingües beneficios: el literario, travestido de un autobiografismo mal entendido. En palabras del crítico Ignacio Echevarria, aparecidas en *Ínsula* (1996), la novelística —extensible a la lírica en este caso— ha llegado a tales términos de acriticidad ante el uso de fórmulas memorísticas que no hacen otra cosa sino enmascarar

la índole del problema, y aunque esto no siempre sea así lo es con una cierta frecuencia: "se acude a la memoria para paliar la indigencia imaginativa."[404]. Pero ocurre que la crítica narrativa da cuenta del mal de la producción literaria en los últimos años sin grandes aspavientos ni mayores dudas sino las que hay por su carencia, una no problematicidad o falta de juicios críticos hasta el desconcierto:

> Las grandes cuestiones actuales —la droga, el paro, los cambios de mentalidad recientes, la ética del dinero fácil, la pérdida de la memoria histórica, los nuevos valores juveniles…— parece como si no existieran y aguardaran la novelación cumplida, pues apenas se encuentra otra cosa que el testimonio más o menos fortuito y epidérmico. La posmodernidad se ha empeñado en quitarle a la novela la capacidad de reconocimiento de la dimensión conflictiva del mundo. Y ha optado por un relato escasamente perturbador, ligero, ensimismado y leve; un relato *light*, de brumosos perfiles geográficos, temporales y morales y, acorde con esta época superficial y llena de prisas, de muy breve extensión. (Sanz Villanueva, 1996, 3)

Recordemos que es cierta la presencia de temas punzantes como la droga en la narrativa de Loriga, Mañas o Prado, pero a los resultados y al análisis efectuado en páginas precedentes nos remitimos cuando no existe la menor voluntad de problematizar estas cuestiones hoy prioritarias en la juventud actual, ante los efectos devastadores que producen en la sociedad. En ese sentido, encaja con ello una última reflexión respecto al proceso histórico que vivimos. Una vez caídas las utopías de la modernidad y sus sistemas explicativos totalitarios —a decir de los filósofos— se erige la posmodernidad como alternativa ante una efectiva ausencia de grandes modelos explicativos del ser humano: éste indaga en la realidad el «sentido perdido de las cosas» mediación a una batería de preguntas, indagaciones que no de explicaciones o respuestas posibles a algo que difícilmente pueda tenerlo; la autobiografía cumple al menos la función de problematizar el mundo con el fin de cuestionarse al respecto una serie de conflictos latentes en el sujeto colectivo de la historia, sin necesidad de una mediación obligatoria de respuestas posibles[405].

Todo autobiógrafo de la sociedad tardo-capitalista toma conciencia de su individualidad cada vez mayor mediante la vía de los valores transmitidos por la tradición familiar, institucional o social. Más que eslabón de una cadena, se narra a sí mismo con conciencia de exclusividad en tanto individuo *único* y no como ser de una comunidad diferenciando las etapas vitales clásicas. Esta ruptura de los lazos tradicionales que de alguna manera caracteriza (en sus diferentes etapas) al fenómeno autobiográfico en la actualidad, concibe al individuo como inconfundible y monádico,

404 Aparecido en la sección «Encuesta a los críticos», del monográfico dedicado a la narrativa contemporánea titulado *El espejo fragmentado*, *Ínsula*, 589-590, 1996, p. 24.

405 Esta idea es expresada del siguiente modo por J. Oleza al ofrecer su análisis de la situación actual de la narrativa en el contexto del fin de siglo: "si la posmodernidad nace de la moción de censura contra los grandes programas explicativos de la modernidad, sus utopías y credos sistemáticos, entonces lo propio de la posmodernidad es ese estado en el que es más necesaria la comprensión que las explicaciones, más la indagación y la pregunta que las respuestas. La indagación, el tanteo, la exploración, la interrogación, la búsqueda, son los emblemas de la perplejidad del hombre posmoderno, empujado a rastrear en lo real el sentido perdido de las cosas." (Oleza, 1996, 42).

concluso en sí mismo y perfectamente autosuficiente (Neumann, 1970, 217). El logro de la identidad en tanto concepción burguesa de reafirmación unitaria y sin fisuras es la máxima reafirmación de los valores ideológicos del individualismo en tanto ideología de todo un sistema donde, aquí por primera vez, trasciende al individuo; éste en la presente fase del capitalismo tardío se ha convertido en consumidor, dependiente totalmente de una economía en una sociedad altamente desarrollada. El individuo recibe pero también transmite (devolviendo cuanto ha asimilado) unos valores sistemáticos que lo transcienden. En el capitalismo tardío el individuo participa de la coartada consumista en un acto fruitivo desmedido donde, más allá de percibir sus enlaces o redes que lo atan al resto de su especie, no ve más que mónadas o núcleos parapetados de singularidades altamente custodiadas por el sistema liberal que nos ampara: los medios de comunicación tienen una importante función adoctrinadora en este sentido. En la construcción de esta sociedad y de todos estos modelos de individuo, lejos de la transformación social, el sujeto mira hacia el pasado para contemplar desde su recuerdo la apacible infancia de una existencia pacífica y nostálgicamente irrecuperable, y donde el sujeto del presente se puede liberar de la carga y principio de la realidad. Se hace difícil así contemplar el menor atisbo de sociabilidad y transformación de los escritos autobiográficos en favor de un individuo sometido a las leyes del mercado liberal-capitalista.

Por contra, frente a la concepción de la autobiografía como autocomplacencia o acto narcisista en sí, pensamos que existe(n) otra(s) concepción(es) que trata(n) siempre y en todo momento —en tanto manifestación sígnica surgida desde la realidad social que vive el sujeto que la produce— de problematizar una existencia humana: "Contrariamente a la opinión aceptada de que escribir una autobiografía es simplemente una forma de vanidad placentera o de autocomplacencia, la búsqueda del yo en esos casos revela no una plenitud sino un vacío inconsolable, una soledad, una carencia." (Eakin, 1992, 174). Frente a la vanidad de la concepción autobiográfica individualista impuesta por la sociedad, existe otra concepción totalmente opuesta, precisamente por hacer estallar ese sentido atomizador pero también y sobre todo mortífero de la cultura: "No está claro en absoluto que la autobiografía —al menos en el caso de autores introspectivos como los tratados— deba ser considerada como la afirmación de la cultura del individualismo, incluso si se la reconoce necesariamente como una de sus manifestaciones más características." (Eakin, 1992, 175). Haciéndonos eco de la opinión de Jay, y por esta vez apropiándonosla para rebatir lo contrario, concebimos la autobiografía como un poderoso instrumento de transformación de aquel que toma la pluma para proyectarse en lo social y, como tal, su resultado escritural debe acabar ya no en el parapeto del individuo (o la singularidad lectora) sino en el contexto/consenso

social que lo *sujeta*[406]. La confrontación que supone el acto de escritura consigue una transformación del presente. La autobiografía se erige en poderoso instrumento yoico de transformación del presente desde el que aludir al pasado concreto[407] para trascenderlo en busca esperanzadora de un futuro todavía por crear.

Desde esas dos caras de una misma moneda que supone este tipo de escritura, el autobiografismo mayoritariamente suele ser un *reflejo* de la sociedad vigente, un modo calculado de reproducción de los valores sociales pero también, por cuanto llevamos dicho, lo es (y queremos suponer que también lo debe ser) de transformación social, puesto que de cuando en cuando surgen textos bajo diferentes rúbricas yoicas que sirven de testimonio y revulsivo para modificar los hábitos y costumbres imperantes, críticos con una visión de mundo pasiva o aceptadora de los valores en uso y pretensoras de una mayor justicia o libertad a través de la letra impresa de una huella propia, liberadora de toda atadura individualizante, toda vez que desmarcada de cuanta perversión ejerce la historia en su precisamente ejercicio novedoso de lo privado o cotidiano de los individuos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

406 En ese sentido, Jay se apoya en el ejemplo de la autobiografía de san Agustín para afirmar que: "el libro de Agustín se ha considerado convencionalmente como el relato de su propia vida hasta el momento de la composición del libro —la historia, esto es, de los acontecimientos conducentes a su conversión—, lo cierto es que todas y cada una de sus partes están igualmente atentas a su renovación y transformación, operada a medida que lo escribe. Desde el punto de partida, Agustín existe en su propia narración no tanto como sujeto que sea preciso recordar en el lenguaje, sino más bien como sujeto que ha de ser transformado por medio del lenguaje." (Jay, 1984, 28-9).

407 En alusión a *El preludio* dice precisamente Jay: "Ahora bien, en tanto poema es también, y de modo sobradamente explícito, una obra de la imaginación. En esa doble actividad de recordar e imaginar su pasado, la historización contemporánea que de ese pasado hace el poeta, imaginativamente, es una reformulación de su significado de tal manera que transmite su esperanza de transformar la naturaleza del presente que dicho pasado ha determinado." (1984, 95). Para Jay tal empeño debe mirar hacia el futuro, más allá de ese presente limitador. Toda transformación de mundo tiene siempre su mirada puesta sobre el horizonte del futuro más allá de cualquier concreción presente.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

# 6. GLOBALIZACIÓN DEL DISCURSO ARTÍSTICO: PAUTAS DEL CAPITALISMO AVANZADO EN LA CONFORMACIÓN DEL DISCURSO LITERARIO. LA CULTURA COMO UNA FORMA DE ESTADO.


- •6.1. Consolidación de las formas democráticas en la sociedad española
  - 6.1.1. Economía
  - 6.1.2. El movimiento socialista en la transición
  - 6.1.3 Sociedad
  - 6.1.4. Creación de una cultura de consumo
  - 6.1.5. Una máxima en literatura: «Atomiza y vencerás»
- •6.2. Fractura de las redes sociales: El individualismo
  - 6.2.1. Consumismo
- •6.3. El monstruo que hemos engendrado: Sociedad industrial avanzada y producción capitalista desregularizada
- •6.4. La fabricación del consenso: Los medios de comunicación
- •6.5. Ese codiciado objeto de deseo: El libro y sus formas de lectura
- •6.6. Tejer redes de libertad: Los nuevos movimientos sociales (NMS)
- •6.7. La utopía realizable: Para una subversión del dogma establecido


BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Los individuos tienen que estar atomizados, segregados y solos; no puede ser que pretendan organizarse, porque en ese caso podrían convertirse en algo más que simples espectadores pasivos.

Noam Chomsky

## 6.1. CONSOLIDACIÓN DE LAS FORMAS DEMOCRÁTICAS EN LA SOCIEDAD ESPAÑOLA.[408]

La transición española supone la traslación de un régimen autoritario altamente institucionalizado como es el franquista hacia otro en vías de democracia constitucional, con el consiguiente proceso de desmantelamiento de muchas de las instituciones que habían operado desde la legalidad vigente; este proceso acarrea una *ruptura* tajante con el pasado legitimado por el anterior sistema, al tiempo que otorga una legalidad al presente que se está gestando día a día (Linz, 1996, 27). Más allá de esta opinión cuestionada por algún que otro estudioso, gran parte de los historiadores concuerdan en el consenso alcanzado durante la transición por los protagonistas políticos e instituciones implicadas, así como su perfecta coordinación para el buen logro de la misma. Tras las elecciones del 15 de junio de 1977, una vez formado el nuevo gobierno de base parlamentaria, se pone la primera piedra en lo que se ha dado en llamar la transición española, merced al acuerdo de no exclusión en el mismo proceso electoral de ninguna de las fuerzas políticas representativas, incluida la legalización del Partido Comunista: paso éste decisivo para la consecución de su éxito. Es con la aprobación de la Constitución de 1978 cuando hace su aparición el momento de máximo consenso parlamentario y electoral, determinante del normal funcionamiento de las instituciones democráticas. La conclusión del proceso democrático queda fijada (Linz, 1996, 30-1) en el momento en que se aprueban los referendos de los Estatutos vasco y catalán, tras una prefiguración moderna del Estado español, como lo conocemos hoy. La liquidación del

408 A falta de una visión preclara de la reciente historia española, en el presente apartado nos ha guiado, aunque desde una visión crítica, parte de la apenas bibliografía existente en el mercado, generalmente producida por los historiadores oficiales o ampliamente aceptados en los sistemas masificados de dominio del saber actuales. En lo concerniente a la historia política y social nos hemos servido de algunas de las visiones de los estudios vertidos en el libro recopilatorio *Historia de la transición. 1975-1986,* publicado por Alianza Universidad en 1996, actuando como editores Javier Tusell y Álvaro Soto. Los textos de los diferentes historiadores internacionales que componen el volumen forman parte de un «Congreso Internacional sobre Historia de la Transición y la Consolidación Democrática en España» realizado en Madrid a finales de 1995. El mismo volumen va precedido de un Mensaje leído por el Rey de España Juan Carlos I en el momento de su inauguración. Como dato, reseñamos que en la cubierta del libro aparecen las figuras del Rey y de Adolfo Suárez. Contrapunteando a esta visión actúa la de Luis de Velasco, una valiosa opinión, desde la autocrítica, sobre la evolución política del Estado durante los trece años de gobierno socialista. Resulta difícil en la actualidad encontrar otras visiones (diferentes a la primera) menos afectadas por el cariz oficializado con que se nos ha propagado (desde toda clase de medios de comunicación como el televisivo o la prensa) una cierta imagen benévola de la transición para abordarla desde una visión desprejuiciada, amplia, crítica, bien que en los últimos meses comienzan a aparecer una serie de libros de esta índole, publicados incluso después de haber abordado aquí el tema. Reseñamos, pues, desde una perspectiva del movimiento anarquista el libro de José Luis García Rúa *Reflexiones para la acción: una visión libertaria de la Transición.* Su sugerente planteamiento subvierte el estado de la cuestión de la línea de investigación oficialista de la transición cuando, lejos de afirmar la ruptura con el régimen anterior, afirma una situación actual que llama *postfranquismo*, por haberse practicado un cambio formal en el régimen pero continuista en cuanto al contenido.

golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 por los tribunales democráticos será la prueba definitiva de la plena legitimidad institucional de un gobierno democráticamente elegido.

En muchos de los países latinoamericanos así como los del área mediterránea, los ochenta constituyen la llamada «década perdida», al tener lugar en ese periodo gran parte de las transiciones democráticas, asumiendo las democracias nacientes importantes responsabilidades en cuanto a la recuperación de la calidad de vida y el desarrollo del tejido social[409]. Se ha vehiculado el paso desde unos regímenes militares (décadas 60 y 70) de matriz socioeconómica clásica asentada en el populismo político a otras formas de gobierno conformadas por regímenes llamados democráticos (años 70-80). En la época dictatorial se afirmaban los impulsos nacionalista y desarrollista propios de esas décadas, modernizadores del contexto europeo, con una industrialización creciente orientada al mercado interior desde un dirigismo político altamente presente en las clases medias, y una presencia poderosa del estamento militar en el poder político que pronto enfila el camino de la recomposición capitalista y su reinserción en la economía mundial, de modo que cualquier tentativa de movilización de fuerzas sociales quedaba erradicada desde su raíz; la transición política española permite la nada desdeñable activación de los partidos políticos (que habían operado muchos de ellos durante el régimen anterior en la clandestinidad) entre los cuales se hallan algunos de izquierdas con una gran tradición a cuestas, acostumbrados a desenvolverse a la sombra de la ilegalidad. Desde el fin de la segunda guerra mundial ha prevalecido una especie de *paradigma occidental* (Díaz Gijón, 1996, 100) con vocación de universalidad expansiva, precisamente en un período de gran estabilidad política y económica para la Europa desarrollada, finiquitada con la caída del muro de Berlín y el hundimiento del comunismo a fines de los ochenta; este proceso halla su fundamento en la lógica democrática de una economía de mercado omnipresente en esa civilización europea primermundista. Con la caída del comunismo, el capitalismo liberal ya no será el mejor sistema sino el único, ante el vacío definitivo creado en la lucha cívica interna de los diversos países, tras la legitimación de muchos regímenes democráticos una vez puesta en entredicho la legitimidad autocrática anterior.

El modelo*reformista*[410], como ha sido denominado el español, en lo referente a la transición política y económica vino escalonado. A partir de mediados de los 70 no sólo

[409] Esto mismo es lo que defiende Manuel Antonio Garretón cuando niega tajantemente la correlación que muchos pretenden establecer entre democratización de una sociedad a través de su pertinente periodo de transición y consolidación de una economía de mercado, llegando a afirmar (de esa década) globalmente que "No nos olvidemos tampoco de que la mayor parte de las transiciones se da en la década de los ochenta, considerada la «década perdida» en términos económico-sociales, lo que significa que se le asignaba a las nuevas democracias grandes responsabilidades en materia de recuperación de niveles de vida y de desarrollo social." (Garretón, 1996, 49).

[410] Algunos historiadores lo plantean en términos de *ruptura pactada* bien que lo creamos más que dudoso por cuanto que en ningún momento se rompió con la dinámica de los estertores finales del

se produce un cambio de régimen sino todo un cambio de mentalidad en la sociedad española, que a decir de Tusell (1996, 124) es tanto o más determinante que el económico, por cuanto que la modernización por sí misma no produce estabilidad. Según el historiador, el rey había tenido claro desde el inicio su programa democratizador para la sociedad española a través de los medios a su disposición que no eran otros sino la legislación vigente; su padre había sido un firme opositor al régimen de Franco, desde el tiempo en que éste le había proclamado sucesor de la legitimidad de su régimen, resolviéndose —seguimos a Tusell— a través de un tacto especial en las relaciones con el advenimiento de la democracia. La promulgación de la Constitución el 19 de diciembre de 1978 y las primeras elecciones generales democráticas el 1 de marzo de 1979 abrieron el final del consenso político alcanzado durante la transición (Martínez Lillo, 1996, 175), entre otros motivos porque se había llegado a lo que muchos estudiosos llaman una *maduración política del pueblo español* de tal modo que las discrepancias eran posibles ser expresadas por cauces democráticos previstos en el propio sistema. A partir de entonces ocurre un triunfo socialista holgado, en octubre de 1982, marcado por la esperanza de un eslogan que sabe recoger el sentir mayoritario del pueblo español: «Por el cambio».

La Primera fase de la transición está regida por el gobierno de Adolfo Suárez desde julio de 1976 hasta febrero de 1981, con la adopción de un programa básico de replanteamiento de la política exterior y el recurso continuado a la práctica del consenso; es una búsqueda de la legitimación democrática (bien que sea formal) a través de la proyección externa del propio Suárez. Los objetivos a conseguir serán la universalización de las relaciones diplomáticas españolas, el respeto a las normas del Derecho Internacional y los principios de Naciones Unidas, el fortalecimiento de la paz y la seguridad mediante la distensión, el desarme, la defensa de los derechos humanos y un orden económico internacional justo y equitativo; estrechar relaciones con los países europeos y mantenimiento de la cooperación con Portugal; integración en las comunidades europeas y sus instituciones; desarrollo de las relaciones de amistad y cooperación, y su contribución al sistema defensivo occidental con los EE.UU. sobre la base de la necesaria equidad del vínculo mutuo; intensificación de las relaciones con todos los pueblos de iberoamérica, revalorizando con realismo las ideas y los hechos que unen a aquellos con España; favorecimiento de la seguridad y el entendimiento entre los países ribereños de la cuenca mediterránea, reiterando la política de amistad con los pueblos árabes, compartiendo sus causas justas; restauración de la integridad territorial en el caso de Gibraltar; revisión del Concordato con la Santa Sede (Martínez

---

régimen anterior. Todo lo más se practicó una reforma escalonada a partir de la búsqueda del consenso entre las diferentes fuerzas políticas. Seco Serrano habla con la misma impropiedad de una "prudente «ruptura en continuidad» culminada por Adolfo Suárez" (1996, 138), cuando creemos que el cambio de régimen lo es en lo formal, que no en lo profundo o cuantitativo.

Lillo, 1996, 164). Hay en todo ello una concepción novedosa de la política como un elemento más del sistema democrático, acabando por normalizarse las relaciones exteriores diplomáticas con países pendientes en la Europa del Este, hispanoamérica y la cuenca del mediterráneo.

Entre las transformaciones socio-políticas llevadas a cabo en el proceso de la transición a la democracia, se conforma una nueva división territorial fundada en la idea de un Estado nacional (al menos en lo formal) distinto al franquista, que había estado marcado por el unitarismo centralista peninsular bajo las esencias de la vieja Castilla imperialista. De alguna manera se retoma el mapa territorial que se había gestado durante la república y abortado por la sublevación militar del bando nacionalista, pero será una apuesta radicalmente distinta a las habidas hasta entonces, realizada por la búsqueda del consenso y a una velocidad vertiginosa[411].

Un Estado históricamente unitario y centralista se transformó en descentralizado al quedar conformado por 17 comunidades autonómicas y dos ciudades autónomas, merced al nacionalismo: uno de los elementos políticos más determinantes del desarrollo socio-político de la transición. El nacional-catolicismo del franquismo dio paso a una serie de nacionalismos periféricos, donde la ensalzada España, encubridora de realidades históricas precedentes, ahora servirá para negar esta entidad decididamente transformada en una vertebración estatal de nacionalidades[412]. A decir de Juan Pablo Fusi, las autonomías aparecieron a partir de 1975 como una exigencia de la integración eficaz del nuevo Estado naciente, con una institucionalización de las mismas que, aunque difícil, complicada y controvertida, no fue más que una inevitable necesidad, una salida hacia adelante de «nuestro problema nacional» (Fusi, 1996, 444 y 464).

Aun con todo, las autonomías y ayuntamientos se han ido constituyendo en forma de poderes clientelares subordinados al central, incluso válidos para Cataluña y el País Vasco hasta cuando el PSOE se vea obligado a pactar políticamente con los respectivos

411 Matiza Sepúlveda: "La plasmación jurídica de este cambio se encuentra en el artículo II de la Constitución española, que enfatiza que ésta «se fundamenta en la indisoluble unidad de la Nación española, patria común e indivisible de todos los españoles, y reconoce y garantiza el derecho a la autonomía de las nacionalidades y regiones que la integran y la solidaridad entre ellas». Artículo que tiene en el Título VIII su desarrollo pormenorizado, al tiempo que institucionaliza las Comunidades Autonómicas y establece el proceso de elaboración y aprobación de los estatutos respectivos, las instituciones legislativas y ejecutivas propias de cada Comunidad y las potenciales competencias que alcanzarían en su desarrollo." (1996, 409).

412 A este respecto Sepúlveda opina que: "además de la manifiesta descentralización política y administrativa, desde el punto de vista de los nacionalismos la principal virtualidad del sistema autónomo ha sido la de crear un marco político susceptible de encauzar la mayor parte de las reivindicaciones, aspiraciones y emociones nacionalistas y regionalistas, y además haciéndolo compatible con el fortalecimiento del Estado y de la propia identidad española." (1996, 414).

partidos nacionalistas para afrontar las nuevas legislaturas según imposición de las urnas.

Respecto a sus implicaciones artísticas, la cultura pasa por una descentralización y una organización territorial de acuerdo al nuevo esquema surgido de la transición. La plural realidad de nuestra cultura pasa por una serie de revistas adscritas a diferentes ámbitos geográficos (*Cuadernos del Norte* en Asturias, *Syntaxis* en Tenerife, *Fin de siglo* en Jerez de la Frontera, *Las nuevas letras* en Almería), así como una generosa subvención por parte de diputaciones provinciales, consejerías del ramo y ayuntamientos diversos. Pero el gobierno central ha mantenido una pugna sin cuartel en forma de recelo contra los nacionalismos periféricos (sobre todo con el catalán y el vasco), al manifestar los jóvenes recién llegados (socialistas) una idea de Estado nacional fuerte.

### 6.1.1 ECONOMÍA

Al proceso de expansión y cambio económico iniciado en los sesenta se le añade la cambiante situación económica internacional coincidente con la transición española (García Delgado, 1996, 237). Con la crisis internacional de los años 70 se pone de manifiesto la herencia recibida del pasado más reciente, no sólo por la fuerte dependencia energética sino por las deficiencias organizativas que registran las áreas institucionales y mercantiles, donde en el sector financiero la banca es más poderosa que eficiente al estar lastrada por un pasado autoritario que no acaba de sacudirse (la crisis financiera de finales de los 70 la afecta, además de hacerlo en un sistema tributario público arcaico y obsoleto para los nuevos tiempos). A ello se le añade una rápida elevación del nivel de vida del pueblo español, su acceso a los bienes y servicios de las sociedades modernas resultado de una prosperidad económica amplia, dentro de una sociedad que vive una dinámica cambiante permanente; se registra un crecimiento acelerado de núcleos urbanos, cambios en las pautas religiosas y culturales, que marcan un proceso de modernización social ejemplar en la Europa mediterránea del XX. Al margen de los problemas de articulación y desarrollo de la estructura productiva en un país que desde hace algunos años conoce el cambio económico, social y cultural, en el último tercio de los 70 se vive en todos los ámbitos una transformación social sin precedentes, renovando patrones demográficos, económicos, sindicales y pautas de comportamiento.

En los ochenta se practica una política de saneamiento y ajuste económico hasta el punto de alcanzarse el objetivo primordial de la entrada en los mecanismos institucionales europeos (fase abierta en la Cumbre de Stuttgart en junio de 1983 y culminada en la primavera de 1985 tras la firma de adhesión con el Tratado del 12 de junio). La herencia económica del franquismo así como la cambiante situación de la

economía internacional influyen en la de la transición española. En la década de los 80 ocurrirá una influencia favorable del contexto económico internacional en el que paulatinamente se va insertando España, con una progresiva revitalización económica conforme se integra y converge en las estructuras continentales bajo las pautas de una nada fácil adaptación comercial (García Delgado, 1996, 240). Éste distingue tres fases claramente delimitadas de esta etapa económica; la primera de ellas abarcaría desde el franquismo, en 1973, hasta la reafirmación de la democracia en 1978, marcada por el encarecimiento del precio del petróleo y de otras materias primas que afectaron a los precios en general y sus costes, atenuada de nuevo tras una fuerte subida del crudo en 1979; la segunda etapa —que abarca hasta 1982— se caracteriza por el combate de la inflación y la aceleración de los ajustes estructurales con el fin de reactivar a medio plazo la economía, practicando una flexibilización del mercado. A partir de 1982 se da un fuerte crecimiento económico con la consiguiente activación del consumo privado y de la inversión productiva, que irá en aumento en la segunda mitad de los ochenta; consecuencia de ello serán las mejoras en partidas presupuestarias, progreso en el control de la inflación y un saneamiento financiero de las empresas con relanzamiento de la inversión productiva y recuperación del mercado laboral.

Hasta 1977 la economía viene marcada por una cierta pasividad no exenta de una mayor precariedad política vivida ante el desfile de gobiernos que confieren una sensación de interinidad, y el impulso de planes de expansión (a finales del franquismo) de líneas y plantas de producción sin razón de ser en ese momento (industria naval y siderurgia). A partir de 1977, el nuevo gobierno constitucional toma urgentes medidas económicas para frenar el deterioro de la economía franquista. En un momento de grandes zozobras políticas, la economía no deja de recoger el pulso político en la debilidad de una administración mediatizada por la dimensión de los acontecimientos políticos. Ello conlleva, pese a ciertos logros de consenso entre sindicatos y fuerzas políticas, un retraso respecto al proceso adaptativo europeo y a las nuevas condiciones del mercado internacional. A partir de 1980 se generalizan los problemas de suspensiones de pago, quiebras, cierres y reducciones de empresas, con una reconversión de ciertos sectores lastrados desde el franquismo[413]. La holgada mayoría del PSOE en las elecciones de 1982 se traduce en una estabilidad política que impregna la faceta económica hasta el punto de que la política económica española recobre capacidad de iniciativa como no la había tenido en el período titubeante precedente. Se

[413] Marín Arce aclara a este respecto: "Fue entonces, a partir de junio de 1977, cuando empezaron a plantearse los primeros planes de reestructuración industrial, cuya necesidad era plenamente compartida por las centrales sindicales, deseosas de acabar con la oleada de expedientes de crisis que afectaban a numerosas empresas. Sin embargo, hasta 1981 no comenzó el tratamiento sectorial de la reconversión, pues hasta ese año las medidas gubernamentales frente a la crisis industrial se habían limitado a una serie de ayudas estatales a empresas con graves problemas financieros y a un tímido plan de reestructuración de los grandes astilleros públicos en julio de 1978." (1996, 305).

reimpulsa en España una política de ajuste y corrección de desequilibrios prolongados en el tiempo[414]. A partir de entonces, comienza una etapa de fuerte expansión productiva en la segunda mitad de los ochenta. Los ambiciosos planes de convergencia económica, política y social respecto a Europa aprovechan el tirón de una situación de macroeconomía mundial expansiva y de apertura en los diferentes sectores como puedan ser la banca y los sectores financieros, bien que el ajuste repercutiera en una tasa de paro que doblaba la europea, con un sistema deficiente de cobertura del desempleo; problemas añadidos fueron el de un sector público que creció rápidamente en el período de la transición, aumentando su capacidad recaudatoria con la reforma tributaria y duplicando los gastos sobre el PIB, sometiendo el sector público a una reorganización territorial como requerían los nuevos tiempos y las carencias de muchos tipos, entre otros los problemas graves de gestión.

