

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA**

**LA VOZ DEL OTRO Y LA OTRA VOZ:
ZENOBIA CAMPRUBÍ,
MARÍA MARTÍNEZ SIERRA,
DOLORES MEDIO
Y ALEJANDRA PIZARNIK**

DEA REALIZADO EN EL PROGRAMA DE TERCER CICLO
“FILOLOGÍA ESPAÑOLA”

POR MARÍA DEL CARMEN PALOMO GARCÍA

LDA. FILOLOGÍA HISPÁNICA E INGLESA

DIRIGIDA POR

DR. JOSÉ ROMERA CASTILLO

DIRECTOR DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN
DE SEMIÓTICA LITERARIA, TEATRAL Y NUEVAS TECNOLOGÍAS
DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

MADRID
2007

**LA VOZ DEL OTRO Y LA OTRA VOZ:
ZENOBIA CAMPRUBÍ,
MARÍA MARTÍNEZ SIERRA,
DOLORES MEDIO
Y ALEJANDRA PIZARNIK**

Y pensó en sí misma y halló solamente confusión. Pero aún sabía que era necesario escribir porque sólo ella podría dar testimonio de algunas cosas por las que vivía (...) Por eso aún mirando desde una alcantarilla, le sobrevenía una leve alegría, porque la más desposeída tenía algo que hacer: contar un cuento sin historia y sin explicar por qué su herida mana desde que se recuerda. Es todo lo que sabe. No es mucho. Pero es todo lo que sabe.

Alejandra Pizarnik

Fluye
sólo el silencio

inconsolable.

Ada Salas

	Página
ÍNDICE	
PRÓLOGO	8
PARTE PRIMERA	
I. HACIA UN ESTUDIO DE LOS RASGOS GENERALES DE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA	
1.1. Consideraciones previas	19
1.2. La constitución del género autobiográfico	23
1.3. Rasgos generales de lo autobiográfico	39
1.3.1. El pacto autobiográfico / el pacto novelesco	42
1.3.2. Lector / firma	57
1.3.3. Identidad / otredad	60
1.3.4. Sinceridad / testimonio	67
1.3.5. Memoria / olvido	70
1.3.6. Retrospección / intimidad	82
1.3.7. Acto performativo / acto elocutivo	89
II. MODALIDADES DE LO AUTOBIOGRÁFICO	
2.1. Cuestiones generales	93
2.2. Sobre estilos y estructuras de lo autobiográfico	97
2.3. Reflexiones sobre algunas maneras de afrontar la memoria	105
2.4. Entre lo privado y lo público: la politización de lo íntimo	116
III. HACIA UN ESTUDIO DE LO AUTOBIOGRÁFICO FEMENINO	
3.1. Breve estado de la cuestión	120
3.2. Olvido o silencio: cuando la memoria no tiene espacio	130
3.3. ¿El género autobiográfico tiene género?	134
3.4. Polifonías de mujer	139
3.5. ¿Existe el lector para los textos autobiográficos femeninos?	151
3.6. Rememorando la escritura autobiográfica femenina	155

PARTE SEGUNDA

IV.	DE VOZ Y VIDA	
4.1.	Introducción	167
V.	LA SITUACIÓN DE LA MUJER A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX	
5.1.	La mujer y su relación con el trabajo y la cultura	172
VI.	CUATRO MUJERES, CUATRO ESCRITORAS	
6.1.	Zenobia Camprubí: la fuerza	189
6.2.	Dolores Medio: la calma	193
6.3.	María Martínez Sierra: la (in)comprensión	196
6.4.	Alejandra Pizarnik: el dolor	200
VII.	EN SUS PROPIAS PALABRAS	
7.1.	El día a día de Zenobia Camprubí: la escritura o el sacrificio	205
7.2.	Las memorias de Dolores Medio: sin necesidad	210
7.3.	Las memorias de María Martínez Sierra: por necesidad	214
7.4.	El día a día de Alejandra Pizarnik: la escritura o la vida	218
VIII.	LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO FEMENINO. ESCENIFICACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE ROLES	
8.1.	Lecturas de mujer	223
8.2.	El ángel del hogar	226
8.3.	La mujer anulada	234
8.4.	La mujer rebelde	246
IX.	REMEMORANDO / ESCRIBIENDO	

9.1.	De la infancia	252
9.2.	Del cuerpo	270
9.3.	Del erotismo	279
9.4.	De la soledad y el amor	283
9.5.	De la cultura	293
9.6.	Del proceso creativo	302
9.7.	De la locura	310
9.8.	Del exilio	315
9.9.	De la muerte	331
X.	EL SIGNIFICADO DE LA ESCRITURA ¿POR QUÉ ESCRIBIR?	
10.1.	El tratamiento memorialístico de la escritura frente al olvido	336
10.2.	La imagen en el espejo: la mujer escritora ¿del escritor?	345
XI.	HACIA UNA BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE NUEVO	
11.1.	Aspectos discursivos y formales	349
XII.	CONCLUSIONES	355
	REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	361

Los estudios autobiográficos han conocido un auge desde las últimas décadas y, en concreto en España, la escritura diarística disfruta de un momento áureo. En este sentido, es de común acuerdo por todos los investigadores que con la llegada de una nueva situación política a partir de 1976, la autobiografía ha encontrado la libertad necesaria para disfrutar de un espacio propio. A ello ha contribuido la importante actividad de prestigiosas editoriales con colecciones especializadas en este ámbito tales como Grijalbo (*“Espejo de tinta”*), Tusquets (*“Andanzas”*), Planeta (*“Memorias y testimonios”*), Versal (*“Travesías”*), Plaza & Janés (*“Biografías y memorias”*), Lumen y Endimión-Megazul.

Por otro lado, son varias las publicaciones periódicas que han dedicado sus páginas a reflexionar sobre la panorámica general de estos estudios, su conceptualización así como su historia. Entre ellas destaca los *Suplementos Anthropos*, la *Revista de Occidente* y el *Boletín de la Unidad de los Estudios Biográficos* (Universidad de Barcelona). SELITEN@T desde 1992 viene publicando la revista *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, que recoge numerosos trabajos relacionados con la escritura autobiográfica.

A ello se une el hecho de que son numerosos los congresos y simposios internacionales que tienen la autobiografía dentro de sus intereses y que permiten que los estudiosos más consagrados del género, así como aquellos que inician su andadura en este terreno, encuentren un lugar donde compartir ideas. En las últimas décadas tanto la edición como el estudio de los textos autobiográficos han tenido una repercusión sin precedentes en el ámbito hispánico.

Por mi parte, este estudio pretende ser una reflexión sobre esta modalidad literaria, una de las más cultivadas y menos consideradas, a pesar de que nuestra individualidad, nuestro yo, se deja ver en estas páginas. La literatura no puede ni debe reducirse a un mero corpus de textos consagrados por el canon. Lo autobiográfico ha entrado de lleno en los estudios literarios ya que, cargando un poco las tintas, el auténtico espíritu libre de los autores/as que crean la institución literaria consagrada está en estos textos. En este sentido, rescatar la memoria de nuestros antepasados, de ilustres escritores y escritoras, es estimulante y absolutamente necesario.

Bajo el título de *La voz del Otro y la otra voz: Zenobia Camprubí, María Martínez Sierra, Dolores Medio y Alejandra Pizarnik* nos hemos ocupado de indagar en los aspectos de la escritura autobiográfica canónica que han encontrado eco o silencio

en la escritura autobiográfica femenina. La representación de las obras de escritoras en el canon es mucho menor que las de sus compañeros masculinos y, de esta manera, se ha contribuido a silenciar no sólo su obra sino también su representación de la realidad, ideológicamente opuesta al patriarcado que las aísla. No en vano el canon se forma a través de un proceso implícito de selección y exclusión que permite entender la historia de la representación social de los géneros así como el silenciamiento o marginalización del Otro, en definitiva, de la dicha o callada interacción de ambos. En palabras de Zavala:

Importa cuestionar lo que ahora vamos conociendo mejor como cultura y como canon: el hecho es que toda evaluación –lo que sea buena literatura, un clásico, o lo considerado mala literatura, o lo silenciado e ignorado –no es simplemente un juicio formal de la crítica académica (nosotros, que somos sus mediadores), sino una compleja red de actividades sociales y culturales que se revelan además en las relaciones de poder existentes dentro de cada comunidad y en su enfrentamiento con otras sociedades (Zavala, 1995: 14).

Se trata de desvelar, pues, aquellas manifestaciones de la cultura patriarcal que han encontrado oposición en el ámbito de lo autobiográfico femenino. Esto, por otro lado, no pretende ser una postura esencialista de la literatura en el que el hecho de ser mujer implique, directamente, una identidad de género sino, por el contrario, un acercamiento a la construcción de significado realizado a través de la escritura autobiográfica femenina como género esencial en el que el yo encuentra absoluta libertad y, también, intimidad. Como sugiere Iris Zavala, la propuesta consiste en:

Prestar oído al uso del lenguaje, su timbre, su entonación, sus tropos, sus imágenes, sus temas, su corporeidad. Es decir, el punto de vista que propongo no es temático, sino semiótico o político (Zavala, 1993: 38).

Adoptando una perspectiva en la que se observen estos parámetros contribuiremos a insertar los textos autobiográficos femeninos dentro de su propia genealogía y ahondaremos en los patrones culturales asimilados o rechazados por las escritoras.

Nuestro estudio se estructura en dos partes. La primera está dedicada al establecimiento de las bases teóricas del género. Por ello, se hace un recorrido por los rasgos generales de la escritura autobiográfica y se profundiza, posteriormente, en sus modalidades, dedicando especial atención al diario y las memorias (pues serán las utilizadas por las autoras sobre las que trabajaremos). Seguidamente, se ahonda en la relación entre escritura autobiográfica y mujer, cuya importancia es de absoluta preeminencia en nuestro trabajo. De hecho, los dos primeros capítulos nos servirán de marco de comparación con la propuesta de la escritura autobiográfica realizada por las mujeres. A continuación, hemos realizado un breve recorrido por la escritura autobiográfica femenina en lengua española del siglo XX, con el propósito de conocer la evolución del género. En este sentido, sostengo la idea de que la escritura diarística femenina busca un lugar al margen del canon pero, por otro lado, se nutre del peso de años y años de tradición de escritura autobiográfica masculina. Es, pues, un ir y venir entre la voz del Otro y la otra voz que ellas mismas tratan de crear en sus textos.

La segunda parte, se centra en aspectos concretos de la producción autobiográfica de cuatro escritoras en lengua castellana del siglo XX: Zenobia Camprubí, Dolores Medio, María Martínez Sierra y Alejandra Pizarnik. Esta investigación tiene como objetivo comparar los textos autobiográficos de estas mujeres cercanas en el tiempo señalando en ellas un aspecto fundamental: su creación como escritoras y mujeres de escritores. Esto permitirá, volviendo al título de esta

investigación, ver también esa otra voz (la que impone no la Voz masculina del canon, sino la del hombre/escritor que les acompañaba en su vida).

En definitiva, nos disponemos a realizar un estudio crítico sobre lo autobiográfico y su relación con la llamada escritura femenina. En este sentido, y dado que los límites no son fácilmente deslindables, no se debe categorizar. La escritura autobiográfica femenina comparte claves, temas y, quizá, reivindicaciones. No obstante, hay algo particularmente diferente de la producción literaria femenina: la necesidad de dejarse oír, de encontrar un hueco en el canon, un deseo ansioso de permanencia.

Este no es un estudio, pues, que resuelva la contradicción, por un lado, entre mujeres que abandonan la LITERATURA, en letras mayúsculas, la de la institución literaria y se dediquen a su “pequeño” diario y, por otro lado, aquellas que conjugan ambas facetas, sino que es una puerta abierta al diálogo, a la reflexión sobre las divergencias. Más aún, en él se quiere ofrecer una mirada plural y abierta de la escritura autobiográfica en su relación con la producción femenina.

Quiero agradecer, finalmente, al Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Universidad Nacional de Educación a Distancia su apoyo y, muy especialmente, a mi director del DEA, Dr. José Romera Castillo, con mi admiración y gratitud por su constante magisterio y ayuda, sin la cual este trabajo no hubiese visto la luz.

Esta investigación se inserta, pues, dentro de las labores del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (SELITEN@T) de la UNED, bajo la dirección del prof. Dr. José Romera Castillo, en el que se realizan una serie de actividades como puede verse en la página electrónica: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>.

Una de ellas se detiene en el estudio de la escritura autobiográfica, sobre la que se han realizado diferentes actividades:

1.- CONGRESOS INTERNACIONALES¹

-ROMERA CASTILLO, José *et alii*, eds (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros, 505 págs.

-ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO; F. (1998). *Biografías literarias (1975-1997)*. Madrid: Visor Libros, 647 págs.

___ (2000). *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros, 591 págs.

-ROMERA CASTILLO, José, ed (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros, 582 págs.

2.- ARTÍCULOS EN LA REVISTA SIGNA

El *SELITEN@T* publica, anualmente, bajo la dirección del Dr. José Romera Castillo, la revista *Signa* (de la que han aparecido 15 números) en dos formatos:

a) Impreso (Madrid: UNED).

Electrónico (hasta el n.º 12): <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa/>

La revista ha publicado en los números editados hasta el momento diversos trabajos sobre el tema.

¹ Cf. además las Actas de los otros Seminarios: José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura*, *Signa* 1 (1992), *Semiótica (s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994), *Bajtín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2203)* (Madrid: Visor Libros, 2004), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006, en prensa), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001) y *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).

3.- SELECCIÓN DE PUBLICACIONES DEL DIRECTOR

- ROMERA CASTILLO, José (2003). "Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el *SELITEN@T* de la Universidad Nacional de Educación a Distancia". En *Actas del XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad*, Vicente Granados Palomares (ed.). Madrid: UNED, pp. 205-220.
- ___ (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros, 645 pp.
- ___ (1999). "Estudio de la escritura autobiográfica española (Hacia un sintético panorama bibliográfico)". En Manuela Ledesma Pedraz (ed.), *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén: Universidad, pp. 35-52.
- ___ (1981). "La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura". En José Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo*. Madrid: Playor, pp. 13-56.
- ___ (1991). "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)". *Suplementos Anthropos* 29, pp. 170-184. [Número monográfico sobre *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental.*]
- ___ (1996). "Senderos de vida en la escritura española (1993)". En *Actas del II Congreso Internacional sobre Caminería Hispánica*. Guadalajara: Aache Ediciones, vol. II, pp. 461-478.
- ___ (1998). "Senderos de vida en la literatura española (1994)". En Estanislao Ramón Trives y Herminia Provencio Garrigós (eds.), *Estudios de Lingüística Textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*. Murcia: Universidad / CAM, pp. 435-445.

- ___ (1996). "Senderos de vida en la escritura española (1995)". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* (Universidad de Barcelona) 1, pp. 57-67.
- ___ (1994). "Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)". En Juan Villegas (ed.), *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas* (Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas). Irvine: University of California, vo. II, pp. 140-148. [Incluido en su libro, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, pp. 127-141).]
- ___ (1995). "Escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años". En Ferrán Carbó *et alii* (eds.), *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*. València: Universitat de València / Facultat de Filologia ("Quaderns de Filologia. Estudis Literaris"), vol. II, pp. 727-740. [[Incluido en su libro, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, pp. 201-224).]
- ___ (1992). "Escritos autobiográficos de autores literarios traducidos en España (1990-92). Una selección". *Compás de Letras* 1, pp. 244-257. [Una versión muy ampliada se encuentra en su libro, *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, pp. 441-517).]
- ___ (2001). "Spain: 20th Century". En Margaretta Jolly (ed.), *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*. London / Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers, vol. II, pp. 829-830.
- ___ (2004). "Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España". En *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M.^a Ángeles Hermosilla (eds.), 95-112. Madrid: Visor Libros.

4.- TESIS DE DOCTORADO Y MEMORIAS DE INVESTIGACIÓN (DIRIGIDAS POR EL PROF. JOSÉ ROMERA CASTILLO)

4.1.- Tesis de doctorado:

- a) María Luísa Maillard García, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación* (Lleida: Edicions de la Universitat, *Ensayos / Scriptura* n.º. 6, 1997).
- b) Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luís Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina* (Berna: Peter Lang, 2000, 421 págs.; con prólogo de José Romera Castillo).
- c) Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet* (defendida en febrero de 2003, como Doctorado Europeo). Publicada en varias entregas: *Los estudios biográficos ganivetianos y la identificación autoficticia de Ángel Ganivet* y *Los orígenes de la escritura autobiográfica. Género y modernidad* (Logroño: Seminario de Estudios de Relatos de Vida y Autobiografías de la Universidad de La Rioja, 2004, respectivamente); *De soslayo en el espejo. Ganivet y el héroe autobiográfico en la modernidad* (Madrid: Devenir, 2005) -V Premio de Ensayo Miguel de Unamuno 2004-; así como *Aproximación semiótica a los rasgos de la escritura autobiográfica* (Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, *Biblioteca de Investigación* n.º. 37; con prólogo de José Romera Castillo) y *Como la vida misma. Repertorio de modalidades para la escritura autobiográfica* (Salamanca: CELYA, 2004).
- d) Eusebio Cedena Gallardo, *El diario y sus aplicaciones en los escritores del*

exilio español de posguerra (defendida en 2004). Publicada con igual título en Madrid: Fundación Universitaria Española, 2004, 559 págs.; con prólogo de José Romera Castillo.