Los efectos de la etapa de expansión económica se dejan notar con una distribución más igualitaria de la renta que permitiera al ciudadano medio participar en la revolución del consumo, a decir de Malefakis (1996, 357-8), con la consiguiente atenuación de la pobreza histórica del sur europeo al tiempo que unos mayores niveles de vida, por lo que el radicalismo político de antaño desaparece ante el panorama de prosperidad: "la inmensa mayoría tenía alguna razón para apoyar la preservación del orden de cosas existente." (1996, 357-8). Pero en el fondo no era más que una política para ganarse el conformismo de un amplia clase media, además de ciertas élites dirigentes y núcleos de poder financiero, como nos advierte Luis de Velasco. Los medios de comunicación que comienzan a desarrollarse en esta nueva sociedad moderna (radio, cine, periodismo) podrán estar al alcance de una amplia población —antes con una difusión limitada—, por no mentar el medio de comunicación por antonomasia desarrollado en los sesenta que es la televisión, con una capacidad de influencia generalizada, hasta entonces desconocida por cualquier otro medio de difusión. A partir de ahora las ideas podrán llegar con una celeridad inusitada sobre todo a los núcleos urbanos, que habían crecido desaforadamente desde que en los sesenta se registrara una expansión demográfica masiva, acompañada de un fenómeno de desruralización y corrientes migratorias hacia los núcleos urbanos ávidos de mano de obra para una industria creciente: la emigración europea junto con la nueva explotación comercial de turismo generan una cantidad de divisas sin precedentes en la historia (Malefakis, 1996, 358). En lo religioso, se participa del carácter general de la época con un fuerte movimiento de liberación eclesiástica que parte desde el seno de la iglesia católica desencadenado tras el Concilio Vaticano II de Juan XXIII, con una incidencia fuerte en la península, puesto que la

414 En opinión de García Delgado: "Una política que, en su diseño a grandes trazos, fue tan poco novedosa como probablemente inevitable, dado el lento avance de los años anteriores; y una política que, en su ampliación y puesta en práctica demostró resolución y tenacidad, aunque generando elevados costes sociales y presupuestarios." (1996, 248-9).

iglesia "dejó de ser la guardiana monolítica de los valores regresivos y se abrió a ideas compatibles con el cambio democrático." (Malefakis, 1996, 359). Resultado genérico de todo ello será el cuestionamiento de toda forma autoritaria e intolerante, la promoción del pluralismo y de los derechos individuales, la confianza del avance en los diferentes campos humanos y la idea de que el progreso podía al fin ser alcanzado por medios democráticos.

La década de los ochenta, desde el inicio de la presidencia de Reagan en EE.UU., ha sido una continuada ofensiva de las fuerzas conservadoras tras el éxito de las medidas de reconversión que alimentaron renovadas posibilidades al capitalismo tardío. Esta ofensiva ha pasado de hacer propia una cierta apología indirecta del sistema capitalista a la afirmación narcisista de la glorificación abierta del mismo: "El eslogan posmoderno *la vanguardia es el mercado* resume bien esta ofensiva de dimensiones desconocidas desde el final de la Primera Guerra Mundial." (Fernández Buey, 1995, 182). Las bases en las que se han apoyado son muchas, entre las más importantes destacan el agresivo aumento del gasto militar (que puso a la Unión Soviética contra las cuerdas en poco más de un lustro) y una decidida defensa de lo privado (oligárquico) de la cosa pública: "El instrumento principal de esta ofensiva neoconservadora ha sido el desmantelamiento del Estado asistencial mediante políticas económicas neoliberales experimentadas primero en EE.UU. y el Reino Unido y aceptadas luego, con algunas variantes, en toda Europa. Requisito elemental de la ofensiva neoconservadora y neoliberal: el debilitamiento de las fuerzas obreras y sindicales en todos aquellos lugares en que éstas habían resistido previamente el proceso de reconversión tecnológica." (Fernández Buey, 1995, 182). La izquierda tradicional intentó navegar entre la tempestad de un capitalismo a la ofensiva desde principios de los 80, concretando en primer lugar su noción y ubicación de izquierda social y política, claudicando ante una redefinición de izquierdas dentro del sistema capitalista[415].

En lo económico, los ochenta se caracterizan por la mundialización de la economía con el consiguiente aumento de la lucha por los mercados de bienes y servicios, bajo el agravante del lastre de un sector importante de la sociedad parada. Las repercusiones del ajuste económico practicado fueron de un fuerte desempleo, en especial en sectores como el textil (1/3 de los trabajos destruidos en la industria), en la metalurgia (con un 25% del total), y en menor medida en la minería: todos ellos con importante implantación sindical. Por contraste, proliferan como hongos las actividades sumergidas, con lo que nos hallamos ante un cambio radical en las formas de comportamiento del mercado de trabajo, neutralizándose la fuerza sindical mediante

[415] Este sentir lo expresa perfectamente Fernández Buey en la frase siguiente: "*la izquierda pragmática así concebida es, en realidad, la mano izquierda de la derecha política*." (1995, 184).

estas prácticas de intervención laboral estatales[416]; por lo general, en la democracia "se abandonaron parte de las prácticas intervencionistas ejercidas durante la dictadura, favoreciendo el principio de liberalización de las relaciones de trabajo." (Soto Carmona, 1996, 376).

La creciente integración de nuestra economía en la mundial, en especial en la de la Unión Europea, supone el añadido de numerosas cesiones de soberanía además de una menor capacidad de maniobra en las decisiones y en las políticas a aplicar: los márgenes de operatividad residen en la políticas de oferta, que no ya de demanda. Al tiempo que se practica una mayor presencia de lo público en la economía, por contrapartida aumenta progresivamente la importancia del mercado y de la empresa privada: es decir, desmontaje de duros mecanismos intervencionistas en pos de un ambiente y una normativa de parte del empresariado cuando, a decir de Velasco, esta iniciativa privada no ha sido capaz de generar puestos de trabajo[417].

Tras 1987 comienza una nueva etapa caracterizada por el fuerte crecimiento del PIB, prolongado hasta comienzos de la década de los 90. Como modo de descongestión interna se busca la vía de inversiones de capital extranjero con compras masivas de empresas españolas (se populariza el eslogan «España está en venta»), inversiones en bolsa en especial mediante la emisión de deuda pública, un esquema circular que genera déficit presupuestario con una política monetaria restrictiva de tipo de intereses altos, con una política económica que pretende favorecer los beneficios empresariales y los estrictamente especulativos (se acuña la frase de que España es el país donde más rápidamente se puede hacer dinero) con una entrada masiva de inversión extranjera que aprecia la peseta. A tenor de ello, ocurre una recuperación de la economía interna con el desmantelamiento del proteccionismo tras el ingreso en la CEE, lográndose un rápido crecimiento del PIB, con lo que la resolución de los problemas económicos no es más que una operación ficticia según el análisis de Velasco:

> Cuando la economía europea entra en la fase descendente del ciclo en 1991-92 el castillo de naipes (baraja española) se viene abajo tras los gastos y despilfarros del 92 y el hombre de la calle,

416 "La «solución» establecida implicó un claro apoyo a los dos grandes sindicatos de ámbito estatal; con ello se trataba de modelar un mapa sindical determinado y evitar la proliferación de sindicatos que alterasen la paz social o apostasen por posturas radicales. Al fin y al cabo, como expresaron reiteradamente miembros de los diferentes gobiernos, la paz social tenía un precio y éste había que pagarlo." (Soto Carmona, 1996, 396). El proceso de transición y consolidación democrático generó un reforzamiento de los sindicatos «más representativos» hasta el ingreso en la *Comunidad Económica Europea* con el fin de la política de concertación social y una ruptura del PSOE con el feliz maridaje que había mantenido hasta entonces con el sindicato socialista UGT.

417 Velasco profundiza en este aspecto: "…en los últimos quince años han descendido los puestos de trabajo en el sector privado y han aumentado en el público. Pero sobre todo han aumentado los parados y los jubilados. Las cifras son expresivas y dramáticas. El sector privado ha expulsado mano de obra, la tendencia desindustrializadora ha seguido creciendo y el peso del sector servicios —y dentro de ellos los servicios no tecnológicamente avanzados— han aumentado […] muestra palpable de una economía poco competitiva y con una muy compleja inserción en una economía mundial cada vez más abierta y difícil." (1996, 19).

> naturalmente, no entiende nada. Porque resulta que los males de siempre, ocultos en la euforia y la especulación, están ahí y salen a la luz descarnados: baja productividad, inflación persistente, gasto público incontrolado y siempre diferente al presupuestado, pertinaz fraude fiscal […], temporalidad en el empleo […], escuálidos recursos públicos y privados para I+D, formación profesional más que deficiente, escasa exportación por habitante." (Velasco, 1996, 22)

Hacia 1991-92 se inicia la tercera etapa caracterizada por un ínfimo crecimiento del PIB, el fuerte aumento del paro[418] y las devaluaciones, acuerdos políticos inevitables de gobernabilidad con CiU tras las elecciones del 93 (todo posible acuerdo con IU es descartado *a priori*), lo que traducido en materia económica se interpreta como un mayor abandono del proyecto socialista o socialdemócrata inicial. La política económica del gobierno socialista está marcada por una economía mixta que combina el sistema tributario-recaudatorio (pero no equitativo a través del reparto de la riqueza o la persecución del fraude) con los presupuestos de una administración pública cada vez más omnipresente.

Con vistas al electorado se practica una política de escaparate que aparenta ser ineludiblemente «responsable» y que transmite serenidad, confianza, tranquilidad a los centros de poder (económicos en especial) y a las capas medias, con un lenguaje populista que permite aglutinar votantes en un espectro que recorre los sectores menos ilustrados de la población, que votan por inercia a «quien manda»: "Si antes del 82 e inmediatamente después, el PSOE es el partido de las clases y capas urbanas e ilustradas, desde hace años y hasta hoy es el partido de los jubilados, las gentes del campo y los menos ilustrados." (Velasco, 1996, 26-7). El objetivo prioritario que atisba el PSOE será ganar elecciones y mantener sus cotas de poder, practicando incluso la dialéctica de que si se ganan elecciones es porque las cosas funcionan (la política, pues, es revalidada automáticamente por el electorado sin mayor preocupación que la de pasar estos procesos electorales para tener manga ancha y vía libre hasta dentro de 4 años): la victoria electoral legitima toda clase de actuación política[419]. No hay una voluntad manifiesta en ningún momento de enfrentarse a los grandes poderes, ni externos (al fin

---

418 La precariedad del empleo genera consecuencias desastrosas como son la segmentación del mercado laboral, la imposibilidad de desarrollar la formación profesional, el aumento del índice de siniestralidad laboral —el nivel más elevado de la OCDE— y la caída del consumo ante los bajos salarios, el paro y el miedo a la desprotección (Velasco, 1996, 23).

419 En un lúcido ejercicio de autocrítica difícilmente visible en sus compañeros de partido, Luis de Velasco llega a explicar los objetivos de permanencia en el poder del partido en el que militó: "Ese objetivo de ganar para mantenerse en el poder, ocurre porque cada vez más militantes del PSOE y compañeros de viaje, no tienen otra alternativa profesional y vital que la de perpetuarse en el aparato de poder en el que están. Y si tienen otra alternativa, es muchísimo peor. Ante esta situación los planteamientos ideológicos, incluso los éticos, se debilitan y, en muchos casos, desaparecen. La desideologización y el pragmatismo se imponen. Prima la «eficacia», los resultados (del PIB y los electorales)." (Velasco, 1996, 27). Pero bajo esta pretendida desideologización aparente se esconde un pragmatismo en los planteamientos ideológicos que no deja de ser ideológico: llámese, como hace Velasco, una apenas perturbación de los poderosos, un cambio mínimo del estado de las cosas, o travestimiento con pequeños toques progresistas de la realidad y sus problemas para que al fin y al cabo el esquema de poder permanezca tal cual. De hecho, pronto la producción de teoría ideológica y su pertinente reflexión interesan cada vez menos, e incluso son cada vez más molestas.

y al cabo la transición, según Velasco, tuvo lugar merced al diseño, las indicaciones y presiones de EE.UU. y Alemania [Velasco, 1996, 28]) ni internos, como es la tradicional operatividad económica o al emergente de los medios de comunicación. Se prioriza toda preferencia en los asuntos económicos sin la menor vacilación o previsión de sus efectos sociales (a pesar del insistente «giro social» demandado por los sindicatos), dando cancha a los sectores empresariales frente al alejamiento fuera del área de influencia de cualquier atisbo sindical. Las características del modelo de política económica socialista, según Velasco, serán el trasvase de rentas al excedente empresarial y la presencia del capital extranjero para reducir el tradicional estrangulamiento de la balanza de pagos: "Como mecanismo compensador en lo económico y legitimador en lo político, el gasto público crece vertiginosamente, con escaso control e incluso sin conocimiento exacto de las cifras presupuestarias, que cada vez cuentan menos como previsión." (Velasco, 1996, 20-1).

La reafirmación europea se sustenta (el llamado proceso de convergencia del tratado de Maastricht, eje central de la Unión Económica y Monetaria [UEM]) sobre el pilar económico con dos importantes ramificaciones como son el neoliberalismo y el monetarismo sin apenas atención a los efectos sociales. Se privilegia cualquier dominio del aspecto monetario sobre el estancamiento de la dimensión social[420]. La entrada en junio de 1989 de la peseta en el mecanismo de cambios del sistema monetario europeo (a un cambio alcanzado de 65 pesetas el marco) ha lastrado en lo sucesivo a la economía española, pues a decir de Velasco su contribución antiinflacionista fue insignificante y sin embargo sirvió como estímulo negativo a las exportaciones de bienes y servicios, pero positivo para las importaciones de bienes, lo que traducido en lenguaje laboral corrobora una destrucción (además de no creación) creciente del empleo: "El proceso de integración de los países que forman la Comunidad Europea alcanza en los inmediatos años unos momentos clave de cesión de soberanía económica y de efectos en sus economías y sociedades." (Velasco, 1996, 43). Si a ello sumamos los sacrificios de la convergencia de Maastricht en un camino tortuoso en sus resultados, obtenemos un balance más que dudoso cuando la Europa de los mercaderes se ha transformado en el signo de moda del conservadurismo político y su correlato económico el liberalismo. La dimensión social ha sido definitivamente sustituida por la económica hasta el punto de estar poniendo las bases para un nuevo poder supremo en forma de parámetros monetarios autónomos frente al legislativo y el ejecutivo, es decir, frente a los electores. Es la construcción de una comunidad regida por parámetros prácticamente económicos que tienden a exacerbar las desigualdades sociales, con mayores injusticias e

420 En palabras de Velasco: "Fueron principalmente los grandes intereses económicos los que dieron el impulso inicial al mercado único interior. La competitividad, nuevo becerro de oro, preside todo el proceso. Los efectos sociales y la cohesión tienen mucha menos importancia. El paro es variable residual del modelo." (1996, 31).

insolidaridades a causa de las crecientes bolsas de pobreza, añadidas a una inmigración desde el sur que cree encontrar la panacea: "…recogen la cultura económica imperante de origen norteamericano y aplicación «reaganiana» y «thatcheriana», criterios basados en la fe ciega en el mercado y en la presentación sesgada de los fallos del sector público y que son no tanto una cultura como una ideología económica presentada bajo el ropaje de la desideologización, el pragmatismo y la eficacia." (Velasco, 1996, 50). Es la creencia absoluta en un mercado desregulado, sin confianza alguna en la intervención del sector público que engrasa la maquinaria de la convergencia europea, donde el crecimiento lo justifica todo, pero sobre todo el bienestar: se abandona la vieja concepción del Estado productor (protector y regulador) para pasar a un mercado generador por sí de la riqueza, con todas las consecuencias que ello acarrea. En palabras de Luis de Velasco, se produce un *desmontaje parcial del estado de bienestar* con el fin de practicar un alivio fiscal (búsqueda de ingresos mediante privatizaciones) y asegurarse el comercio internacional aumentando el proteccionismo con un comercio dirigido, lo que conlleva un modelo económico que ha lastrado al resto de la sociedad en sus diferentes vertientes:

> Todo el modelo económico construido en la década pasada mostró su fuerza en el período 86-90 en la estela de una económicamente favorable coyuntura internacional (precios bajos del petróleo, comercio internacional rápidamente creciente, crecimiento de los países occidentales, entrada de capital extranjero en nuestro país, etc.). Pero esa fase alcista al mismo tiempo permitió ocultar las tradicionales y las nuevas debilidades de ese modelo (escasa competitividad agravada por un tipo de cambio absolutamente irreal desde la entrada en el SME en junio de 1989, tendencia estructural a la inflación, baja exportación por habitante, baja productividad, dificultad de inserción en el esquema de las viejas y las nuevas ventajas comparativas en el mercado mundial, desprecio por el sector real de la economía en beneficio del financiero, de la especulación y de los negocios rápidos, débil capacidad de creación de puestos de trabajo incluso en las fases alcistas del ciclo, etc.) que finalmente se vino abajo estrepitosamente cuando la coyuntura internacional cambia." (Velasco, 1996, 80-1)

Traducido esto a los más amplios sectores de la población y a las más diversas capas sociales conlleva la transmisión de una serie de valores de los que sólo el poder, y el partido que sustenta al gobierno, divulga en forma de cuanto Velasco llama «estímulos sociales» como son la filosofía servil de la respetabilidad, la admiración, o la capacidad de liderazgo e imitación, el culto al dinero («tanto mejor cuanto más rápido») que justificaron una serie de conductas erigiendo a quienes las alentaban en líderes sociales (véase el caso de Mario Conde o Javier de la Rosa), muchos de ellos hoy caídos en desgracia ante las revelaciones de ingentes especulaciones económicas que les ha llevado a acaparar importantes fortunas de la noche a la mañana como por arte de magia: la llamada «cultura del pelotazo», una nueva clase bautizada bajo el anglicismo modernizante de *beautiful people*, exhibidora impúdica de sus valores dominantes. Todo ello en medio del poder absoluto que han sido capaces de concentrar una serie de medios de comunicación. De hecho, concluye tajantemente Velasco que la UE no vale

la pena tal y como hoy está diseñada al estar "basada en el economicismo, la insolidaridad y el egoísmo." (Velasco, 1996, 126).

### 6.1.2. EL MOVIMIENTO SOCIALISTA EN LA TRANSICIÓN

Tras la muerte de Franco, la historia de las diferentes organizaciones socialistas viene caracterizada por el signo de la «transición dentro de la transición» (Mateos, 1996, 216); la historia interna y reformulación ideológica del PSOE pasa por la lucha de las diferentes facciones y su posterior *conversión* ideológica de los líderes socialistas tras una presunta refundación llevada a cabo en el Congreso de Suresnes de 1974[421]. Frente a un PCE fuerte y consolidado con una amplia red de plataformas y juntas de apoyo, por el contrario el PSOE de 1975 se presentaba debilitado por una militancia durante la dictadura muy baja, el fracaso del aglutinamiento del neosocialismo, la ruptura de negociaciones con USO y la proliferación de nuevos grupos regionales socialistas. 1976 es el año que marca una manifiesta inflexión de fuerzas, ante la presencia cada vez mayor en la Plataforma de Organismos Democráticos que negociaba con el gobierno de Suárez, donde el PSOE acabó equilibrando sus fuerzas con las otras de izquierda como los comunistas, ante los apoyos internacionales a éste y su reconocimiento por parte de otras formaciones políticas y por el propio gobierno, del desempeño de un papel relevante en el futuro próximo; un claro indicador de lo ocurrido fue el tratamiento dado por los medios de comunicación[422]. Entre 1975 y 1978, es decir, en lo que dura la transición política, se lleva a cabo el aglutinamiento de la amplia mayoría de la izquierda en el seno del PSOE; en la década de los ochenta prosigue la absorción de otras formaciones políticas como es el caso del Partido de Acción Democrática (PAD) de F. Fernández Ordóñez o Euskadiko Ezkerra, pasando por los *eurocomunistas* de Santiago Carrillo. Los estudiosos han entrevisto una divisoria claramente delimitada entre las anexiones socialcristianas, socialmarxistas y marxistas leninistas en la transición, por pragmáticos, populistas y reformistas en los ochenta[423]. Esta conversión cifrará las pautas de la política llevada a cabo durante la década de los

---

421 A finales de la dictadura se registra la presencia de 5 ofertas diferentes dentro del socialismo: el PSOE reformado, el PSOE histórico, el Partido Socialista Popular de Tierno Galván, la Federación de Partidos Socialistas —apoyadas por USO y por grupos socialistas regionales— y varios grupos socialdemócratas con personalidades como F. Fernández Ordóñez, Josep Pallach y Dionisio Ridruejo (ver Mateos, 1996, 221).

422 Como afirma Mateos: "A partir de diciembre de 1976 se puede afirmar que el PSOE logró la hegemonía en el seno de la izquierda. El fracaso relativo de las movilizaciones en pro de la ruptura, o la creciente presencia del PSOE en los medios de información gracias a una estrategia de actos públicos y encuentros con personalidades europeas fueron desplazando al PCE del estrellato de la oposición." (1996, 224).

423 Lo expresa Mateos del siguiente modo: "A fines de 1975, un año después del Congreso de Suresnes, el órgano del PSOE, *El Socialista*, afirmaba eufóricamente que se había pasado de una situación de partido en transición a ser el partido de la transición al socialismo." (Mateos, 1996, 218).

ochenta, marcada por el liberalismo político (lejos incluso del ideal proclamado de socialdemocracia) en una convergencia cada vez mayor hacia el mercado[424]. Lograda la unidad de las diferentes familias socialistas y neutralizada la fuerza de las organizaciones comunistas, los dos Congresos de 1979 sellaban el final del discurso reformista revolucionario para presentarse como alternativa autónoma de poder democrático. En los discursos de los máximos dirigentes socialistas de la transición ya estaba presente la doble moral de un discurso por una parte radical de cara a la galería de la familia política en los Congresos, con resoluciones radicales, frente a otro discurso de presentación moderada ante la opinión pública, de cuyo máximo artífice en la estrategia fue Felipe González[425]. El resultado electoral de 1977 clarificó el espacio político de la izquierda a partir de los malos resultados obtenidos por Unidad Socialista, PSA, FPS, e incluso el PCE, de cuyos efectos este último se enzarzará en luchas internas en zonas de gran implantación del partido como Cataluña y Asturias. A partir de junio de 1977 hubo una aceleración en el proceso de unidad socialista primeramente con el PSOE histórico de José Prat, luego con la fusión entre UGT y USO, posteriormente el endeudado PSP, para finalmente culminar la anexión de diversas federaciones socialistas con partidos de ámbito nacionalista o regional. Una vez concluida esta fase de anexiones en cadena, el PSOE ya podía abandonar su discurso reformista revolucionario y marxista (como habían hecho gran parte de los partidos homólogos europeos tiempos atrás) para competir con UCD por el centro sociológico[426]. El Congreso extraordinario de septiembre de 1979 confirmó el liderazgo de Felipe González modificando el sistema de representación, con un discurso reformista radical, cerrando la década de la transición interna del propio PSOE. A partir de entonces, los diferentes clanes y familias se diluyeron en el seno de un órgano de

---

424 Como sugiere Mateos: "Una conversión realizada en tan breve espacio de tiempo que hace dudar de la profundidad del radicalismo anterior. Más bien podríamos destacar la ductibilidad de, por ejemplo, Felipe González en la utilización de diferentes lenguajes no sólo según la modificación de la relación de fuerzas con el transcurso del tiempo, sino de los públicos a los que se dirigía. A este respecto no deja de ser significativo que dirigentes regionales del PSOE de Madrid o del País Valenciano, por no hablar de los grupos neosocialistas y de los cuadros históricos reintegrados al partido renovado, criticaran la orientación electoralista y socialdemócrata de los líderes del PSOE en fechas tan tempranas como 1976." (1996, 219).

425 En palabras de Mateos una vez más: "En efecto, el secretario general del PSOE reiteró posiciones como la integración de las clases medias, la errónea distinción entre socialismo y socialdemocracia, la autonomía del PSOE respecto al PCE y el valor de la denominada democracia «formal». Estas posiciones resultaban mucho más significativas que el renonocimiento de la existencia de «serias razones» para definirse como un partido marxista en los actos cerrados con la militancia del PSOE o de otras formaciones socialistas. Una definición matizada, no obstante, por González en toda ocasión que tuvo para dirigirse ante la opinión pública con anterioridad a las elecciones de 1977." (1996, 225).

426 Siguiendo a Mateos: "El PSOE había aglutinado en poco tiempo a una diversa gama de formaciones neosocialistas y a cuadros políticos procedentes del conjunto de la oposición al franquismo. El resultado del XXVIII Congreso del PSOE, primero del nuevo partido producto de la absorción de las formaciones neosocialistas y tras el fracaso de las expectativas o, en otros términos, estancamiento en las elecciones generales de marzo de 1979, fue la principal y efímera factura que pagó el crisol o «mortero del antifranquismo» a que se estaba convirtiendo el centenario partido." (1996, 232).

partido complejo y cada vez más poderoso, que dio paso a una nueva mayoría monolítica frente a la corriente única de Izquierda Socialista, quedando cerrada la lucha por la hegemonía en la izquierda (Mateos, 1996, 233): resultado del congreso fue el abandono de cualquier referencia al marxismo incluso de forma teórica para una posible definición del socialismo, además de la sustitución de la pluralidad de la que habían hecho gala hasta entonces por una unanimidad que alejaba cada vez más la división y el debate internos[427]. Desenlace de todo ello fue la diversificación de una élite dirigente, la consolidación de un liderazgo cohesionado, carismático e indiscutible, el aglutinamiento de una pluralidad de contenidos ideológicos que consiguieran neutralizar el espacio político de opciones centristas de corte socialdemócrata o social-liberal y de las formaciones de la «nueva izquierda», además de la construcción de un moderno aparato de partido, eficaz, pluriclasista y centralizado[428]. El PSOE se ha convertido en un gran aparato de poder que busca representar un cada vez más creciente espectro social a espensas del abandono de postulados propios y considerados de siempre progresistas, barnizados por el espesor de una supuesta antigüedad, con unos efectivos retrocesos en los planteamientos de izquierda, a partir de la composición de una maquinaria orgánica aglutinadora de votos previamente estudiados y hacia la que se tiende incorregiblemente a costa de abandonar viejas creencias establecidas (se convierte en un partido «atrapalotodo» [*catch-all*]). Búsqueda del votante de clase media, aproximación al centro político, arañando votos a un espacio ajeno a la propia ideología de procedencia, produciendo una difuminación del discurso ideológico característico, con un abandono progresivo de identidad hasta el punto de crear un sector fluctuante de votos cada vez mayor, objeto de la disputa permanente a ambos lados del centro ideológico. Esta ocupación del centro sociológico conlleva la neutralización de grandes poderes además de contar con la complicidad de amplios sectores populares (se convierte en moneda de cambio el llamado populismo: «es socialismo todo lo que hacen los socialistas, es decir, el PSOE», se llegará a decir demagógicamente mediante una asimilación de ecuaciones simplificadas) ante la gestación de una férrea e incontestable disciplina de partido que

[427] Para Velasco: "El PSOE, con una concentración de poder a la que nos hemos referido y una progresiva eliminación de sus circuitos democráticos, se configura a su vez como un importante centro de poder en torno a un eje, el gobierno central y su presidente. Los planteamientos socialistas, sustituidos sintomáticamente por el evanescente concepto de «modernización de la sociedad», tienen un cierto peso y se concretan especialmente en la constitución del estado de bienestar como doble mecanismo ya señalado." (1996, 25-6).

[428] Según Mateos: "El PSOE de la transición resolvió la dispersión de la oferta socialista, consolidó la hegemonía en la izquierda y se preparó para la mayoría electoral sin dependencias respecto a otros partidos y a los mismos sindicatos. Un partido centralizado sin espacio para las tendencias organizadas pese a los recientes procesos de unidad socialista y de aglutinamiento del antifranquismo, capaz por primera vez de ejercer autonómamente la acción de gobierno y de resolver la tradicional dualidad entre discurso y pragmatismo político, iba a beneficiarse durante una década de la ausencia de una oposición significativa debido a los problemas de credibilidad democrática de la derecha y al colapso del centrismo y de la izquierda comunista." (1996, 233-4).

deja de cuestionar cualquier problemática ajena al núcleo dirigente (el llamado «cierre de filas»), y del que siguen a pies juntillas subordinados y bases ante la voz del jefe, aun a pesar de independizar su gobierno respecto al partido que lo respalda (Velasco, 1996, 26). Se da un salto cuantitativo desde un partido tradicional a otro en el que la selección del liderazgo se halla en connivencia con los nuevos valores sociales que la propia organización política exhibe.

Las prácticas del ejercicio del poder no están exentas de viejas tácticas ahora maquilladas, pero que siguen poseyendo el fondo ácido del autoritarismo en su sello, léase la negación total a la formación de comisiones de investigación (por casos de corrupción y demás), los nombramientos del Fiscal General del Estado, nombramientos discutibles en la presidencia del Tribunal de Cuentas y de otras instituciones, la utilización sectaria de RTVE, los varios intentos premeditados de desestabilización de UGT, como ocurrió en el caso de la PSV, etc…[429] Las consecuencias de esta nueva manera de gobernar durante los 80 hasta gran parte de los 90 han repercutido en una sociedad que asiste impertérrita a los acontecimientos para desde la televisión asomarse día a día al *qué habrá de desvelarse hoy más impactante que ayer*, habiendo generado un capital negativo, en lo social, de desmovilización de toda una sociedad, escéptica y hostil respecto a las capas políticas y del bien común, con la impregnación de unos valores retrógados en el partido que pudo de forma histórica cambiar los designios que los españoles les habían encomendado en las urnas de manera mayoritaria, con la herencia de una juventud más abúlica en cuestiones políticas, y una democracia desactivada desde su base: "El poder ha sabido crear un caldo de cultivo, un entorno —al que se han sumado intelectuales— buscando una legitimación a prácticas detestables y viles que han explotado en dos cánceres que están minando el Estado y la sociedad: la delincuencia de cuello blanco y la corrupción y el terrorismo de Estado." (Velasco, 1996, 182-3).