4.2.- Memorias de Investigación y Trabajos del DEA (inéditos):

Además de las cuatro que culminaron en tesis de doctorado, se han realizado las siguientes: *Las imágenes de la luz en el 'Libro de la Vida' de Santa Teresa de Jesús*, de Montserrat Izquierdo Sorlí (1983); *Propuesta para una lectura de las Cartas de Pedro de Valdivia*, de Jimena Sepúlveda Brito (1992); *Parcelas autobiográficas en la obra de Gabriel Miró*, de Francisco Reus Boyd-Swan (1983); *Lo autobiográfico en 'La realidad y el deseo'*, de Luís Cernuda, de María del Mar Pastor Navarro (1985); *La prosa autobiográfica de Carlos Barral*, de Cecilio Díaz González (1991); *Autobiografía y novela en algunas escritoras de la generación del 68*, de Salustiano Martín González (1992); *La escritura autobiográfica de Ramón Carnicer*, de Helena Fidalgo Robleda (1994); *La escritura autobiográfica de Terenci Moix en "El cine de los sábados" y El beso de Peter Pan*", de Thomas Fone (2001); *Escritura autobiográfica de dramaturgos españoles actuales (Arrabal, Fernán-Gómez, Marsillach y Boadella)*, de Juan Carlos Romero Molina (2005) y *Los elementos autobiográficos en la narrativa de Fernando del Paso*, de Alfredo Cerda Muños (1995).

PARTE PRIMERA

I.**HACIA UN ESTUDIO DE LOS RASGOS
GENERALES DE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA****1.1. *Consideraciones previas***

Hubo un tiempo en que en la historia de la literatura no había lugar para los diarios, memorias y autobiografías, pues no se consideraban dignas hermanas de la gran literatura o, quizá, porque se consideraban al margen de lo escrito públicamente por el/la autor/a. Consecuentemente, esta reflexión sobre la vida cotidiana, privada, en su concepción más íntima, era absolutamente arrinconada. Se consideraba la periferia de la literatura. Sin embargo, con la llegada de la revolución historiográfica del siglo XX, aportada por la escuela sociológica francesa, la historia de las mentalidades ha posibilitado una apertura hacia la historia particular de las gentes y un reconocimiento de los textos autobiográficos como fuentes documentales de interés.

En esta dirección han trabajado en las últimas décadas un buen número de autores que han hecho un profundo, amplísimo y concienzudo trabajo de investigación sobre lo autobiográfico entre los que destacan May (1982), Lejeune (1994, 1999, 2004), Romera Castillo (1980, 1981, 1991-2006), Loureiro (1991, 1993, 1994), Alberca (1996, 1999, 2000, 2001, 2004), Caballé (1995, 1996, 1998, 1999, 2004) siguiendo la estela de los primeros trabajos, iniciados en la década de los 70, de la mano de Olney y Hart. Es también en esta misma década, cuando las historiadoras feministas perciben la importancia de los estudios autobiográficos para reconstruir la historia de la mujer a través de una valiosísima fuente de información: los propios escritos personales realizados a lo largo de la historia por las mujeres. Con la entrada de la década de los 80, autoras como Estelle Jelinek (1980) dan un fuerte impulso a los estudios autobiográficos femeninos. Este empuje fue seguido, ya a mediados de la década, por un numerosísimo grupo de investigadoras postmodernistas y feministas que centraron su atención en el sujeto autobiográfico femenino: Sidonie Smith (1987, 1990, 1991, 1994), Shari Benstock (1998), Carolyn Heilbrun (1994) o la hispanista Iris Zavala (1993, 1995, 1999), entre otras.

Con su trabajo, dificultoso por la larga tarea de marginación de esta modalidad literaria, hemos tenido acceso a la producción autobiográfica. Nos ha permitido, también, disfrutar de la escritura como parte de nuestra identidad, desde el momento en que vivir y escribir suelen ir de la mano en estos textos. Como explica Zavala:

La literatura es uno más entre los discursos sociales, y que la lectura nos configura como sujetos e individuos, y ayuda a construir el contenido de la vida cotidiana y de la experiencia mediante proyecciones valorativas. El punto de partida es que un texto literario es un agente importante en la transmisión de la cultura; en definitiva nos proyecta las imágenes (identidades e identificaciones) mediante las cuales los seres humanos configuramos nuestras vidas y actitudes, que se le comunican y transmiten a las generaciones posteriores (Zavala, 1993: 48).

En este sentido, la reflexión de la crítica literaria sobre la memoria viva de nuestros antepasados, escritores y escritoras, sobre esa percepción de la vida que les acompañó, entusiasmó, aburrió o esperanzó, es un estímulo importante que ha permitido que hoy podamos disfrutar de su legado.

Por otro lado, a pesar de las dificultades y oposiciones que entraña el estudio de esta modalidad literaria, resulta inquietante un fenómeno asociado a la intimidad, de la que hoy somos todos espectadores y que, como es frecuente en estos contradictorios tiempos, hace un uso diametralmente opuesto de esta recuperación de la memoria. De hecho, en la actualidad, asistimos a una proliferación del mercantilismo de la vida privada que resulta, cuanto menos, asombroso. Se indaga hurgando en la vida de los demás bajo una parodia de lo auténtico y lo íntimo que atiende más al marketing y a la telebasura que a la realidad de la palabra viva y testimoniada. Quizá, hayamos de preguntarnos por qué interesa tanto asomarse a la intimidad del otro y qué es lo que lleva a esa vocación autobiográfica, por el otro lado. De hecho, en la rememoración de lo autobiográfico se produce una fuerte simbiosis entre emisor y receptor. Como explica Caballé:

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 confianza 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).

No podemos olvidar, pues, que en el proceso de apertura de la intimidad hay un espectador / lector y, por lo tanto, es un producto cotizado, un valor en alza del que se favorecen tanto empresas editoriales, medios de comunicación así como los propios

autobiógrafos, que hacen uso de esta privacidad tan reconfortante económicamente. Además, esta producción tan “industrializada” de la biografía es posible por dos razones:

- a) Porque se pretende hacer escarnio público con los malos modelos.
- b) Porque hay un público “fisgón” interesado en conocer “lo turbulento” de los demás.

De hecho, reflexionar sobre lo autobiográfico es reflexionar sobre la autoexhibición de nuestro yo más íntimo iniciado con un juego en el que la frontera público/privado pierde toda su precisión. Es decir, por un lado, disponer de la propia vida para contarla demuestra un acto total de libertad. Por otro lado, el sujeto que abre su intimidad lo hace hacia el otro y, por lo tanto, pierde esa propia libertad en la medida en la que puede ser juzgado. En este sentido, quizá Eakin nos pueda revelar una gran verdad entre tanta contradicción:

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).

Veamos, pues, estos vacíos llenos de palabras. Estas palabras cargadas de silencio. Este silencio lleno de vida que es lo autobiográfico.

1.2. *La constitución del género autobiográfico*

Expone Romera que cuando la escritura se conforma en manos del escritor, éste puede elegir tres posibles discursos:

Los autobiográficos (muy cercanos a la realidad existencial del emisor que los genera); los fantásticos (la imaginación se pone en funcionamiento y los fantasmas del individuo que escribe se multiplican sin cesar y –casi– sin límite alguno); y los mixtos (en los que ambos territorios se interrelacionan y entrelazan) (Romera, 2006a: 2).

Pues bien, no es hasta el siglo XX que esta primera forma de hacer escritura, la autobiográfica, ha adquirido una importancia sin precedentes a través de los estudios literarios. En este sentido, es interesante no perder de vista el hecho de que los textos autobiográficos intimistas parten de una concepción muy actual. De hecho, en el canon literario se considera escritura autobiográfica aquellos textos que han sido escritos con una clara vocación pública, es decir, textos que parten del sujeto pero se proyectan fuera de él y están pensados para ser leídos por ese otro que es el lector.

Por otro lado, es también en este siglo cuando se ha definido la base teórica de lo autobiográfico. El término autobiografía procede del griego y en él se condensan las tres claves del género: reflexividad, vida y escritura. La autobiografía es, pues, en su diferencia de reflexividad, de mismidad, un texto radicalmente diferente de la biografía. En ésta última el poder sobre vida y escritura lo tiene el otro, quien es capaz de penetrar en nosotros mismos y descubrirnos en un acto de carácter social y público. Como explica Romera: “En la escritura biográfica, el sujeto de la historia recibe la mirada del otro” (Romera, 2003a: 2). Sin embargo, la autobiografía parte de la intimidad y lo privado, de un ahora y un hasta hoy marcado única y exclusivamente por la voluntad de su protagonista/narrador. No obstante, como afirma Arriaga:

Se puede decir que el género, por su carácter intersubjetivo y social, se comporta como un súper yo que controla el comportamiento escrito, porque supone un modelo preconstituido del mundo (Arriaga, 2001: 20).

Por eso, quizá, plantearse si lo autobiográfico es sincero no es del todo una pregunta posible, sino que deberíamos reelaborarla y preguntarnos si lo autobiográfico nos plantea un espacio donde hablarnos a nosotros mismos, a todo aquello no negociado con la vida, a todo lo vivido, soñado, deseado y a todo aquello que nos frustró. La escritura, en este sentido, se ha convertido en una recreación de la vida en la que la catarsis está en su eje central. Si escritura y vida corren de la mano en muchas ocasiones, en la escritura autobiográfica son ambas caras de un mismo folio. La escritura da significado a la vida cuando ésta se narra y, por otro lado, la vida da sentido a la escritura sobre la que ésta se sustenta. Ambas quedan eternizadas por la acción de la otra, ambas son el testimonio de su existencia para la otra.

Esta idea de observación sublime de nuestro yo, nos acerca a una de las cuestiones más debatidas en la crítica literaria autobiográfica, aportada por May, quien explica que “el más importante de los móviles que se atribuye al impulso autobiográfico es el narcisismo” (May, 1982: 71). Esto supone, por otro lado, que la pretendida veracidad de lo contado en un texto autobiográfico está totalmente en entredicho. No obstante, han sido muchos los autores que no han reconocido en este género el narcisismo como única motivación y han apuntado hacia la justificación de una vida, la búsqueda del sentido de la vida, un proceso de autoconocimiento / autoayuda, la denuncia de la realidad vivida, una simple forma de comercio literario, el afán por dejar un legado de valor moral, la mercantilización de lo íntimo y un posible larguísimo etcétera, que amplía enormemente los horizontes y perspectivas desde la que lo autobiográfico puede ser tenido en cuenta. En todos ellos, sin embargo, es el yo en su

más íntima mismidad que se reafirma. No en vano, Tortosa afirma que “la historia de la autobiografía es la historia de la individuación” (Tortosa, 2001: 11). Por otro lado, esta individuación es también colectivización. Con ello queremos decir que el ser individual es reflejo de una colectividad o que una colectividad puede encontrar en el individuo el reflejo de su propia individualidad.

Sin embargo, resulta cuanto menos inquietante el hecho de que esta forma de escritura tan cercana al yo es, a la vez, tan pública en su destinatario. En la autobiografía el yo del autor/a y el yo del lector/a están en continuo diálogo. Por un lado, el lector se halla en una posición privilegiada ya que le permite, desde fuera –desde el espacio externo– tomar partido de lo que el autor vive desde dentro, desde su espacio interno. Por otro lado, el autor se balancea entre la vida y la escritura y de ambas orillas toma y en ambas deja huella. No podemos olvidar que en la escritura de lo autobiográfico existe la posibilidad de recrear nuestra propia vida y esto nos proporciona un absoluto control sobre nuestra realidad, sobre la identidad que nos construimos y sobre la mirada con la que nos tocamos. Como explica Pozuelo Yvancos:

Toda autobiografía tiene este carácter bifronte: por una parte es un acto de conciencia que ‘construye’ una identidad, un yo. Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros (los lectores), el público (Pozuelo Yvancos, 2006: 52).

Son, pues, ambos parte de la constitución e identidad del género y ambos van de la mano. No obstante, antes de elaborar un itinerario por otra de las grandes pasiones de nuestro siglo, la crítica literaria, quizá debíamos comenzar con una de nuestras grandes pensadoras del siglo XX, María Zambrano, quien explica, quizá, con la brevedad y lucidez que le caracteriza toda una divagación posible acerca de orígenes y características de lo autobiográfico:

Lo que diferencia a los géneros literarios es la necesidad de vida que les ha dado origen. No se escribe, ciertamente, por necesidades literarias, sino por necesidad que tiene la vida de expresarse (Zambrano, 1998: 25).

Por ello, lo autobiográfico ha conocido continuas reelaboraciones de sus parámetros, pues es uno de los géneros literarios que más paradojas plantean. Por esta razón es para sociólogos, psicoanalistas, pasando por filólogos, un campo de continuo debate. No en vano, nuestra identidad nos define. Por otro lado, la reconstrucción constante a la que ha sido sometido el sujeto en el último siglo explica el mosaico ante el que nos encontramos cuando tratamos de hablar de lo autobiográfico. En este sentido, como explica Jay (1984), clasificar el género autobiográfico resulta difícil porque la inmensa mayoría de las obras que hoy se pueden clasificar como tales fueron escritas bajo otras convenciones literarias que no responde a las de la autobiografía. Es decir, la escritura autobiográfica se caracteriza por su inmensa diversidad.

No obstante, Weintraub (1993) contextualiza el género en la historia y afirma que éste surge cuando el hombre occidental percibe su presencia histórica, toma conciencia de su historicidad y se crea, entonces, la necesidad de encontrar un género en el que poder expresarse y desarrollarse. En esta misma dirección apunta Tortosa, para quien:

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* (Tortosa, 2001: 239).

Esta concepción del yo está, pues, reflejada en una escritura “diseñada” para hablar del sujeto en los términos en los que la sociedad considera una práctica adecuada.

Por ello, continúa matizando el autor:

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 (Tortosa, 2001: 241).

Esta formación de la identidad es expresada por Weintraub en los términos de conciencia histórica del yo y expresión textual del mismo, que explica que:

La historia de la autobiografía se convierte en la historia de las cambiantes concepciones del yo del hombre. Mientras los hombres también reflejen en sus concepciones del yo la cultura en la que viven, la cultura que les ha ayudado a crearse a sí mismos, y a la que ellos a su vez dan forma, la historia de las concepciones del yo pueden funcionar a modo de “barómetro” de las diferentes configuraciones de la cultura (Weintraub, 1991: 26).

Una opinión que comparte Maíz, para quien:

La literatura del yo pone en juego no sólo la descripción de una primera persona, sino también el tejido cultural de una época. La figura del yo semantiza, indirectamente, la naturaleza de las actitudes introspectivas, tanto como el modo y los fines de observarse a sí mismos, conforme a las coordenadas temporales y espaciales en las que se realizan. Las distintas situaciones sociales e históricas favorecen ciertas formas de la personalidad e inducen a la literatura autobiográfica y condicionan, además, las diversas modalizaciones de la escritura de la subjetividad (Maíz, 2000: 605).

La historia del yo que traza Weintraub es sumamente enriquecedora para conocer la concepción actual de la identidad. Así, considera que para griegos y romanos el yo que se pretende representar es el héroe colectivo, capaz de condensar y proyectar para los demás los deberes de cualquier ciudadano. Frente a este hombre público expuesto en

la galería de la *polis*, se empieza a vislumbrar un cambio con la concepción socrática del hombre sabio, quien, en lugar de la vida de acción, escoge la vida contemplativa del filósofo. Se dan así los dos primeros tipos de autobiografías: las que narran las gestas de los héroes y las vidas de los filósofos.

El siguiente momento histórico de cambio lo centra el autor en el medievo, cuyo modelo será el monje cristiano que expone su “ejemplo” a través de la hagiografía. Pero no es hasta la llegada del Renacimiento que asistimos al verdadero cambio sobre la identidad que ha marcado rotundamente nuestra concepción de la individualidad: el hombre toma conciencia de su individualidad (lo que le aparta de ser un modelo) y entonces reconoce su historicidad y singularidad. Esto supone, en palabras del autor que:

El poder del modelo en el proceso de formación del yo es así menor. (...) Cuando un hombre posee tal autoconciencia de su individualidad, cuando la cultiva como un gran valor, no necesita adaptar su relato autobiográfico al de un guión dado dentro de un marco literario formal previamente establecido. En suma, no hay ningún motivo para representar un papel dado. (Weintraub, 1991: 28).

Por todo ello, la escritura autobiográfica es básicamente un fenómeno moderno, al menos en la forma en que la conocemos. No es casual que sea en este momento histórico cuando lo autobiográfico adquiera la posibilidad de convertirse en género literario: el desligamiento de la mentalidad medieval permitía al sujeto alejarse de una concepción holística del universo que le imposibilitaba recapacitar e hacer historia de su propia individualidad.

Con la llegada de la Ilustración, el término autobiografía tiene su espacio en la institución literaria aunque, obviamente, la tenía ya en la práctica. Este campo de cultivo dio lugar en el XIX, con la exaltación romántica del yo, la originalidad y la genialidad,

al triunfo y afianzamiento de la individualidad moderna. Es, pues, la Modernidad la que nos proporcionó el triunfo de la subjetividad y dio espacio, necesariamente, a los géneros autobiográficos.

En este mismo sentido apunta Lejeune (1994), quien encuentra que con el nacimiento de la burguesía tiene lugar el desarrollo de la literatura autobiográfica. Para él, las sociedades antiguas, a las que muchas veces se les ha hecho conocedoras del género, no escribieron jamás autobiografías. En este sentido, considerar a San Agustín como el precursor del género es, para el autor, faltar a las coordenadas en las que hoy inscribimos lo autobiográfico, ya que el texto agustiniano está escrito para el conocimiento de Dios y no del propio sujeto. Es decir, estas autobiografías producidas en el medievo no son la historia del yo, sino el estudio del conocimiento de Dios a través del sujeto que las vive. En otras palabras, el sentido de la persona y el individualismo, como actualmente se conoce, surgió mucho después y, consecuentemente, lo que consideramos estrictamente lo autobiográfico surge cuando el concepto de individualidad tiene lugar.

Ahondando en esta idea podemos establecer, definitivamente, que es en el XIX, con el desarrollo de la sociedad industrializada y el auge del poder burgués, cuando surge la primera voz, la de ésta burguesía, con necesidad de expresar sus inquietudes a través de estos modelos literarios. En este sentido, explica Tortosa que:

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 (Tortosa, 2001: 13).

De hecho, existe una fuerte vinculación entre clase social y escritura. A este respecto, Tortosa apuesta por considerar que:

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 (Tortosa, 2001: 253).