Quien fuera uno de los ideólogos del PSOE y ocupara el puesto de Secretario de Estado de Comercio durante la legislatura de 1982 hasta 1986, Luis de Velasco, da las claves del proceso evolutivo de su propio partido desde unas vivencias directas que sintomatizan cuanto ha ido ocurriendo a lo largo de la década de los 80 hasta mediados los 90, aludiéndolo como una corta travesía que va directamente desde el *cambio* a la *decepción*. Cuanto comenzó siendo un proceso de «cambio» acabó constituyendo en sí toda una decepción en sus diversos niveles; cuanto comenzara con pequeñas corrupciones aisladas, tuvo su continuidad nunca atajada en fortunas acumuladas bajo el cobijo de prácticas ilícitas, culminando en la apropiación de fondos públicos por parte de altos dirigentes del Ministerio del Interior (Velasco, 1996, 13). El que fuera un

[429] Tales prácticas le han merecido a este imperio monopolizador el apelativo de los años del «rodillo socialista» en el Congreso (Velasco, 1996, 28).

afortunado eslogan electoral del PSOE en las elecciones generales de 1982 ante el sentir mayoritario de una amplia masa social ávida de transformaciones reales, pronto se trocó en una de las decepciones más grandes de toda la historia contemporánea española, cuando a resultas el PSOE ha perdido una oportunidad histórica irrepetible de transformar desde su raíz la sociedad que le entregó el pueblo mayoritariamente para gobernar[430]; como afirma Luis de Velasco, no se puede negar el hecho de que nuestra sociedad no haya cambiado durante estas décadas, pero ése no es el problema por cuanto que todas las sociedades cambian, incluso aquellas que padecen los regímenes más inmovilistas: el problema es hacia dónde ha cambiado y el rumbo que ha imprimido a esos mismos cambios practicados. Entre los problemas no solucionados por el gobierno socialista se hallan la persistencia de una injusta distribución de la riqueza y de la renta, el desempleo y la precariedad del empleo, la ambigua igualdad de oportunidades, el fraude fiscal, la pobreza y la marginalidad de importantes segmentos de la población, dificultad de acceso a la vivienda, la despreocupación de una efectiva política ecológica (desforestación progresiva, sequía), las debilidades para con sus socios europeos en la UE, el nunca acabado proceso autonómico y la debilidad de la democracia puesta contra las cuerdas en los últimos años a través del terrorismo de Estado (Velasco, 1996, 15). Los ochenta, en lo ecológico, se caracterizan por la persistencia generalizada de ataques al sistema bajo esquemas productivos de ningún modo sostenibles a largo plazo.

### 6.1.3. SOCIEDAD

En el aspecto social se ha construido una sociedad poco estructurada en la que dominan valores y comportamientos individualistas y egoístas, con un problema creciente de racismo y xenofobia[431], de división grupal frente a las organizaciones

[430] En palabras de Mainer la frustración de estos casi tres lustros de gobiernos socialista se traducen de la siguiente manera: "la corrosión de la «tradición de izquierda» ha afectado a quienes convoca la capacidad comunicativa del Partido Socialista Obrero Español, hoy elevado al gobierno por la decisión de diez millones de esperanzas de regeneración nacional." (1994, 130).

[431] La política comunitaria sobre derecho de asilo y refugio practicadas por la Comunidad Europea en la ley de extranjería supone un endurecimiento de las normativas con el fin de aumentar las trabas a los inmigrantes y discriminar todavía más si cabe a las diferentes corrientes migratorias cuando lo cierto es que Europa necesita de mano de obra para trabajos no cualificados: "…frente a las personas que desde fuera de los Doce pretenden invadir, como nuevos bárbaros, la Europa rica procedentes del extrarradio pobre, concretamente desde la antigua Europa del Este y la URSS y desde el Norte de África. […] También se nos dice que esta nueva vuelta de tuerca nada tiene que ver con la creciente ola de xenofobia y racismo ni con el avance de la extrema derecha en la Europa rica. ¿Hemos de creernos también eso? Porque parece todo lo contrario. / Pretender construir un envejecido islote de riqueza, eso sí con crecientes desigualdades internas, rodeado de un mar de pobreza con un explosivo crecimiento vegetativo en una de sus orillas (el Norte de África) y con una gran frustración e ira por la creciente falta de oportunidades vitales e incluso por la presencia del hambre, parece un intento enormemente difícil, incluso vano. […] Los países desarrollados no pueden pretender resolver el tema cerrando sus fronteras a los escasos productos competitivos procedentes de los países pobres y también a sus personas. Los intereses proteccionistas y policiales pueden retrasar el problema pero no solucionarlo." (Velasco, 1996, 140).

sociales fuertes y consolidadas, una tendencia progresiva desde el poder a la desmovilización social (incluidas —y sobre todo— las fuerzas sindicales que habían cumplido un papel importante durante el final del régimen franquista) y la imposición de una cultura de activación con el solo motor del dinero, con resultados calculados de distanciamiento progresivo entre la clase dirigente política y el ciudadano de la calle (vía una dudosa profesionalización de todas y cada una de las facetas de la realidad), imponiéndose entre todos los sectores una desconfianza y desprecio insoslayable: el resultado es una divisoria sólida que pasa entre la vida privada y la pública, desde la que se ha construido nuestra democracia. A partir del año 87, tras las segundas elecciones ganadas por el PSOE, las cosas cambiarán decididamente para no volver nunca más al redil de la encauzada política inicial socialista[432]. Se ha ido construyendo a lo largo de todo este tiempo un esquema claramente definido por su verticalidad y piramidalidad, con una base conformada por la debilidad de una sociedad escasamente estructurada, apenas participativa y que espera del Estado mucho; luego un Estado compuesto por un legislativo prácticamente inexistente por las mayorías absolutas, un poder judicial que ha ido actuando desde la cautela que le hace gala, y un ejecutivo como centro de poder *incontestable e incontestado*: con un presidente del gobierno, Secretario general del PSOE, "convencido de su misión histórica de superar problemas ancestrales de este país y de llevar a cabo ese proyecto, ese su «destino manifiesto», a pesar de la incomprensión y de la oposición de capas crecientes de la población, especialmente de la más ilustrada y joven" (Velasco, 1996, 16). Frente a poderes que decrecen como la iglesia católica y el estamento militar, otros permanecen como el económico-financiero, pero surgen con fuerza otros nuevos como el de los medios de comunicación, cuya presencia y preponderancia es incontestable en la sociedad actual.

En lo social, los ochenta se caracterizan por el incremento de las desigualdades entre los países desarrollados y los subdesarrollados así como entre el seno de ambos bloques. Consecuencia de las prácticas políticas económicas será el aumento de las desigualdades sociales y la creación de un sector de bolsas de marginalidad en un amplio sector de la población.

Resultado de estas legislaturas socialistas en que prima el pragmatismo político por encima de la fidelidad ideológica original, será la desmovilización de la llamada «sociedad civil», participando en la coartada los medios de comunicación en tanto voceros de las nuevas formas de pensar la sociedad, pero sobre todo la televisión estatal directamente controlada por el poder político gobernante, y posteriormente parcelas de las privadas que compiten en la superficialidad de sus productos como si se tratara de un

[432] Luis de Velasco lo expresa de un modo muy significativo desde la autocrítica: "¿Qué nos ha traído esa «modernización», objetivo que desde el 82 sustituyó al de socialismo, palabra que desapareció del vocabulario del PSOE? […] Las cosas no han ido por donde, creo que bastantes, deseábamos. Han ido por donde, especialmente desde el 87, algunos temíamos." (1996, 16).

planificado y consensuado vaciamiento de contenidos (para desde la forma conformar las nuevas prédicas): "No es extraño que la tasa de analfabetismo funcional siga siendo una de las más altas de Europa occidental y que nuestro país esté en los últimos lugares en lectura y en el primero en las horas dedicadas a ver (mala) televisión." (Velasco, 1996, 28). En el fondo, lo que ocurre es que, desde la perspectiva actual, el pueblo español es el gran ausente de la vida democrática: el ciudadano ha sido reducido a mero votante cada cuatro años. Los políticos han construido una democracia formal, que no real.

Por lo general, en lo político, occidente se caracterizará por el fin de la guerra fría entre los dos grandes bloques y el consiguiente desmantelamiento de complejos operativos sustentadores de tal fin, que ocultaban un grado importante de corrupción en sistemas aparentemente democráticos. La creciente judicalización de la vida política española a la que hemos asistido en los últimos años no es más que la prueba palpable de la confusión trazada entre la responsabilidad política y la judicial, generada por el ejecutivo y desde el PSOE: "El GAL es la manifestación más execrable de unas prácticas políticas basadas en la creencia de la absoluta impunidad y en el dogma de una «eficacia» mal entendida. Es, en muchos casos, la táctica de que "«el fin justifica los medios» que tanto daño ha hecho estos años." (Velasco, 1996, 33). Por no mentar la financiación ilegal del partido (el llamado caso Filesa con la presunta creación de empresas de financiación), súbitos y misteriosos enriquecimientos privados (caso Rubio) que dan cuenta de una responsabilidad política bien por acción bien por omisión. No sólo es una crisis política en un sistema sino una crisis moral que contamina al conjunto del marco institucional de toda una sociedad al haber actuado una concienciación social por modulación socio-cultural activada en la amplia mayoría de los individuos que componen la misma, de tal manera que los daños causados en este proceso a las instituciones, a la política, a la economía y a la sociedad en su conjunto serán difíciles de reparar:

> Estos trece años son los de la gran decepción. Tantas ilusiones tiradas por la borda, tantas decepciones. «Nunca tan pocos destrozaron tantas ilusiones de tantos», parece que dijo Nicolás Redondo. Son los años de la ambigüedad calculada, de la semántica (todo el tema OTAN con el truco del referéndum y la posterior realidad de la integración es una obra maestra), incluso de las mentiras. «La socialdemocracia se caracteriza por ser la única filosofía de la vida que permite hacer lo contrario de lo que predica en nombre de lo que predica» [J. J. Millás en *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, p. 219] (Velasco, 1996, 33-4)

En los últimos años, la corrupción se ha generalizado de tal manera que forma parte del sistema y se patentiza de manera cotidiana en sus diferentes facetas sociales; Velasco cifra su existencia al haber experimentado la economía española un crecimiento brutal de la riqueza acompañado de una imposición de valores presentes desde la televisión a cualquiera de los medios de difusión que conviven en la realidad: el llamado pensamiento débil de la postmodernidad, filosofía del enriquecimiento rápido,

exaltación de la codicia y la ostentación, etc., habiendo resquebrajado una concepción moral y ética cada vez más reducida[433]. Los nuevos ricos emanados a la sombra de un poder que se ha expandido a la manera de un cáncer son vistos como ejemplo a seguir por el resto de los ciudadanos (aun a pesar de dejar empresas en quiebra o en apuros financieros a través de complicadas operaciones de ingeniería económica de apropiación indebida, cuyas consecuencias públicas en algunos casos han sido cuantiosas [catástrofes societarias, impunidad civil y penal para sus responsables, sanciones ridículas y coste al erario público]: casos de Rumasa, Ibercorp, Altos Hornos de Vizcaya, Kio, Banesto), cuyo resultado genérico es la instalación continuada del envilecimiento y el escepticismo social crecientes[434]: "En ese caldo de cultivo ha florecido la delincuencia de cuello blanco y la corrupción, tanto en el sector público como en el privado." (Velasco, 1996, 172). Conectada esta actitud de lleno con el individualismo que nos asiste, acabamos esta misma argumentación haciendo uso de unas palabras de Mainer: "se ha producido […] una impúdica exhibición de nuevos valores como la ambición de dinero, el éxito personal, la desatentada búsqueda de juventud, que encandilan a amplios sectores del país y que asientan, como ninguna otra cosa, un horizonte moral de insolidaridad e individualismo que se da de bofetadas con cualquier voluntad de Estado." (Mainer, 1994, 145-6).

[433] El 14 de diciembre de 1988 con una huelga general llevada a cabo por los sindicatos mayoritarios, la primera desde 1975, se manifiesta el malestar por el camino cada vez más lejano de la izquierda real por parte del partido en el gobierno y el malestar ante la dudosa moralidad del mandato socialista.

[434] En palabras de Velasco: "Donde hay dinero y poder y lucha por ambos, habrá corrupción. Se trata entonces de limitarla en lo que se pueda, descubrirla y sancionarla. Pero más importante que eso es promover, defender y difundir unos valores distintos a los que han dominado estos años recién transcurridos en nuestro país. El arribismo, el vacío ideológico así como la quiebra ética y moral de algunos (unos conocidos y otros, mucho más, desconocidos) del partido del gobierno y las malas compañías que les han seducido (eso que acertadamente se llamó «la gente guapa», núcleo de enorme poder) tienen mucha responsabilidad en lo sucedido, entre el asombro y —hay que suponer— el rechazo de la mayor parte de su militancia. Pero el silencio y la omisión son cómplices." (1996, 160-1).

### 6.1.4. CREACIÓN DE UNA CULTURA DEL CONSUMO

La cultura ha experimentado un proceso parejo al político de tal manera que imita su suerte. Conforme avanza el gobierno socialista en la década de los 80, será progresivo el desinterés por el sector cultural hasta el punto de que en 1987, con la celebración en Valencia del emblemático II Congreso Internacional de Intelectuales Antifascistas, se puede considerar finiquitada la preponderancia del discurso político irradiado desde lo cultural; la cultura ya no importa en absoluto al aparato de gobierno sino por su capacidad de control efectivo de una *intelligentsia* orgánica adherida al poder a base de prebendas institucionales. La cultura experimenta una evolución paralela a la del gobierno en el poder durante toda esa década, con unos nuevos ideales divergentes a los originarios e incluso pervertidos en favor de otros más cercanos a la nueva sociedad que se estaba gestando al calor del neoliberalismo que campaba por doquier en toda Europa; esta evolución pasa por registrar con toda evidencia de detalles una práctica literaria cada vez más individualista que insiste en los mecanismos de la sociedad capitalista avanzada hacia la que corríamos irremisiblemente en un encontronazo fatal. El gobierno socialista fue capaz de inflacionar la cultura con subvenciones que carecían de la menor lógica al pretender incentivar el arte sin importarle lo más mínimo su contenido; así consiguieron una absoluta y pronta «oficialización» de la cultura: "asistimos a una inflación de premios y recordatorios, a una picaresca de subvenciones, a la proliferación de editoriales institucionales perfectamente prescindibles, a dispendios en la organización de exposiciones, a un cúmulo de universidades de verano donde casi siempre los mismos disertan de lo mismo…" (1994, 138).

Por lo general se produce una entrada de la cultura en el eslabón de la mercancía: elaboración, mediación, recepción y recreación no serán más que fases especializadas del proceso de producción. Mainer resume el nuevo fenómeno cultural que acaece durante la década pasada del siguiente modo: "una vida cultural que parecía haber agotado la fuente de la originalidad y que también semejaba condenada a la hipócrita comercialización de una sociedad de consumo." (Mainer, 1994, 117). En 1977 se crea el Ministerio de Cultura: agente mediador claro de la cultura oficial, a la vez que forma de imposición institucional: es la burocratización por antonomasia del arte.

La preeminencia de poderosos agentes es clave en la producción cultural actual. La industria literaria española, y sus lectores, para los que no existe otro compromiso sino el del mercado, tiende precisamente a una «normalización mercantil»: la cultura ha entrado de lleno en los resortes del mercado. Los premios hoy, a diferencia de antes, son meros ceremoniales propagandísticos, estrategias de mercaduría. Entre escritor y editor surge una nueva figura mediadora, el agente literario, notable aportación de estos últimos tiempos al sistema. Defienden no sólo los intereses económicos de sus

representados ante los directivos de la industria cultural, y además tienen una cierta incidencia estética en cuanto promotor de opciones temáticas o estilísticas, reforzando el componente mercantil del circuito producción-mediación-recepción. El riesgo está en que se suplante la literatura por algo que no sea sino un remedo de la misma, pese a contar con el concurso de los que en su día fueran escritores y ya son tan sólo operarios de una ingente factoría cultural.

Dentro de esta cadena, se ha introducido el protagonismo del público como agente receptor de la creación mediatizada por la industria cultural. Un claro ejemplo de esta industrialización de la cultura será la importancia creciente de editoriales y medios de comunicación que apuntalan desde la tecnificación el nuevo hecho cultural: "La existencia de *El País* y su holgada hegemonía en el mundo de la comunicación española demuestran paladinamente el triunfo de la organización y del cálculo industrial en la vida cultural." (Mainer, 1994, 141). El público consumidor de narrativa crece en cantidad y calidad en los últimos años transformando un género de por sí popular en masivo. Cada día el público estará más preparado, será más cosmopolita: hemos adquirido el estatuto de «normalidad cultural» respecto al resto de occidente.

A la fase de normalización de la vida española le siguió un clima de euforia y autocomplacencia que repercutiría en Europa. España, durante buena parte de los ochenta, estuvo de moda. Tras la ascensión del poder socialista y su posterior desradicalización, le sucedió la liberalización política. Una frase que parece resumir el estado de abulia y desencanto alcanzado en la marcha de los nuevos tiempos, ante la frustración de toda clase de expectativas abiertas o de regeneración moral colectiva de todo un pueblo, es atribuida a Vázquez Montalbán: «Contra Franco, vivíamos mejor». Tras la fase de normalización, bonanza económica, euforia y optimismo, le sucedió una crisis económica que coincide con el inicio del declive del poder socialista, cuyas consecuencias en el mercado editorial son el progresivo descenso de la edición de obras narrativas españolas e hispanoamericanas; la brutal caída editorial en 1988 (el 30,1 por 100) tras el tibio crecimiento registrado a lo largo de la década, deja constancia de la debilidad de un mercado todavía endeble y poco manejable aun a pesar de la modernización y reorganización, de la saturación habida en aras de un posible consumo y, ante todo, el fracaso que conllevó el lanzamiento de una multiplicidad de títulos que caracterizó el montaje de la «nueva narrativa».

Desde el declive de la euforia antes mencionada, en una vida cultural comercializada en exceso y que ha desechado los valores reales de la literatura, domina la atonía de una narrativa efímera por naturaleza y casi hasta por vocación. Lo mejor para la sociedad dominante hoy día es únicamente lo que se vende porque satisface las apetencias de un público que ha sido aleccionado con consignas mercantilistas. Sobre todo porque los

canales de venta e información han cambiado o están a punto de hacerlo: las librerías (de siempre) se ven imposibilitadas a competir con las grandes superficies con sus estrategias mercantilistas de reclamo a grandes masas, las propuestas enlatadas de quioscos, los clubes de libros, y la información crítica y literaria cede ante el imperio de la noticia —lo novedoso— y de las listas de los más vendidos. En pocas palabras, el circuito consumista está ahogando e incluso haciendo desaparecer a los circuitos restringidos y de impulso, más informados y selectivos. El libro vive bajo la férrea tutela de una industria editorial que busca beneficios a toda costa, casi como único sustituto, muy fiel a la época, de las diversas formas de entender la tarea de la industria cultural. En la década de los 90 se está imponiendo una determinada forma de hacer literatura, *light*, ayudada por esa insana comunión y por esa confusión con el consumo y el lector, quien está quedándose reducido, en líneas generales, a mero comprador o, lo que es mucho más grave, encerrado en la indiferencia más absoluta.

Finiquitada la memoria histórica, tan sólo queda el paraíso del presente para alejar posibles fantasmas y cantar las excelencias de una clase política nueva que no debía perder el tren de la sociedad del bienestar, el carro europeo, etc. en un proceso prácticamente paralelo al que vive la pujante narrativa de los ochenta. La normalidad y la normalización narrativas supusieron por un lado la superación del pasado y la introducción de nuevos elementos, procedentes de otras tradiciones como las europeas y la norteamericana, dada la fértil asimilación de jóvenes escritores. Desde la pasada década triunfa la pluralidad, aplaudida en todos los aspectos por la industria cultural y sus aledaños, en aras de un mercado cada vez más voraz, todo sirve en tanto amplíe la posibilidad de la oferta y, sobre todo, venda. Sin embargo, y por contrapartida, en función del motor del mercado, el consumo, se está impidiendo la originalidad cuando aquello que resulta demasiado atípico, o fuera de los parámetros normalizantes, queda sin editar por lo general.

La tendencia —tan acorde a una sociedad española impasible que, en general, evita ahora las ideologías— es huir hacia los territorios de lo personal o lo privado, muy visible en la primacía de la conciencia individual como eje del novelar, o la sustitución de la realidad (colectiva) por una literatura que tenga por objeto y materia su sola narración. Y todo ello en concordancia con una mercadotecnia industrial que persigue la sustitución del cultivo del pensamiento por el ocio, del sobresalto por la diversión. Hoy, más que nunca, la escritura es con su legibilidad, planitud, esquematismo, homogeneidad y facilidad, deleite, entretenimiento y acto placentero, otra forma de abobamiento generalizado, del mismo modo que lo puedan ser otros discursos divulgados de forma masiva como los de la televisión, frente a la premisa intrínseca al hecho literario de inquietar, alertar, incitar, indagar, que siempre la han caracterizado.

### 6.1.5. UNA MÁXIMA EN LITERATURA: «ATOMIZA Y VENCERÁS»

En palabras de Mainer, a lo largo de los ochenta se produce la «proclamación del imperio de los sentimientos» (1994, 151): "Todo se ha convertido en comunicación privada de experiencias y, a la vez, se ha impuesto una concepción del mundo que quiere verlo como una reunión de fragmentos emotivos, un álbum de sorpresas y reminiscencias." (Mainer, 1994, 160). Se ha llevado a cabo una conquista del ámbito íntimo, privado, a costa de otros valores aparcados por el camino en una operación premeditada: se demarca a la perfección y se destaca con suficiencia el territorio de la privacidad del individuo y su posesión física. A la susodicha reprivatización de la vida económica, social (del Estado del bienestar y de la iniciativa privada) le ha sucedido la reprivatización de los hábitos culturales, en el caso que nos ocupa, de la propia literatura, trastocando su base más intrínseca como es la nueva concepción de la ficción para disfrute placentero de lectores. En poesía está ocurriendo este fenómeno a través de la explotación de fórmulas que resulten más asimilables por parte del lector como son la autobiográfica, en concreto —por ejemplo— la práctica del diario bien que sea ficticio, para abordar esa reprivatización de todos los ámbitos de la realidad desde su marco escritural, en donde la intimidad será el núcleo central poemático con el fin de atraer al lector como si se tratara de un consumidor más (ver Mainer, 1994, 161-1). Síntoma de ello es la abundancia de dietarios, diarios y memorias personales. El dietario muestra por lo general un orgullo de vivir por y para la literatura[435]. La escritura mediante la ficción del diario convierte a todo poema en transitiva expresión de una intimidad onmipresente y al libro entero en una compleja unidad de emoción: para estos poetas la poesía se reduce a la sensación que produce lo que llaman un «buen» poema. Los poetas escriben con ánimo de representar históricamente a unos inequívocos «hombres reales», sujetos poéticos y lectores, que son además —según B. Prado— prisioneros en unas sociedades injustas de pacíficos Estados policiales.

Entre las características de la poesía dominante gestada a partir de los ochenta se hallan —según hemos visto— el hecho de ser urbana, con tendencia a la ficcionalización del yo poético, lastrada por su narratividad; además de un uso de la argumentación y una tendencia a la tematización del desencanto, con una estética del fracaso para consumo de triunfadores; se practica un uso del formalismo métrico, con la construcción de organicidad completa en un libro, y relectura de la tradición literaria precedente a la que se tiende a imitar. Habrá un retorno a los temas «realistas», con un

[435] Mainer dice a este respecto: "El dietario es una fórmula para épocas de incertidumbre histórica en la que los refugios individuales cobran mayor importancia: cuando todo es incierto alrededor, en ellos se asienta la potestad del *yo* que se permite el capricho de la arbitrariedad" (1994, 154).

inequívoco regreso a ciertos modelos literarios como son los de la generación del 98, Manuel Machado, poetas del 27 y algunos de los de la generación del 50.

Revitalización de una poética personal y casi autobiográfica, regresando al modelo lírico del grupo generacional del 50. Se admira la capacidad de comunicar con la vida, frente a la anterior generación novísima, a la manera de la escritura de Claudio Rodríguez, la melancolía temporal de Francisco Brines, la irónica ferocidad de Ángel González (libros de culto de estos autores serán *Prosemas o menos* [1959] de A. González y *El otoño de las rosas* [1987] de F. Brines) con una contención elegíaca en la percepción temporal del pasado, pero también toda la obra de J. Gil de Biedma por una elegíaca escritura dada a la ironía, la concisión clásica y una emoción calculada. Otro admirado de la nómina de los 50 es Carlos Barral también por su procacidad memorística y vital. Es lo que un nutrido grupo de poetas granadinos ha bautizado con el nombre de «la otra sentimentalidad», equilibrio entre la pasión individualizada y una supuesta visión de la realidad. *1917 versos* es el libro recopilatorio de arranque de esta nueva promoción, editado en 1987 por Vanguardia Obrera, una proclama de poesía pero también una concepción de mundo materialista que a la sazón hace honor a la efeméride del título del libro. Antes se habían hecho tímidos intentos por jóvenes poetas que se introducían en el mercado por primera vez, como por ejemplo Luis García Montero (*El jardín extranjero [1983])*, J. Martínez Mesanza (*Europa* [1983, y 1986, 1988, 1990 en posteriores entregas]), Felipe Benítez Reyes (*Paraíso manuscrito* [1982], *Los vanos mundos* [1985]). Es una invitación a explotar el mundo de la imaginación emocional desde la constancia poemática narrativa, bajo el punto de la sinceridad emocional. A partir de 1987 serán cada vez más abundantes las publicaciones de nuevos autores con las características reseñadas, abandonando paulatinamente los rasgos metaliterarios, culturalistas y distanciados respecto de la vida de la generación literaria anterior novísima. Para ello servirán de puente entre ambas generaciones una serie de escritores que, por edad, iniciados en los últimos estertores de la estética novísima acabarán en el abrevadero de la poesía realista como Luis Antonio de Villena, a la sazón pregonero de la nueva voluntad desde sus antologías y comentarios críticos, a la vez que Luis Alberto de Cuenca (*La caja de plata* [1985]), quien publica una recopilación de su obra en 1990 en la editorial que será en el futuro plataforma de esta nueva manifestación poética, Renacimiento, cuyo prólogo realizado por otro compañero poeta, Julio Martínez Mesanza, viene a ser revelador al declarar el definitivo cambio de estética en la poesía española desde la frialdad novísima hasta la nueva reconocedora de toda realidad. Un poeta también mayor que venía publicando desde los 70, J. L. Panero, (*Galería de fantasmas* [1988]), distanciado de siempre respecto a la estética mayoritaria de su tiempo pronto se convertirá en referencia obligada en la mayoría de los nuevos poetas. Así, a finales de los ochenta se publicarían libros de Carlos Marzal, (*El último de la*

*fiesta* [1987]), J. Juaristi, (*Summa de varia intención* [1987]) o V. Gallego, (*La luz, de otra manera* [1988]). La madurez del movimiento llega con una serie de obras de Luis García Montero (*Las flores del frío* [1991]), Felipe Benítez Reyes (*La mala compañía* [1989]), junto a otros nuevos que se adhieren como A. García, I. Mengíbar, Luis Muñoz, a los que les suceden una serie de seniors relevos en forma de un epigonismo que participa de la misma clonicidad de quienes pretenden plagiar, en esta misma actualidad, los cuales todavía están teniendo buena acogida por parte de editoriales que parecieron haber encontrado el filón de oro en este difícil campo con una fórmula poética al parecer por fin vendible. A partir de inicios de los 90 vendrían premios y reconocimientos institucionales de todo tipo para gran parte de estos poetas, consolidándose en el panorama literario al tiempo que reafirmándose frente a otros discursos. En 1992 Benítez Reyes lleva a cabo la edición de su obra completa realizada hasta ese momento en una recopilación que tiene por título *Poesía (1979-1987)*, con prólogo de su compañero generacional Luis García Montero, actuando el mismo como una reafirmación generacional mediante el pertinente repudio de la anterior novísima, llegando a constituir el libro un verdadero acto de relevo de la hegemonía y ratificación generacional en el panorama de la literatura española, gozando a partir de entonces de una especie de venia en multitud de editoriales, premios, colecciones, gestiones culturales, afirmándose en una estética que pasaría por la negación de las otras contrarias a su forma de concebir el hecho literario.