Es decir, la reflexión sobre lo íntimo y lo cotidiano está subliminalmente ligada a la reflexión sobre la esfera privada en su oposición a la pública. La fuerza que adquiere el hecho de adquirir un espacio, público, es la de tener una voz, oída. Por ello, la transmisión de los valores ideológicos burgueses partirá de un lugar del que hasta entonces había estado apartada. En este sentido, podemos afirmar que la autobiografía es un género de profunda modernidad pues ha permitido la consolidación (y, en cierto modo, creación) de un género acomodado perfectamente al individualismo burgués. Como explica Tortosa:

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 desacompañada, individual. Todo narcisismo cultural siempre se construye en atención al engranaje ideológico de (clase de) quién está predispuesto a “ensimismarse”: en el contexto europeo, el asentamiento definitivo del individualismo burgués (Tortosa, 2001: 18-19).

Por su lado, comparte Gusdorf la idea de que el género autobiográfico nace de la necesidad del hombre occidental de dar cuenta de sí mismo a partir del proceso de toma de conciencia de su individualidad. Por ello, el autobiógrafo trata de buscarse a sí mismo, de encontrar su propia imagen reflejada en el espejo (Gusdorf, 1991: 11) y,

entonces, el acto literario se impone sobre el de la verdad. En otras palabras, el autor considera que, en esta segunda rememoración de la experiencia vivida que hace el autobiógrafo al redactar el texto, no hay que buscar escrupulosamente la verdad puesto que ésta se ve condicionada por la imagen que de sí mismo trata de proyectar; de la perspectiva en fuga que el autor utiliza para expresar el modo de escritura que supone la autobiografía. Por ello, al reconstruir construye una nueva realidad en una

Narración [que] nos aporta el testimonio de un hombre sobre sí mismo, el debate de una existencia que dialoga con ella misma, a la búsqueda de su fidelidad más íntima (Gusdorf, 1991: 15).

Otra brillante aportación al estudio de lo autobiográfico es la aportada por Olney, quien ha elaborado una reconstrucción de la historia de los estudios autobiográficos. En este sentido, este crítico literario estudia lo autobiográfico considerando las tres etapas que encontramos en la etimología de la palabra: *autos*, *bios*, *graphé*. Lo autobiográfico, para Olney, es una forma de hacer memoria y ésta tiene tantas maneras de hacerse que no se pueden establecer límites al respecto. El autor considera que el único motivo del autobiógrafo es recuperar su pasado y que la infinita dialéctica entre éste y el presente es la que da forma a nuestro *bios*. Así, cuando la crítica literaria consideró lo autobiográfico como género, prestó especial atención a si estos textos reproducían fielmente la vida del autor (*bios*). En esta etapa, se buscaba el fiel reflejo de la realidad. Por ello, lo autobiográfico adquirió aquí el sentido de referencia objetiva del pasado, como un estudio de la historia de vida en el texto.

Más tarde, se pasó a la etapa en la que la primacía la tenía el autor (*autos*) ya que éste, como sujeto, se ve imposibilitado para reproducir la vida miméticamente. Ya no será, pues, un texto objetivo sino que la memoria pasa a ser clave (con el condicionante de la subjetividad en la selección de los recuerdos). En otras palabras, la

forma ficticia encuentra aquí un modo de expresión. Esto supone la posibilidad de mentir puesto que no existe una delimitación exacta de donde comienza la verdad y donde la imaginación.

Por último, la autobiografía ha tomado un nuevo sentido en el que ya pasamos a la recreación de la vida (*graphé*). Esta recreación hace que se pierda el aspecto referencial del texto así como la objetividad. Es, pues, un paso más en el estudio de lo autobiográfico que para muchos autores impide su diferenciación de la ficción. Han sido, pues, tres caminos, tres posturas, tres miradas sobre lo autobiográfico que han condicionado los estudios resultantes.

Este mismo esquema para la producción, lo establece el autor para la recepción crítica. Por ello, considera que en la crítica se produce así mismo tres enfoques de lo autobiográfico: la primera, la del *bios*, se centra en el estudio de la historia en relación con el texto tratando de reconocer el grado de mimesis, de referencialidad del texto. En la etapa del *autos* toda la atención recae sobre el escritor y se cuestiona la posibilidad de que un texto pueda reflejar a un sujeto y se indaga sobre el proceso de expresión de la identidad. En la última etapa, *graphé*, el texto pierde toda su referencialidad y es aquí, como apunta González Blanco, donde:

El lector comienza a ocupar ahora un lugar central, pues antes era un mero comprobador de los datos que le proporcionaba el autor, y en este momento el lector pasa a ser intérprete (González Blanco, 2004: 468).

Sobre la importancia del lector en los textos autobiográficos ha trabajado extensamente Elizabeth Bruss, para quien el punto de vista desde el que hay que acercarse a la autobiografía no es el de la producción sino el de la recepción. La autora considera fundamental el acto de escritura y lectura del género y para ello establece la existencia de tres reglas que rigen esta convención social y literaria (1991: 67):

- 1) El autobiógrafo tiene un doble papel. Por un lado, él es el responsable de la creación y por otro, es también el único tema de la misma, su propia identidad.
- 2) La información que se ofrece es considerada verdadera (y sujeta a comprobación) y, por ello, la audiencia las acepta.
- 3) El autobiógrafo cree en la verdad de lo que afirma, aunque pueda ser desacreditado posteriormente.

Estas reglas presuponen la existencia de una comunidad literaria en la que dicha tradición se inscribe, pero sobre las que luego el autobiógrafo introduce sus propias innovaciones. Dichos actos de rebeldía contra las convenciones establecidas y esperadas por el lector dan cuenta de la propia personalidad e individualidad del sujeto que se autobiografía. Por ello, la autora establece tanto en el proceso de producción como en el de recepción una parte proporcionalmente compartida de la acción ilocutoria de cualquier texto autobiográfico. En este sentido, hace ver la autora que:

Debido a que la autobiografía es un hecho más “institucional” que “compulsivo”, su existencia depende de los esfuerzos organizados de la inteligencia humana (...). Fuera de las convenciones sociales que las crean y mantienen, la autobiografía no tiene características; de hecho, no tiene existencia en absoluto (Bruss, 1991: 64).

Para continuar después afirmando que:

La autobiografía adquiere así su significado mediante la participación en sistemas simbólicos que constituyen literatura y cultura (Bruss, 1991: 65).

Por otro lado, De Man plantea una innovación en los estudios autobiográficos al considerar que lo autobiográfico no es histórico sino retórico. Para el autor, el lenguaje está configurado por tradiciones de escritura y recursos que impiden considerarlo mera representación de la referencialidad. En este sentido apunta el autor cuando establece que:

En la medida en la que el lenguaje es figura (o metáfora o prosopopeya), es realmente no la cosa misma sino su representación, la imagen de la cosa y, como tal, es silencioso, mudo, como las imágenes lo son. El lenguaje como tropo produce siempre privación, es siempre despojador (De Man, 1991: 118).

Por ello, estamos impedidos para acceder a un yo autónomo del lenguaje y, por lo tanto, accedemos a una ilusión autobiográfica. Toda autobiografía viene a ser una construcción ficcional, una “*fictio personae*”. De este modo, el yo se figura a través de un lenguaje que, a su vez, desfigura dicha voz, por lo que se produce un doble proceso de relación y revelación del yo. Por ello, como explica Pozuelo Yvancos a este mismo respecto:

La retoricidad de la autobiografía no tendría que resolverse solamente (ni principalmente) en el estatuto textual (que la habría podido llevar a ser tropológica) sino que tiene que resolverse también en el estatuto del “acto del lenguaje” frente al destinatario, y por tanto como acto ilocutivo (petición de excusa) con consecuencias performativas (autojustificación y justificación frente a otros) (Pozuelo Yvancos, 2004: 177).

En breve, lo que propone De Man es considerar ilusorio la idea de la referencialidad en un texto autobiográfico ya que éste no puede proporcionar ningún conocimiento sobre el sujeto que nos cuenta su vida. Lo que se produce es, pues, una especie de efecto especular por el que narrador y personaje tratan de reflejarse mutuamente, en una figura clave, la prosopopeya. La escritura autobiográfica se convierte en “figura de lectura”.

En otras palabras, el autor rechaza la idea de que el sujeto de una obra autobiográfica represente, de algún modo, una forma privilegiada de referencialidad. Esto implica que el sujeto se convierte en una producción textual. En este sentido, el autor se transforma en un parte del texto que no está identificada fuera de él, sino que se enmarca y encuadra dentro de él. El tropo del que habla De Man implica que el texto es

una máscara y, por lo tanto, todo queda desfigurado y toda la verdad que haya en el texto queda únicamente dentro de él. El sujeto narrador no es exofórico sino endocéntrico. Esto supondría, desde las teorías de la comunicación que nacen en la pragmática o las teorías de la información, que las claves para la comprensión del texto estarían dentro del propio texto y, de ningún modo, fuera de él.

La importancia de la tesis demaniana radica en el hecho de que permite desligar mimesis y referencialidad en lo autobiográfico descubriendo la ilusión de ésta última, tan establecida como obvia en lo autobiográfico. De este modo, la prosopopeya haría todo su trabajo al establecer dos formas de textualidad: la del narrador y la del personaje. Esto le permite afirmar que la ficcionalidad es inherente a la autobiografía ya que lo que se produce es un reemplazamiento de un sujeto por otro. Por ello, el análisis que ofrece Catelli de la aportación demaniana es especialmente intrigante:

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 entidad que le es ajena y a la que, de hecho, ni siquiera sabemos si atribuir una forma (Catelli, 1991: 17).

Es decir, cuando nos enfrentamos a la lectura de una autobiografía estamos ante un espejismo dado que se produce una sustitución: tras el yo que narra la historia, está el yo que se oculta. En el momento en que perdemos de vista esta contradicción (es decir, que el yo que cuenta la historia es una máscara) atribuimos verdad a lo que leemos pero, en realidad, estamos leyendo una ilusión. Es imposible establecer una semejanza entre la máscara y su original ya que todo está basado en la retórica de la prosopopeya.

Por otro lado, para Eakin, el acto autobiográfico es una autoinvención de la vida misma: el sujeto se autoinventa de la misma forma que lo hace en su vida. No se trata, pues, simplemente de reconstruir lo ocurrido, de reelaborar lo vivido con la memoria;

sino también de evaluarse personalmente, de buscarse sentido. Los modelos de identidad creados son los que permiten la construcción del texto autobiográfico. El yo es un modelo literario que parte de una realidad social que constituye y condiciona al propio sujeto. En el momento en el que el sujeto intenta volver a su pasado transforma lo que ve y esto le lleva a afirmar que “toda mimesis es necesariamente producto de ficción” (Eakin, 1994: 66). Frente a la postura demaniana que establece la imposibilidad de conocer al sujeto que a través del texto (pues éste es pura retoricidad/metaforización) se opone Eakin quien afirma que:

El poder del lenguaje para forjar el yo no sólo es eficaz, sino que incluso sustenta la vida, y es necesario para desarrollar la vida humana tal como la conocemos (Eakin, 1991: 83).

Por lo tanto, la escritura autobiográfica es posible lingüísticamente ya que el yo es capaz de expresarse a través de este medio. Dicho de otro modo, el lenguaje tiene capacidad para dar cuenta del yo.

Loureiro, por su parte, considera que el diálogo que se establece en el discurso autobiográfico tiene, por un lado, al propio autor consigo mismo y, por otro lado, al lector. De este modo, si De Man consideraba que la figura retórica central del discurso autobiográfico era la prosopopeya (como figura que da voz a los ausentes y muertos y, por tanto, capaz de expresar esta confrontación de los dos sujetos que forman el individuo escindido); Loureiro añade otra figura: la apóstrofe. Es por ello que nos encontramos en el discurso autobiográfico ante la necesidad del “otro” tanto interior (nosotros mismos) como exterior (los lectores). Además, pone de manifiesto la necesidad de no ceñir el género autobiográfico al ámbito exclusivamente literario pues:

La autobiografía trata de articular mundo, texto y yo, y por esta razón ocupa un lugar privilegiado, ya que en ella tenemos que vérnoslas con los temas más importantes de las humanidades hoy en día: historia, poder, yo, temporalidad, memoria,

imaginación, representación, lenguaje y retórica (Loureiro, 1993: 33).

Se entiende que el sujeto no sólo no permanece al margen de la realidad histórica que le ha tocado vivir sino que, como cualquier sujeto, entra a formar parte de la propia representación a través del lenguaje y de las estructuras de poder establecidas. Esto será de fundamental importancia para el discurso feminista (que abordaremos posteriormente) ya que permite ver la descentralización del sujeto femenino en y a través de lo autobiográfico.

Otro de los autores que apuestan por la retoricidad de lo autobiográfico es Villanueva, quien partiendo de los análisis estructuralistas de Genette, establece que una autobiografía es una:

Narración autodiegética construida en su dimensión temporal sobre una de las modalidades de la anacronía, la analepsis o retrospectión. La función narradora recae sobre el propio protagonista de la diéresis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido (Villanueva, 1991: 207).

En este sentido, el autor sitúa la paradoja como figura fundamental dado que la realidad y la ficción encuentran en la autobiografía su espacio propio. Es decir, el choque entre realidad y ficción hace que la paradoja se encarne en el texto. Por ello, el autor considera que lo autobiográfico constituye un verdadero palimpsesto, un híbrido que hace muy difícil su definición y donde las matizaciones son más que necesarias.

Yendo más allá, Catelli parte de la afirmación de que el relato autobiográfico nace desde la mentira, dado que el sujeto es incapaz de no sentirse preso de su pasado. Lo que ha vivido le condiciona de tal manera que es imposible que relate lo ocurrido sin mentir. En este sentido, el yo es prisionero de su propia autobiografía. Por ello, necesita

del llamado espacio autobiográfico, una impostura, para conciliar arte y vida. En sus propias palabras:

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).

Esto supone que existe, por un lado, la persona que vivió la vida y que al contarla miente y, por otro lado, el que miente cuenta una vida que nadie ha vivido. De esta impostura nace el citado espacio autobiográfico.

Por último, las teorías psicoanalíticas ofrecen una interesantísima visión de lo autobiográfico. En este sentido, Castilla del Pino, desde su condición de psicoanalista y estudioso del género, delimita el acto al que asistimos en una autobiografía como:

Una especie de venganza frente a la descentralización (marginación) de que se fue víctima, y por eso mismo tiene siempre, en menor o mayor medida, carácter de reivindicación (Castilla del Pino, 2004: 19).

La importancia de esta afirmación radica en el hecho de que esta descentralización adquiere unos matices diferentes cuando se trata de lo autobiográfico femenino. Ha sido común en los primeros estudios autobiográficos ignorar la relación existente entre ideología genérico-sexual e individualismo. Esto supone obviar que las ideas patriarcales transmitidas dejan al margen a la mujer. Ella es la no-historia, está ausente, alienada o descentrada, en su sentido más literal. A este respecto, apunta Masanet que:

Saliendo de la 'centralidad' de la autobiografía masculina nos volcamos con la femenina en una concepción del yo descentralizada en la que los seres queridos aparecen como elementos vitales en el proceso de concienciación (Masanet, 1998: 37).

En otras palabras, que si el sujeto es manipulado por el lenguaje y éste le impide la reflexividad –porque al tratar de representar su conciencia se da cuenta de que los medios de los que disponen ya han reconstruido un yo genérico– tenemos que, además, cuando se trata de la reconstrucción del yo “femenino” ni siquiera se disponen de los medios genéricos para hacerlo. No obstante, el camino de lo autobiográfico femenino necesita sus propias paradas, por lo que lo abordaremos posteriormente con más detenimiento.

1.3. *Rasgos generales de lo autobiográfico*

Nos proponemos aquí hacer un breve recorrido por las características del género autobiográfico, dar unas pinceladas que nos ayuden a entender las dificultades que se plantean en su estudio dada su complejidad y ambigüedad. El primer hecho que salta a la vista es la heterogeneidad de los textos autobiográficos, lo cual hace difícil la limitación del género, dado que en él convergen tanto las memorias como los diarios, los epistolarios, los testimonios, la autoficción, los poemas autobiográficos o los autorretratos, entre otros.

Por otro lado, es un género al que caben diversas aproximaciones porque las convenciones del mismo se difuminan y recrean cada vez que el autor se enfrenta a él. Es decir, como la escritura autobiográfica parte de su marginalidad, de ser periférica al canon, tampoco existe una imposición radical y unívoca del género. No obstante, al margen de modelos e infinitos testimonios que podamos encontrar de lo autobiográfico, lo cierto es que todos ellos son la historia de una vida individual, matizada y profundizada en el tiempo, de una persona que decide reflexionar sobre su propia existencia.

De hecho, ésta es una de las marcas genéricas del género autobiográfico: la que reconoce el lector como contado por el autor desde su propia experiencia. La escritura autobiográfica es la fijación de la vida y la negación de la muerte, es el yo en su estado más absoluto: aquel que se eterniza en el texto. Es decir, en lo autobiográfico se da un ejercicio de escritura en el que la vida es recreada. Esto hace que el citado lector se aproxime de manera cognoscitiva y emocional al texto y parta de la base de la autenticidad, sinceridad e intimidad de lo narrado.

Al margen de esta característica que se “sobreentiende” como inmutable al género existen otras características básicas de tipo pragmático, semántico y formal que están presentes en todo lo autobiográfico. Pero, para empezar, será conveniente referirnos a lo que ya es un tópico en los estudios literarios: la definición de autobiografía realizada por Lejeune. He aquí las claves del género:

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 la personalidad (Lejeune, 1994: 50).

Con su definición se ha planteado una reflexión ya antológica sobre la autobiografía, es decir, sobre esta narración (que en un principio el autor estableció que se haría en prosa y que, posteriormente, corrigió) acerca de una vida concreta (con una mirada retrospectiva) contada desde la identidad entre el autor y el narrador –siendo éste en el texto identificado con el personaje principal.

Además, Lejeune considera que lo autobiográfico es tanto un documento histórico como psicológico y, a la vez, un documento literario. De este modo, a través de lo autobiográfico podremos estudiar un momento histórico o una civilización así como podremos acercarnos a la intimidad, autoanálisis e inconsciente de un sujeto a través del reflejo de sus emociones. De este modo, Lejeune al introducir al autor en el texto, deja al margen toda cuestión formalista que impida ver en los márgenes de la escritura la posible razón del texto. Por este motivo, este pacto autobiográfico establece, condición *sine qua non*, un contrato de lectura (sobre lo que ahondaremos posteriormente).

Si a esta definición canónica del género, añadimos la tipología de las estrategias textuales de lo autobiográfico elaborada por Pacheco (2001), encontramos varias de las claves constitutivas del mismo:

1. El tratamiento del tiempo no se ciñe al orden cronológico sino que el autor, guiado por los hechos seleccionados como dignos de ser contados, los va exponiendo. En los textos escritos por mujeres se utiliza la asociación de ideas como estrategia narrativa.
2. El empleo de la primera persona, por lo general, y de la tercera cuando quiere distanciarse de sí mismo.
3. La utilización de tres tipos de verbos metacognitivos que sirven para referirse a “la actitud mental o anamnésica del narrador, a su actuación como sujeto enunciator, al plano del discurso y al plano del relato” (Pacheco, 2001: 28):
 - a) Verbos referidos a la rememoración (“según recuerdo”, “nunca olvidaré”) que funcionan doblemente como verbos enunciativos y para destacar la importancia del recuerdo.
 - b) Verbos declarativos que, a la vez que se narran los hechos, sirven para marcar las digresiones que se introducen en el relato.
 - c) Verbos de reflexión (creer, pensar, parecer, etc.) que sirven para introducir las reflexiones tanto sobre la narración como sobre el proceso creativo.
4. Carga de afectividad.
5. Fluidez narrativa y naturalidad, lo cual facilita enormemente su lectura
6. Supresión de la experimentación literaria y de los recursos propios de la ficción tales como el estilo indirecto libre, entre otros.

A todas estas estrategias, se unen una serie de rasgos constitutivos, que pasamos a abordar.

1.3.1. El pacto autobiográfico / el pacto novelesco

La cuestión del pacto autobiográfico ha supuesto una de las grandes claves en la interpretación del género como tal y, no en vano, da título a uno de los textos antológicos de Lejeune (1994). En él, el crítico francés hacía referencia al contrato no explicitado pero sí implícito que se establece entre el lector y el escritor de tal modo que el primero espera obtener del segundo sinceridad y verdad en lo narrado; una sinceridad, que no es necesariamente exactitud histórica, en palabras del autor.

Esta teoría sobre el pacto autobiográfico sólo es posible gracias a la referencialidad al propio sujeto que aparece en los textos autobiográficos. Como apunta Romera Castillo, la autobiografía “es un acto de escritura que utiliza un discurso a partir de la proyección de identidad actual del enunciadore sobre su pasado” (Romera, 1981: 25). Esta “proyección de identidad” es la que marca la diferencia con la aparente (pero no real) semejanza que se da en un relato autobiográfico de ficción. De este modo, la autodiégesis genettiana permite que la subjetividad se convierta en el argumento central. La importancia de este hecho radica en que la interpretación del texto queda condicionada a lo que el lector considera que pertenece al plano de lo real-verdadero narrado por el autor por lo que, de este modo, la frontera entre lo que establece el sujeto real y el narrador del texto queda completamente difuminada.

En este sentido, el pacto autobiográfico pone sobre el papel dos compromisos: la identidad y la referencialidad. En el primero, autor y narrador son la misma persona. En el segundo, se establece una correspondencia entre el texto y la realidad, es decir, la autobiografía es considerada un texto referencial en tanto en cuanto lo que allí se expresa trata de ser semejante a lo que ocurrió. Es decir, dado que el lector no puede

comprobar si lo que se le cuenta es verdadero o no, no le queda más remedio que confiar en que está asistiendo a la narración de la verdad. No obstante, a lo largo del proceso de lectura, el lector puede rechazar o cuestionar este pacto dado. Esta paradoja que se da en lo autobiográfico es sumamente atractiva: por un lado, el lector es el absoluto maestro de ceremonias, pero, por otro lado, resulta revelador el hecho de que, una vez que se entra en el género, se aceptan sus coordenadas, sus convenciones y la intertextualidad presente en la historia del mismo. A este respecto, señala Lejeune:

La autobiografía se define en el aspecto global: es un modo de lectura tanto como un tipo de escritura, es un *efecto contractual* que varía históricamente (Lejeune, 1994: 87).

Por ello, el público varía su idea de lo que espera recibir, va modificando su horizonte de expectativas y la evolución histórica le permite ajustarse o mantenerse al margen de la creación literaria que tiene en sus manos. El contrato de lectura es de dos y, por lo tanto, ambos lo varían según sus circunstancias históricas.

Sobre esta misma idea de contrato trabaja Castilla del Pino, quien sugiere que en estos textos existe:

Un compromiso de fidelidad a la verdad de uno y también un compromiso de veracidad fática, ni atenuada ni insinuada. No es tanto decir *la verdad* –se puede estar en el error, es decir, equivocado, pero ser veraz– sino de *decir verdad*. Por eso, la verdad autobiográfica no es identificable con la exactitud, sino con la *verdad moral*, es decir, la actitud del autobiógrafo de decir verdad. *En el plano moral, lo opuesto a la verdad no es el error sino la mentira* (Castilla del Pino, 2004: 25).

Se trata, pues, de una cuestión más que literaria. El autor se convierte en persona y debe un compromiso ético a su comunidad, por lo cual el lector quiere del escritor una actitud de honradez para poder empatizar con él. El lector, por su lado espera encontrar verdad y vida, mano a mano. No desea que el escritor le acerque a mundos imaginados sino que le acerque a mundos vividos. A este respecto, es de especial importancia la

apreciación de Pozuelo Yvancos sobre la errónea concepción de considerar ficticio lo autobiográfico:

Se da una confusión al hablar de *ficción*: el diario, las memorias y la autobiografía, aunque sean géneros de la ficción, no son leídos como tales. Es curioso. Son ficciones semánticas, pero su relación pragmática –por así decirlo– con el lector los inscribe en un horizonte parcialmente no ficcional, porque hay un punto en el cual el lector reclama al escritor de unas memorias que sea veraz (Pozuelo Yvancos, 2004: 103).

Sin embargo, al margen de que la mentira no encuentre lugar en estos textos –al menos en su base preconcebida por el lector– lo cierto es que no excluye de la ficcionalidad o retoricidad literaria que, como es casi sustancial al género, no puede obviarse. No en vano, ésta ha sido el caballo de batalla que ha enfrentado a la crítica autobiográfica: aquellos que creen que el género no es ficcional –a pesar de presentar procedimientos comunes a la ficción (Lejeune, Bruss)– y las de aquellos que creen que cualquier narración de un yo es una forma de ficcionalización (Derrida, De Man, Barthes, etc.).

Este matiz por el que la literatura deja de estar en el ámbito de lo creativo, a grandes rasgos, para estar en el de lo moral y ético plantea una relectura de la posición del lector durante todo este proceso. En este sentido, Pozuelo Yvancos afirma que:

La autenticidad o no del pacto autobiográfico sólo puede resolverse en el espacio de su lectura, y éste no es un espacio de definición individual por un autor o un lector, sino un horizonte de reglas intersubjetivas, supraindividuales, institucionales, genéricas (Pozuelo Yvancos, 2006: 69).

En otras palabras, los textos se entenderían en un horizonte de expectativas que impone el propio género y que ha pasado a constituirse como intercambio social en este proceso de lectura. La institución ha creado este género del mismo modo que el género ha creado esta institución. Por ello, el lector trabaja no desde su individualidad sino

desde su generalidad. Es decir, el proceso por el cual el lector llegaría a un pacto contractual con el escritor no partiría de una idea individual de ambos sino de una idea propiciada por el propio género. Por tanto, en el momento en que el proceso de lectura se produce, automáticamente, se ponen en marchas estas reglas y este proceso se genera idénticamente de un lector a otro.

Al margen de esta posibilidad planteada por Pozuelo Yvancos, lo cierto es que cualquier texto necesita del lector para su actualización y, en un sentido más amplio, su ontologización. Por lo tanto, el lector cuando se enfrenta al texto es su hermeneuta y en las similitudes y diferencias que encuentra con el otro yo, el texto se hace ser. Ese otro yo que narra la historia cobra vida y en la empatía que se establece entre ambos surge la interpretación. Como explica Puertas Moya:

Por su parte, el lector se compromete a iniciar una búsqueda en sí mismo, similar a la contemplada en la intimidad ajena. La Modernidad supone un nuevo marco legal y jurídico, pero también una puesta en duda del *yo* como sujeto, al sospechar de la superchería y desconfiarse institucional, social e ideológicamente de él (Puertas Moya, 2004: 146).

Esta idea nos remite de nuevo al hecho de que en lo autobiográfico hay una relación de comunidad en su sentido etimológico, de estar en comunión con el otro. Ese otro que nos ayuda a entender su vida nos hace reflexionar sobre la propia. En el examen de conciencia que el autor hace públicamente de su intimidad, el lector siente que invade un territorio vedado anteriormente si no mediase la publicación de los textos. Por otro lado, este carácter público de muchos textos autobiográficos es lo que explica la censura que sufren muchos de ellos. Esta censura anda a caballo entre la mutilación del pasado y la salvaguarda del presente. Por ello, viene a la mente la duda sobre si los textos autobiográficos son reconstrucciones ficcionalizadas en aras de la ideología del

editor, del mercado, o son adaptaciones realistas en aras de la protección del otro y de una memoria no ofensiva.

Además, durante el proceso de lectura asistimos a nuestro propio debate moral sobre el carácter ético de lo que se nos narra, teniendo en cuenta que es más fácil ver exteriormente lo que somos incapaces de juzgar interiormente. Esta diferencia entre sentirnos cerca de lo narrado y, a la vez, poder desligarnos de todo aquello que no consideramos digno es lo que nos hace que también, simbólicamente, expiemos a los demás de la falta que nosotros/as mismos/as alguna vez cometimos.

Este carácter absolutorio de lo autobiográfico fue excelentemente explicado por Rosa Chacel en *La Confesión* (1971) en su intento de dar respuesta a la inquietud orteguiana sobre la casi nula presencia de escritura autobiográfica en nuestro país. La autora exponía que cuando la presencia de la religión es fuerte, en este caso la católica, y se suple, de este modo, la necesidad de confesarse, se hace poco uso, entonces, de la literatura autobiográfica. Es decir, la presencia del sacerdote, mediatizador de la relación entre Dios / el ser humano, permite nuestra absolución –al ser a él a quien confesamos nuestra vida–, hecho que influye en que no exista la necesidad de la literatura confesional, es decir, autobiográfica.

Por ello, volviendo a la cuestión del pacto autobiográfico, éste es un arma de doble filo en la que el lector se convierte en juez y testigo. En este sentido, reflexiona Fernández Prieto sobre la respuesta ética del sujeto frente al otro:

Al firmar un autobiografía, el autor realiza no tanto una operación cognitiva cuanto un gesto ético-político que supone una doble responsabilidad: al firmar, el yo responde de sí mismo ante el otro, y esa misma lógica de alteridad implica que el texto firmado es también un legado al otro, que no se limita a recibirlo sino que debe confirmarlo y asumir su parte de responsabilidad (Fernández Prieto, 2004: 420).

Las implicaciones sociales que este hecho tienen son inmensas ya que supone que el sujeto no tiene de qué esconderse y que su exhibición de vida encuentra, no un lugar para la censura, sino un lugar para la comprensión. El sujeto, a través de su narración, encuentra eco en el que descubrirse a canal abierto y poder encontrar al otro, que no a su otredad, capaz de comprenderle. No existe género literario en el que sin la descodificación del lector la obra tuviese alguna existencia, pero es en este género donde este privilegio se convierte en ostentación de poder una vez que el texto ha sido publicado.

Paralelo a este pacto autobiográfico (con todas sus matizaciones) existe el llamado pacto novelesco. La mezcla de ambos pactos permite el surgimiento de la autoficción, es decir, textos que presentan contenidos autobiográficos disfrazados en algunas ocasiones y abiertamente explicitados en otras. En otras palabras, única y exclusivamente podemos decir que un texto responde a la definición de autobiografía cuando el creador admita absolutamente que esa narración es autorreferencial. Cuando esto no sea así, estaremos ante la definición propuesta por Lecarme para la autoficción:

Un dispositivo muy sencillo: sea un relato cuyo autor, narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuya denominación genérica indica que se trata de una novela (cit. Alberca, 2004: 237).

Esto supone que en el momento en que el papel protagonista del relato y el nombre del autor no coincide, podremos hablar de novela autobiográfica pero no de autoficción. Otra de las reelaboraciones de la definición de autoficción es la de Alberca, para quien:

La autoficción puede relacionarse con la *autobiografía* e interpretarse como tal, aunque se camufle de novela por razones literarias o morales. Tanto en uno como en otro caso, leeríamos autobiográficamente dicha “novela”. O bien es posible relacionarla con la *novela en 1ª persona*, pues formalmente lo

es (si dejamos al margen la identidad nominal de autor y narrador-protagonista). Es decir, desde este punto de vista la autoficción sería una novela que simula un discurso autobiográfico, y estaríamos legitimados para leerla en clave ficticia. Según esta doble y ambigua propuesta de lectura, las autoficciones han sido interpretadas de acuerdo con cada uno de los pactos que la flanquean: el pacto autobiográfico y el pacto de ficción (Alberca, 2004: 247).

Además, Lejeune matiza que hemos de denominar a estos pactos de lectura de forma diferente pues atienden a diferentes realidades textuales. Su propuesta para estos textos, mezcla de ficción y autobiografía, ha de llamarse *pacto fantasmático*, pues en él:

El lector es invitado a leer las novelas no solamente como *ficciones* que remiten a una verdad sobre la 'naturaleza humana' sino también como *fantasmas* reveladores de un individuo (Lejeune, 1994: 83).

No es, por tanto, una cuestión de cuál de los dos géneros contiene más verdad, sino reconocer que ambas están en diferentes espacios y utilizan coordenadas distintas. No obstante, entre la ficción y la autobiografía siempre ha habido una intensa lucha por disputarse el calificativo de "auténtica": ¿En cuál de ellas dice el autor "más verdad"? ¿En la que se escuda en la ficción para revelar aquello que no se atreve de otra forma o en un texto escrito con el firme propósito de decir verdad íntimamente?

Sin embargo, para Zambrano, la duda no existe. La autora aporta una clara visión de las diferencias entre ambas y concede a la confesión una autenticidad que niega a la novela señalando que:

El que se novela, el que hace una novela autobiográfica, revela una cierta complacencia sobre sí mismo, al menos una aceptación de su ser, una aceptación de su fracaso, que el que ejecuta la confesión no hace de modo alguno (Zambrano, 1998: 17).

La confesión se convierte, de este modo, en un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo y, por lo tanto, está exento de narcisismo (hecho que sí ocurre al recrearse en

una novela autobiográfica) porque se escribe una confesión (autobiográfica) como forma de conocimiento.

Sea una la postura elegida u otra, lo cierto es que los estudios sobre la autoficción han abierto el debate sobre si son claramente definibles los límites entre memoria y escritura. De hecho, existe la posibilidad de crear un espacio de ficcionalidad en lo autobiográfico, a pesar de la etimología tan contundente del vocablo autobiografía, dado que la literariedad es casi inherente al fenómeno literario. Esta apreciación supone reconsiderar la relación entre dos términos amplia y comúnmente excluidos, género autobiográfico y ficcionalidad.

Más aún, durante la larga tradición de estudios críticos sobre lo autobiográfico ha sido necesario partir de este presupuesto teórico y excluir la posibilidad de que ambas características se diesen conjuntamente en un texto para que éste fuese considerado autobiográfico. Sin embargo, la teoría de los géneros ha ido ampliando su definición y se incluyen como tales textos ficcionalizados que incluyen o hacen referencia al propio sujeto/narrador. De hecho, esta posibilidad ha renovado tanto la creación como la recepción de lo autobiográfico. Como explica Caballé:

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).

Alberca (1996, 2000, 2004) –uno de los mayores estudiosos del género en nuestro país– considera que son varias las claves por las que este género resulta tan atractivo: el deseo de experimentación y la subversión de la clasificación canónica de los géneros. En sus propias palabras:

El género autobiográfico permite en este sentido menos libertad, es más estricto y cerrado, ya que no puede en principio jugar con los principios de identidad y referencialidad, sin que se pongan en entredicho los pilares del género. De igual modo, una autobiografía o un relato autobiográfico, que esté subtítulo como novela o clasificado como ficción, parecerá en principio una contradicción o un contrasentido que el lector, pasado el momento primero del desconcierto, trata de resolver en una dirección u otra. (...) La autoficción tiene algo de *antipacto* o *contrapacto*, una manera de emborronar la clara y explicativa teoría de Ph. Lejeune, de ponerla a prueba o de completarla, pero sobre todo de acotar un campo fronterizo entre los dos grandes pactos literarios, entre los relatos “verdaderos” y los “ficticios” (Alberca: en línea).

En este mismo sentido apunta Romera Castillo (2006a), quien considera que hoy en día hay dos procedimientos que condicionan la producción de lo autobiográfico: por un lado, la fragmentación y mezcla de los géneros; por otro lado, la utilización de la novela como envase en el que dejar ver lo autobiográfico. Este uso de la novela está, también, para Alberca relacionado con una relación intrínseca que se establece con la memoria. Así, explica que:

Si la forma de ordenar y explicar lo vivido es narrativa, si el hombre es un sujeto narrativo con memoria, si el lenguaje narrativo condiciona el relato de la propia vida, esto no presupone una intención ficcionalizadora, sino la falta de un medio más idóneo para contar la vida (Alberca, 2004: 249).