Si desde finales de los sesenta se impone una estética rupturista y renovadora en las letras españolas, los ochenta serán una vuelta al redil; lo que son una serie de libros significativos en poesía a finales de los sesenta como *Arde el mar* (1966) de Gimferrer o *Dibujo de la muerte* (1967) de Carnero, en narrativa eso mismo ocurre un poco antes con una generación cronológica anterior en libros emblemáticos como *Tiempo de silencio* (1961) de L. Martín-Santos, *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo, o libros muy posteriores de esta misma generación como los de Juan Benet (la serie de *Las Herrumbrosas lanzas*, iniciada en 1983) o Juan García Hortelano (*Gramática parda*, 1982). Frente a los escritores posteriores de la llamada generación novísima como Félix de Azúa, Vicente Molina Foix o Ana M. Moix entre otros, que reclaman una tradición plural y heterodoxa del mismo modo que ocurre con esta promoción literaria en poesía, la nueva generación de escritores surgidos a lo largo de los ochenta, curiosamente un tanto posterior (cronológicamente) a lo que ocurre en poesía pero de idéntico modo, pretende la reivindicación de una tradición pura, y seguidora de una línea disidente respecto a la hegemónica hasta entonces. Se lleva a cabo una sustitución del paradigma dominante sustentado en la función poética del discurso literario por una exploración de la conducta humana en la vida cotidiana (Oleza, 1994, 113).

En la segunda mitad de los años ochenta, la novela española vive momentos de auge ante la creación de una serie de expectativas; a la desconfianza en el género que había acaecido en los últimos años setenta (ante un celo experimental del que muchos críticos creen que despista al espectador), ha sucedido ahora un período de fértil exaltación. Síntoma de ello es la buena salud editorial y la creciente demanda de público. Si los escritores que publican en los setenta sufrieron la educación restrictiva de la posguerra, estos otros no se sienten herederos de los enfrentamientos ideológicos de sus padres; su primera madurez literaria se deja notar con el auge del estructuralismo, practicando por ello una novela experimental, y viven una época de expansión económica de la España de los sesenta. Los nuevos narradores surgidos a partir de la segunda mitad de los ochenta sienten un profundo rechazo del experimentalismo y de la técnica de montaje practicada por los anteriores, pretenden escribir con objeto simplemente de entretener, contar por el simple placer de hacerlo[436], «hacer soñar al lector», una pasión fabuladora que les lleva a intercalar relatos y crear ramificaciones argumentativas, insertando los mecanismos de la narración oral y ciertas técnicas folletinescas en el propio cuerpo narrativo; todo ello con la voluntad explícita de contar su experiencia generacional[437]. Se produce un fenómeno nuevo: ser capaz de abrirse a un público amplio, salvar la distancia entre crítica académica y periodística. Así, *El invierno en Lisboa* de Muñoz Molina pronto se convertirá en *best-seller*; se refuerza la intriga, la acción, la fascinación y el interés del lector. Es una escritura a través de indicios, o reconstrucción de recuerdos. Aparece el indicio de la primera página, la novela recupera la fórmula de novela oral primitiva: "Vine a Madrid para matar a un hombre a quien no había visto nunca.", es el comienzo de *Beltenebros* de Muñoz Molina. La novela se plantea como un juego. La narración busca la identidad perdida del sujeto narrador o una pesquisa en pos del propio relato: metanovela e introspección que nos han restituido también las briznas de un realismo perdido. Se habla de «novela narcisista», «novela ensimismada»: literatura «privada», según terminología de J. C. Mainer. De otro lado próximo está la narrativa ficcionalizada de recuerdos de los propios escritores, una modalidad que ha cultivado muchos acólitos y cautivado a tantos otros prosélitos, basada en la formulación literaria prosística que no deja de ser aceptadora de la clase a la que

436 Mª Dolores de Asís ha observado la introducción de técnicas explotadas en décadas precedentes por el movimiento francés llamado la «nueva fábula» (*nouveau roman*) en jóvenes escritores como Antonio Muñoz Molina: "las características de este jovencísimo escritor nos parecen estar más en consonancia con las de la novela que se escribe en el mundo occidental, a partir de los años ochenta, en los que la narrativa rechaza para sí las raíces de donde brotó y subraya que su arte consiste en saber contar" (Asís, 1992, 415).

437 En ese trance pone Joan Oleza a los siguientes escritores y textos: "cabría recordar las tempranas *La gaznápira* (1984) de Andrés Berlanga y *La media distancia* (1984) de Alejandro Gándara, más tarde *La quincena soviética* (1988) de Molina Foix, *Los dioses de sí mismos* (1989) de Armas Marcelo, *El jinete polaco* (1991) de Antonio Muñoz Molina, *Muchos años después* (1991) de José Antonio Gabriel y Galán, *La sal del chocolate* (1992) de Fanny Rubio o *El buque fantasma* (1992) de Andrés Trapiello, serían otros tantos —aunque de muy desigual valor— ejemplos." (1994, 123).

pertenece quien la cultiva, reafirmada con la narración nada problematizadora sino autocomplaciente de la infancia feliz y burguesa de una serie de comportamientos además para nada novedosos siquiera estilísticamente.

El escritor se inclina por las formas de mayor aceptación, es decir, por aquellas que el mercado impone: ficción histórica, invenciones culturalistas plagadas de guiños cómplices al lector, relatos metaliterarios con escritores que discursean acerca de su propia creación, novela negra o policíaca, muy aminorada en la actualidad y seguida de sus fieles, etc. La nueva sociedad de consumo obliga al escritor a inclinarse de manera más o menos consciente por las formas de mayor aceptación en un abanico de subgéneros.

La contradicción más acuciante del panorama es la notable falta de una visión testimonial, crítica y problemática de la realidad que escamotea muchos datos de nuestra experiencia cotidiana. Las grandes cuestiones actuales —droga, paro, cambios de mentalidad, ética del dinero fácil, pérdida de la memoria histórica, valores juveniles…— parece como si no existieran, y en todo caso son tratados de un modo superficial. La posmodernidad se ha empeñado en quitarle a la novela la capacidad de reconocimiento de la dimensión conflictiva del mundo. Se escriben relatos *lights*, de brumosos perfiles geográficos, temporales y morales, acordes con una época superficial y llena de prisas.

Frente a la novela corta y superficial se comienza a hacer una novela oceánica y profunda, exhibiendo coartadas como la de volver a las fuentes del género; el escritor confiesa ser un fingidor y hasta un mentiroso, nada hay superior al placer de la invención. Junto a la ficción inane se encuentra otra que indaga con seriedad en conflictos sin calendario: el amor sentido como pasión enajenante, la soledad y la incomunicación, contradicciones de la aldea global y de las urbes milenarias; los dilemas de la identidad sexual, la discriminación de la mujer, contada por las muchas mujeres que se han incorporado a la actividad literaria durante los últimos años.

La comercialización está afectando en la medida de que vale cuanto vende, y que el mercado tiene leyes inexorables. La novela ya no tiene las carencias de tiempos pasados, pero la crítica le achaca con cierta frecuencia aspectos deficitarios como el argumental, la poca cohesión interna, o la carencia de anécdotas ricas y bien trabadas. La urgencia mercantil desprecia el valor de las historias y sobran minucias irrelevantes, fragmentos, recortes, textos sobre textos, pero se echan en falta protagonistas sólidos y bien perfilados. Se ha producido una inserción definitiva del mercantilismo en el sector libresco, y una consecución de nuevos hábitos de consumo. Se impone una nueva forma de hacer literatura acólita al consumismo, donde el lector queda reducido a comprador, ninguneado a la más absoluta de las indiferencias: lo mejor para la sociedad parece ser

lo que se vende porque satisface todas las necesidades del público. El público ha sido previamente conducido por unos nuevos canales de venta e información con importantes aparatos propagandísticos. La industria editorial suplanta a la perfección a la industria cultural. Los mandarines del márketing editorial construyen estrategias de renovación de la literatura que pasan por el etiquetado del producto o viejas fórmulas bajo el apelativo de *novedoso*, *ingenioso*, *rupturista*, etc… cuando todo no es más que una repetición con ciertos aires de variación sobre un mismo registro. En realidad se aplica una estrategia muy extendida en la sociedad del consumo como es la de vender el cambio como novedad[438]. Los resultados no dejan de ser inquietantes al venderse novelas correctamente construidas, legibles, planas, esquemáticas, entretenidas y placenteras, alejadas del entorno social y practicando una autocomplacencia, una artificiosidad que tiene como refugio lo privado e íntimo. El libro, finalmente, es considerado un objeto de consumo, lejos definitivamente del bien cultural con que era presentado hasta hacía bien poco (y según Resolución del Parlamento Europeo en 1981). Es una búsqueda abiertamente mercantil e ideológica de los productos que el mercado requiere.

El autobiografismo de pequeñas peripecias, insignificante, se ha inmiscuido en la ficción. Celebramos la apoteosis de lo privado, de la pequeña impresión, recuerdo o trauma de infancia, de las menudencias de la juventud… Dietarios, memorias, confesiones, peripecias del artista adolescente. Historias sin sustancia y personajes sin carne se enmascaran bajo una pulcritud estilística. Muchas novelas están bien y tienen un grado de aceptabilidad elevada pero se hallan *pasteurizadas* por la homogeneización, pidiendo a gritos un futuro más creativo. Reivindicación de una literatura del *yo* resultado del fuerte individualismo y del culto narcisista a la propia imagen en el fin de siglo, de cuyo tono ciertas editoriales se han subido al carro consumista practicando una autoexhibición de personalidades públicas ante las perspectivas de venta, cuando los escritos no son más que una simple hilvanazón de trivialidades y argumentos desustancializados.

Conforme avanza la década de los 80 se afianza una poética realista en narrativa[439]. Los jóvenes narradores recomponen una estética cuyo contacto más directo con la realidad es el deliberado costumbrismo que acoge una sensibilidad distinta, la que depende de ocios con nueva geografía y nuevos consumos y que se educa con mitos

---

438 A este respecto Vattimo añadirá: "en la sociedad de consumo, la renovación continua (de la vestimenta, de los utensilios, de los edificios) está fisiológicamente exigida para asegurar la pura y simple supervivencia del sistema; la novedad nada tiene de "revolucionario", ni de perturbador, sino que es aquello que permite que las cosas marchen de la misma manera." (1985, 14).

439 En palabras de Joan Oleza se produce "una renovada exploración novelesca de la realidad, de suscitar las posibilidades de un nuevo, abierto, plural y probablemente postmoderno realismo." (1994, 124). Existe una marcada voluntad de representar la realidad desde la perspectiva propia de un personaje determinado, su imaginario personal reconducido en la novela hacia la vida.

pueriles en este fin de siglo, pero desideologizado a conciencia. Los nombres exóticos de jóvenes bandas de rock ahora connotan personajes y materiales de referencia de sus novelistas. Existen hoy distintos tipos de realismo: el simbólico representado en novelas como *El silencio de las sirenas* de Adelaida García Morales o *Corazón tan blanco* de Javier Marías, el realismo escénico de *Malena es un nombre de tango* de Almudena Grandes, el histórico en *Galíndez* de Manuel Vázquez Montalbán, el lúdico de Luis Mateo Díez en *Las horas completas*, el literario de Luis Landero en *Los juegos de la edad tardía*, o elegíaco en *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina, el urbano en *Historias del Kronen* de José Ángel Mañas, el exótico en *Villahermosa* de Eduardo Alonso; de registro naturalista, de prosa poética o épico-elegíaca, realismo político, lúdico, etc. La narración suele transcurrir en presente, con una inmediatez propia de algunos de los nuevos novelistas norteamericanos, con una performatividad que narra lo que se actúa y se actúa al narrar como una suerte de vacunación contra el predominio casi absoluto de la evocación y la escritura de memoria.

Los novísimos narradores, según la crítica, han sabido captar el modo de sentir de un sector joven de la población: transmitir la intensidad de los pequeños sinsentidos del día a día que encierran un drama cualquiera; recrear la peculiar percepción de la vida de unas gentes con sus propios problemas; asimilar una forma de existencia sin sustratos librescos, hecha con la argamasa del rock y los videoclips, conciertos pop, noticias de telediarios. Esta adolescencia formada en el audio y el vídeo y que se había perdido para la letra impresa ha sido rescatada por esos jóvenes que emiten en su misma frecuencia.

Los nuevos narradores, nacidos en torno a 1965, no poseen características comunes, pero muchos de los mismos se han afincado en el realismo más sórdido X que les asemeja a un tipo de narración norteamericana a lo Raymond Carver, Bret Easton y se les achaca precisamente una pobreza formal, una sintaxis arbitraria y un lenguaje desgarrado y plagado de coloquialismos. Existe una importante componente oral en la narración, repleta de diálogos no estructurados o monólogos, conversaciones, que no sirven a la trama o no ilustran apenas nada, diálogos repletos de cortes, de frases inacabadas, de palabras sueltas, un uso lingüístico en libertad absoluta. La oralidad explica el irracionalismo de los textos. Pretende ser la respuesta del ciudadano de la calle al lenguaje de notario o académico, un volver al lenguaje del ser humano desposeído de sus derechos. Los propios personajes revelan un vacío de valores que los presenta como adanes del mundo urbano moderno, reaccionando al medio en vez de intentar dejar en él su sello personal: la droga, los sonidos, los instintos, el sexo, la prepotencia, la falta de trabajo y de alicientes vitales, la alienación de todo vínculo familiar, los aísla a la vez que los une a los grupos de amigos con quienes se reúnen para realizar el pasaje juntos. Finalmente, cabe preguntarse, aunque sea de manera retórica, si basta o es suficiente la técnica realista como parece ser la tónica y la

voluntad del mercado editorial para dar cuenta de la complejidad del mundo en que el vivimos instalados…

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

## 6.2. FRACTURA DE LAS REDES SOCIALES: EL INDIVIDUALISMO

El concepto de «individualismo» que enmarca el presente trabajo desde el propio título no da noción de la construcción de unas nuevas relaciones sociales que a su vez han construido un imaginario literario novedoso, sino de un concepto que subsiste entre nosotros desde el surgimiento de al menos la modernidad. Lo que sí es novedoso en esta última parte de la reciente historia de la producción artística española, además de occidental, es que asistimos a una nueva fase en la escalada evolutiva de la producción discursiva de la historia del individualismo occidental, y ése es el sentido que pretende reivindicar el título tanto como la continuidad de argumentos manifestados a lo largo de la investigación. Así como occidente lleva décadas preparando lo que Lipovetsky llama una «segunda revolución individualista» (1983, 7), en España hemos quemado todas esas etapas intermedias que desembocan en el individualismo recalcitrante a partir de 1977 en un proceso acelerado que dura apenas tres lustros y bajo el atenuante de una clase política dirigente que decía operar desde presupuestos de izquierdas: privatización sistemática, desgaste de las identidades sociales, *relajamiento* de las grandes ideologías o de los proyectos políticos definitorios en lo ideológico, desestabilización de la personalidad para surgir un proceso de avance de personalización que en definitiva remodela el conjunto de los vínculos sociales[440]. Para Lipovetsky esto responde a una mistificación sociológica global iniciada en los años 20 del presente siglo y que se halla en curso, sin cesar de ampliar sus efectos a partir de la segunda guerra mundial, una forma de asimilación a las actuaciones del capital en la sociedad del consumo. Lejos ya de la precedente socialización disciplinaria, hoy asistimos a la elaboración de una sociedad cambiante basada en la información y en el afloramiento de los «factores humanos»: es una nueva manera de organizarse y orientarse el individuo en sociedad, un nuevo modo de gestionar los comportamientos humanos ante la amplitud redimensionada de posibilidades de elecciones privadas, sometidas a la ley del deseo consumista. La fuente de poder de la esfera pública en la sociedad consumista es la publicidad; ésta sabe perfectamente cómo utilizar el poder del deseo, que es el de subvertir toda forma de orden. Transforma la expresión del deseo en un acto que afirma las excelencias del consumo. Es una revolución de realización personal en el ámbito cotidiano y microfísico de la sociedad, donde el nuevo centro ahora será la subjetividad

[440] En su correlato económico esto mismo se traduce en medidas como la disciplina fiscal, la generalización de los impuestos, la liberalización del comercio y reorientación de las fuerzas productivas hacia la exportación, tasas de interés y tipos de cambio fijados por el mercado, desregulación de muchas actividades, privatización de empresas públicas, cambio en las prioridades del gasto público, etc., en que sólo la mercadotecnia da cuenta del total de las operaciones registradas, con su absolutización del mercado en tanto panacea para el conjunto de los problemas.

singularizada. Del mismo modo que en épocas precedentes lo «social» había sido disuelto en lo «colectivo», en la tradición burguesa lo «individual» ha sido abocado a lo «privado» (Williams, 1977, 223). El individuo que se dice libre es el nuevo valor cardinal de la nueva sociedad impregnada con la ideología individualista: el consumo ha permitido ser la espoleta que desencadenara una transformación real en la vida del individuo en tanto ente singular: "el derecho a la libertad, en teoría ilimitado pero hasta entonces circunscrito a lo económico, a lo político, al saber, se instala en las costumbres y en lo cotidiano." (Lipovetsky, 1983, 8). El proceso de lo que éste llama *personalización* cada vez es más vasto y está más difundido ante la masificación del consumo en plena sociedad posmoderna.

En opinión de Giddens, los procesos de evolución de la intimidad inundan las sociedades avanzadas; con el advenimiento en las últimas décadas de esta tendencia al alza a la privatización de la sexualidad, el ámbito íntimo se ha democratizado. La democratización ejercida en el ámbito público pone las condiciones idóneas para la correspondiente democratización automática de los espacios privados, de las relaciones personales. La mercantilización del sexo en la sociedad capitalista pone sobre la pista de la fundamentación consumista de una intimidad recalcitrante, privatizando el conjunto de los ámbitos íntimos. Existe la promesa de la democracia en el ámbito privado por parte del poder cuando realmente la intimidad es también una forma política de dominio. Factores de la sociedad consumista como la homogeneización de las situaciones individuales (consumo y cultura de masas, educación formal, urbanización, dependencia individual del mercado de trabajo, restricciones burocráticas e industriales ajenas a las propias posibilidades de control) llevan parejas, por contra a lo pretendido, consecuencias anatemizantes en las vidas individuales (Riechmann, 1995, 95).

Los medios de comunicación social practican un consumo indiscriminado que involucra incluso a la propia existencia, en un proceso de personalización que genera el vacío por doquier. El diagnóstico que efectúa Lipovetsky de la época en que vivimos le lleva a afirmar que estamos asentados en la *era del vacío*: "Los grandes ejes modernos, la revolución, las disciplinas, el laicismo, la vanguardia han sido abandonados a fuerza de personalización hedonista; murió el optimismo tecnológico y científico al ir acompañados los innumerables descubrimientos por el sobrearmamento de los bloques, la degradación del medio ambiente, el abandono acrecentado de los individuos; ya ninguna ideología política es capaz de entusiasmar a las masas, la sociedad posmoderna no tiene ni ídolo ni tabú, ni tan sólo imagen gloriosa de sí misma, ningún proyecto histórico movilizador, estamos ya regidos por el vacío, un vacío que no comporta, sin embargo, ni tragedia ni apocalipsis." (Lipovetsky, 1983, 9-10). Instalados en esa espiral que genera una discontinuidad posmoderna, la nueva realidad se ordena bajo el principio del proceso de personalización al ser capaz de reestructurar el conjunto de los

vínculos sociales bajo su propio yugo. Lipovetsky ha visto la relación claramente proporcional entre cultura posmoderna y ampliación del individualismo que permite "al átomo social emanciparse del balizaje disiciplinario-revolucionario" (Lipovetsky, 1983, 11). La consecuencia más manifiesta de ese proceso de personalización es el narcisismo, símbolo de esa segunda revolución individualista de la que habla éste: comporta una *psicologización* de lo social, de lo político, de lo público en general respecto a lo que antes sólo era impersonal u objetivo. Efecto de esta subjetivización del sujeto será la expresión de lo vacío, porque el narcisismo es precisamente la expresión gratuita, la primacía del acto de comunicación sobre la naturaleza de lo comunicado, una indiferencia por los contenidos, asimilación lúdica de todo sentido, una comunicación sin objetivo marcado ni público concreto, donde el emisor será su principal receptor (Lipovetsky, 1983, 15). La categoría de *sujeto* es cambiante en el transcurso histórico. A decir de muchos teóricos estamos entrando en una era de cambios de modos de subjetivización, que afectaría al imaginario, la memoria, etc… Nos constituimos en sujeto de modo diferente según nuestras variables perceptivas. Lo verdaderamente importante es el proceso de subjetivización del *yo*. Por ejemplo, con el advenimiento de la ciencia moderna que busca por todos los medios la certidumbre, descalificando la experiencia al subordinarse al conocimiento, el sujeto será a partir de entonces privatizado. Con el paso de la modernidad a la posmodernidad se da una primacía desproporcionada al individuo sobre el grupo: ésta será la categoría referencial de la realidad. Si con el advenimiento de la modernidad ocurre la emancipación de las clases sociales, los modos de regulación social no tendrán validez cultural sino política. Frente a la pluralidad que ofrecen las sociedades tradicionales por su variedad, la modernidad es singular por ser universal. Con el paso de la modernidad a la posmodernidad se pone en juego la regulación de la sociedad por rasgos económicos y no ya políticos precedentes, así como el paso de la sociedad tradicional a la moderna lleva parejo el cambio de un paradigma cultural por otro político. Surgen nuevas formas de vínculo social cuando se trata a los individuos como formas de la sociedad de consumo, registrándose un aumento considerable del narcisismo, al tiempo que un declive del hombre público. El sujeto tendrá el nuevo papel unificador y consciente de la conciencia. Todos estamos sujetos a las nuevas modalidades de integración social.

Los intereses del sujeto del individualismo no residen en su sintonía asocial, sino en conexiones determinadas y parciales con colectivos de intereses particularizados, hiperespecializados donde se practica la solidaridad del microgrupo y una participación correcta o benévola: "el deambular apático debe achacarse a la *atomización* programada que rige el funcionamiento de nuestras sociedades: de los *mass media* a la producción, de los transportes al consumo, ninguna «institución» escapa ya a esa estrategia de la separación, en la actualidad experimentada científicamente y, además, destinada a tener

un desarrollo considerable con el progreso telemático." (Lipovetsky, 1983, 42). Para éste el narcisismo es el símbolo de nuestro tiempo, en especial de las sociedades más desarrolladas como la americana, que preconiza el surgimiento de un nuevo papel hasta entonces inédito en sus relaciones del individuo consigo mismo y su cuerpo, con sus semejantes, con el mundo y el tiempo: el concepto de capitalismo autoritario cede paso al de capitalismo hedonista y permisivo. Se extiende un concepto de individualismo puro frente al anterior competitivo y revolucionario en sus diferentes facetas: "neonarcisismo que nace de la deserción de lo político. Fin del *homo politicus* y nacimiento del *homo psicologicus*, al acecho de su ser y de su bienestar." (Lipovetsky, 1983, 51)[441]. Toda forma de sociabilidad se ve alterada por la personalización o psicologización que mengua la mayor parte de los lazos sociales. El entorno urbano y tecnológico del ser humano posmoderno está dispuesto con el fin de acelerar la circulación de los individuos, impidiendo el enraizamiento y atomizando la sociabilidad (Lipovetsky, 1983, 74-5).

La sociedad posmoderna se caracteriza por atenuar las precedentes relaciones autoritarias y dirigistas con el fin de acentuar las opciones privadas mediante una amplia oferta de posibilidades (relaciones sexuales y humanas, moda informal, turismo, tecnologías, deportes…): un proceso sistemático de personalización que consiste sobre todo en multiplicar y diversificar la oferta. "El posmodernismo no es más que un grado suplementario en la escalada de la personalización del individuo dedicado al self-service narcisista y a combinaciones caleidoscópicas indiferentes." (Lipovetsky, 1983, 41). Es el concepto de sociedad abierta manejado por Popper, una sociedad plural que se adapta a los deseos de los individuos aumentando su libertad de elección (Lipovetsky, 1983, 19), pues la sociedad abierta es aquella en la que los individuos que la componen deben adoptar decisiones personales: la concepción del individualismo popperiana es radicalmente opuesta al colectivismo. Asistimos a una doble operación de atomización de lo social por una parte, al tiempo que una expansión abismante de la lógica individualista. En esta sociedad cada cual se vuelca sobre sí mismo en busca del bienestar, constituyéndose en el único responsable de su vida, gestionando de la mejor manera su capital estético, afectivo, psíquico, libidinal, etc. Tras el vacío social se erige soberano el individuo, informado, libre, prudente y administrador de su vida, en un proceso de personalización que no es más que un nuevo tipo de control social.

441 Según Lipovetsky: "el narcisismo surge de la deserción generalizada de los valores y finalidades sociales, provocada por el proceso de personalización. Abandono de los grandes sistemas de sentido e hiperinversión en el Yo corren a la par: en sistemas de «rostro humano» que funcionan por el placer, el bienestar, la desestandarización, todo concurre a la promoción de un individualismo puro, dicho de otro modo *psi*, liberado de los encuadres de masa y enfocado a la valoración generalizada del sujeto." (1983, 53). El narcisismo inscribe toda relación individual e incluso social en el seno de la más absoluta individualidad.

C. Bousoño (1981) concibe un centro de sistema marcado exclusivamente por el individualismo en plena década de los 80, pero de ahí a concluir que la historia del hombre es la del individualismo, a partir de la modulación social que lo ha creado, hay un abismo. Niega toda transformación colectiva de la sociedad, siquiera en épocas precedentes, para ir a buscar el motor de la historia de la personalidad humana, su interioridad y el sentimiento que éste produce, según su labor histórica al pasar por las diferentes épocas de la literatura y concluir asertivamente de modo categórico que la doctrina individualista preside gran parte de la época. El individualismo que reivindica Bousoño tiende hacia una unidad monádica autosuficiente del sujeto protagonista de la historia. Se rechazan los ámbitos colectivos y los lazos que tiende el sujeto con el mundo, en una relación de imposición del primero respecto al segundo. Reinstauración absoluta de la privacidad a tenor de una constante reinvención del mercado. Las estrategias del capitalismo dinamitan el cuerpo social para crear subjetividades reducidas a los escombros de su inoperancia fuera de toda acción comunicativa. En connivencia con ello (primero parece ser el texto de Bousoño, al menos cronológicamente) el *yo* posmoderno más dado a la desintegración de su forma y del nombre con el que identificarse, revierte su proceso para preservar un *yo* monádico en la «poesía de la experiencia» y en cierta utilización del realismo literario (narrativo, poético, teatral incluso) que no deja de ser tradicional, decimonónico en el modelo, es decir, recuperar su unitarismo en bloque[442].

Los modelos económicos y políticos de los diferentes gobiernos de la década de los ochenta (thatcherismo, reaganismo, socialdemocracia alemana, francesa, italiana e incluso española) presentan políticas beneficiarias de una concepción política en manos del economicismo y su correlato capitalista el mercado, que traducido al ámbito cultural se ve alimentado por la afirmación de una concepción individualista creciente de la institución escritura. El proceso de evolución política española en la década de los 80 ha posibilitado un avance progresivo del individualismo en proporción directa a la burocratización sufrida por los diversos aparatos del Estado, y a la normalización de la vida institucional-administrativa. Resultado palpable de ello es la atomización del tejido social, el individualismo a ultranza propugnado desde los diferentes discursos, el privilegio de los espacios privados y cedulares, donde el individuo queda aislado en medio de la *aldea global*.

La sociedad española ha experimentado una profunda transformación en la década de los 80 juntamente con la normalización impuesta en el campo político ante la inquietud por democratizar la realidad social y política española, con un relanzamiento económico

[442] Frente a ello nos advierte Joan Oleza que en la postmodernidad "es posible volver a diseñar una poética realista. Incluso yo diría que la exigen, siempre que no concibamos este realismo postmoderno como una segunda versión del realismo decimonónico o del realismo social programático de los años 50." (1994, 119).

que arrastra a los diversos sectores de la sociedad. Una serie de valores en alza se aposentan en la realidad de la mano de la nueva clase política que toma el poder a principios de los 80, erigiendo en base frecuente de su ideario político la insolidaridad y el individualismo insertos en las restantes prácticas de la sociedad capitalista. Se lleva a cabo la privatización de ciertas preocupaciones cotidianas. La intimidad predominante da la espalda a los ideales sociales en aras del nuevo capitalismo tardío que vivimos. Se produce el retorno a una nueva subjetividad interesada en su microespacio como forma de solidarizarse con causas nunca comunes sino de ámbitos en los que vivimos instalados confortablemente, bajo un atrincheramiento irreductible en el yo monádico.

En las sociedades modernas asistimos a la reivindicación de una nómina unitaria del arte, revitalizadora de la tradición nacionalista y protectora de barreras lingüísticas. Su crisis es cultural pero no tecno-económica. La inversión en la relación del individuo con el conjunto social, frente al holismo de las sociedades precarias, ha permitido la aparición de un arte liberado de los códigos de representación tradicionales, de su verosimilitud e intriga, así como de las sujeciones que imponía la percepción tradicional; el arte moderno atenúa los valores individualistas de nociones como libertad, igualdad y revolución (Lipovetsky, 1983, 96).