Nicolás, por su lado, defiende también la importancia de la novela al establecer que:

Eso que llamamos forma autobiográfica resulta ser, en gran medida, adquisición y fruto granado de la novela (...). Se diría que la ficción novelesca nace y discurre ligada no sólo al relato en primera persona, sino a la propia forma autobiográfica (al tiempo que potencia y difunde, como acaso ningún otro género, las temáticas de lo íntimo, los imaginarios del individuo y del yo). Sólo más tardíamente (y en mutua retroalimentación) entra en tangencia con unos incipientes géneros autobiográficos; y si los parasita, son modelados a su vez por la novela, que ya desde el mundo antiguo había creado el horizonte y el vehículo para que surgieran (Nicolás, 2004: 530-531).

Por lo tanto, la autoficción es un juego que, como señala Puertas Moya:

Devuelve al yo autobiográfico a su condición ficcional, originaria de su articulación como mito romántico que encubre el vacío esencial del individuo contemporáneo (Puertas Moya, 2004: 144).

En otras palabras, el género novelesco permite trabajar, paradójicamente, sobre lo autobiográfico en un plano que, aunque parte más de la ficcionalidad, quizá pueda ofrecer un hilo conductor de lo vivido desde todas aquellas voces que existen dentro del autor y que, por tanto, también son parte de su manera de afrontar la memoria. En palabras de Molero de la Iglesia:

La estrategia de la narración tiene en estas autonovelaciones un significado respecto a la realidad psíquica del autor, estado mental que, si puede ser muy bien descrito desde un enunciado autobiográfico, es difícilmente dramatizable fuera del juego de voces que puede acoger el género novelesco (Molero, 2000: 545).

Ahondando, por otro lado, sobre la cuestión de los rasgos constitutivos de la autoficción, Alberca (2004) establece dos principios: la identidad nominal y el pacto de ficción. La primera se refiere a la identificación nominal de autor, narrador y protagonista, lo cual no supone que el reconocimiento de rasgos autobiográficos acredite la identidad nominal entre autor y personaje. Para Alberca, no nos encontraríamos ante autoficción:

Si no hay una identificación tácita, a través de otros datos exclusivos del autor, como nombres familiares, fechas de nacimiento, títulos de obras, etc., que inequívocamente remitan al autor y firma del texto (Alberca, 2004: 237).

Sin embargo, sí considera el autor que deben incluir dentro de la autoficción aquellas novelas en primera persona de personaje-narrador anónimo o presididas por “las ‘anomias sugerentes’, novelas que problematizan la cuestión del nombre propio o su importancia” (Alberca, 2004: 241).

Sin esta identificación de autor y narrador –una posibilidad rechazada de plano por Genette –no es posible asistir a una invención autobiográfica. Además, en la medida en que dicha invención está a caballo entre la ficción novelesca y la realidad, se permite la posibilidad de crear /inventar sin por ello perder el compromiso autobiográfico al que se está ajustado por el hecho de afirmar la identidad nominal de ambos.

El pacto de ficción, por otro lado, se refiere a que el texto ha de estar clasificado como novela y no como autobiografía o memoria, es decir, ser un texto ficcional, lo cual le permite una mayor libertad fabuladora. El continuo ir y venir que se produce en la autoficción entre el pacto autobiográfico y el novelesco da como consecuencia la ambigüedad propia del género. Entiende Alberca (2004: 244-245) que dicha ambigüedad es de dos tipos:

- a) la ambigüedad paratextual en el que la mezcla de pactos es más aparente que real y, por tanto, efímera. Esto permite al lector que, según avanza en su lectura, decante el texto hacia la ficción o la autobiografía.
- b) La ambigüedad textual, en el que hay una ambigüedad parcial o total ya que se mezclan tres clases de hechos, personajes o informaciones, que Alberca clasifica en:
 - Unos absolutamente autobiográficos y reales que pueden ser verificados fuera del texto.
 - Otros pseudoautobiográficos, que pueden parecer reales o inventados, pero de los cuales el lector no puede diferenciarlos.
 - Otros ficticios, que el lector reconoce como imposibles de atribuir al autor.

Esta ambigüedad es la que permite que el pacto novelesco y el pacto autobiográfico anden de la mano. Éste es el desafío del que habla Alberca, un desafío en el que los límites de la autobiografía y de la novela están amenazados. Gracias a esta ambigüedad, también, la autoficción se une al debate sobre la veracidad de lo autobiográfico porque las estrategias narrativas están puestas en funcionamiento para dejar también zonas de sombra. En palabras del autor:

La verdad, subjetiva y difícil de encontrar siempre, mucho más en la indeterminación de este género híbrido, está, por tanto, también presente aquí, lo quiera o no el escritor autoficcional, pues los hechos suelen ser tozudos. La autoficción debe moverse instada por descubrir y contar la verdad (no la “Verdad”, sino “mi verdad”, “mi imaginario”) todo lo subjetiva y condicionada que se quiera, tan exigente en el plano expresivo como la mejor novela, pero libre de la imaginación frívola, con que la palabra “novela” faculta a veces al autobiógrafo. (Alberca, 2004: 254).

El hincapié que hace Alberca sobre los hechos narrados radica en que este investigador considera que existe una forma explícita de hacer autoficción –en la que esta característica es primordial– y otra, realizada de forma implícita –en la que esta falta de referencia al nombre propio se suple con el hecho de que los datos que se ofrecen al lector son comprobables extratextualmente. Esta última posibilidad no está relacionada con intentar camuflar ni esconder unas memorias o autobiografías sino con el deseo consciente del autor de crear incertidumbre en el lector. Por eso afirma que:

La autoficción es, por tanto, un cruce de pactos narrativos distintos, que, en principio, entendemos como antagónicos y excluyentes. Del pacto de ficción, conserva la clasificación de novela; del pacto autobiográfico, el mismo nombre propio del autor para el protagonista que permite establecer una identificación o continuidad entre el yo enunciador y el yo enunciado (Alberca, 2004: 242).

Para muchos autores, sin embargo, la existencia de este género como autobiográfico abre un amplio debate ya que consideran contradictorio, como ya

apuntaba Genette (1993), el hecho de que un relato pueda simultanear una personalidad real y otra ficticia. Es decir, desde el momento mismo en que el texto está encuadrado como ficción, resulta para este crítico insostenible la posibilidad de afirmar la identidad entre autor y narrador. Es decir, una novela escrita en primera persona parece sugerir la presencia de una persona real en el texto pero, quizá, lo que podamos admitir es la existencia de tintes autobiográficos en lo narrado y no propiamente de un texto autobiográfico.

No obstante, la línea divisoria entre verdad y ficción es muy estrecha cuando hablamos de lo autobiográfico teniendo en cuenta el hecho simple y claro de que la memoria es una reconstrucción personal de lo vivido y que, por lo tanto, en la medida en que es subjetivo, la supuesta verdad de lo que se narra es cuestionable.

Además, cuando el lector asiste a la lectura de una novela en primera persona, en la que existe identidad entre narrador y autor, cree implícitamente que el autor pide al lector que imagine como verdadero lo que se le cuente, por lo que no supone ningún contrasentido para éste identificar el texto como autobiográfico, a pesar de estar escrito en un género tradicionalmente utilizado para otro tipo de narración. En esta línea apunta la idea de Pozuelo Yvancos para quien no es tan fácil establecer la frontera entre ficción y realidad ya que el género autobiográfico:

Nunca ha dejado de jugar con su propio estatuto dual, en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales (Pozuelo Yvancos, 2006: 17).

Pero es Romera Castillo (1981), quien matiza esta idea al unir dos términos como son memoria e imaginación en el relato autobiográfico. Cuando no sólo entra la ficción (como elemento literario) sino la imaginación (como elemento vital) encontramos que estamos en una difícil y borrosa línea divisoria. No en vano es una

idea harta extendida que los escritores se nutren de sus vivencias para la creación literaria, por lo que para muchos no es fácil discernir entre lo inventado y lo real.

Dicho de otro modo, la autoficción plantea una renovación de lo autobiográfico dado que es la superación del binomio tradicional realidad/ficción y, por tanto, esta configuración del sujeto autobiográfico a través de un género nuevo supone un reto tanto para el autor como para el lector. Como explica Alberca, la aportación de la autoficción, concretamente, a la literatura española, ha sido, en el ámbito del escritor amplísima y buena prueba de ello es que en la lectura de la autoficción encontramos:

La innovación en las técnicas narrativas, la incorporación de elementos de la 'otra' vida del autor (fantasía, sueños, preferibles imposibles, futuribles incumplidos, etc.), la construcción ilusoria del yo y el consiguiente cuestionamiento de la identidad personal, el papel fundador de la memoria y sus engaños, y la importancia de las estrategias discursivas del relato en la constitución y reconstitución de la propia vida (Alberca, 1999: 60).

En lo que se refiere al ámbito del lector la autoficción ha modificado las convenciones de lectura. Como explica Nicolás:

No se trata sólo de que mediante la forma y lo representado en la obra opere el efecto de verosimilitud (que se convierte en aspecto tanto o más decisivo que la supuesta verdad histórica): es que lo percibido como real es un puro efecto ilusionista del texto, y depende en gran medida de la propia intencionalidad del lector (Nicolás, 2004: 511).

Es decir, se trata no tanto de géneros ajustados a la verdad o no sino de percepciones del lector, lo cual explicaría que:

Cualesquiera que sean las intenciones del autor, mandan más las del editor y un público que, propenso al ilusionismo, proyecta sobre tales escritos (se trate de ficciones o testimonios más o menos históricos) un realismo intencional (Nicolás, 2004: 516).

Además, como es habitual en los géneros literarios, éste también viene sujeto a sus circunstancias históricas y, en esta última corriente de deconstrucción del yo/muerte del sujeto, pone de manifiesto ambas posibles realidades. En palabras de Alberca:

El nombre propio en la autoficción teatraliza de manera escenográfica el desapego postmoderno del yo, levanta, sin teorizaciones abstractas, la identidad como una ficción o la ficción de la identidad. La autoficción está mostrando de manera desdramatizada, irónica o humorística, aunque también pudiera ser que fantasiosa o autocomplaciente, la actual deriva del sujeto (Alberca, en línea).

Finalmente, también ha sido planteado por la crítica el papel de las escritoras en la construcción de este tipo de discurso. En este sentido, apunta Pulgarín que en las últimas décadas se ha configurado una extensa nómina de escritoras (Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets, Marina Mayoral, Soledad Puértolas, Rosa Montero, Almudena Grandes, Laura Freixas, Belén Gopegui, entre otras) que escriben estas novelas del yo en las que una mujer, ficcional, cuenta en primera persona su vida con el propósito de “reafirmar su identidad y adquirir el control de sus experiencias cotidianas” (Pulgarín, 2004: 565). Por ello, son una fuente valiosísima para conocer la necesidad tan apremiante (a la luz de la inmensa cantidad de textos publicados) de hacer su propia memoria de lo ocurrido. Además, nos proporciona una crítica a la vivencia colectiva como “mujer”, lo cual le lleva a ser “más que una confesión, en constatación de una decepción o en reivindicación de unos valores diferentes” (Pulgarín, 2004: 272). De este modo, este cuestionamiento de los valores patriarcales hace que el género autoficcional femenino incorpore temas nuevos tales como los enumerados por la autora:

La alternancia entre la vida profesional y la familiar, el vínculo madre-hija, la relación entre mujeres, la solidaridad y autoridad femeninas, el de la mujer artista o creadora como protagonista o el del espacio de la soledad como un espacio revalorizado en el espacio de las cartas, un espacio placentero, de goce y reflexión que conduce a la autonomía personal (Pulgarín, 2004: 573).

1.3.2. Lector / Firma

Una de las claves del pacto autobiográfico reside en que el escritor/a, cuyo nombre se conoce, invita al lector a entrar en su propio mundo, garantizándole que el nombre propio se corresponde con el del personaje del texto que tiene entre sus manos. La autobiografía plantea la cuestión del nombre propio, que Lejeune explica del siguiente modo:

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, 1994: 61).

Dado, entonces, que el lector cree en la firma, esto le impedirá poner en duda la identidad. Por ello, plantea Lejeune (1994) que la actitud del lector es fundamental en este caso: cuando el lector cree que lo que lee es ficción trata de buscar parecidos con la realidad vital del autor. Por el contrario, cuando asiste a la lectura de un texto autobiográfico actúa como juez y detective, tratando de encontrar errores, falsedades, ambigüedades, etc.

Sobre la importancia de los modos de lectura ha trabajado ampliamente Bruss (1991), quien da primacía en estos estudios al papel del lector. Para la autora, todo texto existe sólo porque existe su lector, pero es que, además, el pacto autobiográfico que se establece entre autor y lector viene establecido por un previo contrato de lectura. Es una condición pragmática que obliga al lector a dar una respuesta. El texto está esperando, más que ningún otro, la interpretación y aceptación por parte del lector. Esto supone un matiz histórico muy importante: dado que es un género contractual, el tiempo afecta

tanto a uno como a otro, pues vincula al autor consigo mismo y al lector con las emociones del autor en un espacio y en un tiempo que les condiciona a ambos. Y es que, como apunta Tortosa:

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 consecuencia, denuncia con su presencia, toda marginación grupal: lo personal se construye como político. (Tortosa, 2001: 246-247).

Yendo un poco más lejos, Pozuelo Yvancos establece la bifrontalidad de la autobiografía en dos planos: por un lado, es un acto de conciencia que construye la identidad del propio yo y, por otro lado, es un acto de comunicación en el que el yo se justifica frente al otro. En este sentido el crítico plantea que:

La autobiografía o espacio autobiográfico implica siempre una sustitución de lo vivido por la analogía narrativa que crea la memoria, con su falsa coherencia y ‘necesidad’ causal de los hechos, pero que unas veces tal sustitución será una impostura y otras veces no, dependerá en ese caso de su funcionamiento pragmático (Pozuelo Yvancos, 2006: 34)

En otras palabras, para Pozuelo Yvancos la bifrontalidad del discurso autobiográfico: yo-lector se traduce en dos procesos paralelos identidad-comunicación.

Así, explica que la autobiografía:

Por una parte es un acto de conciencia que ‘construye’ una identidad, un yo. Pero por otra parte es un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros (los lectores), el público. Considero que es imposible entender por separados ambos cronotopos. Es en la convergencia de ambos donde nace el género autobiográfico (Pozuelo Yvancos, 2006: 52).

Si el escrito autobiográfico encuentra como primer lector al propio escritor, también es cierto que en ese lector está el crítico y el juez que puede ser el lector o la

propia conciencia. A través de un recordar de lo ocurrido, quizá, alcancemos a ver las implicaciones, consecuencias y necesidades de lo que ocurrió. La autobiografía, a pesar de ser una narración autodiegética, necesita necesariamente un narratorio. Si el narratorio no ejerce su tarea, el texto autobiográfico pierde su existencia. Este hecho supone que si el narratorio para lo autobiográfico femenino está ausente, tampoco hay espacio para su texto. Sirva de ejemplo una interesante afirmación sobre lo que Castilla del Pino califica de eco autobiográfico:

Haberse hecho con y por los demás (y con los demás de los demás, es decir, con los hermanos, amigos, hijos, etc. de los que fueron 'mis' demás, 'mis' otros) lleva a que toda autobiografía tenga necesariamente eco. El eco autobiográfico no lo suscita la vida de uno sino la narración que de ella hace. El eco no nos lo devuelven aquellos que son nombrados, o los que conocieron a los nombrados (...): todos cuantos se reconocen a sí mismos en los personajes que participan de los hechos narrados o identifican en ellos a alguien próximo (Castilla del Pino, 2004: 21).

Esta cuestión simplificada para el escritor tiene otra lectura para la escritora. Es decir, el autor desde su estatus pone en marcha su proyecto autobiográfico y entre su público existen todos aquellos ecos que se reconocen en lo contado, pues todos ellos pertenecen también a esa esfera pública en la que se desarrolla lo autobiográfico masculino. Sin embargo, la lectura para la esfera pública en las mujeres es diferente. En este sentido, Arriaga (2001) expone el hecho de que la firma en los textos autobiográficos femeninos contribuye más a la construcción del propio mito (creación de la propia genealogía y de un espacio literario) que al respecto del llamado pacto referencial. Por ello, la autora establece que en el caso de los textos femeninos hablamos más de mitografía que de autobiografía, pues la mujer no sólo ha buscado seudónimos para encontrar un lugar en la historia literaria, sino que no ha tenido la genealogía literaria en la que inscribirse.

1.3.3. Identidad / Otredad

Como afirma Gracia:

A menudo el poder de la mejor literatura hace veraz lo que es inventado pero, paradójicamente, el poder de la literatura está también en el otro lado: hacer verdad literaria, artificial, lo que es biográfica e históricamente verdadero (Gracia, 2004: 227).

En este sentido, quizá sea necesario recapacitar sobre el problema de lo autobiográfico en los estudios literarios, en general, ya que la Filología ha encontrado un amplio campo de debate entre aquellos autores que defienden que todo texto esconde en él una forma de autobiografía y todos aquellos que deslindan vida y obra y que, por lo tanto, consideran que la posibilidad de la literatura autobiográfica, explícita y consciente, tiene su propio estatus. Esto plantea la pregunta clave: ¿Cuándo nos encontramos ante el personaje y cuando ante el individuo real e histórico?

La relación entre psicoanálisis y literatura ha sido siempre muy ardua, tensa, conflictiva y difícil de conciliar, a pesar de que el psicoanálisis se ha convertido en uno de los campos de investigación más atractivo de la cultura contemporánea. El psicoanálisis trata de encontrar en las letras lo inconsciente en la utilización del registro simbólico que es, de por sí, el lenguaje. Ese ocupar el vacío en el texto, que supone la escritura, permite llenar el silencio con palabras que recogen esa angustia existencial. El psicoanálisis, como disciplina, puede ayudar a encontrar al Otro que nos acompaña íntimamente y ese Otro puede ser también colectivo, lo cual nos puede permitir ahondar en esas grandes claves no sólo del autor sino de éste como reflejo de una sociedad con los mismos problemas que él describe.

Por lo tanto, no se trata de ignorar lo que la crítica psicoanalítica puede aportar al estudio de la literatura, en tanto en cuanto hurga en el trasfondo del sujeto y su palabra,

sino de entender que la hermenéutica psicoanalítica puede completar la producción de sentido que crea el crítico literario a través de lo que está presente en el lenguaje de la obra, explícitamente. Además, dado que en el psicoanálisis el sujeto participa de grandes conflictos comunes a todos y todas, hace que éste pierda su noción de individuo aislado y participe de la cultura de masas.

En otras palabras, el escritor va más allá y, al modo en que la cultura romántica veía al individuo, convierte a éste en un ser especial, con un impulso imaginativo capaz de utilizar el lenguaje y hacerle significar lo nunca entendido. El arte a través de la palabra se convierte entonces y toma todo su significado porque desvela la construcción de la máscara que lleva a cabo el individuo en su construcción de significado. Todo significa, tanto lo consciente como lo inconsciente. En este sentido, el psicoanálisis permite repensar conceptos claves y, hasta entonces, unívocos del sujeto y su identidad y nos permite tener acceso a la otredad, a conocer tanto al ser racional como al irracional. El sujeto, entonces, se desliga de la certidumbre, de una identidad monolítica y controlada absolutamente por su conciencia para abrirse a su sub/in/consciente. Como explica Ricoeur, esto permite:

Desprenderse de toda avaricia respecto de sí misma [la conciencia] y de esta sutil concupiscencia de sí que es tal vez el vínculo narcísico de la conciencia inmediata de la vida (Ricoeur, 1970: 9).

Esto obliga al sujeto a desvincularse de la idea de que expresa sólo lo que conoce y le brinda la posibilidad de que en su decir haya también un no decir. El lenguaje se convierte en lo simbólico y, por lo tanto, el sujeto no controla ni gobierna, sino que desgrana una mentira. Esta constante lucha entre identidad y otredad, se entiende si comprendemos la diferencia aportada por Castilla del Pino:

La vida de todos los humanos transcurre en dos tipos de contextos: uno, público, al que llamaré *entorno autobiográfico*;

otro, íntimo, el de nuestros deseos, sentimientos, proyectos, fantasías inconfesables, etc., que denominaré *entorno autobiográfico*. El primero es prioritariamente *empírico*; el segundo es imaginario (Castilla del Pino, 2004: 21).

En la escritura autobiográfica el yo se constituye en el sujeto actante del arte de vivir y del de contar. Esta identidad tiene, no obstante, ciertas fisuras, pues como explica Puertas Moya:

Tal vez la escritura autobiográfica sea una traslación o metáfora de esa ficción que constituye el yo, que se sirve a su vez de la palabra y del relato autobiográfico para constituirse a sí mismos (Puertas Moya, 2004: 52).

Por ello, resulta curioso que, a pesar de que a nuestro alrededor todo cambia, sin embargo, tendemos a identificarnos en una mismidad idéntica. La identidad se considera un acto en sí cuando en realidad sería más acertado considerarla un concepto en continua construcción. La identidad no se acaba, sino que se modifica en el continuo devenir. Por ello, esta identidad que nos fabricamos se va bifurcando continuamente a través de los caminos de la vida.

Por ello, lo autobiográfico constituye un diálogo en el que el autor se pregunta por su otro yo, por cada yo que ha sido... dando por imposible la identidad, esa idealidad de que el individuo es uno y continuo. Sin embargo, y de manera paradójica, la identidad confiere al texto la clave de su lectura y la clave de su escritura. Tanto lector como escritor identifican al sujeto en ambos momentos históricos (con sus correspondientes matizaciones y evoluciones psicológicas) y de esta idea nace la posibilidad de poder leer el texto como un continuum.

Esto viene a explicar cómo la identidad se convierte en otredad en este continuo entremezclarse del sujeto con su propia voz. Si el yo existiese como un ente rígido, sin fisuras y claramente definible, la concepción del yo permitiría una escritura de absoluta identidad entre sujeto y narrador. No obstante, el sujeto en ese acto de contar su

vivencia se permite distanciarse del propio yo, y lo que antes fue identidad se convierte en otredad a base de palabras y de la construcción del relato. El yo plantea, pues, el problema fuera de su propio texto y es en el texto donde intenta negociar ese ir y venir de la identidad y la otredad. La escritura da vida a ese fragmentarismo, al combate interior al que asistimos todos y que se plasma en un texto autobiográfico.

En otras palabras, identidad no es semejanza ya que la realidad del yo del texto es ficcional dado que cuenta en presente lo que ocurrió en pasado. Es decir, el yo que escribe no puede ser identificado ontológicamente con el yo que vivió la historia, una vez más, esa conocida historia del río que nos impide mirarnos dos veces iguales. Como explica Caballé:

Ese deíctico mágico conocido como yo y que contiene todos los secretos de la condición humana suscita de inmediato la adhesión del lector (...). Pero escribir yo no siempre es pensar yo aunque textualmente los límites se confundan y favorezca la ilusión de que yo soy yo en todo lugar y circunstancia (Caballé, 1999: 23).

Es decir, el lector identifica al narrador con el sujeto real, basado en el ya conocido pacto contractual entre lector y firma. De este modo, el autoanálisis se convierte, en ojos del lector, en severo análisis de lo leído, que dado su relación simbiótica con lo que el narrador ha vivido, le convierte en su más duro juez. Aún más, esta capacidad de análisis de lo ajeno puede llegar a poner al lector en un estado de superioridad moral que incluso le permita juzgar como verdadero o falso lo que lee, como moralmente aprobable o reprobable lo que el otro sujeto ha vivido. En este sentido, ahonda Pozuelo Yvancos cuando afirma que:

La singularidad del acto narrativo autobiográfico radica en que autor-narrador y personaje se constituyen en el mismo acto y en simultaneidad (...) Ello confiere al género un estatuto ontológico particular: no se puede 'poner en cuestión' lo dicho por el narrador en tanto su estatuto es el de personaje, sin poner

en cuestión a la vez al propio narrador (Pozuelo Yvancos, 2004: 179).

De este modo, esta observación concienzuda de que lo que se cuenta tiene un espejo en el lector nace del hecho de que, de manera indirecta, al lector se le da la posibilidad de autoanalizarse al posicionarse en el lugar del otro, de empatizar, de verse reflejado o deformado, pero, en cualquier caso, de reconocer que podría haber sido suya la vida de cualquier otro ser humano. Así, al margen de la propia identidad u otredad del sujeto narrador, lo cierto es que la apreciación de Puertas Moya sobre el valor de lo autobiográfico puede aportar luz a este debate:

Como arte referencial, la autobiografía adquiere un valor gnoseológico, al propiciar la comprensión de la vida y al facilitar que los demás la entiendan (Puertas Moya, 2004: 148).

Es decir, observando la otredad ahondamos en nuestra identidad; leyendo la identidad del otro, entendemos nuestra otredad en la identidad. De esta forma, lo autobiográfico se convierte en un acto performativo e ilocutivo, pero ambos con valor gnoseológico, de conocimiento, dado que tanto en la identidad que se busca con el sujeto narrador como la que el narrador busca con el sujeto lector existe un acto de hermana comunión, la de sentirse igual al otro, cercano al otro a pesar de ahondar dentro de uno mismo.

Esta reflexión nos trae a colación la dualidad ya planteada, inherente al género entre identidad y género. El desdoblamiento con la otredad, no obstante, se plantea diferente para escritores y escritoras. Así, refiriéndose a lo autobiográfico femenino explica Masanet que:

En la idiosincrasia autobiográfica hallamos un narrador desdoblado a la vez en un yo que escribe y otro que se elabora mientras se elabora el texto, lector de su propio discurso (Masanet, 1998: 9).

Es decir, que mientras al escritor este alejamiento de su propio yo, de su propia experiencia y discurso le sirve para elaborar un texto al estilo de confesión espiritual o ensayo, a la escritora le proporciona, por primera vez, la posibilidad de indagar sobre su propia realidad vital y discursiva creando así un texto cada vez más intimista. En otras palabras, la autorrepresentación masculina permite el alejamiento del propio autor que se analiza como “sujeto humano universal” mientras que la autorrepresentación femenina permite el acercamiento del propio autor que se analiza como “sujeto femenino”.

Ambos caminos se dirigen a lo público pero de maneras diferentes. Para el escritor este proceso implica una universalización de valores; para la escritora implica visibilidad de sus valores hasta ahora ocultos o desconocidos. Es decir, el autor se reafirma en su identidad, la autora busca su identidad. En este sentido, el autor utiliza el texto para su ensalzamiento, la autora para su reconocimiento. En palabras de Arriaga, la escritura autobiográfica femenina propone “en alternativa al modelo heroico, un modelo doméstico” (2001: 22). Ambas posiciones son radicalmente diferentes y, por ello, producen textos completamente divergentes.

Esta divergencia tan frecuentemente traída a colación entre público y privado, por un lado, y literatura e intimidad, por otro lado, ha sido ampliamente estudiada por Valis a propósito de las autobiografías femeninas:

Este movimiento dialéctico de lo privado y lo público [que se da en los textos autobiográficos] se intensifica, pasando a una fase altamente conflictiva, cuando el sujeto del acto autobiográfico se percibe como trasgresor contra el discurso público normativo (...) la mujer definida culturalmente como pura domesticidad era una criatura encasillada en su interioridad. Declararse sujeto autobiográfico equivalía a invadir el territorio verbal en que operaban los hombres. Hablar o escribir en público exponía a la mujer escritora a la terrible fuerza de la opinión pública, ese lector anónimo que podía destruir fácilmente la reputación de

una mujer, su identidad genérica como construcción cultural de la feminidad (Valis, 1991: 125).

En este sentido, podemos entender que la autobiografía femenina responde, en primer lugar, a la sociedad patriarcal; en segundo lugar, a la cultura patriarcal y, en tercer lugar, al lenguaje patriarcal. Busca un espacio en cada uno de estos lugares y transforma el anonimato impuesto en un acto de agresividad hacia la cultura que le niega la voz. Se resiste a su lugar porque quiere sobrevivir en otro. El hombre necesita dejar su lugar en la historia, buscarse un alineamiento. Por el contrario, la mujer necesita inscribir su nombre en la historia. Uno busca el orden, la otra el hueco.

En otras palabras, la universalidad y totalidad del sujeto está marcada sexualmente por un discurso en el que se ha deslegitimado la humanidad de lo femenino. De hecho, el género es una construcción cultural y, por lo tanto, cuando el género instaurado es el masculino supone que en la hegemonía cultural es la perspectiva masculina la que encuentra lugar. Cuando hablamos de que el sujeto de la enunciación es un individuo universal estamos dejando a un lado la diferenciación sexual que construye significado. La identidad se torna monolítica y los valores se universalizan teniendo, entonces, la mujer que construir su identidad a retazos. Esto es, quizá, lo que explica la idea de Moi de que entonces se produce un diálogo con el falocentrismo y los textos escritos por mujeres se construyen:

Como palimpsestos, obras cuyas superficies ocultan y oscurecen niveles de significación más profundas, menos accesibles (Moi 1988: 70).

1.3.4. Sinceridad / Testimonio

Se hace necesario hablar de la sinceridad, como uno de los requisitos básicos de cualquier texto autobiográfico pues, en este aspecto, radica la veracidad o ficcionalidad del género. El lector, como ya hemos hecho referencia, da por sentado que lo que lee parte de lo vivido y ha sido real, es decir, da credibilidad a lo que lee. De hecho, sin la conocida wordsworthiana “suspensión of belief”, que se da por lo general en la literatura, y que es obligado para la lectura de los textos autobiográficos, sería imposible que el género se constituyera en el pacto que es. El lector espera un compromiso ético por parte del autor de ser fiel a los hechos; de que, ya que asiste a una confidencia, ésta no sea mentira. Este pacto ético por parte del narrador es fundamental en un tipo de escritura confesional como la autobiográfica. Sin embargo, resulta de vital importancia no perder de vista que, como apunta Ballesteros:

La recapitulación de una vida no es más que una imagen fantasmal, imaginaria de ésta, pues la persona que recuerda su pasado hace ya mucho tiempo que no es la misma que lo vivió. El pasado no puede ser evocado excepto con relación al presente; por ello la autobiografía se constituye en el autointerpretación de ese pasado. En el proceso de autointerpretación, pasado y presente se confunden; la experiencia pasada determina el presente, el cual a su vez ordena y modifica el recuerdo de los hechos (Ballesteros, 1994: 26-27).

El lector parte de que la verdad del discurso es la verdad de la vida. Necesita sentir en el momento de su lectura, de su descodificación del mensaje, que asiste a la codificación de la vida vivida. En otras palabras, el tiempo pasa, la memoria juega malas pasadas, lo vivido no es lo contado, la verdad se construye a retazos... de olvidos y recuerdos. Es por eso que el yo se convierte en su propia cárcel, de la que habla Catelli (1986), ya que la máscara le impide ver la verdadera realidad del sujeto tanto en

su pasado como en su presente. El autobiógrafo no escribe su vida porque así no la vivió, miente al contarla porque su espacio interior es una impostura. Sin embargo, como explica Gracia:

El compromiso de decir la verdad no es literario, es moral y la moral de la literatura está despiadadamente a favor de la eficacia retórica y expresiva de los autores, y muy desentendida del instinto de honestidad que le impulsó a escribir (Gracia, 2004: 226).

Por ello, en lo que se refiere al tratamiento de la verdad en la autobiografía se plantea también una cuestión que tiene doble respuesta según dicho acercamiento provenga del emisor o del receptor del texto. Es decir, el autor cree decir verdad pero el juicio final sobre la verdad lo dicta el lector quien, según sus propios condicionantes (psicológicos, cognitivos, sociales, culturales, etc.) cree o no en la verdad que se le presenta. Sin embargo, viene a ser tópico común creer que:

Arrastrada por el derrumbe de la concepción fuerte del sujeto, por los ataques al logocentrismo, por la instalación de la sospecha en los territorios del ser y del lenguaje, la autobiografía se califica hoy de mentira, de falsedad, de autoengaño, de novela, hasta llegar a postularse su imposibilidad (Fernández Prieto, 1994: 119).

Para mostrar esa imposibilidad de la verdad autobiográfica Fernández Prieto (1994) plantea diversas cuestiones:

1. El yo es una ficción, una construcción y la identidad una transacción ya que la autobiografía “muestra la virtualidad real de esa ficción en el instante en que es actualizada por el otro, por el lector, y sancionada por éste como creíble, como verdadera” (Fernández Prieto, 1994: 125).
2. La identidad necesita ser narrada y esta textualidad, esta verbalización hace que entremos en el terreno del lenguaje y de la configuración de espacio y tiempo del yo íntimo en el yo público. Esto supone que “la narración no refleja ni copia la

realidad humana, sino que la vuelve inteligible, la significa” (Fernández Prieto, 1994: 125).

3. La autobiografía cuenta como fuente principal para su construcción de la memoria y considerar que dicha facultad es “fiable” es negar el papel continuo del olvido, de la autocensura y de los silencios en nuestros recuerdos.

Estas tres razones llevan a Fernández Prieto a establecer la necesidad de no perder de vista que:

Se trata de interpretar el relato como una historia posible entre las muchas que pudieran contarse, y una historia parcial, en la que la misma elección de los hechos, de los recuerdos y de los olvidos es significativa (Fernández Prieto, 1994: 130).

Sin embargo, en palabras de Pozuelo Yvancos:

Hay ya por tanto, como punto de partida, la constatación de un carácter mixto en que un yo se propone historia en el acto mismo de su configuración textual, un discurso que es no sólo discurso, un sujeto que lo es de la enunciación, pero que es también enunciado de esa enunciación, en simultaneidad. Hasta aquí no habría problema alguno. Éste adviene cuando quien dice *yo* narra su vida pasada, el que fue y ha sido durante años, como la *verdad* y construye un discurso autenticador, el autobiográfico, que pretende sea leído como la verdadera imagen que de sí mismo testimonia el sujeto, su autor (Pozuelo Yvancos, 2006: 23-24).

Una pretensión que, a veces, se convierte en acto y otras, en intento.

1.3.5. Memoria / olvido

A propósito de estos intentos por plasmar lo vivido utilizando la memoria, expone Masanet la duda de:

Si es la selección de los recuerdos la que otorga la forma al género o si la categorización se efectúa ya en la memoria antes de que se inicie la elección (Masanet, 1998: 11).

Si ocurriese que primero organizamos nuestro material, tendríamos que ejercemos sobre la narración un profundo control y que representamos nuestra vida a nuestro antojo. Si ocurriese, por el contrario, que creamos según recordamos, tendríamos que el sujeto representa su vida de la forma más subjetiva posible.

El debate que se establece entre memoria y olvido es, quizá, el entramado sobre el que lo autobiográfico tiene lugar como proceso artístico. Por ello, aunque resulte obvio decir que escribir un texto autobiográfico supone un proceso de recuerdo, de hacer memoria, no hemos de perder de vista que antes que al proceso de creación de un texto literario, el autor/a asiste a un proceso psicológico de recopilación de sus recuerdos. En este sentido, la psicología puede ofrecernos interesantes puntos de vista sobre un fenómeno literario como es el de la construcción de los recuerdos en lo autobiográfico: ¿De qué tipo de memoria está construido el recuerdo con el que lo autobiográfico toma forma?