El individuo, según Dumont, es el valor supremo de toda doctrina individualista en las sociedades modernas frente a aquellas en que la colectividad es el eje central de lo que llama holismo; ambos términos se oponen tajantemente. Dumont define, de hecho, individualismo por oposición a holismo, como toda ideología que valora al individuo por encima de cualquier totalidad social. Frente a ello, el holismo designa a aquella ideología que valora la totalidad social ignorando, o en todo caso subordinando, al individuo humano. Su oposición es tajante e irreconciliable (ver el glosario final en Dumont, 1983, 277-8). El individualismo dirime una cuestión de jerarquía o interdependencia, frente a la supuesta libertad que ostenta el holismo: "Con el predominio del individualismo sobre el holismo, lo social, en ese sentido, ha sido sustituido por lo jurídico, lo político y, más tarde, por lo económico." (Dumont, 1983, 88). Otra posición un tanto más equilibrada es la que sustenta Raymond Williams (1977, 222) quien afirma que tanto el concepto de «individuo» así como el de «sujeto» pueden convertirse dentro del consumismo en prácticas *crueles* y *malignas* en tanto éste [de]genera una multitud de contradicciones al desplazar cuantas condiciones sociales lleva pareja la práctica individual en nuestras sociedades, hasta el punto de afirmar que su ejercicio, en casos extremos, puede llegar a *destruir* a los propios sujetos en favor del individualismo. Desde la tradición que Williams representa, ambos conceptos ahora separados, «individuo» y «sociedad», se hallan indisolublemente unificados mediante

una relación dialéctica y recíproca, compensada, ajena a las leyes desequilibrantes del capitalismo.

### 6.2.1. CONSUMISMO

Resultado de la revolución consumista practicada en occidente tras la segunda guerra mundial será el control total de la sociedad mediante una serie de técnicas discursivas que tendrán como consecuencia la liberalización cada vez mayor de la esfera privada en manos del autoservicio generalizado, de la moda a una velocidad galopante, de la flexibilidad de toda clase de principios: todo ello ha generado una atomización o desocialización del individuo, mucho mayor que en épocas precedentes. Asistimos a una revolución de lo cotidiano, tras las revoluciones *económicas* y *políticas* sufridas en siglos precedentes, y otra artística acaecida a principios de siglo: "la realización definitiva del individuo coincide con su desubstancialización, con la emergencia de individuos aislados y vacilantes, vacíos y reciclables ante la continua variación de los modelos." (Lipovetsky, 1983, 107). La emancipación total del individuo en la era del consumismo repercute en la regulación total y minuciosa de lo social, es un agente de personalización importante, a la vez que de responsabilización de los individuos. Es una desocialización practicada en los individuos toda vez que una reordenación socializante según necesidades e intereses que por lo general coinciden con los del consumo. La era posmoderna si en algo halla su distinción es precisamente en el predominio de lo individual sobre lo universal, de lo psicológico sobre lo ideológico, de la comunicación sobre la politización, de la diversidad sobre la homogeneidad, de lo permisivo sobre lo coercitivo (Lipovetsky, 1983, 115).

Con la predominancia de la realización de sí mismo por encima de cualquier otra forma de vínculo social, la era del consumo derruye cualquier cimiento cívico, desasiste en lo social al ciudadano y no proyecta ningún tipo de esperanza futura sino la felicidad inmediata a través de la satisfacción del deseo. La cultura es un producto de márketing y diseño, está sometida a normas férreamente vigiladas de gestión empresarial; los productos culturales han sido industrializados, sometidos a los criterios de eficacia y rentabilidad. La tecnología en unión con la economía crearán la ilusión de una necesidad del consumo y, de un falso hedonismo, de moda y relaciones públicas y humanas, dentro de una concepción industrializada de la misma. Se practica una producción de *sentido* para el consumo. La estética se ha fundido de forma indisoluble en lo mercantil. El mercado es el nuevo sustituto de la democracia, su estado natural: los mercados tienen sentido de Estado. A partir de mediados de la pasada década, la retórica política se adapta definitivamente a los nuevos tiempos cuando ningún partido de la Europa Occidental, e incluso del Este, interferirá en la dinámica marcada por el

mercado. Valgan las redundancias, el poder del poder es poder definir un sujeto para el consumo.

Frente a las sociedades tradicionales, la acción del Estado moderno, en perfecta combinación con el mercado, ha permitido la aparición de un tipo de sociedad en la que, avanzando en ese gran hito ilustrado en el que el hombre se ha tomado a sí mismo como objeto del discurso, aquí se toma el sujeto como fin último cuya única existencia acaece para sí mismo: es el grito narcisista de las sociedades posmodernas (Lipovetsky, 1983, 192). En ese sentido, la extensión de la economía de mercado, la generalización del sistema de valor de cambio ha permitido el surgimiento del individuo atomizado con el solo objetivo marcado de la incesante búsqueda de su propio e individual interés. El individualismo es la respuesta a una transformación social que pide a gritos intimidad, valores cambiarios (con los intercambios mercantiles, el salario y la industrialización), bienestar, propiedad, seguridad, invirtiendo la organización de toda sociedad tradicional: "Con el Estado centralizado y el mercado, aparece el individuo moderno, que se considera aisladamente, que se absorbe en la dimensión privada, que rechaza someterse a reglas ancestrales exteriores a su voluntad íntima, que sólo reconoce como ley fundamental su supervivencia e interés personal." (Lipovetsky, 1983, 192). El Estado moderno ha generado interesadamente un individuo escindido del todo social que, desde su aislamiento, neutraliza toda posibilidad de conflicto: «La era del consumo acentúa la pacificación de los comportamientos» (Lipovetsky, 1983, 198). La lógica de la personalización impone un hito histórico al conseguir nuevos valores sociales precisamente mediante la individuación de los seres humanos, el alejamiento de la vida pública y el desinterés progresivo por el otro, mediante el uso del consumo y de la comunicación. El narcisismo ha desmontado, del mismo modo, la posibilidad conflictual en nuestras prácticas comunicativas, cada vez más en retroceso. El individualismo contribuye a la eliminación de toda lucha de clases así como la posibilidad revolucionaria, mediante una pertinente neutralización debido a su institucionalización. Consecuencia de esta segunda revolución individualista a la que alude Lipovetsky, es que se haya practicado un desmontaje de la *res publica*, mediante una pacificación del ente colectivo.

Con el advenimiento de la modernidad el individuo se libera de la forma de llevar a cabo su identificación respecto a sus semejantes, pero en la posmodernidad el individuo extiende esta identificación al orden no humano; una vez psicologizado, más se personalizarán las fronteras clásicas de separación entre el hombre y el animal. Estamos en una sociedad global donde existen sólo sujetos en el marco de fondo de una débil organización social. Lo peor del caso es que los sujetos están confinados a su sujeción, desposeídos de su subjetividad real, sin tener acceso a las posibilidades de subversión real.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

## 6.3. EL MONSTRUO QUE HEMOS ENGENDRADO: SOCIEDAD INDUSTRIAL AVANZADA Y PRODUCCIÓN CAPITALISTA DESREGULARIZADA

Democracia y mercado se hallan íntimamente intrincadas en las últimas décadas. Existe una tendencia totalitaria en el capitalismo salvaje de este final de siglo, en virtud de su modo de organización de la base tecnológica que la conforma. Como afirmara Marcuse, no sólo es totalitaria una política terrorrista de implantación en la sociedad, sino también lo es una política técnico-económica que trasvasa las necesidades a los intereses creados, impidiendo toda acción opuesta a los mismos; un sistema específico de producción y distribución puede generar una práctica de terrorismo encubierta en el seno de un sistema plural de partidos políticos, medios de comunicación social, etc. (Marcuse, 1954, 33). Toda forma de gobierno en las sociedades industrializadas avanzadas se mantiene y reafirma a través de la organización, explotación y movilización de la productividad técnica, científica y mecánica de la propia sociedad. La libertad, como dijera Marcuse, en estas sociedades, se puede convertir en un poderoso instrumento de dominación (1954, 37): la ideología se mueve implícita al propio proceso de producción. La limitación de libertad en la sociedad *administrada* no será tanto una cuestión de deterioro en sí del sistema o corrupción interna como un proceso social en el que la producción y distribución de una cantidad creciente de bienes y servicios genera una sumisión respecto a la tecnología racional cada vez mayor (Marcuse, 1954, 79): el consumo que produce el excedente continuo de productos ocasiona sin apercibirlo una reducción en el uso de la libertad cuando éstos perciben la vida administrada como la mejor de las vidas, la más cómoda. La cultura dominante en el capitalismo avanzado, a diferencia del precedente, es mucho más férrea de lo que lo fuera en la sociedad capitalista debido a los cambios producidos en el carácter social del trabajo y la nueva concepción de las comunicaciones (Williams, 1977, 148). Como diría Marcuse, lo que está en juego no son problemas de estética o psicología sino la base material de la dominación (1954, 275).

La globalización del capital favorece a los países en desarrollo por el aumento de flujos financieros. En este sistema capitalista ya no son los gobiernos quienes fijan las normas como antaño sino los mercados; a los gobiernos de los diferentes países no les queda otro remedio sino obedecer resignados. Las leyes y reglas del juego están desapareciendo en el capitalismo actual. Los mercados son los que tienen sentido de Estado con su preeminencia e imposición a través de su lógica implacable. Los mercados financieros se han convertido en el principal *lobby* contemporáneo. La

producción de masas ha acarreado una rápida expansión histórica de todos los sectores sociales, plasmándose en la actualidad en una transnacionalización de la economía y de la producción incluso cultural, en una relación de fuerzas inversas al Estado: cuanto menor es su capacidad de intervención pública, mayor será la fuerza del mercado; y su hegemonía creciente rompe con toda concepción clásica de la tradición nacional para implantar una efervescente producción cultural mediante su persistente circulación y distribución de mercancías, su consumismo voraz: el mercado lo es todo desplazando incluso a las formas políticas (Cochran, 1996, 203). Asistimos a una globalización de las economías, a más de una mundialización de las finanzas. La *mundialización del mercado capitalista* no es más que una estrategia planificada conducente a la aceptación resignada de los nuevos sistemas de explotación y opresión del final del siglo, fruto de una contaminación de las masas por medios oligárquicos de conformación de la «opinión pública»[443]. Resultado de esta globalización es la gestación de unas élites dedicadas a intercambiar capitales o tecnologías, además de modas culturales universalizadas. Consecuencia de ello es el éxito creciente en la llamada «industria cultural» o mediática de una sarta (aplaudida) de filmes, novelas, best-sellers, ensayos, puestas en escena… destinadas a complacer con su vacuidad en la era en la que vivimos instalados, que constatan una esclerosis del pensamiento, en un momento en que se publican más títulos que nunca. La industria cultural se ha convertido en industria del ocio. La competencia es la ley suprema del mercado, que decide sin paliativos. El ciberespacio prolonga el capitalismo americano por un vasto territorio desterritorializado. La carrera informática ha diseñado un patrón de comportamiento uniforme; el desarrollo telemático establece una preponderancia del hogar sobre la calle, de lo privado sobre lo público, del individualismo utilitario sobre el afectivo, del conocimiento pragmático sobre la especulación, del negocio por encima de todo, incluso de cualquier noción que atienda al nombre de *cultura*.

Resultado palpable del capitalismo (extrapolado) actual es el desequilibrio desproporcionado de las mejoras y niveles de vida entre quienes venden su fuerza de trabajo y quienes la compran, desplazando las formas más extremas de explotación del centro a la periferia, pero también multiplicando en el centro mismo los asentamientos de sobrexplotación, de tal modo que Deleuze-Guattari consideran a las fábricas como verdaderas prisiones (1972, 384). Estos pensadores consideran al sistema como un aparato productor de demencia prolongada, y el capitalismo que nos asiste será

[443] Según Fernández Buey: "Ésta [la mundialización] opera en un doble sentido. En primer lugar, obliga a incluir en un mismo sistema de producción, intercambio y consumo todo el mundo conocido, los cinco continentes. En segundo lugar, aunque no por su importancia, convierte en objetos mercantiles no ya sólo la fuerza del trabajo humano directo (como ocurría en el capitalismo del siglo XIX) y las más importantes de las producciones simbólicas del hombre, sino también el conjunto de los bienes naturales que hasta hace poco tiempo eran de libre uso público." (1995, 190).

productor de esquizofrenia en tanto codicia la desterritorialización del orden impuesto por el propio sistema para volverlo a componer según sus necesidades, que en cualquier caso pasarán siempre por el centro y eje del capitalismo, al que se subordinarán el resto de territorios, situaciones y necesidades:

> Todo es demente en el sistema: la máquina capitalista se alimenta de flujos descodificados y desterritorializados; los codifica y los desterritorializa aún más, pero haciéndolos pasar por un aparato axiomático que los conjuga y que, en los puntos de conjugación, produce seudo-códigos y re-territorializaciones artificiales. En este sentido, la axiomática capitalista no puede arreglárselas sin suscitar siempre nuevas territorialidades y resucitar nuevos Urstaat despóticos. El gran flujo mutante del capital es pura desterritorialización, pero efectúa otras tantas re-territorializaciones cuando se convierte en reflujo de medios de pago. El tercer mundo está desterritorializado con respecto al centro del capitalismo, pero pertenece al capitalismo, es de él una mera territorialidad periférica. (Deleuze-Guattari, 1972, 384-5)

El monopolio y la especialización de la amplia mayoría de conocimientos (médicos, técnicos, mecánicos) no responden a las necesidades tecnológicas de las sociedades capitalistas tanto como a las expectativas económicas y políticas que generan las propias sociedades al proponerse de continuo concentrar poder y control en manos de la clase dominante; por ello en honor a la revolución técnica las sociedades capitalistas reprimen con el fin de asegurarse el control económico además del político[444]. Ambos filósofos cifran el sentido de las máquinas sociales, técnicas, científicas e incluso artísticas en tanto formas productoras de deseo en serie (Deleuze-Guattari, 1972, 391-2). El problema comienza cuando la tecnología se pliega a la economía e incluso a la política de opresión (fuera de toda suposición de una tecnología liberadora) constituyendo máquinas deseantes que actúan por sí mismas adoptando un cariz *fascista* al oprimir a todo deseo (Deleuze-Guattari, 1972, 408)[445], porque, como ambos aseveran, fuera de pensar la máquina con respecto a un organismo biológico humano sobre el que actúan y se amoldan según sus limitaciones y posibilidades deberían hacerlo con respecto al cuerpo social sobre el que realmente actúan, marcándolo, limitándolo, coartándolo y manipulándolo (ver Deleuze-Guattari, 1972, 409), creando en definitiva lo que Marcuse (1954, 80) llama una «sociedad industrial políticamente manipulada». La función de todo *artista* (en el caso que nos interesa, toda forma de escritura) es la de desenmascarar

---

444 En palabras de Deleuze-Guattari: "Es evidente que cosas tan diferentes como el monopolio o la especialización de la mayoría de los conocimientos médicos, la complicación del motor de automóvil, el gigantismo de las máquinas no responden a ninguna necesidad tecnológica, sino tan sólo a imperativos económicos y políticos que se proponen concentrar poder y control en las manos de una clase dominante. No se sueña con un retorno a la naturaleza cuando se señala la inutilidad maquínica radical de los coches en las ciudades, su carácter arcaico a pesar de los gadgets de su presentación, y la modernidad posible de la bicicleta, en nuestras ciudades tanto como en la guerra de Vietnam. Ni siquiera es en nombre de máquinas relativamente simples y pequeñas que debe hacerse la «revolución convivial» deseante, sino en nombre de la misma innovación maquínica que las sociedades capitalistas o comunistas reprimen con todas sus fuerzas en función del poder económico y político." (1972, 407-8).

445 En otro lugar añaden un ejemplo sacando punta a esta afirmación: "Incluso el fascismo más declarado habla el lenguaje de los fines, del derecho, del orden y de la razón. Incluso el capitalismo más demente habla en nombre de la racionalidad económica." (Deleuze-Guattari, 1972, 378).

toda planificación autoritaria de un Estado que Deleuze-Guattari llaman «por esencia incompetente y sobre todo castrador (pues el Estado impone un Edipo propiamente artístico, un Edipo propiamente científico)» (1972, 389), al configurar como esquema básico capitalista de proyecto humano el de una máquina (esquizofrénica) productora de trabajo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

## 6.4. LA FABRICACIÓN DEL CONSENSO: LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

En las últimas décadas los medios de comunicación de masas en el mundo industrializado se han convertido en fuente de poder nacional instalados en la democracias contemporáneas de manera irradicable (Chomsky, 1992, 11). El público tiende a ser reducido a su condición de masa social uniforme, bajo el mandato de la apatía y la obediencia tradicionales, ajeno a la crítica y el debate, pero sobre todo a la acción política de tal manera que la democracia se alimenta con exclusividad de unos potentes medios de comunicación que dictan las reglas del juego democrático: "Dentro del orden social dominante, el público ha de seguir siendo un objeto de manipulación, no un partícipe en el pensamiento, el debate y la decisión." (Chomsky, 1992, 165). En estas sociedades el mercado crea sus propias reglas de juego de cara a la sociedad y su público de consumidores erigiendo un estado aparente de máxima libertad de opinión, cuando en realidad es éste la mano negra que se erige en instrumento de control tan poderoso a veces como el del poder político: "Aunque los ciudadanos del mundo occidental suelen equiparar al mercado con la libertad de opinión, la mano oculta del mercado puede ser un instrumento de control casi tan potente como el puño de hierro del estado." (Ginsberg cfr. en Chomsky, 1992, 17). El producto literario tiende a los consumidores del mercado a través de la publicidad en los propios medios según su estratificación social, dada la selección discriminada de público al que se dirige, con lo cual el problema se genera cuando nos encontramos frente a una concentración poderosa de medios de tal magnitud que controlan un amplio espectro de consumidores o público al que se dirigen, bien directa o bien indirectamente a través de su soporte, reflejando sus propios intereses de clase: "los principales medios de comunicación —en particular, los medios de élite que establecen el programa que los demás suelen seguir— son grandes empresas que «venden» públicos privilegiados a otras. No podría constituir una sorpresa el hecho de que la imagen del mundo que presentan reflejara las perspectivas y los intereses de los vendedores, los compradores y el producto. La concentración de la propiedad de los medios de comunicación es elevada, y va en aumento." (Chomsky, 1992, 17). La conformidad con ello es la aceptación del todo vale y el curso de los hechos explicados por los emisores como lo normal: su estructura está diseñada para inducir a la conformidad de la doctrina establecida (Chomsky, 1992, 20). Los medios de comunicación son efectivos servidores de los intereses del poder estatal además del empresarial con los que quedan estrechamente vinculados, reafirmando con sus medios estratégicos convenientemente adoptados el privilegio establecido. Es lo que en términos de comunicología Chomsky ha denominado la función de "guardianes

vigilantes que protegen al privilegio de la amenaza de la comprensión y participación pública" (1992, 24). Claramente, el ciudadano-consumidor-lector (elíjase el orden que se prefiera) de los 80-90 será de todo menos partícipe de ese producto que le viene servido (en nuestro caso la poesía de la experiencia o la literatura realista de los ochenta, tal y como vimos en su transmisión massmediática a través de los potentes canales difusores). Quienes controlan los recursos de los medios de comunicación son quienes están en la vicisitud de decir qué es lo socialmente válido o constructivo para el sistema, así como reafirmar ciertas políticas a través de los intrincados mecanismos estatales: la persuasión es una de sus principales y más poderosas bazas, y la propaganda una de sus técnicas de control más logradas, ganando terreno a la ignorancia de las masas mediante el engaño (de las élites) o lo que Chomsky llama la «fabricación del consenso»[446] de tal manera que generan lo que etiqueta como «ilusiones necesarias» para el día a día en el público receptor, hábito de escuchar y recibir una serie de mensajes: "En el sistema democrático, las ilusiones necesarias no se pueden imponer por la fuerza. Más bien, se han de instalar en la mente del público por medios más sutiles." (Chomsky, 1992, 64). La democracia queda establecida como una forma de control de la población[447]. Es más, en la sociedad norteamericana la esencia de la democracia está fundamentada en la aglutinación de grandes empresas que controlan el sistema de la información. Definitivamente, podemos afirmar aquello de que el medio condiciona indefectiblemente el mensaje.

En los medios de comunicación existe una máxima irrenunciable, no menos deslindable a la literatura que pretenden vender esos mismos medios de comunicación que la difunden, como es que la repetición y acumulación de mensajes pueden ser armas poderosas en las manos de una persona hábil. Los anunciantes, propagandistas y líderes políticos usan con frecuencia esta estrategia para convencer de su existencia, primer paso hacia su adquisición, lo cual no deja de ser importante traducido en términos económicos si de poner de moda un determinado tipo de corriente literaria se trata: la repetición sistemática genera la verdad establecida como tal[448], de la cual se encargan

446 "La retórica de la contención está diseñada para dar una apariencia defensiva al proyecto de gestión global, y sirve así como parte del sistema nacional de control del pensamiento." (Chomsky, 1992, 38). Por el contrario, muy a menudo, incluso las sociedades democráticas modernas tienen prevista la extinción de brotes de disensión dentro del sistema, con campañas habituales de control de un pensamiento administrado.

447 En ese mismo sentido se pueden prever las palabras de Vattimo: "esos medios de comunicación de masas producen consenso, instauración e intensificación de un lenguaje común en lo social. No son medios para las masas ni están al servicio de las masas; son los medios de las masas en el sentido de que la constituyen como tal, como esfera pública del consenso, del sentir y de los gustos comunes." (1985, 52).

448 Cierto es decir que los medios de comunicación llevan a cabo otra tarea opuesta como es la crítica al ejercicio del poder a través de la puesta en duda de una serie de cuestiones relativas al uso del poder, pero lo hacen dentro del marco de los intereses compartidos por éste que, por lo general, coinciden con los del poder estatal-empresarial (Chomsky, 1992, 97).

de instaurar los medios de comunicación a través de lo que Chomsky llama «ingeniería de la historia» (1992, 152), es decir, la hábil manipulación del curso histórico con tal de que lo pretendido se haga pasar por lo acertado. El sustento de todo Estado democrático moderno es la propaganda, y su verdad se instaura a base de un machaqueo repetitivo en los más variados medios de comunicación que inundan la fauna de la cosmópolis de hoy; por lo general son eslóganes vacíos: el etiquetado se erige en necesidad primordial de invención de una realidad *a priori*. Opera aquella máxima, en su sentido más cruel, de Paul Virilio cifrada en la sociedad tecnocrática que refiere que "cuanto más informado está el hombre, tanto más se extienda a su alrededor el desierto del mundo" (1980, 51). Parece que la normal prioridad a la hora de divulgar un tipo de producto es el de la sencillez impuesta a través de una prototípica polarización de la vida mediante la creación de héroes y antagonistas; los héroes lucharán por la libertad, la democracia y una serie de valores positivos *a priori*, cuando los antagonistas asimilados a diablos malos, violentos y repelentes son los malos; todo ello responde a una operación propagandística, y como tal manipuladora de la élite dirigente, para neutralizar nuestras capacidades mentales de discernimiento, mediante la creación de una serie de lemas patrióticos (Chomsky, 1992, 339-340). En una sociedad capitalista todo se convierte en consumo, incluso la libertad; la posibilidad de tener más cosas depende directamente de la capacidad para comprar: *cuantas más tengas, mayor cantidad de libertad almacenarás* parece decirnos la máxima consumista. El lector se ha convertido sin voz ni voto en mero espectador pasivo, en vez de participante del proceso de lectura. Los medios de difusión actuales de la cultura de masas distribuyen información, cultura, entretenimiento bajo unos criterios genéricos engañosos de «belleza» donde el atractivo formal del producto pretende englobar a la totalidad del mismo, confundiendo al público (Vattimo, 1985, 52), como hemos visto que practican teóricos y escritores actuales. Es una manera de falsificación de la historia, del mismo modo que ha ocurrido con nuestra reciente transición cuando historiadores y comunicólogos se han puesto manos a la obra, y está ocurriendo en una faceta más cercana como la historiografía literaria de las últimas décadas. Por ello se impone la tarea deconstruccionista que no es más que la última defensa del ciudadano para restituir la memoria histórica y preservar una cierta *verdad* más atinada, ajena a la manipulación de las élites políticas o económicas, o de cualquier otro rango cercano al poder. La información en la era del consumismo es administrada como una mercancía.

En esta globalización participa la mundialización[449] de los signos, acelerada en los últimos tiempos por la revolución informática y comunicativa. El nuevo orden

[449] Que para Ramonet presenta los siguientes síntomas: "Instantaneidad, espectacularización, fragmentación, simplificación, mundialización y mercantilización son desde ahora las principales características de una información estructuralmente incapaz de distinguir la verdad de la mentira." (1995, 94).

tecnológico se caracteriza por ser inmaterial, inmediato, permanente y planetario (Ramonet, 1995, 97): todos los cuales apuntalan la sacrosanta estructura del mercado. El pensamiento único administra desde las pantallas electrónicas, desde los rayos catódicos de la televisión, el cine, la radio, los libros o cualquiera de los medios de comunicación social de nuestros días. Su identificación es reducida al común de los denominadores al imponernos sus productos sin apenas apercibirlo, al administrarnos nuestros pensamientos sin advertirlo, al ejecutar nuestras acciones sin mover nosotros un solo músculo, al reescribir nuestra conducta… Su doctrina se ve administrada por una invisible telaraña de «policía de la opinión», en palabras de Ramonet, que persigue la anestesia de nuestras conciencias: es lo que llama, recordemos, un *pensamiento administrado* (1995, 67). Sus mandatarios a la sombra son claramente perceptibles: Banco Mundial, Fondo Monetario Internacional, Organización de Cooperación y Desarrollo Económico, Acuerdo General sobre Tarifas Aduaneras y Comercio, Unión Europea, Banco de España; consigue sus fines a través de la financiación de una amplia red de centros de investigación, universidades y fundaciones que propagan con sus estudios las buenas nuevas, que luego pasarán a administrar como si se tratara del maná sagrado.

Los medios de comunicación tienen un papel decisivo en la sociedad mediática que se ha conformado, al haberse convertido en correas transmisoras de las principales ideologías dominantes (poderes oligárquicos que compiten en nuestras sociedades). La tan requerida apariencia de objetividad en las formas se ha ido perdiendo a medida que avanzaba este carácter oligopolítico de las cadenas de periódicos, de las cadenas de radio y televisión, progresando una nueva forma de colonización cultural que en período de paz calma se ha hecho todavía más visible a partir del comienzo de la crisis bélica en el golfo Pérsico y de los conflictos de la antigua Yugoslavia y Somalia. El monopolio de las imágenes y su manipulación son una práctica cotidiana extendida hasta el punto de formar parte de la comunicación de las masas a diario (Fernández Buey, 1995, 187-8).

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE
CERVANTES

## 6.5. ESE CODICIADO OBJETO DE DESEO: EL LIBRO Y SUS FORMAS DE LECTURA

En occidente los productos culturales han llegado a alcanzar el rango de mercancía e incluso materias primas en el ámbito de la economía. La exportación, difusión y distribución de las materias culturales en la era de la tecnología rompen las dependencias de lazos tradicionales para adoptar formas más prósperas en el hipermercado de la era de la velocidad. Aun a su pesar, el creciente desarrollo masificado de nuevas tecnologías y soportes respecto a la cultura tradicional, el libro (la palabra escrita) continúa poseyendo un papel central en la misma a juzgar por el crecimiento espectacular y su volumen de negocio en las ferias internacionales del libro, de ahí que vaya en ello no sólo una importante tajada económica sino la también más importante faceta política que comporta su tráfico entre los países participantes (Francfort, Bolonia, Jerusalén, Londres, Madrid y Moscú por poner algunos ejemplos destacados): "Debido al desplazamiento global hacia la cultura como terreno de lucha política, las ferias internacionales de libro seguirán sin duda aumentando en número, tamaño y diversidad." (Cochran, 1996, 85). En el marco internacional de una economía globalizada, el libro ha adquirido un cariz en las últimas décadas de potente transmisor de la hegemonía cultural de una país o de una lengua, frente a las restantes; es por ello que las principales lenguas muestran sus facetas más atractivas de dominio en el panorama de la publicación internacional, cuyos editores juegan un papel clave en la vida cultural e incluso política del resto del mundo. La cultura ha jugado, pues, la baza del imperialismo a través de una colonización de las conciencias mediante el soporte libresco de terceros países e incluso continentes. Las ferias del libro —promoviendo como fachada externa transacciones comerciales e intelectuales— se erigen en potentes maquinarias susceptibles de hacerse con el dominio del mercado, es decir, el dominio cultural y por lo tanto económico pero sobre todo político de las diferentes zonas del planeta. A más de conformar *totems* culturales que ordenan el mercado, las ferias del libro deciden la circulación mundial de los objetos culturales: allí donde la publicación se hace política (ver Cochran, 1996, 89). La idea de libro, más allá del saber que circula y su representación de determinadas formas de pensamiento es la de la hegemónica cuestión de la manera en que este tránsito de ideas organiza el mundo: una feria del libro no es más que el escenario donde se discute lo que se vende y los lugares donde se decide que aparezca lo discutido. Yendo todavía más lejos, Cochran pone el dedo en la yaga al señalar que la cuestión que se dilucida en las ferias de libros es una cuestión de hegemonía política en su pleno sentido cuando no importa ya el volumen de negocio en sí, sino la venta de traducciones a terceros países, donde incluso no importa lo que se

traduce sino el propio *copyright*[450] de lo traducido, es decir, la propiedad individual y del Estado que la representa: el desarrollo cultural occidental depende de este concepto proteccionista e individualista de las sociedades modernas (Cochran, 1996, 92), además de practicarse a través de la preservación de la propiedad de derechos la interpretación del mundo; detrás de un libro existe toda una concepción no ya mercantil sino más bien primordial del tipo de cultura que se pretende hacer hegemónica: por lo tanto, son los escenarios del modelo de sociedad que se dirime, del modo de ver el mundo y su manifiesta imposición. De ello deducimos que la modulación cultural perpetuada a través del *establishment* persiste en la consecución de una desigualdad y jerarquía servilista, de modo directamente proporcional al que establece en los Estados modernos la hegemonía de una determinada feria como la de Francfort, ligada a su estabilidad política en los propios Estados: el libro unifica criterios y establece nuestra relación con el mundo, puesto que practica desde la sombra una neutralización de la diversidad en una unidad monopolizante.