En primer lugar, hemos de tener en cuenta la afirmación de los psicólogos para quienes la memoria es la retención del aprendizaje o la experiencia, “la capacidad de los animales para adquirir, retener y utilizar conocimiento y habilidades” (Ruiz-Vargas, 2004: 186). A ello se une el hecho de que son varias las maneras en las que se localiza esta información ya guardada. Esto permite clasificar la recuperación de los recuerdos de la siguiente forma:

- *Reconocimiento*: es un recuerdo sensorial donde algo resulta familiar y se le identifica de algún modo.
- *Rememoración*: se trata de la recuperación más rigurosa ya que es una búsqueda activa dentro de los almacenes de la memoria.
- *Reaprendizaje*: cuando parece que algo se ha olvidado, pero no es así, y de hecho se puede aprender más fácilmente.
- *Memoria reconstructiva*: este tipo de recuerdo tiene lugar cuando la información pasa de una persona a otra. Esto implica que no sólo se transmite la información sino que ésta se interpreta según nuestro esquema mental de creencias y expectativas. Por lo tanto, se distorsiona la verdad objetiva.
- *Confabulación*: en este caso la memoria está distorsionada por una alta motivación o excitación y, ante la incapacidad para recordar exactamente lo que ocurrió, se fabrica algo apropiado para la ocasión.
- *Reintegración*: se trata de la reminiscencia a través de experiencias pasadas basadas en señales de tipo olfativo, auditivo (olores, melodías, etc.), entre otras, y sirve de recordatorio.
- *Imaginería*: se trata de recordar a través de imágenes visuales basado en estrategias mnemotécnicas.

Por otro lado, el procesamiento de la memoria puede ser de tres tipos:

- *Memoria sensorial*: se conserva una especie de “copia literal” del ambiente tal cual lo experimenta el sistema sensorial, olvidándose cualquier información que no se haya procesado. Esta memoria, al estar basada en un estímulo sensorial, permanece un breve periodo después de la exposición.

- *Memoria a corto plazo*: permite que se almacene la información durante el tiempo suficiente para ser utilizada. Es una memoria conocida también como memoria funcional.
- *Memoria a largo plazo*: esta memoria es de capacidad ilimitada porque es un depósito donde se guarda todo aquello que potencialmente puede recuperarse posteriormente. Se permite recuperar el pasado y utilizar esta información para lidiar con el presente. La información ha sido codificada de manera semántica, visual y acústica y puede permanecer hasta el final de los días del individuo.

De todos los procesamientos de la vida a través de la memoria, el que más nos interesa es este último, pues es en la memoria a largo plazo donde podemos diferenciar, a su vez, dos tipos de memorias –que configurarán maneras de recordar en lo autobiográfico: la semántica y la episódica. La primera se refiere a las representaciones semánticas que constituyen el conocimiento general de los individuos. En palabras del autor:

La *memoria semántica* es el sistema encargado de la adquisición, retención y utilización de conocimiento acerca del mundo en el sentido más amplio, esto es, hechos y conceptos. La *memoria episódica* haría lo propio con la información relativa a los sucesos personales y a los eventos de nuestro pasado que han ocurrido en un momento y en un lugar específico (Ruiz Vargas, 2004: 187).

Por el contrario, la memoria episódica gira en torno a un episodio vivido y para su recuperación ha de funcionar el llamado “principio de codificación específica” que, según explica Ruiz-Vargas, se refiere al “modo específico como codificamos un suceso [que] determinará las claves de recuperación que nos ayudarán posteriormente a recordarlo” (Ruiz-Vargas, 2004: 187). Esta memoria episódica tiene tantos recovecos como caminos tiene nuestra narración/exposición de lo vivido y, por ello, dado que no

es conocimiento acerca del mundo sino percepción de nuestra intimidad –en el sentido de lo que nos ocurrió íntimamente con la vivencia– tenemos la posibilidad de mediatizar este recuerdo. Por ello, en lo que se refiere a los recuerdos autobiográficos, Suengas explica que:

Los recuerdos autobiográficos son el resultado de procesar o generar los acontecimientos de acuerdo con nuestro esquema personal y de intentar su posterior reconstrucción también de acuerdo con este esquema auto-referente. Así se comprende que constituyan la principal y más duradera base de la identidad individual. Se presentan como una secuencia de imágenes mentales con estructura narrativa que incluye aspectos objetivos y subjetivos del sujeto inicial (Suengas, 2000: 168).

Es decir, nuestra memoria autobiográfica se refiere a los recuerdos que acumulamos sobre nuestra vida y que son una aproximación (“reconstrucción”) de personas, lugares, momentos, objetos, ideas, etc., que nos acompañan y creemos (“aspectos objetivos y subjetivos”) que se refieren a la experiencia real vivida. Además, como recoge la autora, los datos autobiográficos se recogen en una red jerárquica de tres niveles que se refieren a los tres tipos de recuerdos:

- a) El nivel más alto contiene los grandes segmentos temporales (meses, años, etapas vitales) y engloba el tipo más general de recuerdo autobiográfico: personas, lugares, actividades u objetivos durante ese momento vital.
- b) El nivel medio se refiere a acontecimientos generales (repetidos o únicos) pero cuyo espacio temporal en nuestra memoria es un poco menos amplio: días, semanas o, a veces, meses.
- c) El nivel más bajo se ocupa de los acontecimientos específicos y de duración corta (aquellos con los que la persona tiene la sensación de “estar recordando” por su especificidad).

Esto a su vez explica, en palabras de Suengas que se produzcan:

Mezcla de acontecimientos generales y específicos presente en todos ellos; su recuperación sin esfuerzo y construcción; las diferencias en nitidez y viveza; y los tres componentes (amnesia infantil, reminiscencia y recuerdo en función de la recencia) de la distribución de su frecuencia a lo largo de la vida (Suengas, 2000: 175).

Los tres componentes a los que se refiere la autora son de especial importancia para entender los diferentes tipos de reconstrucciones autobiográficas de nuestra experiencia. Así, la amnesia infantil se refiere a la ausencia de memoria consciente previa a los tres años de edad. A partir de este momento y una vez superado este periodo de amnesia comienza la autobiografía. Por otro lado, frente a esta ausencia de recuerdos, algunas personas experimentan reminiscencia, un proceso por el cual tienen un recuerdo repentino de algo olvidado completamente hasta entonces. Por último, los recuerdos en función de la recencia se refiere al hecho de que se procesan de manera distinta los recuerdos negativos (se los reconstruye distorsionados) de los positivos (se los reconstruye con más matices y con mayor frecuencia).

Por otro lado, Ruiz-Vargas nos proporciona una amplia clasificación de las características de los recuerdos:

1. Relación con el yo, es decir, que los recuerdos contienen información relacionada con el yo:

Lo cual significa que el contenido de estos recuerdos es una combinación de informaciones relativas a lugares, momentos, personas, objetos, sentimientos, creencias, actitudes, prejuicios y todo aquello involucrado en la actuación de las personas (Ruiz-Vargas, 2004: 192).

2. Estructura narrativa, la cual se refiere al hecho de que cuando una persona recuerda lo hace contando una historia. Esto supone que:

Las convenciones sociales de la escritura o del habla autobiográfica, el papel de la audiencia, los supuestos sobre el

uso del lenguaje en las conversaciones, el ajuste del significado al contexto, y la relación social entre el hablante y su audiencia representa un conjunto de factores que determinan tanto la forma como el contenido de las reconstrucciones autobiográficas (Ruiz-Vargas, 2004: 192).

A este respecto es interesante la afirmación de Suengas (2000: 169), quien llega a la conclusión de que la cuestión de género tiene un importante componente en la configuración de la memoria. De este modo, la superioridad femenina para la memoria autobiográfica ha sido relacionada con un desarrollo lingüístico anterior en las niñas –hecho que favorecería tanto la elaboración narrativa de las vivencias como su posterior recuerdo. Como explica la autora, “El lenguaje y sobre todo la estructura narrativa son componentes imprescindibles de la autobiografía” (Suengas, 2000: 171) y ambos, desde edades muy temprana, están presentes en las niñas, futuras escritoras.

3. Imágenes mentales, es decir, “el componente imaginístico de los recuerdos” (Ruiz-Vargas, 2004: 194).
4. Componente emocional, una cuestión muy debatida entre los estudiosos de la memoria, pues existen dos opiniones confrontadas sobre si aumenta (como ocurre a algunas víctimas de sucesos traumáticos) o disminuye (hasta llegar a extremos de represión/amnesia) la fuerza de los recuerdos personales. En cualquier caso lo que ha sido comprobado es que “las experiencias cargadas de emociones fuertes se recuerdan de un modo distinto a aquellas otras en las que las emociones o los afectos apenas son visibles” (Ruiz-Vargas, 2004: 196).
5. La distribución temporal supone que no es uniforme la disponibilidad que tiene el sujeto de recordar su pasado, lo cual da lugar a dos fenómenos ya tratados: la reminiscencia y la amnesia infantil. La primera se definen “como el incremento desproporcionado de recuerdos autobiográficos de la adolescencia y de la

juventud” (Ruiz-Vargas, 2004: 200) y que se explica desde tres posibles presupuestos teóricos, apuntados también por el autor (Ruiz-Vargas, 2004: 201).

- La hipótesis madurativa, que supone que éste mayor número de recuerdos de la adolescencia se debe a que las capacidades cognitivas en esta etapa vital están en un momento álgido.
- La hipótesis de la formación de la identidad, referido al momento en el que el yo se presenta en sociedad y comienza así su etapa adulta.
- La etapa del cambio cognitivo, que hace referencia a que durante la adolescencia y juventud se está en un periodo de estabilidad cognitiva.

En lo que se refiere a la amnesia infantil, tiene según los expertos dos fases: la primera supone un bloqueo total de los recuerdos (hasta los 3 años) y la segunda (de los 3 a los 6 años) en el que se manifiestan algunos recuerdos. Esto ha sido explicado según diversas propuestas que recoge Ruiz-Vargas (2004: 202-203): los recuerdos infantiles se reprimen; los niños pequeños no tiene memoria; el tiempo borra la memoria infantil o los esquemas adultos para recuperar los recuerdos infantiles son inválidos para esta reconstrucción. Sin embargo, los últimos estudios apuntan hacia estas dos explicaciones: o bien, la ausencia de yo y de autoconciencia impide codificar lo vivido como experiencia personal; o bien, los niños no tienen capacidad narrativa por falta de desarrollo del lenguaje, por lo que no pueden recordarlos.

6. La estructura organizativa del conocimiento autobiográfico supone que todos los recuerdos de una persona se ajustan siempre a una estructura bien definida, es decir, “el conocimiento específico de acontecimientos forma parte de acontecimientos generales y estos, a su vez, forman parte de periodos vitales”

(Ruiz-Vargas, 2004: 204). De este modo se explica el patrón con el que se construyen los recuerdos autobiográficos, que según los expertos, pasa por tres fases: acceso, búsqueda y verificación. Este proceso es explicado por el autor en los siguientes términos:

Todo comienza siempre con una clave (externa o interna) que proporciona el *acceso* a la base de conocimiento autobiográfico; a continuación, se inicia un proceso de *búsqueda* que ofrece un resultado y, finalmente, ese resultado es *evaluado* o verificado a la luz de unos criterios establecidos de antemano. Si el conocimiento recuperado es consistente con tales criterios, se da por terminado el proceso de recuperación de un recuerdo, de lo contrario, se inicia de nuevo todo el ciclo, con la particularidad de que cada vez se accede con una clave nueva o con la clave anterior modificada (Ruiz-Vargas, 2004: 204-205).

7. La exactitud de los recuerdos autobiográficos, es decir, la precisión de los recuerdos con respecto a lo que ocurrió está relacionado con tres factores:

a) la naturaleza constructiva de la memoria, lo cual supone que:

La información es almacenada en la memoria a largo plazo mediante una variedad de formatos representacionales y está organizada en estructura complejas de conocimiento tales como conceptos y proposiciones, y en macroestructuras como marcos, guiones y esquemas, las cuales obran y reobran de forma decisiva sobre la configuración, construcción y reconstrucción en nuestra memoria de los efectos de las experiencias pasadas (Ruiz-Vargas, 2004: 206).

b) Las claves de recuperación, es decir, que para poder recuperar un recuerdo necesitamos una información (“claves”) que formen parte de lo que queremos recordar, lo cual explica que cuando éstas no disponen de una gran riqueza informativa se tienen recuerdos incompletos de lo ocurrido (aunque realmente la información no se haya perdido sino que no se puede recuperar al no tener las claves precisas).

- c) Nuestra memoria no registra las representaciones literales de lo ocurrido por lo que nuestros recuerdos no son completamente exactos y esto se explica porque:

Todos los procesos básicos de la memoria (codificación, almacenamiento, consolidación, recuperación) están fuertemente influenciadas por nuestro conocimiento previo acerca del mundo, por nuestros esquemas de conocimiento, por nuestro modelo del mundo, y de un modo más específico, por nuestro 'esquema del yo' (Ruiz-Vargas, 2004: 211).

Esto supone que la realidad sólo existe cuando la interpretamos y, por lo tanto, no podemos tener una copia exacta de lo que ocurrió porque eso pasa primero por una valoración personal influida por nuestras emociones, expectativas, estados de ánimo, etc. De este modo, como apuntan los psicólogos de la memoria no se trata de que nuestros recuerdos sean falsos sino de que están mediatizados por nuestro propio yo.

Estas características comentadas sobre los recuerdos autobiográficos son de extraordinaria utilidad para nuestro estudio de lo autobiográfico, la bien llamada escritura confesional, puesto que, al fin y al cabo, desde la ciencia se matiza y se da nombre a todo aquello que, tras la lectura de diferentes textos autobiográficos se comprueba: que la memoria tiene su propia memoria y que todos hacemos una construcción personal de lo ocurrido. Por ello, aunque relatemos los hechos con el deseo y la voluntad sincera de ser fieles a la verdad, viene implícito también dar detalles erróneos e interpretar lo ocurrido a nuestra manera, porque como explica Ruiz-Vargas:

Las inexactitudes de los recuerdos autobiográficos no les restan veracidad, porque la verdad de la memoria está mediada por el sentido del yo, que interpreta y reconstruye honestamente su pasado (Ruiz-Vargas, 2004: 215).

De este modo, si aplicamos esta idea a los estudios literarios tenemos que, como afirma Gracia:

No da ni quita más verdad literaria –más veracidad- a un texto la demostración de la exactitud histórica de los episodios narrados. Una obra puede nutrirse de inexactitudes históricas y ser autobiográficamente verdadera no porque ello sea deseable, ni siquiera porque sea legítimo hacerlo, sino porque seguramente es su condición material de existencia desde que se convierte en texto escrito (Gracia, 2004: 229).

Así, nuestra manera de recordar está relacionada con el proceso creativo de la literatura ya que no hemos de olvidar que el sujeto/escritor del texto autobiográfico sufre estos procesos en su memoria y que, por tanto, quizá, no esté tergiversando lo ocurrido sino narrándolo, contándolo, dramatizándolo como su memoria lo procesó. Es decir, a pesar del hecho obvio de que escribir un texto autobiográfico es volver atrás la mirada sobre nuestra propia, única y original vida, lo cierto es que, en términos psicológicos, los recuerdos autobiográficos de todos/as nosotros/as comparten una serie de características y zonas comunes como las que explican que frente a este recordar, está el proceso del olvido.

El olvido, por otro lado, se entiende como un fracaso para transferir la información de corto a largo plazo. No se trata tanto de que el tiempo pase, que no es especialmente relevante, sino que entre el aprendizaje y la rememoración no se produce un proceso favorable. Este deterioro puede ser por razones de interferencia o motivado, es decir, que se cambian los recuerdos, uno de cuyos trastornos más conocido es el del olvido motivado por represión basado en la teoría psicoanalítica de Freud.

La memoria y el olvido son, pues, el reverso de la misma moneda. El material guardado en nuestro ser más profundo, conocido como memoria, oculta también, a veces, los más importantes olvidos y desvíos en un profundo ejercicio de selección que vamos realizando a lo largo de nuestra vida. No en vano todo no puede ser recordado.

Nuestra memoria antes de llegar al acto de la escritura ya ha hecho un amplio trabajo sobre nuestras vivencias: el silencio en algunos recovecos de nuestro camino es, quizá, insolventable. En palabras de Hernández Álvarez:

El texto autobiográfico puede contribuir sin embargo a hacer del silencio un concepto menos negativo. El silencio involuntario puede ser fruto de los vacíos de la memoria; o bien el reflejo de un sujeto que experimenta la impotencia verbal, la insuficiencia del lenguaje a la hora de mostrar las sensaciones extremas (felicidad o desgracia). En estos casos el silencio aparece como la fórmula de la sinceridad, como un nuevo lenguaje, la forma de enunciación más pura (Hernández Álvarez, 1993: 242).

Por estas razones, en ningún caso, se falta al pacto autobiográfico, pues el lector considera que el escritor, al igual que él mismo, no puede hacer un análisis exhaustivo de lo que ocurrió. Esta similitud entre los olvidos en la escritura y los olvidos en la propia memoria del lector hace, a nuestro modo de entender, más estrechos los horizontes de lectura. Es decir, el hecho de que el lector suponga verdadero (moralmente) todo lo que le cuenta el autor del texto, aunque no lo sea, no es contradictorio con el hecho de que, el que lo vivió y ahora lo cuenta, considera esa narración su verdad y, con respecto a ella, hace partícipe al lector de esta experiencia.

En este sentido, como explica Castilla del Pino, no se trata tanto de decir la verdad, toda la verdad sino de decir una verdad moral y esto permite el error o la falta de exactitud (aunque no la mentira, la falta de veracidad). Por ello, el compromiso que tiene el autor de decir la verdad no se queda en el texto, no comienza ni acaba en los límites textuales sino que va más allá: es un compromiso moral. La confesión ha de ser moralmente acertada y responder a lo que uno ha prometido accediendo a ese género. Sin embargo, Pozuelo Yvancos va más allá al afirmar que la confesión tiene un estatuto de verdad en el que la relación memoria/olvido es de vital importancia, lo cual le lleva a afirmar que:

En la autobiografía el olvido tiene un estatuto diferente [al del texto ficcional]: se define como correlato de memoria y en el mismo nivel de responsabilidad que ella. El olvido es omisión, es selección y sólo el hecho de poderse reivindicar un olvido como malintencionado, favorece la dimensión del cuadro o fondo referencial-cognoscitivo y performativo-verdadero que el acto autobiográfico ha pactado (Pozuelo Yvancos, 2004: 181).