El presente y la cultura se recomponen en forma de hegemonía política a lo largo de todas las épocas. Cuenta Cochran (1996, 87) que la aparición del Estado moderno está íntimamente ligada a la concepción de la historia que legitimaba el presente al naturalizar ese proceso en el que la marcha del pasado no podía sino haber conducido a la situación en la que se hallaban en el momento presente, apoyado en una concepción cultural que realzaba en su línea histórica un tipo de producción determinada según intereses serviles al poder sobre otros desechados. Cultura, historia y Estado se hallan íntimamente correlacionados en un trípode solidificador del poder a través de todos los tiempos en la era moderna: "la cultura misma se ha convertido en el campo de discusión que se cruza con todas las instituciones del orden estatal."(Cochran, 1996, 100). De ahí nuestro interés, en pasados capítulos, por demostrar cómo la instrumentalización de la historia practicada de forma premeditada a lo largo de los sucesivos estadios temporales no era más que un modo de imposición y dominio frente al pueblo: la vertebración distorsionada de toda historiografía, inclusive la literaria, también obedecía a esa imposición por parte del poder. De hecho, éste demuestra la fuerte interrelación en un punto determinado de la historia (la española con la reconquista en 1492) entre la cultura nacional y la formación de un Estado, justo en el momento en que se consolida una primera gramática en lengua romance vernacular (una lengua vehicular del Estado naciente: la gramática de la lengua española de Antonio de Nebrija) [Cochran, 1996, 109]. Sin bien es cierto que la situación del mundo hoy es muy diferente, el libro —y

[450] El *copyright* es el reconocimiento editorial de la llamada «propiedad intelectual», antesala, junto a las divisas, del desarrollo industrial del libro en el mundo capitalista. Éste permanece ligado al orden social y al sistema de mercado occidental. Forma parte de la eficacia de la organización de la vida económica y cultural de un país a partir del desarrollo de la revolución industrial, y con lo cual deducimos que es un concepto que forma parte hoy del engranaje de la economía mundializada pero gobernada por la invectiva occidental, una vez más (ver Cochran, 1996, 94).

sus variantes— sigue conformando la respuesta a la situación de los nuevos retos culturales y lingüísticos en la cultura hegemónica. Es una manera de imposición para preservarse un futuro de dominio político: la cultura, demuestra Cochran, está estrechamente vinculada en relación proporcional de dependencia con el Estado (según funcione una lengua se establecerá el poder del Estado y sus instituciones culturales [1996, 113]). Estado y cultura están estrechamente vinculados en una interacción mutua hasta el punto de que en el Estado moderno de la economía política el uno presupone al otro. Construir una identidad cultural significa edificar el «Estado» del mismo modo que controlar el poder del Estado implica un control efectivo de las instituciones históricas además de las restantes de la sociedad civil (Cochran, 1996, 171). En ese sentido, la lengua de una comunidad de hablantes ocupará un lugar destacado en la sociedad puesto que "los mecanismos de la cultura dependen estructuralmente de la fundación de una comunalidad lingüística" (Cochran, 1996, 177). Una vez que el Estado domina con su intervención los espacios hegemónicos de la producción estética ofrecida a las masas, se asegura para sí el dominio de la ley y del derecho, es decir, la hegemonía y preponderancia de su propio sistema de control, con lo que puede crear una peligrosa concentración de poder que Gramsci llega a llamar *totalitaria* (la cultura impresa es una herramienta de producción cultural al tiempo que instrumento de monopolio absoluto de la cultura impuesta por los grupos dominantes, según se mire su uso). La lectura será, pues, desde siempre una cuestión (control estatal) de primer orden entre la estructura del Estado cuando el analfabetismo a lo largo de la historia se ha constituido en el más codiciado método de control de la masa humana: "el énfasis puesto en la lectura crítica como acto de producción cultural hace de la alfabetización algo más que un ejercicio consistente en inculcar a las gentes una nueva cultura hegemónica" (1996, 122), señala Cochran en referencia a la Nicaragua posterior a la revolución sandinista. La lectura y la escritura podrían ser entendidas, ahora en sentido general, como factor decisivo de la inserción del sujeto en la (intervención activa por fin de la) historia: son una manera de encuentro transparente con la realidad que nos envuelve, en la que vivimos los seres humanos, una manera de protagonismo de la historia; su buena instrumentalización puede contribuir a la formación, pues, de un nuevo sujeto que construya la historia, sin dependencias jerarquizantes respecto a los mecanismos represores de la cultura. En ese sentido, insertado el sujeto en la acción, la historia se puede erigir en transformación activa de la realidad, lejos del concepto manejado en otros capítulos de historia como mecanismo de poder para las clases dominantes (a través de la representación de los intereses particulares de las clases victoriosas): la primacía histórica de la Europa occidental no es más que la forma de subrayar desde el principio de la representación escritural occidental la legitimación del Estado moderno, juntamente con la justificación de la colonización de una serie de zonas extraeuropeas, hoy prolongadas con otras

técnicas más acordes con el mercado desterritorializado. Por todo ello no podemos, tras lo dicho, negar la dimensión política de toda forma de conocimiento (bien sea cultural, investigadora o disciplinaria): la dimensión sígnica, como nos despachábamos al inicio del presente trabajo, está íntimamente ligada con la política. Toda forma de intervención cultural institucionalizada lo es ante la legitimación de la ideologización del sistema social en el que opera: el Estado (Cochran, 1996, 153). Los diferentes y complejos modos de funcionamiento de la cultura constituyen una madeja en cuyo seno, en última instancia, se halla enredada la tradición, las diversas instituciones a las que sirve, así como la lengua, asegurando de ese modo y en su sólida malla la estabilidad social, es decir, la afirmación constante del Estado, la nación y el poder en sus diferentes expresiones (Cochran, 1996, 159). Lo que entendemos por cultura[451] (entre otras cosas) va asociado a determinadas formas de establecimiento del Estado: la escritura, pues, es una práctica de intervención política. Por ello la lectura se puede erigir en un coherente proceso de transformación social puesta en buenas manos en tanto cuanto deshaga con su intervención crítica la hegemonía del poder sólidamente constituido.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[451] Recordemos que, según nuestra concepción, el debate cultural no sólo se reduce a lo artístico sino que, contra quienes pretendan pensar todo lo contrario, engloba a una serie de discursos que van desde el económico hasta el de las ciencias humanas, incluida la transmisión de noticias, y, por lo tanto, su alcance en el mundo actual es cada vez en mayor medida global, mundializado.

## 6.6. TEJER REDES DE LIBERTAD: LOS NUEVOS MOVIMIENTOS SOCIALES (NMS)

En la dinámica que recorre las sociedades modernas industriales se puede evidenciar un proceso probablemente irreversible de disolución de viejos vínculos sociales e identidades tradicionales. Los movimientos sociales de las sociedades industriales, ya existentes anteriormente, adquieren nuevas conformaciones mediante la búsqueda continuada de otras formas organizativas que pasan tanto por los sindicatos de trabajadores como por las ONGs de cooperantes voluntarios, ganando en capacidad autorreflexiva (actúan en el entorno inmediato para obtener resultados palpables), y consecuencia de todo ello es que obtengan resultados visibles fruto de la racionalidad estratégica pretendida y siempre buscada (al coordinar voluntades y movilizar recursos que logren los objetivos trazados). Todo ello es sustentado por un contenido cultural que se erige en primordial por encima de cualquier otro condicionante, pues la conciencia de los límites civilizatorios alcanzada por las sociedades modernas en su continuada e imparable expansión ha tocado techo. La burocracia racional y la economía, en tanto motores y garantes del «progreso», han logrado unos límites de cinismo que se trocan en contraproducentes para las condiciones de habitabilidad del planeta. Las fuerzas productivas del capitalismo moderno (en grado creciente) son ahora fuerzas destructivas; el «progreso»[452] y la «prosperidad» no significan otra cosa en la nueva sociedad conformada sino receso y destrucción progresivas, por la amenaza creciente que apuntan los riesgos tecnológicos acrecentados en la salud humana y el medio ambiente natural, encorsetando progresivamente la autonomía individual y la participación en los sistemas que se llaman democráticos. Los nuevos movimientos sociales (NMS) que se están conformando desde hace varias décadas (finales de los 60)[453] no son más que la lógica desencadenante del malestar cultural que ha cundido en

[452] A este respecto Riechmann aclara: "Los «costes del progreso» van haciéndose progresivamente más visibles que sus beneficios, y estos problemas *reales y objetivos* forman la base estructural de contradicciones a partir de la cual se desarrollan los NMS. Éstos, lejos de constituir una mera reacción antimoderna contra la civilización industrial, apuntan hacia un *proyecto de rectificación racional de la irracional (por autodestructiva) modernización capitalista*, con su característica asociación de microrracionalidad y macroirracionalidad." (1994, 93).

[453] En concreto dice Riechmann: "1968 es una fecha emblemática. […]: señala el final del largo período de crecimiento económico ininterrumpido que se dio en los países de capitalismo avanzado en la posguerra (dificultades en 1967 del dólar, que será separado del patrón-oro en 1971), y es al mismo tiempo un año de fortísima agitación social, con levantamientos estudiantiles en todo el mundo y una situación prerrevolucionaria en Francia. En este momento arranca la larga crisis de los años setenta-ochenta (que provocará una completa reestructuración del sistema capitalista mundial) y también la andadura de los nuevos movimientos sociales: la «segunda ola» del movimiento feminista, y la toma de conciencia ecologista, coinciden aproximadamente con esta fecha." (1994, 160).

En otro momento concreto añade con rotundidad: "los ochenta será la «década conservadora» de Ronald Reagan y Margaret Thatcher" (Riechmann, 1994, 160).

Y profundiza en esta idea en otro lugar: "Se trata de movimientos sociales propios de las sociedades industriales avanzadas, que se desarrollaron en casi todos los países occidentales a partir de —

la sociedad civil de las últimas décadas, precisamente cuando la radicalización de la sociedad avanzada capitalista ha sido mayor en sus efectos de degradación: "Todo el mundo que quiere saberlo lo sabe ya: no se puede seguir viviendo como se ha vivido en las últimas décadas, por encima de las posibilidades de la economía real y contra la naturaleza. Lo sorprendente es que ahora empiecen a decirlo quienes tenían la responsabilidad de haberlo dicho hace tiempo, los ministros de economía" (Riechmann, 1995, 140), en clara alusión europea, incluida nuestra realidad nacional. Tal desarreglo funcional, organizativo e incluso, por encima de todo ello, vital, no expresa más que los desajustes de una sociedad eclipsada por unas erráticas leyes de mercado que han obligado a deglutir a un ritmo frenético las más primordiales leyes éticas de respeto a la naturaleza. En ese sentido el mundo occidental ha sufrido una serie de transformaciones que atienden a nuevas formas de organización social en la sociedad civil cuyos objetivos primordiales (por muy apocalíptico que suene) son evitar la degradación y destrucción del mundo en manos de un capitalismo industrial usurero que sólo conoce la dinámica productivo-destructiva y, por ende, reconstruir los vínculos sociales sobre fundamentos de igualdad, libertad y solidaridad (Riechmann-Fernández Buey, 1995, 14), o dicho con otras palabras: *la supervivencia en una biosfera habitable y la construcción de una sociabilidad emancipadora*. Los nuevos movimientos sociales (NMS) «sesentaiochistas» rompen con los movimientos sociales (MS) anteriores de entreguerras, y a medida que avanzaba la década de los setenta y ochenta fueron arraigando conforme se asentaban en el hueco dejado por las carencias que nunca supo suplir el poder político y legítimo del Estado. Los NMS surgieron antes de la *crisis económica* de los 70, si bien a ésta le precedió una *crisis de civilización* sin precedentes de la que surge su caldo de cultivo y extensión en forma de rebelión contra las perversiones de la modernización capitalista. Los NMS son formas de organización propias de la fase «postindustrial» en la que nos hallamos (del mismo modo que el movimiento obrero o los inicios de un cierto feminismo son propios de una fase industrial, o los movimientos burgueses lo son de una fase anterior preindustrial): "los NMS son movimientos de la fase «postindustrial», en los que se combina la orientación de poder con la cultural (la primera predomina en los movimientos ecologista y pacifista, la segunda en los movimientos feminista y alternativo.)" (Riechmann, 1995, 55). Más allá de la clásica dicotomía izquierda/derecha, los NMS se rigen por criterios subordinados a acciones temáticas (ecología, paz, racismo, condición de la mujer, etc.). Son alientados por un espíritu generalizado de *antimodernismo*. Desprecian una

aproximadamente— mediados de los años sesenta. 1968 es una fecha emblemática, y por eso a veces se denomina a los NMS «movimientos del 68». Me refiero al *movimiento antiautoritario estudiantil* (englobado dentro de un amplio *movimiento de protesta juvenil*), el *nuevo movimiento feminista*, el *movimiento alternativo urbano*, el *movimiento antinuclear* (que se solapa con el anterior y con el siguiente), el *movimiento ecologista*, el *nuevo movimiento pacifista*." (Riechmann, 1994, 56).

concepción lineal de la historia, así como tampoco aceptan la creencia en el «progreso» fruto de la ciencia y la tecnología a partir de su desarrollo en condiciones históricas determinadas[454].

Lo que realmente pretenden los NMS es poner en evidencia a la ciencia y a la tecnología en tanto generadores en la sociedad moderna de una escalada progresiva de incertidumbre innecesaria en la sociedad industrial avanzada, conformando lo que Riechmann ha llamado la *sociedad de riesgo*. Las condiciones de indefensión y sometimiento injusto que han generado el desarrollo científico-tecnológico de las últimas décadas del siglo son rasgo constitutivo y denunciante de las NMS: estas organizaciones se erigen criticando la civilización productivista y patriarcal que nos ampara en el proceso de modernización industrial, crecimiento económico acompañado por su garante la regulación burocrático-estatal pertinente, cuyos efectos son su potencial destructor del tejido humano, el sinónimo de sufrimiento e injusticia por doquier. Frente a los contenidos de la *modernidad* o los procesos de modernización habidos en el seno de la sociedad, por complejos procesos de industrialización, centralización, institucionalización, secularización, profesionalización, democratización (según el modelo de democracias representativas occidentales) y diferenciación funcional, los NMS se erigen construyendo desafíos contínuos a todos estos procesos mediante la desindustrialización o una industrialización alternativa («reconstrucción ecológica de la sociedad industrial»), procesos de descentralización y «recomunalización» de la vida política, cuestionando el marco Estado-nación, desinstitucionalización de la vida político-social, una desprofesionalización de la vida político-social, un modelo alternativo de democracia (democracia participativa, de inspiración consejística), y un proceso de desdiferenciación funcional en el que la autonomizada esfera económica fuera absorbida por otras esferas sociales (con una *economía moral*) donde se persigue recuperar para la sociedad civil zonas ganadas por el *Welfare State* de la política de las últimas décadas (ver al respecto Riechmann, 1995, 64).

Las nuevas redes tejidas en los movimientos sociales buscan una politización de la vida cotidiana y del ámbito privado en su intento de desarrollar formas alternativas de convivencia, producción y consumo, transformando en su proceso a los diversos y concretos componentes (hombre/mujer) de la sociedad[455], además de generar vínculos

---

454 "*Los NMS no comparten la concepción lineal de la historia, la creencia en el progreso entendido como desarrollo material y moral interminable*, ni la fe en la capacidad del ser humano para moldear y recrear indefinidamente las condiciones de su propia existencia por medio de la ciencia y la tecnología, creencias éstas que caracterizan a una parte de la modernidad occidental a partir sobre todo de la Ilustración." (Riechmann, 1995, 63). En ellos depositamos gran parte de las esperanzas futuras en tanto nuevas formas de vínculos sociales, al erigirse en posibilidad de revitalización del tejido social.

455 Riechmann llega más lejos: "Los NMS no aceptan la dicotomía público/privado que subyace al universo de acción social de la teoría política liberal, ni aceptan la subordinación de la esfera sociocultural a la político-administrativa. El eje de la transformación propuesta se halla en la esfera sociocultural, a la

sociales desde su base, alternativos a los impuestos por la doctrina consumista y su correlato filosófico el individualismo, tal y como hemos visto sobradamente.

La reapropiación del tiempo, espacio y vida cotidiana a través de una *dimensión cultural, prepolítica* evidencian una nueva concepción cultural alternativa a la existente que debe ser ya no heredada sino creada en el centro de las controversias políticas. La política convencional está tan altamente degradada que los gobiernos se sirven automáticamente y por inercia de herramientas inservibles en la nueva sociedad conformada como la regulación legal, el aparato burocrático y el monopolio estatal de la violencia; el manejo de los recursos fiscales que les preserve; y el uso de la información y la persuasión. Los Estados se topan con los nuevos problemas surgidos en los límites de estos medios en la crisis de la civilización contemporánea sin dar solución a ellos. En el contexto actual resulta dudoso que la acción de gobierno estatal vaya a conseguir soluciones razonables para problemas sociales de nuevo cuño. Ante esta situación los NMS realizan propuestas no tanto de nuevo cuño como nuevamente articuladas[456]: "Puesto que la consideración de que vivimos en una plétora miserable en la que se entrecruzan el malestar de la cultura y la miseria material no suele aparecer en las principales teorizaciones de la filosofía moral y política imperante, el ecologismo social de este fin de siglo se ve en la necesidad de propugnar también un paradigma teórico alternativo." (Fernández Buey, 1995, 133).

Los actores de los NMS no se distinguen por la dicotomía clásica izquierda/derecha, liberal/conservador, etc., ni por los códigos socioeconómicos: clase obrera/clase media, pobre/adinerado, rural/urbana; se codifica más bien el universo político según la categoría de planteamiento de movimiento como puede ser sexo, lugar, edad, etc… Suponen la creación de nuevas identidades colectivas alternativas a las hasta ahora conocidas[457]. Los NMS luchan contra la implantación de la modernización burocrática, el control social creciente, la atomización que practica el Estado, su informatización uniformalizadora y la implantación de un Estado de cuño policial que pretende al

---

que deberían subordinarse la económica («economía alternativa») y la política («nueva política»)." (1995, 66).

456 Concretamente: "Proponen iniciativas que apuntan hacia un modelo de sociedad cualitativamente diferente. Cabría perfilarlo como una sociedad descentralizada, formada por unidades en buena medida autónomas, federadas de algún modo, que emplean los recursos locales de forma no depredadora (en una *economía perdurable, sostenible u «homeostática*» con algún grado de planificación global), en equilibrio con la naturaleza, con un fuerte caudal de autoabastecimiento e independencia del exterior (también en términos militares). *Paz entre los pueblos y con la naturaleza*, por formularlo en los términos utópicos de Herbert Marcuse; y dentro de esta nueva formación social, un modo alternativo de vida sin explotación ni opresión, austero y solidario, sin patriarcado, con relaciones humanas gozosas y sujetas al grado más bajo posible de enajenación. Tales son, pues, los contenidos dominantes en los NMS (contenidos nuevos al menos en el momento de aparición de estos movimientos)." (Riechmann, 1995, 73-4).

457 Riechmann ofrece varios ejemplos al respecto: "el movimiento ecologista pone en jaque el extendido consumismo y productivismo donde busca refugio de «muchedumbre solitaria», el movimiento pacifista de la primera mitad de los ochenta desafía el anticomunismo y atlantismo que también sirve de cimiento negativo a las sociedades occidentales durante la Guerra Fría, etc." (1995, 95).

mismo tiempo abolir la autorrealización de las personas de un modo consecuente y diferenciado respecto a las anteriores, al implantar una regulación tecnocrática y un control social; pero, por otra parte, pretende la lucha *político-social* de un modo de vida que evite la progresiva destrucción ecológica y social de la presente civilización industrial cuyos efectos se miden en la herencia vital de formas como la reproducción social o la continuidad de la vida sobre el planeta. Así, en contraposición a la manipulación, la jerarquía, el control, la dependencia, burocratización o centralismo, los NMS tienen una raíz común de valores como la *autonomía* y la *identidad*, que trabajan una pertinente descentralización, el autogobierno, la democracia radical (frente a la representativa) o de base.

Las sociedades modernas se están configurando en lo que se ha dado en llamar «sociedades de riesgo» ya que el gran salto adelante de las clases dominantes en las sociedades capitalistas, para salir de la crisis en la que nos hallamos apalancados desde hace decenios, no es más que una suerte de actuación a la desesperada. Tomada conciencia de la escasez de recursos por el desigual reparto, sus «límites al crecimiento» (título del primer informe del Club de Roma de 1972) evidencian la crisis ecológica global en la que nos hallamos sumidos, con repercusiones inevitables a lo largo de los años 70, precisamente en un momento histórico que coincide con el final de la fase «fordista» del capitalismo (caracterizada por la generalización del trabajo asalariado sobre la base de métodos de producción de masa desarrollados y la industrialización y mercantilización del ámbito de la reproducción social que generalizaron el llamado «consumo de masas» donde se pueden adquirir bienes de elevado valor como electrodomésticos, automóviles, etc.). La *nuclearización* del globo terrestre, la *reestructuración mundial del aparato productivo* (con su nueva «división internacional del trabajo») o la llamada «tercera revolución tecnológica» que vivimos en torno a los avances en campos selectos como la *microelectrónica* y la *biotecnología posibilista* han generado inmensos avances de productividad que atisban peligros dantescos cuando menos en la fase de la evolución en la que nos encontramos (ver Riechmann, 1994, 90).

En este contexto la idea de «progreso» y falsa «prosperidad» formulada por las maldades de un sistema preocupado por el *bienestar*, en tanto garante de una clase privilegiada cuyo único motor viene siendo desde hace siglos el «poder económico» en supremacía, y legitimado por un sistema absoluto como el actual, no obliga más que a concluir las salidas poco halagüeñas de una sociedad así llamada (del «Bienestar») que no es más que una forma de aludir al malestar en el que vivimos inmersos de continuo por haber creado un sistema que no posibilita otras salidas sino el desastre, por no apuntar vías alternativas sino al desgarro, por no tender otros puentes solidarios que los de las autopistas cancerígenas del suicidio masivo. Las tecnologías se han convertido en la mayor amenaza de la salud humana y el medio ambiente (su expansión es voceada

por una burocracia racional que constituye su caldo de cultivo natural). En ese contexto el surgimiento de los NMS en torno a las llamadas ONGs (ver Riechmann, 1994) no es más que una forma alternativa de frenar el tren en marcha de los vagones tecnológicos, una nueva forma de organización que está surgiendo en contestación a las formas hegemónicas políticas de un poder vertical en occidente. Desde finales de la década de los 60 existe un auge de nuevos movimientos sociales cuyo caldo de cultivo es el malestar de esas formas políticas de ningún modo resolutorias de conflictos con los que enfrentarse las nuevas sociedades surgidas en el capitalismo tardío. Así, frente a la *miseria de la política convencional,* en palabras de Riechmann, que lucha con sus conocidos recursos de regulación legal, persuasión a nivel informativo y manejo de los recursos fiscales como pilares básicos que sustenten el aparato organizativo, están surgiendo nuevos modos para problemas desconocidos que plantea la crisis de la civilización contemporánea. Aunque estas organizaciones no resulten novedosas en su forma estructural, sí por lo menos lo son en el contexto en el que surgen y en los contenidos culturales de que se dotan, el tipo de movilización que propugnan, las formas de acción que pretenden y los objetivos sociopolíticos a conseguir (Riechmann, 1995, 80). A efectos prácticos, tras más de una década de fuerte implantación en la sociedad española, sus repercusiones comienzan a evidenciarse en el tejido social, al iniciar una vertebración organizativa de la sociedad en su base de un modo cuando menos diferente, cuyas repercusiones en el campo artístico no tienen por qué pasar desapercibidas, todo lo contrario subsumidas como novedosas formas de ligazón social donde el individuo de la sociedad capitalista avanzada podría haber encontrado su lugar de acción social, rellenando esas lagunas allá donde el poder no puede o no quiere inmiscuirse. En contraposición, pues, a la manipulación, la jerarquía, el control, la dependencia, la burocratización o el centralismo, los NMS tienen una raíz común de valores como son la *autonomía* y la *identidad*, trabajando un efecto opuesto al instituido a través de redes descentralizadoras, de autogobierno y en un sistema de democracia radical o de base. Este sistema que se quiere reformista desde su base es, queremos pensar, una esperanza temprana que todavía debe dar sus frutos. No se pretende otra cosa sino la ambiciosa tarea de subvertir el orden social vigente y construir sociedades ya no basadas en el motor económico cuanto en el cultural. La sustitución del economicismo que prima en la actualidad y su relegación al último de los escalafones de privilegios sociales, si no su desaparición, por otros modos éticamente más compatibles de vitalizar el tejido social, constituyen la única esperanza de un sistema desgarrado por sus desequilibrios.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

## 6.7. LA UTOPÍA REALIZABLE: PARA UNA SUBVERSIÓN DEL DOGMA ESTABLECIDO

En un corto período que atraviesa apenas dos décadas de la historia reciente española, se ha impuesto en el plano ideológico el dominio incontestable de lo económico por encima de cualquier otro valor, incluso el ético de cada uno de los comportamientos humanos, dentro de este economicismo que campa a sus anchas, un neoliberalismo defensor de un patrón socioeconómico insostenible a largo plazo, bien que beneficie de manera ingente a corto plazo a sus defensores, es decir, a lo poderosos y sus lacayos los *lobbies* de economistas y sus escuelas doctrinales, como el único credo científico aplicable. La cúpula dirigente del gobierno y, en su nombre, el PSOE durante los ochenta ha difundido una ideología trastocada desde sus posicionamientos iniciales de izquierda progresista e incluso revolucionaria hasta criterios pretendidamente científicos y desideologizados, bajo esa voluntad inquieta de llegar a tiempo al FMI (Fondo Monetario Internacional) y el Banco Mundial que son sin duda los entes que hoy emiten ideología sobre todos y cada uno de los ciudadanos de la vieja Europa (Velasco, 1996, 152), es decir, rigen nuestros destinos.

En los ochenta, los sucesivos gobiernos socialistas han sido capaces de poner en marcha una política económica que se creía inflalible ante la nueva realidad, cuando la misma no es más que la oportunista sustitución de la dimensión ético-política, base de los objetivos a conseguir en un inicio (parte del legado de la izquierda tradicional: ahora sí los *cien años de honradez* socialista esgrimidos a destiempo), por otra técnico-económica, confundiendo convenientemente fines con medios a lograr, y en la base de esta confusión se halla la tan manida explicación por parte de esos gobiernos de que se hacía lo que la misma realidad imponía cuando ello escondía intereses ocultos tras una fría racionalidad económica que nos ha llevado al punto donde nos hallamos. Entonces podemos decir que el orden social (del que han habido efectivamente cambios, del mismo modo que los hubo en ese sentido en los albores del franquismo) comenzó a legitimarse en el franquismo con argumentos teológicos, después con argumentos jurídicos y en la década de los ochenta hasta esta misma actualidad se ha fraguado en los económicos, de tal modo que la economía constituye por sí misma la ideología oficial de cuantos intereses dominantes se acerquen a la cúspide del poder, ya sea PSOE, ya sea PP en esta misma actualidad: de hecho la salmodia de que sólo cabe una política económica parece constituir el credo único y verdadero de los últimos tiempos, la única teología de este final de milenio.

Vivimos, el conjunto de occidente, una profunda crisis del concepto de representación tradicional de nuestras sociedades, incluida una cierta representación del

imaginario colectivo. Lo que antes era un modo factible de representar la realidad ahora ya no sirve. Han entrado en crisis la amplia mayoría de las instituciones de nuestra sociedad tecnificada, bien sean poderes políticos en su concepción moderna, estamento judicial, militar, eclesiástico, bien educativo (escuela, universidad…), o cultural incluso. Los ciudadanos de las sociedades capitalistas tardías han perdido la referencia tradicional de las instituciones modélicas y buscan su suplencia en otras manifestaciones o en otros órdenes de la realidad que actúan como alternativos a los tradicionalmente constituidos ya sean el espectáculo futbolístico, ya asomarse a la prensa del corazón erigiendo en personajes carismáticos a una serie de valores que venden en la sociedad de consumo actual, aunque sea por exhibir el lado más lastimoso pero costoso de la misma (traducido en éxito social a través de belleza, dinero o superficialidad), etc.

En cambio, frente a esto y casi en proceso paralelo de evolución, nuestra memoria colectiva del pasado no lejano es mutilada. Muchos historiadores y políticos creen haber encontrado en la supresión de la memoria el camino indispensable de la democracia española, tras una guerra civil y 40 años de dictadura: quizá por ello más de uno piensa y justifica que se pudo alcanzar el tan aplaudido consenso de la transición. Creció de ese modo el mito de la reconciliación como una forma de mirar hacia adelante del mismo modo que el *Ángel Nuevo* de Benjamin pero —a diferencia de éste— nunca más hacia atrás del pasado, siquiera reciente; esta mutilación fue presentada como necesaria de tal modo que llegaría a ser aceptada (que no cuestionada por ninguno de sus difusores o medios de comunicación que la han voceado en sus diversos soportes) por la generalidad de la ciudadanía a fuerza de insistencia: "La suspensión de memoria fue un bálsamo para las fuerzas reaccionarias y fue bien recibida por la ciudadanía. [… Esta suspensión] tuvo un nombre: amnistía." (Ramoneda, 1997, 13), que sonaba a democracia ante la dejadez de pedir cuentas la resistencia del franquismo en ese momento en el primer plano de la lucha política al sector franquista implicado y hegemónico hasta entonces. Esta *suspensión de memoria* habría de evolucionar entre la operación de ingeniería montada en la transición a la amnesia total practicada al pasado más reciente: como si de blanquear el pasado se tratara, desmedular la memoria del pueblo para manipularla. Se nos administra una memoria histórica tergiversada, premeditadamente arrebatada por los pensadores e historiadores servidores de las prebendas de quienes la han construido desde su protagonismo directo en la vida política: el gremio de historiadores de la transición repartió las funciones de los protagonistas, lográndose todo lo más no ya una democracia real como una (ansiada) homologación en toda regla y tránsito hacia occidente, aun a precio de pasar por encima de los derechos básicos de los ciudadanos en nombre —ironías de la historia— de esa

supuesta democracia que se había de construir. El olvido[458] es una manera de aceptar el consenso/consentimiento dado por muchos viejos regímenes, además de una falta de respeto hacia quienes sufrieron en propias carnes procesos retrógrados y persecuciones de todo tipo (Ramoneda, 1997, 14). El olvido forma parte de los vericuetos de la memoria porque ésta es múltiple, discontinua, arbitraria, informe e incluso dispersa a más no poder, erigiéndose las más de las veces en su estrategia favorita pero nadie tiene el derecho de arrogarse para sí el ejercicio de la memoria de toda una ciudadanía: la desmemoria es un caballo desbocado en la historia pero la memoria uno de nuestros pocos instrumentos para defendernos de esa historia siempre hegemónica (que escriben los vencedores). Sin ella somos poco más que nada.

Frente al malestar que presenta este estado de hechos, debemos comenzar por subvertir con radicalidad manifiesta la base del estadio del capitalismo tardío en que nos hallamos en una operación que tiene su justo correlato en la sustitución de lo económico por lo cultural, y comenzar porque éste sea centro vital y social desde el que irradiar todos y cada uno de los factores humanos, cada uno de los campos que atañen al comportamiento humano. No en vano Habermas viene a decirnos que el Estado moderno basa su legitimación en las buenas relaciones tejidas entre la economía y la burocracia (1994, 475-6), en una clara radiografía del mal que padecen el conjunto de las sociedades occidentales. En 1975, muy tempranamente Roman Gubern predice el problema en la sociedad española: "Y los problemas fundamentales de toda política educativa y cultural democrática son eso: problemas políticos y problemas de democracia." (1977, 288). Cuestiones que en alguna medida ensanchan hasta la actualidad de más de dos décadas posteriores sus mismas palabras con la apertura de un proceso democratizador en su faceta oficial.

En la conformación del mundo actual, la preponderancia de las formas económicas ha creado un nuevo concepto de cultura servil al todopoderoso dinero y su apéndice especulativo. Hemos pretendido a lo largo del presente trabajo poner en cuestión no sólo la hegemonía de un tipo de producción cultural que coincide con la dominante sino, por extensión, la consolidación las más de las veces de una única práctica artística monopolizante en connivencia con el abusivo mercantilismo. El estudio (barrido rizomático) de una tendencia literaria mayoritaria en la última década cuestiona las diferentes funciones que intervienen en la producción artística, llámense «lenguaje», «lector», «texto», «discurso», «teoría», e incluso «autoría» de toda obra (artística) en tanto propiedad privada del texto y sus posibles sentidos, cuyo objetivo no es otro —aliado con la concepción lineal de la historia y de la tradición— sino la prolongación

[458] Determinados acontecimientos y procesos históricos del pasado más reciente han sido premeditadamente olvidados, y en su operación se halla una interesada construcción de otra realidad sutilmente diferenciada a la realmente acaecida.

interesada del mito nacionalista y excluyente que envuelve a la misma institución desde sus inicios. Pero, además, se pone en cuestión la construcción de unos «héroes» o «personajes» que contribuyen a modular el dogma individualista de la sociedad de finales de siglo con la aceptación pasiva de un tipo de confort privado y reclusión aislante malintencionados, en relación directamente proporcional respecto a la esclerosis política que vivimos. En un panorama donde a diario se nos pretende inculcar el dogma de que vivimos en el mejor de los mundos posibles, de que la presente «democracia» es sinónimo natural de «libertad», y donde la amnesia ya no sólo pretende ser histórica sino englobar a nuestro pasado más reciente, llámese terrorismo de Estado, corrupción ministerial, hipoteca de un modelo social… la escritura es el lugar donde se dirimen todos los aspectos concernientes a la realidad. Contra toda clase de pronósticos, del estudio de una cierta producción artística alojada en un ensimismamiento tramposo, se desprende que la literatura puede ser una forma de acción y, por lo tanto, un potente instrumento de transformación de la realidad. Fuera de absurdas e interesadas posiciones idolatrizadoras que vienen de lejos, la literatura debe volver a formar parte de la realidad desde la que surge y de donde nunca debió haber sido secuestrada. Partiendo de esta premisa, el debate critico-teórico abierto desde otras voces discordantes (con las que tiene voluntad dialéctica de conexión este trabajo) pretende dar en la diana de un sistema fracturado y sacudir los excesos o desbarajustes producidos por la sordina capitalista, renegando de un nefasto individualismo para buscar los lazos solidarios, dialécticos, de modelos sociales (NMS) que exploren vías alternativas a las actuales formas hegemónicas de producción cultural de escaparate y foto mediática, desde su fuerte raigambre cívica susceptible de supervisar a los grandes poderes financieros y comunicativos. La instauración entre nosotros del Pensamiento Único en el orden cultural[459] ha creado un malestar creciente entre quienes perciben la realidad de un modo totalmente alternativo a las raquíticas formas preponderantes, desde la voluntariedad vocacional de propagar culturas de base con las que transformar radicalmente la realidad. Posiblemente el papel de la cultura en el mundo globalizado de la geopolítica y la economía es pensar de continuo los espacios de las afueras del mercado.

Frente a la aparente ausencia de alternativas a las formas hegemónicas culturales como pretenden hacernos creer, y frente a la hegemonía del capitalismo disfrazado de

459 La conformación tecnológica de una realidad cambiante lleva parejo el hecho de que, frente a momentos precedentes, las múltiples formas de representación de nuestra realidad se han disuelto dando paso a otras de carácter apariencial que disfrazan la misma bajo el manto de una complejidad de lo real que pasa por su acto simulacral, cuyas consecuencias más palpables son la creación de un ejército de videntes educados para ver todo menos lo que se aprestan a mirar, es decir, a no distinguir la verdadera realidad. Resultado de ello es que en el centro del campo capitalista se ha abandonado a su suerte a un sujeto ignorante de lo pernicioso de su propia dinámica; el sistema ha alimentado entre sus filas a una masa ingente ávida de la ilusión consumista cuando esta masa es incapaz de discernir la realidad última de lo contemplado/consumido porque ésta estallaría a sus pies.

neo-liberalismo y su correlato político el *Estado de malestar*, el objetivo es la búsqueda de un giro radical que subvierta las estructuras de la sociedad en sustitución de los dogmas economicistas imperantes por unas formas culturales que inunden todos y cada uno de los ámbitos de la realidad. En momentos de triunfalismo capitalista, abordar el análisis de la producción literaria reciente desde toda clase de presupuestos teóricos (cuantos más mejor) recobra su pleno sentido en tanto se constituye en demostración más que palpable de cómo el arte camina parejo y enredado en las formas políticas, y que el uno modula indefectiblemente al otro.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

# 7. BIBLIOGRAFÍA


•7.1. Bibliografía general
•7.2. Bibliografía autobiografía
•7.3. Obras de ficción


BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

## 7.1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL


ACÍN, Ramón (1990). *Narrativa o consumo literario (1975-1987)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

ACÍN, Ramón (1996). "El comercio en la literatura: un difícil matrimonio", en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 1996, 5-7.

ALARCOS LLORACH, Emilio (1992). "Antonio Muñoz Molina: La invención de la memoria", en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol 9, Francisco Rico (ed.), Barcelona, Crítica, 416-422.

ALONSO Y RODRÍGUEZ, Luis Enrique y Gregorio (1994). "Necesidades sociales y crisis de los consumos públicos", *Revista de Occidente*, nº 162, nvbre 1994, 61-76.

ALTHUSSER, Louis (1968). "Ideología y aparatos ideológicos del estado", en *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI, 6ª ed. 1974.

APEL, Karl-Otto (1987). *Teoría de la verdad y ética del discurso*, Barcelona, Paidós, 1ª reimpresión 1995.

ASÍS, Mª Dolores de (1992). *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema (Ediciones de la Universidad Complutense).

AVELLO FLÓREZ, José (1995). "Fenomenología de la recepción: leer, ver y oír los media", *Revista de Occidente*, enero 1995, 102-124.

BAJO CERO, Alicia (1994a). *Poesía y poder. A propósito de Poesía (1979-87)* de Felipe Benítez Reyes, Valencia, La Factoría Valenciana.

BAJO CERO, Alicia (1994b). *Las ruedas del molino. Acerca de la crítica de la última poesía española*, Valencia, Eutopías 2ª época, vol. 59.

BAJO CERO, Alicia (1995). "Peor que una ideología muerta es un zombi o un fantasma", en *Ínsula,* 587-588, nvbre-dcbre 1995, 11-12.

BAJO CERO, Alicia (1997). "El secuestro del Ángel Nuevo", en *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero, 93-119.

BAJTÍN, Mijail (1975). *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1ª ed. 1989.

BARRAJÓN, J. M. (1988). "Introducción", en *Trilogía italiana. Teatro de farsa y calamidad*, de Francisco Nieva, Madrid, Cátedra, 9-102.

BARTHES, Roland (1966). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, 1ª ed. 1982.

BARTHES, Roland (1972). *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 13ª ed. 1993.

BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978.

BARTHES, Roland (1984). *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1ª ed. 1987.

BENJAMIN, Walter (1955). *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa.

BENJAMIN, Walter (1973). *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1ª ed.; 3ª ed. 1987.

BENNETT, Tony (1990). *Outside literature*, London and New York, Routledge.

BÉRTOLO, Constantino (1992). «II», en "La «nueva narrativa española»", Darío Villanueva y otros, en F. Rico (ed.) *Los nuevos nombres 1975-1990*, vol. 9, *Historia y crítica de la literatura española*, Barc., Crítica, 292-299, original en "Introducción a la narrativa española actual", *Revista de Occidente*, nº 98-99, 29-60.

BESTEIRO, José María (1996). "La generación inexistente", en *El País*, 15-1-96, 68.

BETTETINI, Gianfranco (1991). *La simulazione visiva. Inganno, finzione, poesia, computer graphics,* Milano, Bompiani.

BLOOM, Harold (1995). *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 1995.

BOUSOÑO, Carlos (1981). *Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea*, Madrid, Gredos, vol I y II.

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

CALABRESE, Omar (1987). *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989 1ª ed.

CALINESCU, Matei (1987). *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1ª ed. 1991.

CARO BAROJA, Julio (1989). *Palabra, sombra equívoca*, Barcelona, Tusquets, 1ª ed.

CARRERAS, J. José (1993). "Teoría y narración en la historia", en *Ayer*, nº 12, Pedro Ruiz (ed.), 15-27.

CASTILLA, Amelia (1995). "*García Montero: «Es un error encerrar la poesía en un discurso difícil»",* en *El País*, 21-11-1995.

COCHRAN, Terry (1996). *La cultura contra el Estado*, Madrid, Frónesis-Cátedra.

CHARTIER, Roger (1992). *El mundo como representación*, Barcelona, Ed. Gedisa.

CHARTIER, Roger (1994). *L'histoire aujourd'hui: doutes, défis, propositions*, Valencia, Ed. Eutopías/Episteme, vol. 42.

CHOMSKY, Noam (1992). *Ilusiones necesarias. Control del pensamiento en las sociedades democráticas*, Madrid, Libertarias/Prodhufi.

CHOMSKY, Noam (1995). "El control de los medios de comunicación", en *Cómo nos venden la moto"*, Barcelona, Icaria, 2º ed. 1996.

DE CERTEAU, Michel (1974). "La operación histórica", en *Hacer la historia*, vol. I *Nuevos problemas*, Barcelona, Laia, 2ª ed. 1985, 15-54.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1972). *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1976). *Rizoma*, Paris, Editions de Minuit, 1ª ed. cast. Valencia, Pre-Textos, 1977.

DERRIDA, Jacques (1990). *El lenguaje y las instituciones filosóficas*, Barcelona, Paidós/ICE, 1995 1ª ed.

DÍAZ GIJÓN, José Ramón (1996). "Estrategias de análisis y modelos de transición a la democracia", J. Tusell y A. Soto (eds.), en *Historia de la transición. 1975-1986*, Madrid, Alianza Universidad, 1996, 89-108

DUBY, Georges (1974). "Historia social e ideologías de las sociedades", en *Hacer la historia*, vol. I *Nuevos problemas*, Barcelona, Laia, 2ª ed. 1985, 157-177.

DUMONT, Louis (1983). *Ensayos sobre el individualismo*. *Una perspectiva antropológica sobre la ideología moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

ECO, Umberto (1964). *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 9ª ed. 1990.

ECO, Umberto (1989). "Sobre la dificultad de construir un *Ars Oblivionalis*", en *Revista de Occidente, La Memoria*, nº 100, septiembre de 1989, 9-28.

FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (1995). *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*, Barcelona, Paidós.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel (1996). "¿Estrategia del vampiro o de la abeja? El cine y la narrativa actuales.", en *Ínsula* 587-588, nvbre-dcbre 1995, 17-21.

FISH, Stanley (1989). *Práctica sin teoría: retórica y cambio en la vida institucional*, Barcelona, Destino, 1992.

FONTANA, Josep (1992). *La historia después del fin de la historia*, Barcelona, Crítica, 1992.

FORTES, José Antonio (1996). "Del «realismo sucio» y otras imposturas en la novela española última", en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 1996, 21 y 27.

FOUCAULT, Michel (1970). *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 3ª ed. 1987,

FOUCAULT, Michel (1975). *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 22ª ed. 1994.

FOUCAULT, Michel (1978). *Microfísica del poder,* Madrid, Ediciones de La Piqueta, 1991, 3ª ed. 1992.

FOUCAULT, Michel (1988a). *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 2ª ed. 1992.

FOUCAULT, Michel (1988b). *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990, reimpresión 1995.

FOUCAULT, Michel (1991). *Saber y verdad*, Madrid, Las ediciones de La Piqueta.

FOUCAULT, Michel (1992). *Genealogía del racismo*, Madrid, Las ediciones de La Piqueta.

FOWLER, Roger (1988). *La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística*, Alcoy, Editorial Marfil.

FREUD, Sigmund (1914). *Introducción al Narcisismo y otros ensayos*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª ed., 1983.

FREUD, Sigmund (1923). *«El Yo y el Ello» y otros escritos de metapsicología,* Madrid, Alianza Editorial, 1ª ed. 8ª reimpresión, 1992.

FREUD, Sigmund (1930). *El malestar de la cultura*, Madrid, Alianza Editorial, 13ª ed. 1988.

FRYE, Northrop (1971). *El camino crítico. Ensayo sobre el contexto social de la crítica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.

FUSI, Juan Pablo (1996). "El desarrollo autonómico", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 444-464.

GALLINO, Luciano (1989). "El problema MMMM", en *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1ª ed. 1990, 47-54.

GARCÍA DELGADO, José Luis (1996). "Economía e incorporación a la comunidad europea.", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 236-251.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1992a). "La poesía", en F. Rico (ed.) *Los nuevos nombres 1975-1990*, vol. 9, *Historia y crítica de la literatura española*, Barc., Crítica, 94-124.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1992b). *Poesía figurativa*, Sevilla, Renacimiento.

GARCÍA MONTERO, Luis (1992). "Felipe Benítez Reyes, la poesía después de la poesía", en *Poesía (1979-87)*, Felipe Benítez Reyes, Madrid, Hiperión, 9-25.

GARCÍA MONTERO, Luis (1993a). *Confesiones poéticas*, Granada, Maillot Amarillo, Diputación provincial.

GARCÍA MONTERO, Luis (1993b). "¿Por qué no sirve para nada la poesía?", en *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 9-41.

GARCÍA MONTERO, Luis (1994c). "Trazado de fronteras", en *Además*, Madrid, Hiperión, 7-21.

GARCÍA POSADA, Miguel (1996a). *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*, vol. 10, Barcelona, Critica.

GARCÍA POSADA, Miguel (1996b). "El signo de la poesía de la experiencia", en *El País-Babelia*, 28-12-1196, 12.

GARRETÓN, Manuel Antonio (1996). "Las transiciones de América latina a examen", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 46-62.

GENETTE, Gérard (1965). *Estructuralismo y crítica literaria*, Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba, 1967.

GENETTE, Gérard (1991). *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.

GIDDENS, Anthony (1992). *La transformación de la intimidad*, Madrid, Cátedra, 1995.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1968). "Prólogo", en *Función de la poesía y función de la crítica*, T. S. Eliot, Barc., Seix Barral, 5-46.

GINER, Salvador (1992). "Final de siglo: la España posible", en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol 9, Barcelona, Crítica, 46-53.

GIRONA FIBLA, Nuria (1995). *Escrituras de la historia. La novela argentina de los años 80*, *Cuadernos de Filología*, Anejo XVII.

GÓMEZ, Alejandro (1991). "El culebrón venezolano: la mentira más mentirosa", en *El Público*, nº 87, nvbre-dcbre 1991, Madrid, Ministerio de Cultura, 73-107.

GRACIA, Jordi (1996). "Novela y cultura en el fin de siglo", en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 1996, 27-31.

GUBERN, Román (1977). *Comunicación y cultura de masas*, Barcelona, Península.

GULLÓN, Germán (1996). "Cómo se lee una novela de la última generación (Apartado X)", en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 1996, 31-33.

HABERMAS, Jürgen (1984). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. 1994.

HARNECKER, Marta (1969). *Los conceptos elementales del materialismo histórico,* México, Siglo XIX, 1ª ed., 59ª ed. 1994.

HERBERT MEAD, George (1989). "La naturaleza del pasado", en *Revista de Occidente, La Memoria*, nº 100, septiembre de 1989, 51-62.

JAMESON, Fredric (1984). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Barcelona, Paidós, 1ª ed. 1991.

JAMESON, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narratividad como acto socialmente simbólico*, Madrid, Visor.

LANZ, Juan José (1995). "Fragmento y diálogo en la poesía española actual. (Hacia una poética de la postmodernidad)", en *La Factoría Valenciana*, nº 23.

LE GOFF, Jacques (1977). *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Barcelona, Paidós, 1991.

LINZ, Juan J. (1996). "La transición española en perspectiva comparada", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 21-45.

LIPOVETSKY, Gilles (1983). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 7ª ed. cast. 1994.

LÓPEZ PUMAREJO, Tomás (1987). *Aproximación a la telenovela*, Madrid, Cátedra.

LOZANO, Jorge (1987). *El discurso histórico*, Madrid, Alianza Editorial.

LUKÁCS, Georg (1955). *La novela histórica*, México, Ediciones Era, 1ª ed. española, 1966.

LYNCH, Enrique (1995). "E. M. Cioran frente al espejo (A propósito de la crisis del sujeto)", *Revista de Occidente,* enero 1995, 83-101.

LYOTARD, Jean-François (1987). *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989.

LLEDÓ, Emilio (1992). *El Silencio de la Escritura*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.

MAINER, José-Carlos (1992). "Cultura y sociedad", en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol 9, Barcelona, Crítica, 54-72.

MAINER, José-Carlos (1994). *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.

MALEFAKIS, Edward (1996). "Crisis estructural y transición a la democracia: una visión comparada", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 349-362.

MARCUSE, Herbert (1954). *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

MARÍ, Antoni (1994). *Formes de l'individualisme*, València, Tres i quatre edicions.

MARÍN ARCE, José María (1996). "Crisis industrial y reconversión (1976-1982)", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 305-348.

MARTÍN NOGALES, José Luis (1996). "De la novela al cuento: el reflejo de una quiebra", en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 1996, 33-35.

MARTÍNEZ LILLO, Pedro A. (1996). "Consenso y política exterior en la transición española", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 159-181.

MARTÍNEZ MESANZA, Julio (1990). "Prólogo", en *Poesía 1970-1989*, Sevilla, Renacimiento, 7-9.

MATEOS, Abdón (1996). "Una transición dentro de la transición. Auge, unidad y «conversión» de los socialistas", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 216-235.

McLUHAN, Marshall (1967). *La galaxia Gutenberg. Génexis del "Homo Typographicus"*, Madrid, Aguilar, 1972.

MOSÈS, Stéphane (1992). *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, 1ª ed. Seuil, París, ed. cast. Madrid, Frónesis-Cátedra, 1997.

MUKAROVSKY, Jan (1977). *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1993). "Las hogueras sin fuego", en *¿Por qué no es útil la literatura?*, Madrid, Hiperión, 61-76.

NEGRI, Toni (1989). *Fin de siglo,* Barcelona, Paidós, 1ª ed. 1992.

NEGRI, Toni (1994). *El poder constituyente. Ensayo sobre las alternativas de la modernidad*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1ª ed.

NIETZSCHE, Friedrich (1887). *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial, 16ª ed. 1994.

NIETZSCHE, Friedrich (1932). "El Eterno retorno", en *Obras Completas*, tomo V, Madrid, Aguilar.

NORA, Pierre (1974). "La vuelta del acontecimiento", en *Hacer la historia*, vol. I *Nuevos problemas*, Barcelona, Laia, 2ª ed. 1985, 221-239.

OLEZA, Juan (1981). "La ideologización del texto literario. Las vías de acceso de la ideología al lenguaje y algunos problemas de su formalización", en J. Romera Castillo (ed.) *La ideología como signo*, Madrid, Playor, 176-226.

OLEZA, Joan (1994). "La disyuntiva estética de la postmodernidad y el realismo", en *Historia y ficción*, Consolación Baranda (coord.), Madrid, Editorial Complutense, 1994, 113-126.

OLEZA, Joan (1996). "Un realismo posmoderno", en *Ínsula* 587-588, nvbre-dcbre 1995, 39-42.

ORTEGA, Antonio (1994). "Introducción", en *La prueba del nueve (antología poética)*, Madrid, Cátedra, 7-36.

ORTEGA, Antonio (1995). "La crítica literaria en la prensa escrita: notas para un análisis", en *Ínsula,* 587-588, nvbre-dcbre 1995, 31-33.

PARDO, José Luis (1995). "Sobre la crítica y sus críticos", en *Ínsula,* 587-588, nvbre-dcbre 1995, 33-37.

PAREYSON, Luigi (1954). *Estetica. Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1988, 2ª ed. 1991.

PÉREZ RAMOS, Antonio (1995). "La cultura indefensa", *El País*, 6-3-1995, 11-12.

PERNIOLA, Mario (1990). "Solemnes atractivos", en *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 99-106.

PONZIO, Augusto (1994). *Poder de la comunicación y comunicación del poder*, Valencia, Eutopías, vol. 32, 2ª época.

POPPER, Karl R. (1945). *La sociedad abierta y sus enemigos*, vol. I y II, Barcelona, Paidós, 2ª ed. 1985.

PRADERA, Javier (1992). "El libro: industria y mercado", en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol 9, Barcelona, Crítica, 72-86.

RAMONEDA, Josep (1997). "Memoria, amnesia, perdón", en diario *El País*, viernes 7 de noviembre de 1997, 13-4.

RAMONET, Ignacio (1995). "Pensamiento único y nuevos amos del mundo", en *Cómo nos venden la moto*, Barcelona, Icaria, 2º ed. 1996.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

RAMOS, Ramón (1989). "Maurice Halbwachs y la memoria colectiva", en *Revista de Occidente, La Memoria*, nº 100, septiembre de 1989, 63-81.

RICO, Francisco (1992). "De hoy para mañana: la literatura de la libertad", en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol 9, Barcelona, Crítica, 86-93.

RICOEUR, Paul (1955). *Historia y verdad*, Madrid, Ediciones Encuentro, 3ª ed. 1990.

RIECHMANN, Jorge (1990). *Poesía practicable*, Madrid, Hiperión.

RIECHMANN, Jorge (1995). *Redes que dan libertad. Introducción a los nuevos movimientos sociales*, Barcelona, Paidós.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge (1993). "Parte de una historia", Separata de *Lienzo*, 14, Univ. de Lima.

RODRÍGUEZ, Ildefonso (1995). "En la cocina", en *Ínsula* 587-588, nvbre-dcbre 1995, 23-4.

ROJAS MARCOS, Luis (1992). "El ojo televisual", *El País*, 16-12-1992, 13.

ROSSI, Paolo (1991). *Il Passato, la Memoria, l'Oblio*, Bologna, Il Mulino.

ROSSI-LANDI, Ferruccio (1978). *Ideología*, Barcelona, Editorial Labor, 1ª ed. 1980.

RUÍZ, Pedro (1994). *El tiempo histórico*, Valencia, Ed. Episteme/Eutopías, vol. 71.

SÁNCHEZ-OSTIZ y otros (1992). "Poetas de *Trieste*: Andrés Trapiello y Juan Manuel Bonet", en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol 9, Francisco Rico (ed.) Barcelona, Crítica, 214-219.

SANTAMARINA, Cristina (1994). "Las palabras del mercado", *Revista de Occidente*, nº 162, nvbre 1994, 151-162.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1996). "El archipiélago de la ficción", en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 1996, 3-4.

SECO SERRANO, Carlos (1996). "La corona en la transición española", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 138-158.

SEPÚLVEDA, Isidro (1996). "La eclosión nacionalista: regionalismos, nacionalidades y autonomías", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 409-443.

SEVILLA, Sergio (1993a). "Problemas filosóficos de la historiografía: conciencia histórica, ciencia y narración", en *Ayer*, nº 12, Pedro Ruiz (ed.), 29-46.

SEVILLA, Sergio (1993b). *El imaginario y el discurso histórico*, Valencia, Ed. Episteme/Eutopías, vol. 23.

SOTO CARMONA, Álvaro (1996). "Conflictividad social y transición sindical", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 363-408.

TALENS, Jenaro (1978). "Práctica artística y producción de significante", en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, VVAA, Madrid, Cátedra, 5ª ed. 1995, 15-60.

TALENS, Jenaro (1979). *Escriptura i ideologia: treball artístic i pràctica política*, València, Tres i quatre.

TALENS, Jenaro (1992). "De poesía y su(b)versión (Reflexiones desde la escritura denotada «Leopoldo María Panero»)", en *Agujero llamado Nevermore*, Leopoldo María Panero, Madrid, Cátedra, 7-54.

TALENS, Jenaro (1994). *Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica*, Valencia, Ed. Eutopías/Episteme, Documentos de Trabajo.

TALENS, Jenaro/ ZUNZUNEGUI, Santos (1995). *Rethinking film history. History as narration*, Valencia, Ediciones Episteme.

TORRES LÓPEZ, Juan (1994). "Formas de producción y pautas de consumo en la crisis del Estado del bienestar", *Revista de Occidente*, nº 162, nvbre 1994, 45-60.

TUSELL, Javier (1996). "La transición política: un planteamiento metodológico y algunas cuestiones decisivas", en *Historia de la transición. 1975-1986*, J. Tusell y A. Soto (eds.), Madrid, Alianza Universidad, 1996, 109-137.

USPENSKIJ, B. A. (1979). "Historia sub especie semioticae", en *Semiótica de la cultura*, J. Lotman y Escuela de Tartu (ed.), Madrid, Cátedra, 209-218.

VATTIMO, Gianni (1985). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 5ª ed. cast. 1995.

VELASCO, Luis de (1996). *Políticas del PSOE 1982-1995. Del «cambio» a la decepción*, Barcelona, Icaria.

VERDÚ, Vicente (1995). "El cibercapitalismo americano", *El País*, 18-9-1995, 15.

VEYNE, Paul (1971). *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epistemología*, Madrid, Fragua, 1972.

VEYNE, Paul (1974). "La historia conceptualizante", en *Hacer la historia*, vol. I *Nuevos problemas*, Barcelona, Laia, 2ª ed. 1985, 75-104,

VIDAL-BENEYTO, José (1996). "El timo de la memoria", en *El País*, sábado 26/10/1996, 13.

VILAR, Pierre (1974). "Historia marxista, historia en construcción", en *Hacer la historia*, vol. I *Nuevos problemas*, Barcelona, Laia, 2ª ed. 1985, 179-219.

VILAR, Pierre (1995). *Pensar històricament*, València, Tres i quatre.

VILLANUEVA, Darío (1992). "Los marcos de la literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema", en *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*, vol 9, Crítica, 3-40.

VILLENA, Luis Antonio de (1986). *Postnovísimos*, Madrid, Visor.

VILLENA, Luis Antonio de (1992). *Fin de siglo*, Madrid, Visor.

VIRILIO, Paul (1980). *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, ed. cast. 1988.

VIRILIO, Paul (1995). "Política de la desaparición", en *Letra Internacional*", nº 39, 46-48.

VOLOSHINOV, Valentin N. (1929). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

VVAA (1994). *Últimos veinte años de poesía española*, Ayuntamiento de Oviedo.

WACHTEL, Nathan (1974). "La aculturación", en *Hacer la historia*, vol. I *Nuevos problemas*, Barcelona, Laia, 2ª ed. 1985, 135-156.

WEINTRAUB, Karl J. (1991). "Autobiografía y conciencia histórica", en *Anthropos Suplementos 29*, 18-33.

WHITE, Hayden (1973). *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, F.C.E., 1992.

WHITE, Hayden (1987). *El contenido de la forma*. *Narrativa, discurso y representación histórica*, Barcelona, Paidós, 1ª ed. 1992.

WILLIAMS, Raymond (1977). *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

WILLIAMS, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Paidós.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1922). *Tractatus Logico-Philosophicus*, Madrid, Alianza Universidad, 1ª reimpr. 1989.

ZUNZUNEGUI, Santos (1994). *Desear el deseo*, Valencia, Eutopías/Episteme, vol. 62.

## 7.2. BIBLIOGRAFÍA AUTOBIOGRAFÍA


ACÍN, Ramón (1996). "El comercio en la literatura: un difícil matrimonio", en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 1996, 5-7.

BAJO CERO, Alicia (1997). *Poesía y poder*, Valencia, Ediciones Bajo Cero.

BARTHES, Roland (1975). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Editorial Kairós, 1978.

BARTHES, Roland (1984). *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1ª ed. 1987.

BASANTA, Ángel y LOUREIRO, Á. G. (1996). "La autobiografía desde 1975", en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 1996, 9-11.

BASANTA, Ángel (1996). "Autobiografías noveladas y novelas autobiográficas", en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 1996, 7-9.

BATAILLON, Marcel (1968). *Novedad y fecundidad del «Lazarillo de Tormes»*, Madrid, Anaya.

BATAILLON, Marcel (1969). *Pícaros y picaresca*, Madrid, Taurus, reimp. 1ª ed. 1982.

BATTISTINI, Andrea (1990). *Lo Specchio di Dedalo*, Bologna, Il Mulino.

BERGSON, Henri (1957). *Memoria y vida*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

BÉRTOLO, Constantino (1992). «II», en "La «nueva narrativa española»", Darío Villanueva y otros, en F. Rico (ed.) *Los nuevos nombres 1975-1990*, vol. 9, *Historia y crítica de la literatura española*, Barc., Crítica, 292-299, original en "Introducción a la narrativa española actual", *en Revista de Occidente*, nº 98-99, 29-60.

BLANCHOT, Maurice (1996). "El diario íntimo y el relato", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 47-54 [cap. extracto de *El libro que vendrá*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1969].

BOU, Enric (1996). "El diario: periferia y literatura", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 121-135.

BOURGET, Paul (1901). *Essais de Psycologie Contemporaine*, vol. I, Paris, Plon-Nourrit.

BRÉE, Germaine (1994). "Autoginografía", en *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Loureiro, Ángel G. [coord.], Madrid, Megazul-Endymion, 101-112, [original en "Autoginography", *The Southern Review* 22, 1986, 223-230].

BRUSS, Elizabeth (1991). "Actos literarios", en *Anthropos Suplemento 29*, 62-79.


BIBLIOTECA VIRTUAL

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

CABALLÉ, Anna (1996). "Ego tristis (El diario íntimo en España)", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 99-120.

CABANILLES, Antonia (1992). "Discurso poético y narratividad", en *Teoría, crítica e historia literaria*", José Antonio Hernández Guerrero (ed.), Univ. de Cádiz, Seminario de teoría de la literatura.

CABANILLES, Antonia (1989). *La ficción autobiográfica. La poesía de Jaime Gil de Biedma*, Anejo Millars-Filologia, Col.legi Universitari de Castelló-Excma. Diputació de Castelló.

CASTILLA DEL PINO, Carlos (1996). "Teoría de la intimidad", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 15-30.

CASTRO, Américo (1961). *De la edad conflictiva (El drama de la honra en España y en su literatura)*, Madrid, Taurus.

CATANI, Maurizio & DELHEZ-SARLET [orgs.] (1983). *Individualisme et autobiographie en occident*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles.

CATELLI, Nora (1991). *El Espacio Autobiográfico*, Barcelona, Lumen.

CATELLI, Nora (1996). "El diario íntimo: una posición femenina", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 87-98.

DARAKI, Maria (1983). "Identité et exclusion en Grèce ancienne", en *Individualisme et autobiographie en occident*, Catani & Delhez-Sarlet (orgs.), Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 15-25.

DE MAN, Paul (1979). *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Lumen, 1990.

DE MAN, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración", en *Anthropos Suplemento 29*, 113-118.

DERRIDA, Jacques (1984). *Otobiographies. L'insegnamento di Nietzsche e la politica del nome propio*, Padova, Il Poligrafo, 1993.

DIDIER, Béatrice (1996). "El diario ¿forma abierta?, en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 39-46 [versión abreviada de la conclusión a *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1976].

DUMONT, Louis (1983). *Ensayos sobre el individualismo*. *Una perspectiva antropológica sobre la ideología moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 1987.

EAKIN, Paul John (1991). "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje", en *Anthropos Suplemento 29*, 73-91.

EAKIN, Paul John (1992). *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

ECO, Umberto (1992). *Los Límites de la Interpretación,* Barcelona, Lumen.

FOUCAULT, Michel (1970). *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 3ª ed. 1987,

FOUCAULT, Michel (1988a). *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 2ª ed. 1992.

FOUCAULT, Michel (1988b). *Tecnologías del yo*, Barcelona, Paidós, 1990, reimpresión 1995.

FOUCAULT, Michel (1992). *Genealogía del racismo*, Madrid, Las ediciones de La Piqueta.

FOX-GENOVESE, Elizabeth (1994). "Mi estatua, mi yo: escritos autobiográficos de mujeres afroamericanas", en *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Loureiro, Ángel G. [coord.], Madrid, Megazul-Endymion, 259-293 [original en "My statue, my self: Autobiographical writings of afro-american writers", en *The private self. Theory and practice of women's autobiographical writings*, ed. Shari Benstock, University of North Carolina Press, 1988].

FREIXAS, Laura (1996). "Auge del diario ¿íntimo? en España", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 5-14.

GAGLIARDI, Antonio (1984). "L'auto-biografia e la parabola del soggetto", en *Sigma*, XVII, 1-2, Milano, 72-84.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1992a). "La poesía", en F. Rico (ed.) *Los nuevos nombres 1975-1990*, vol. 9, *Historia y crítica de la literatura española*, Barc., Crítica, 94-124.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1992b). *Poesía figurativa*, Sevilla, Renacimiento.

GARCÍA MONTERO, Luis (1992). "Felipe Benítez Reyes, la poesía después de la poesía", en *Poesía (1979-87)*, Felipe Benítez Reyes, Madrid, Hiperión, 9-25.

GARCÍA MONTERO, Luis (1993a). *Confesiones poéticas*, Granada, Maillot Amarillo, Diputación provincial.

GARCÍA MONTERO, Luis (1994b). "Trazado de fronteras", en *Además*, Madrid, Hiperión, 7-21.

GARCÍA POSADA, Miguel (1996). *Poesía española. La nueva poesía (1975-1992)*, vol. 10, Barcelona, Critica.

GARRIDO, Antonio (1988). "Sobre el relato interrumpido", *Revista de Literatura, L*, 100.

GENETTE, Gérard (1991). *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993.

GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1ª ed. 1989.

GIRARD, Alain (1996). "El diario como género literario", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 31-38 [versión abreviada de la introducción a *Le journal intime*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963].

GRACIA, Jordi (1996). "Novela y cultura en el fin de siglo", en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 1996, 27-31.

GULLÓN, Ricardo (1984). *La Novela Lírica*, Madrid, Cátedra.

GUSDORF, Georges (1991). "Condiciones y límites de la autobiografía", en *Anthropos Suplemento 29*, 9-18.

HABERMAS, Jürgen (1984). *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. 1994.

HAUSER, Arnold (1985). *Historia social de la literatura y el arte*, vol. 3, Barcelona, Labor.

*Ínsula*, nº 589-590, *El espejo fragmentado*, enero-febrero de 1996.

JAY, Paul (1984). *El ser y el texto*. *La autobiografía, del romanticismo a la posmodernidad. (Representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes)*, Madrid, Megazul-Endymion, 1993.

KRISTEVA, Julia (1968). "La productividad llamada texto", en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1ª ed. cast. 1970, 2ª ed. 1972, 63-93.

LEJEUNE, Philippe (1971). *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin.

LEJEUNE, Philippe (1973). "Le pacte autobiographique" en *Poétique*, nº 17, 137-162.

LEJEUNE, Philippe (1980). *Je est un autre*, Paris, Seuil.

LEJEUNE, Philippe (1986). *Moi aussi*, Paris, Seuil.

LEJEUNE, Philippe (1991). "El pacto autobiográfico", *Anthropos Suplemento 29*, 47-61.

LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion.

LEJEUNE, Philippe (1996). "La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 55-75.

LOUREIRO, Ángel G. (1991a). "La autobiografía como literatura, arte y pensamiento. Teoría literaria y textos autobiográficos" en *Anthropos 125*, Editorial, 2-16.

LOUREIRO, Angel G. (1991b). "La autobiografía española: actualidad y futuro", en *Anthropos 125*, 17-23.

LOUREIRO, Ángel G. (1991c). "Problemas teóricos de la autobiografía", *Anthropos Suplemento 29*, 2-8.

LOUREIRO, Ángel G. [coord.] (1991d). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Anthropos 125*, octubre de 1991.

LOUREIRO, Ángel G. [coord.] (1991e). *La autobiografía en la España contemporánea. Teoría y análisis textual*, *Anthropos Suplemento 29*, diciembre 1991.

LOUREIRO, Ángel G. (1993). "Direcciones en la teoría de la autobiografía", en *Escritura Autobiográfica,* Romera, J. et alii (Eds.), Madrid, Visor Libros, 33-46.

LOUREIRO, Ángel G. (1994). "Introducción. Diferencias feministas", en *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Loureiro, Ángel G. [coord.], Madrid, Megazul-Endymion, 9-32.

MAINER, José-Carlos (1994). *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona, Crítica.

MARGOT HENNESSY, C. (1994). "A la escucha de la madre secreta: «Hermanos y guardianes», de John Edgar Wideman", en *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Loureiro, Ángel G. [coord.], Madrid, Megazul-Endymion, 375-415 [original en "Listening to the secret mother: Reading John Edgar Wideman's *Brothers and Keepers*", en *American women's autobiographies. Fea(s)ts of memory*, ed. Margo Culley, Madison, University of Wisconsin Press, 1992].

MARÍ, Antoni (1994). *Formes de l'individualisme*, València, Tres i quatre edicions.

MARTÍNEZ MESANZA, Julio (1990). "Prólogo", en *Poesía 1970-1989*, Sevilla, Renacimiento, 7-9.

MAY, Georges (1979). *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 2ª ed. mars 1984.

MELO MIRANDA, Wander (1987). *Contra a corrente; a questão autobiográfica em Graciliano Ramos e Silviano Santiago*, Tesis doctoral, Sâo Paulo, Universidade de Sâo Paulo, 1987.

MEREGALLI, Franco (1978). "Autobiografia e picaresca", en *Nuova Antologia*, fasc. 2125-2126, 516-530.

MEREGALLI, Franco (1979). "Estebanillo González: Romanzo o autobiografia?", en *Spicilegio Moderno 11*, 16-24.

MOLINO, Jean (1980). "Stratégies de l'autobiographie au Siècle d'Or", en *L'autobiographie dans le monde hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix, 11-12-13 mai 1979,* Aix-en-Provence, Centre de Recherches Hispaniques de l'Université de Provence, 115-137.

MOREIRAS, Alberto (1991). "Autobiografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)" en *Anthropos Suplemento 29,* 129-136.

MUÑOZ MILLANES, José (1996). "Los placeres de los diarios: el caso de Marià Manent", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 136-146.

MURILLO, Enrique (1992). «III», de «La actualidad de la narrativa española», en *Diario 16*, 23 de abril de 1988, 299-305.

NEUMANN, Bernd (1970). *La identidad personal: autonomía y sumisión*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1973.

NIETZSCHE, Friedrich (1932). "El Eterno retorno", en *Obras Completas*, tomo V, Madrid, Aguilar.

OLEZA, Joan (1996). "Un realismo posmoderno", en *Ínsula* 587-588, nvbre-dcbre 1995, 39-42.

OLNEY, James (1991). "Algunas versiones de la memoria/Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía", en *Anthropos Suplemento 29*, 33-47.

ORTEGA, Antonio (1994). "Introducción", en *La prueba del nueve (antología poética)*, Madrid, Cátedra, 7-36.

PASQUAU GUERRERO, Juan (1984). *Biografía de Úbeda*, Jaén, Asociación Pablo de Olavide.

POPE, Randolph D. (1974). *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Frankfurt, Peter Lang/Herbert Lang, Bern.

PRADO, Benjamín (1987). "La otra sentimentalidad", en *1917 versos*, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera, 5-9.

RICO, Francisco y CROS, Edmond (1983). "Construcción y estilo del *Guzmán de Alfarache*", *Historia y crítica de la literatura española. Siglo de Oro: Barroco*, vol. 3, 486-492.

RODA, Vittorio (1991). *Homo duplex. Scomposizioni dell'io nella letteratura italiana moderna*, Bologna, Il Mulino.

ROMERA CASTILLO, José (1981). "La literatura, signo autobiográfico", en *La literatura como signo*, Romera Castillo, J. (ed.), Madrid, Playor, 13-56.

ROMERA CASTILLO, José (1991). "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991), en *Anthropos Suplemento 29,* 170-184.

ROMERA CASTILLO, José (1993). "Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)", en *Escritura Autobiográfica,* Romera, J. et alii (Eds.), Madrid, Visor Libros, 423-505.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1992). "La novela", en F. Rico (ed.) *Los nuevos nombres 1975-1990*, vol. 9, *Historia y crítica de la literatura española*, Barc., Crítica, 249-284.

SANZ VILLANUEVA, Santos (1996). "El archipiélago de la ficción", en *Ínsula* 589-590, enero-febrero, 1996, 3-4.

SEARLE, John R. (1980). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Madrid, Cátedra.

SMITH, Sidonie (1994a). "El sujeto [femenino] en la escena crítica: la poética, la política y las prácticas autobiográficas", en *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Loureiro, Ángel G. [coord.], Madrid, Megazul-Endymion, 35-67 [original en "The (female) subject in critical venues: Poetics, politics, autobiographical practices", en *a/b: Auto/Biography Studies* 6, nº 1, 1991, 109-30].

SMITH, Sidonie (1994b). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres", en *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Loureiro, Ángel G. [coord.], Madrid, Megazul-Endymion, 113-149 [original en *A poetics of women's autobiography. marginality and the fiction of self-representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, 39-59].

SOMMER, Doris (1994). "«Más que una mera historia personal»: Los *testimonios* de mujeres y el sujeto plural", en *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Loureiro, Ángel G. [coord.], Madrid, Megazul-Endymion, 295-329 [original en "Not just a personal story: Women's *Testimonios* and the plural self", *Life/Lines. Teorizing Women's autobiography*, edited by Bella Brodzki and Celeste Schenck, Cornell University Press, 1988].

SPADACCINI, Nicholas y TALENS, Jenaro [eds.] (1988a). *Autobiography in early modern Spain*, Minneapolis, The Prisma Institute.

SPADACCINI, Nicholas y TALENS, Jenaro (1988b). "Introduction: The construction of the Self. Notes on autobiography in early modern Spain", en *Autobiography in early modern Spain*, N. Spadaccini y J. Talens (eds.), Minneapolis, The Prisma Institute, 9-40.

SPRINKER, Michael (1991). "Ficciones del yo: El final de la autobiografía", en *Anthropos Suplemento 29,* 118-128.

STANFORD FRIEDMAN, Susan (1994). "El yo autobiográfico de la mujer: teoría y práctica", en *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Loureiro, Ángel G. [coord.], Madrid, Megazul-Endymion, 151-186 [original en "Women's autobiographical selves: Theory and practice", en *The private self. Theory and practice of women's autobiographical writings*, ed. Shari Benstock, University of North Carolina Press, 1988].

STANTON, Domna C. (1994). "Autoginografía: ¿Un tema diferente, otro sujeto?", en *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Loureiro, Ángel G. [coord.], Madrid, Megazul-Endymion, 71-99 [original en "Autogynography: Is the subject different?", *New York Literary Forum* 12-13, 1984].

STAROBINSKI, Jean (1961). *L'Occhio Vivente*, Torino, Einaudi, 1975.

STAROBINSKI, Jean (1982). "I problemi dell'autobiografia", en J*ean-Jacques Rousseau. La Trasparenza e L'Ostacolo*, Bologna, Il Mulino, 283-312.

STEINER, George (1989). *Vere presenze. Contro la cultura del commento, una difesa del significato dell'arte e della creazione poetica*, Milano, Garzanti Editore, 1ª ed. 1992.

SUS, Arturo [dir.] (1986). "Arquitectura Renacentista", en *Historia de la arquitectura española*, tomo 3, Barcelona, Planeta.

TALENS, Jenaro (1975). *Novela picaresca y práctica de la transgresión*, Madrid, Júcar.

TALENS, Jenaro (1994). *Escritura contra simulacro. El lugar de la literatura en la era electrónica*, Valencia, Ed. Eutopías/Episteme, Documentos de Trabajo.

TODOROV, Tzvetan (1968). "Introducción", en *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1ª ed. cast. 1970, 2ª ed. 1972, 11-15.

TODOROV, Tzvetan (1985). *Frágil felicidad. Un ensayo sobre Rousseau*, Barcelona, Gedisa, 1987.

VALIS, Noël M. (1991). "La autobiografía como insulto", en *La autobiografía en la España contemporánea*, Anthropos, nº 125, octubre de 1991, 36-40.

VECCHI, Roberto (1990a). *Realtà e Finzione nell'Autobiografia di Fernando Gabeira,* Italia, Piovan Editore.

VECCHI, Roberto (1990b). "La testimonanza come documento e invenzione: nota sulla recente narrativa brasiliana", en *Actas del II Congreso ABRALIC Associação Brasileira di Literatura Comparada*, Belo Horizonte, 1991.

VILLANUEVA, Darío (1991). *El Polen de Ideas. Teoría, crítica, historia y literatura comparada*, Barcelona, PPU.

VILLANUEVA, Darío (1992a). *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe.

VILLANUEVA, Darío (1992b). "La «nueva narrativa española»", en F. Rico (ed.) *Los nuevos nombres 1975-1990*, vol. 9, *Historia y crítica de la literatura española*, Barc., Crítica, 285-292, original de «La novela», en VVAA, *Letras españolas*, Madrid, Castalia, 1987, 19-64.

VILLANUEVA, Darío y Otros [coord.] (1992c). *Los nuevos nombres*. *1975-1990, Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 9, Barcelona, Crítica.

VILLANUEVA, Darío (1993). "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía", en *Escritura Autobiográfica,* Romera, J. et alii (Eds.), Madrid, Visor Libros, 15-31.

VILLENA, Luis Antonio de (1992). *Fin de siglo*, Madrid, Visor.

WEINTRAUB, Karl (1978). *La formación de la individualidad*, Madrid, Megazul-Endymion, 1993.

WEINTRAUB, Karl J. (1991). "Autobiografía y conciencia histórica", en *Anthropos Suplemento 29*, 18-33.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1922). *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial, 6ª ed. 1989.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

VVAA (1992). “La pleamar de los ochenta”, en F. Rico (ed.) *Los nuevos nombres 1975-1990*, vol. 9, *Historia y crítica de la literatura española*, Barc., Crítica, 399-416.
VVAA. (1994). *El gran desafío: feminismos, autobiografía y postmodernidad*, Loureiro, Ángel G. [coord.], Madrid, Megazul-Endymion.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

## 7.3. OBRAS DE FICCIÓN


ALONSO, Eduardo (1993). *Villahermosa*, Madrid, Espasa Calpe.

ANDREU, Blanca (1994). *El sueño oscuro. Poesía reunida 1980-1989*, Madrid, Hiperión.

ATXAGA, Bernardo (1996). "Diario [fragmentos]", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 159-162.

BELBEL, Sergi (1991). *Caricias. Elsa Schneider*, Madrid, El Público/Centro de Documentación Teatral.

BELBEL, Sergi (1993). *Després de la pluja*, Barcelona, Centre Dramàtic de la Generalitat Catalana/Editorial Lumen, 1ª ed.

BENÍTEZ REYES, Felipe (1992a) *Poesía (1979-1987)*, Madrid, Hiperión.

BENÍTEZ REYES, Felipe (1992b). *Sombras particulares*, Madrid, Visor.

BENÍTEZ REYES, Felipe (1995a). *La propiedad del paraíso*, Barcelona, Planeta.

BENÍTEZ REYES, Felipe (1995b). *Vidas improbables*, Madrid, Visor.

CARNERO, Guillermo (1979). *Ensayo de una teoría de la visión. Poesía 1966-1977*, Madrid, Hiperión, 2ª ed. 1983.

CASTELLET, Josep María (1988). *Els escenaris de la memòria*, Barcelona, Edicions 62.

COLINAS, Antonio (1993). *El río de sombra (Poesía, 1967-1990)*, Madrid, Visor.

CUENCA, Luis ALberto de (1990). *Poesía (1970-89)*, Sevilla, Renacimiento.

D'ORS, Miguel (1992). *Punto y aparte*, Granada, Comares.

ELIOT, T. S. (1963). *Poesías reunidas, 1909/1962*, Madrid, Alianza Tres, 7ª ed., 1994.

ESCOBAR, Julia (1996). "Diario [fragmentos]", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 168-174.

FALCÓN, Enrique (1994). *La marcha de 150.000.000*, Madrid, Ediciones Rialp.

FERRATER, Gabriel (1979). *Les dones i els dies*, Barcelona, Edicions 62 i La Caixa, 30 ed. 1989.

FREIXAS, Laura (1996). "Diario [fragmentos]", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 175-180.

GALLEGO, Vicente (1988). *La luz, de otra manera*, Madrid, Visor.

GARCÍA HORTELANO, Juan (antologador) (1977). *El grupo poético de los años 50*, Madrid, Taurus, 8ª ed. 1993.

GARCÍA MARTÍN, Jose Luis (1993). *Colección de días*, Sevilla, Renacimiento.

GARCÍA MARTÍN, José Luis (1995). *Selección Nacional. Última poesía española*, Gijón, Libros del Pexe.

GARCÍA MONTERO, Luis (1991). *Las flores del frío*, Madrid, Hiperión, 1ª ed., 1994 2º ed.

GARCÍA MONTERO, Luis (1994a). *Habitaciones separadas*, Madrid, Visor.

GARCÍA MONTERO, Luis (1994b). *Además*, Madrid, Hiperión.

GARCÍA MORALES, Adelaida (1985). *El silencio de las sirenas*, Barcelona, Anagrama, 14ª ed. 1993.

GARCÍA, Álvaro (1989). *La noche junto al álbum*, Madrid, Hiperión.

GIL DE BIEDMA, Jaime (1975). *Las personas del verbo*, Barc., Seix Barral, 5ª ed. 1991.

GIMFERRER, Pere (1988). *Poemas 1962-1969*, Madrid, Visor.

GRANDES, Almudena (1996). *Modelos de mujer*, Barcelona, Tusquets.

GUILLÉN, Jorge (1936). *Cántico*, Barcelona, Labor, 1970.

JIMÉNEZ LOZANO, José (1996). "Diario [fragmentos]", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 181-186.

JUARISTI, Jon (1994). *Mediodía (1985-1993)*, Granada, Comares.

LINARES, Abelardo (1991). *Espejos (1986-91)*, Valencia, Pre-Textos.

LORIGA, Ray (1992). *Lo peor de todo*, Madrid, Ed. Debate, 2ª ed. 1996.

LORIGA, Ray (1993). *Héroes*, Barcelona, Plaza & Janés, 10ª ed. 1995.

LLOP, José Carlos (1996). "Diario [fragmentos]", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 187-193.

MAESTRE, Pedro (1996). *Matando dinosaurios con tirachinas*, Barcelona, Ed. Destino, 7ª ed. 1996.

MAÑAS, José Ángel (1994). *Historias del Kronen*, Barcelona, Ed. Destino, 11ª ed. 1995.

MARÍAS, Javier (1986). *El hombre sentimental*, Madrid, Espasa Calpe, 1994.

MARÍAS, Javier (1989). *Todas las almas*, Barcelona, Anagrama (compactos), 2ª ed. octubre 1993.

MARTÍN GARZO, Gustavo (1996). "El cuarto cerrado", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 194-202.

MARTÍNEZ MESANZA, Julio (1986). *Europa*, Sevilla, Renacimiento.

MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio (1996). "Diario [fragmentos]", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 203-207.

MARZAL, Carlos (1987). *El último de la fiesta*, Sevilla, Renacimiento.

MARZAL, Carlos (1991). *La vida de frontera*, Sevilla, Renacimiento.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1991). *Beatriz Miami*, Barcelona, Anagrama.

MASOLIVER RÓDENAS, Juan Antonio (1996). "Diario [fragmentos]", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 208-215.

MÉNDEZ RUBIO, Antonio (1995). *El fin del mundo*, Madrid, Hiperión.

MENGÍBAR, Inmaculada (1994). *Pantalones blancos de franela*, Madrid, Hiperión.

MESA TORÉ, José Antonio (1991). *El amigo imaginario*, Madrid, Visor.

MILLÁS, Juan José (1990). *La soledad era esto*, Barcelona, Ed. Destino, 2ª ed. 1995.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986a). *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral, 6ª ed. 1991.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1986b). *Diario del Nautilus*, Diputación Provincial de Granada, Madrid Mondadori 1989.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (1991). *El jinete polaco*, Barcelona, Planeta.

MUÑOZ, Luis (1991). *Septiembre*, Madrid, Hiperión.

NAVARRO, Justo (1996). "Diario [fragmentos]", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 216-220.

NIEVA, Francisco (1988). *Trilogía italiana. Teatro de farsa y calamidad*, Madrid, Cátedra.

NIEVA, Francisco (1995). *Malditas sean Coronada y sus hijas. Delirio de amor hostil*, Madrid, Cátedra, 4ª ed.

ORTEGA, Antonio (1994). *La prueba del nueve. Antología poética*, Madrid, Cátedra.

PANERO, Leopoldo María (1986). *Poesía 1970-1985*, Madrid, Visor, 2ª ed. 1993.

PARDO, Carlos (1995). *El invernadero*, Madrid, Hiperión.

PESSOA, Fernando (1981). *Poesía completa*, vol. I, Barcelona, Libros Río Nuevo, 2ª ed. nvbre 1983, introducción, traducción y notas Miguel Ángel Viqueira.

PRADO, Benjamín (1987). "Tres sonetos anti-Otan", en *1917 versos*, VVAA, Madrid, Ediciones Vanguardia Obrera, 82-84.

PRADO, Benjamín (1995a). *Raro*, Barcelona, Plaza & Janés.

PRADO, Benjamín (1995b). *Cobijo contra la tormenta,* Madrid, Hiperión.

REINA, Mª Manuela (1988). *El pasajero de la noche*, Madrid, Ediciones Antonio Machado.

*Revista de Occidente*, *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, Alfredo Taberna (ed.), nª 182-183, julio-agosto de 1996.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

RIECHMANN, Jorge (1990). *Poesía practicable*, Madrid, Hiperión.

RIECHMANN, Jorge (1994). *El corte bajo la piel*, Madrid, Bitácora.

RIERA, Carme (1996). "Notas de clase", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 221-226.

SALABERT, Juana (1996). "Diario [fragmentos]", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 227-235.

SÁNCHEZ OSTIZ, Miguel (1996). "Diario [fragmentos]", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 236-241.

SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy (1984). *Elegías*, Madrid, Trieste.

SANCHIS SINISTERRA, José (1991). *Ñaque. ¡Ay Carmela!*, Madrid, Cátedra.

SASTRE, Alfonso (1990). *La taberna fantástica. Tragedia fantástica de la gitana Celestina*, Madrid, Cátedra, 2ª ed. 1992.

TALENS, Jenaro (1991). *El largo aprendizaje. Poesía 1975-1991*, Madrid, Cátedra.

TALENS, Manuel (1994). *Venganzas*, Barcelona, Tusquets.

TOVAR, Antón (1996). "Diario dun vellido (Diario de un viejecito)", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 242-246.

TRAPIELLO, Andrés (1990). *El gato encerrado*, Valencia, Pre-Textos.

TRAPIELLO, Andrés (1991). *Las tradiciones (1979-1988)*, Granada, Editorial Comares.

TRAPIELLO, Andrés (1992). *El buque fantasma,* Barcelona, Plaza y Janés.

TRAPIELLO, Andrés (1993). *Acaso una verdad*, Valencia, Pre-textos.

TRAPIELLO, Andrés (1996). "Diario [fragmentos]", en *El diario íntimo. Fragmentos de diarios españoles (1995-1996)*, *Revista de Occidente*, nº 182-183, julio-agosto 1996, 247-256.

ULLÁN, José-Miguel (1994). *Ardicia*, Madrid, Cátedra.

VILLENA, Luis Antonio de (1988). *Poesía 1970-1984*, Madrid, Visor.

VILLENA, Luis Antonio de (1990). *Como a lugar extraño*, Madrid, Visor.

VILLENA, Luis Antonio de (1993). *Marginados*, Madrid, Visor.

WOLFE, Roger (1993). *El índice de Dios*, Madrid, Espasa Calpe.