Por el contrario, Fernández Prieto cree que hemos de matizar la importancia del olvido dado que, de por sí, lo autobiográfico parte de una elección muy selectiva, que nace de la necesidad propia del sujeto para poder escribir de su vida:

El autobiógrafo escribe en el presente y para el presente, contando con lo que los lectores contemporáneos ya conocen sobre él, sobre todo si se trata de un personaje público (cfr. El concepto de *espacio autobiográfico* acuñado por Lejeune), y con los códigos sociales y morales que delimitan lo que se puede (lo que se debe) y no se puede (no se debe) decir. Esta presión puede explicar autocensuras, inhibiciones, autojustificaciones, y restricciones a la publicación, y se hace más patente en aquellos sujetos sobre los que el control social es más poderoso como sucede con las autobiografías escritas por mujeres (Fernández Prieto, 2004: 421).

Seleccionar recuerdos y seleccionar olvidos es, pues, absolutamente parte de la propia reelaboración que hacemos a diario con la vida y que, particularmente, hace el autor con su obra autobiográfica.

1.3.6. Retrospección / intimidad

Partiendo de estas ideas previas sobre la memoria, hemos de tener en cuenta que la escritura autobiográfica supone una retrospección del pasado que sólo es posible mediante el citado juego de la memoria. La memoria, como ya hemos visto, es parte de nuestra percepción de la vida y, en este sentido, modifica y deforma lo vivido. Es por ello que cuando hablamos de retrospección no nos referimos a una recuperación histórica de lo ocurrido, puesto que el sujeto al volver atrás su sentir, no lo hace desde la objetividad sino desde la más absoluta subjetividad. En el proceso de construcción de un texto autobiográfico lo que el autor realiza es una presentación de su vida, subjetiva, lo cual supone que lo que aparece en el texto es lo que el autor/a considera de vital importancia en su devenir existencial y aquello a lo que da un especial valor y sobre lo que decide reflexionar.

Pero el olvido, como ya hemos estudiado, se puede convertir en intencionado seleccionador de la memoria y así llenar la memoria de recuerdos borrosos que permitan que el silencio sea parte significativa de cualquier texto autobiográfico. El silencio significa puesto que es un vacío textual. Como es punto común en la crítica, estos silencios en un texto autobiográfico pueden tener dos connotaciones. Por un lado, nos permiten dar una valoración positiva al silencio involuntario (ligado a fórmulas de sinceridad), causado por la falta de memoria o por la incapacidad de expresión verbal. Por otro lado, la valoración negativa surge en el momento en que el lector siente que ese pacto de sinceridad que busca encontrar en el texto desaparece porque el silencio es intencionado y la falta de información al respecto responde a cuestiones extraliterarias del autor.

En este sentido, palabra y silencio andan paralelos en la experiencia del yo que se abre al otro y que se deja ver en el texto. Cada actuación humana es una representación de un yo y, por lo tanto, para cada acción construimos un yo. Podemos hacer de este conocimiento de cada yo una metáfora, una disociación, que permita la construcción del espacio íntimo y, de esta forma, cada yo es, a su vez, un instrumento del sujeto para actuar. De hecho, dado que la intimidad es infranqueable e inviolable, el escritor impone toda su fuerza sobre la experiencia vivida, al margen de las sospechas del lector, fundadas o no, de que lo que lee es insincero.

Explica Castilla del Pino que las representaciones del yo que hace cada sujeto buscan un escenario para su representación, un espacio en el que interactuar. Este espacio puede ser íntimo, privado o público. El primero es el que sólo observa el sujeto; el segundo acontece cuando el sujeto y su “cómplice” se protegen de la observación ajena en una actuación exteriorizada; por último, en el espacio público las actuaciones se disponen para su observación. Por ello explica que:

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. En principio, la intimidad permite actuar al margen de toda coacción (Castilla del Pino, 1996: 24).

De ello se concluye que es el espacio íntimo el único espacio virtual ya que los otros no pueden nunca verlo sino sólo suponerlo. Esto proporciona libertad al sujeto ya que sobre este espacio la única verdad es la suya, la de su yo. Supone esto que se convierte en un espacio protegido para el sujeto porque no quiere que se evidencie lo que éste quiere que permanezca invisible, oculto. En este sentido, advierte Castilla del Pino que no se puede caer en el tópico de creer que lo visible, lo público, es la verdadera cara del sujeto. El yo es yo también en el escenario privado.

En este sentido, en la ya citada afirmación del autor por la que escribir una autobiografía es vengarse por haber sido marginado, se plantea una necesidad de reelaborar la relación entre intimidad-experiencia-escritura-vida y poder. Es decir, desde el momento en que uno hace reflexión sobre la propia vida se plantea una relación dialéctica con el poder, de una manera subliminal, y con lo establecido, de una manera clara.

Podríamos decir, siguiendo esta línea de argumentación, que la intimidad tiene dos caras: la vivida por el hombre y la vivida por la mujer. En este sentido son muchos los estudios (Smith, Benstock, Masanet, Jelinek, entre otras) que se han realizado sobre el contenido de ambos discursos. En ellos se constata que la mujer da primacía en sus textos a lo cotidiano y a sus relaciones personales, lo cual supone una escritura autobiográfica abierta a otras realidades y, por lo tanto, completamente diferente –hecho que lleva de manera casi paradójica a desestructurar la constitución misma del género.

En este sentido, Laura Freixas ofrece, quizá, una de las apreciaciones más interesantes sobre el fenómeno de la intimidad y la escritura en su relación con la mujer. Parte la autora del hecho constatable de que las mujeres no han sido sujeto de su escritura durante un largo tiempo, pues la capacidad para ser sujeto había sido considerada exclusivamente masculina. Esto, llevado a su expresión máxima, supone en palabras de la autora que:

Los escritores masculinos y masculinistas se recuerdan unos a otros la base de su alianza, que como en toda tribu, consiste en la hostilidad contra el Otro, en este caso las otras. Hostilidad hacia las mujeres y hacia lo femenino. Pues si el sonsonete misógino es la expresión directa del carácter exclusivo y beligerante de la fraternidad masculina, su expresión indirecta es lo que los ingleses llaman *fear of intimacy*, miedo a la intimidad. La cita de Croce es útil para entender por qué una sociedad literaria casi exclusivamente masculina y pronunciadamente misógina encuentra ‘repugnante’ lo que llama ‘desahogo intimista’ (Freixas, 2004: 115).

Quedan, pues, unidos intimidad, mujer y misoginia; una combinación en la que difícilmente pueden salir bien paradas aquellas por las que se desestructura el orden y que imponen valores considerados perjudiciales para la sociedad. Cada persona que íntimamente deja verse, está dejando a los demás asistir a un espectáculo repugnante, permitiendo conocer sus debilidades (consideradas del ámbito femenino) y permitiendo a la sociedad que su miedo a lo desconocido sea transformado en hostilidad hacia lo fragmentario.

En el momento en que lo íntimo se convierte en público, en el sentido más amplio de la palabra, pasa a ser *res publica* y, por lo tanto, cosa de todos. En este sentido, Tortosa apunta que a ningún escritor de un texto autobiográfico se le escapa el hecho de que su texto está configurado dentro de la sociedad a la que pertenece y cuyas cuestiones más importantes le atañen, lo que le lleva a afirmar que:

Lo público perfectamente recobra su sentido como una forma de intervención pública, constructiva, dialéctica y operativa a todos los efectos (Tortosa, 2000: 617).

Este hecho es el que permite que tenga carácter político, de intervención en la comunidad y, por ello, puede construir y operar sobre la dialéctica creada en torno a la ciudadanía. El sujeto que escribe es un sujeto que se enfrenta a cuestiones que atañen al resto de sus congéneres y, en esta medida, su reflexión puede llegar a ser la reflexión de todo aquel que lo lee. Por lo tanto, la identificación entre escritor y lector puede llevar a generar una intervención y en la medida en que no es íntima, se convierte en pública.

Por otro lado, para poderse distanciar de sí mismo, el sujeto ha de hacer uso de la retrospectiva, es decir, de la capacidad para afrontar desde el presente aquello que ya es pasado. Sin embargo, este pasado, desde el momento mismo en que es narrado es deformado. No obstante, hay dos hechos inmutables a estos cambios. En primer lugar, la propia presencia del narrador/vividor de la experiencia en un presente/pasado real y,

en segundo lugar, que esta contemplación del pasado es posible porque está dotada de unidad y sentido. En palabras del autor:

Si todo escrito es una forma de autoanálisis, la escritura autobiográfica es probablemente la más explícitamente autoanalítica (Jay, 1984: 28).

Esta capacidad de autoanálisis es parte de los cimientos mismos del género. Es por ello que muchos investigadores encuentran en estos textos la posibilidad de un estudio psicoanalítico del creador/a. Es decir, valiéndose de la curación a través de las palabras del propio Freud, el autor puede realizar una retrospectiva e introspección de manera tal que el discurrir del pensamiento se convierta en correr de la palabra y ésta en socorrer del alma. En este sentido, profundiza Jay:

La cura del sujeto está subordinada a la capacidad que tenga éste de participar en la generación de una historia creativa en la que los recuerdos clave se relacionen de manera tal que configuren una narración autobiográfica terapéutica (Jay, 1984: 30).

En esta misma dirección apuntaba Zambrano (1998), quien consideraba que la escritura autobiográfica puede constituirse en liberación terapéutica a través de la memoria pues, al volver la mirada atrás, es posible reflexionar (de una manera que no proporciona lo presente) sobre las paradojas de nuestra existencia.

Por otro lado, resulta de especial interés en esta parada del camino reflexionar sobre el trabajo de Palma Borrego acerca de un modelo autobiográfico femenino que tiene como principal y única función el poder curativo de la palabra: el “relato de cura” femenino. Así define la autora éste último:

La puesta en discurso escrito y publicado, en el sentido de pertenencia a la institución literaria, de la cura o no de la enfermedad psíquica manifestada por un “yo” narrador sexualmente definido como hembra. Este discurso tiene como punto de partida la experiencia que el “yo” narrador tiene de un método terapéutico tanto si se trata de un psicoanálisis como de otros métodos terapéuticos.

Dado que el “relato de cura femenino” cuenta una parte de la vida del “yo” narrador, la que corresponde exclusivamente a su terapia, se puede considerar a éste como un relato autobiográfico parcial, en cuanto a la consideración del tiempo lineal de lo que se cuenta en el texto: la enfermedad psíquica y el proceso de curación en el sujeto narrador (Palma Borrego, 2004: 534).

De este modo, para la autora tanto autobiografía femenina como “relato de cura” femenino comprenden categorías temáticas diferentes: el primero narra la vida de una mujer (y su propio enfrentamiento al Lenguaje y a la Cultura) y el segundo se centra en un yo problematizado por la enfermedad y, en este caso:

El sujeto enfermo del “relato de cura” femenino es de esta forma el objeto de su propio discurso, cuyos elementos que posibilitan la narración son la toma de conciencia, verbalizada o no, de la enfermedad y el enfrentamiento con la muerte simbólica o física (Palma Borrego, 2004: 534).

Por esta razón, la autora entiende que dicho relato está fuera del canon temático de la autobiografía femenina (y, consecuentemente, de la autobiografía en general). La autora establece varias diferencias entre ambos, que procedo a sistematizar (Palma Borrego, 2004: 538-539):

- a) La escritura autobiográfica recrea la vida mientras el relato es “la procreación de un sujeto por sí mismo” (2004: 538).
- b) Al relato de cura femenino le es imposible transcribir las experiencia que el sujeto vive durante las sesiones de análisis.
- c) El relato de cura femenino tampoco puede transcribir la temporalidad puesto que la propia dinámica de la cura (asociaciones de ideas, repeticiones, lapsus, etc.) dificultan esta tarea.

Todo ello hace que la autora concluya afirmando que:

El relato de cura femenino es un relato autobiográfico que desborda al canon y la subjetividad expresada por el género autobiográfico (Palma Borrego, 2004: 539).

Sin embargo, al margen de sus diferencias con la autobiografía femenina “tradicional”, lo cierto es que este modelo textual comparte claves genéricas con el proceso mediante el cual la escritura se utiliza para la curación.

En este sentido, no cabe duda de que nadie conoce o tiene la posibilidad de conocer mejor al sujeto narrador de lo autobiográfico que el propio sujeto experiencial del mismo. Además, dado que en lo autobiográfico autor y narrador discurren por caminos paralelos, y en numerosísimas ocasiones convergentes, esta narración le proporciona la posibilidad de curarse de su propio dolor, de dar forma al llanto y de dar cabida a la reflexión. El autor real puede distanciarse del narrador del texto, pero dado que la continuidad y el lazo que los une es el de los mismos recuerdos, las mismas vivencias, los mismos dolores, las mismas alegrías, no es tarea difícil suponer que esta capacidad para mirar con otro cristal, o simplemente asomarse al cristal, pueda suponer un alivio de lo vivido. En este sentido, son muy reveladoras las palabras de Castilla del Pino:

Destacar la propia biografía sobre la biografía de los demás no es un acto de incontrolable narcisismo; es una necesidad, o mejor, algo insoslayable (Castilla del Pino, 2004: 19).

Sin embargo, sería ingenuo suponer que esta retrospectión, esta capacidad para interpretar lo sucedido, se mantiene al margen de intereses, miedos, prejuicios y ocultamientos. Como explica Puertas Moya:

En el texto autobiográfico se ponen en tensión los tiempos del presente escritural y el pasado vivencial hasta el punto de que en la mirada hacia el pasado el presente lo evalúa y lo conforma en función de sus intereses y perspectivas (Puertas Moya, 2004:25).

El pasado se ve, pues, con los ojos del presente. El dolor se vive con el aprendizaje del presente. La vida se intuye como lo que fue o quizá no fue, pero cuya verdad, en numerosas ocasiones, se oculta al propio sujeto.

1.3.7. ¿Acto performativo / acto ilocutivo?

En la autobiografía se conjugan tres planos del discurso: el semántico (referido a su tema: la memoria y la experiencia); el sintáctico (narración temporal de la escritura) y el pragmático (establecido entre las diferentes instancias de la enunciación: narrador, autor y personaje). La condición pragmática del mismo es la que le confiere su carácter y la que nos plantea la naturaleza de su acto. En otras palabras, la memoria crea y olvida, sustituye lo vivido y recrea lo conocido, pero sólo en el acto de la escritura de un texto supuestamente sincero podemos plantearnos si se trata de un acto performativo o ilocutivo.

A este respecto, la teoría austiniana sobre los actos de habla ha sido utilizada como referente para estudiar la pragmática de la comunicación literaria autobiográfica. Establecía Austin (1982) que el lenguaje no solamente sirve para describir, sino también para realizar acciones. Al diferenciar las tres fuerzas presentes en un acto de habla encontramos que existe una locutiva (la forma lingüística del acto), la ilocutiva (el sentido con el que se emite el acto) y la perlocutiva (el efecto que crea en el interlocutor). Estas tres fuerzas se realizan de manera simultánea y esto supone que en el momento en el que asistimos a lo autobiográfico se reformula esta teoría.

Trabajando sobre estas ideas, De Man (1991) plantea que toda autobiografía incluye un acto cognoscitivo y otro performativo. Con el primero se nos presentan los hechos; con el segundo se apela a los destinatarios sobre la sinceridad de lo que se nos está contando. Por ello, en los textos autobiográficos el silencio cuenta y los olvidos significan. Es decir, la teoría de la intimidad propuesta por Castilla del Pino encuentra en la teoría de los actos de habla una explicación lingüística. Sin embargo, esta tajante

delimitación de los territorios no es tan obviamente aceptada por otros críticos. En esta dirección, apunta Fernández Prieto, para quien:

La autobiografía no es, como se sabe, un ejercicio discursivo de restauración del pasado o de representación mimética de una identidad previa, sino un acto performativo en virtud del cual el sujeto se crea a medida que se escribe. La identidad autobiográfica resulta, así, un efecto de la escritura que no se cumple hasta que es interpretada y sancionada por el lector. El sujeto no precede al discurso, sino que se constituye en él, pero no como pura textualidad autorreferencial, al modo en que lo plantea Paul de Man, sino ante otros, para otros e incluso frente a otros. La autobiografía contiene una dimensión comunicativa insoslayable: narrar e interpretar la vida posee una fuerza ilocutiva y, por tanto, implica un destinatario al que persuadir, ante el que desplegar la autorrepresentación, y al que se le pide una respuesta activa y comprometida (Fernández Prieto, 2004: 417).

No se trataría, entonces, de conocer, de echar la vista atrás y empezar a contar lo que ocurrió, ya que no es posible una representación realista. Esta imposibilidad radica en la incapacidad del sujeto de identificarse miméticamente con lo que cuenta, puesto que en esta creación hay mucho de recreación y, por tanto, de elaboración del sujeto. Esta radical diferencia que plantea Fernández Prieto implica que el sujeto no es previo al texto sino elaborado durante el proceso re/creativo y, por lo tanto, es el lenguaje y la textualidad lo que configura al sujeto. Este hecho será de radical importancia para el discurso feminista de lo autobiográfico ya que permite plantearse si existen o no esa diferencia en la construcción del sujeto femenino y, mucho más aún, si la mujer está condicionada por un lenguaje que se ha apropiado.

Continuando con la dicotomía performativo/ilocutivo, plantea Pozuelo Yvancos que:

La especificidad del acto narrativo autobiográfico radica en que no es posible en él delimitar fácilmente la metáfora espacial dentro/fuera, ni por consiguiente el doble estatuto epistemológico de lo asertivo (lo declarado) y lo performativo (excusa). El acto narrativo autobiográfico tiende a fundir, a unir en uno solo esos dos espacios, de modo que la 'verdad revelada'

y la ‘confesión afirmada’ (en la excusa) proceden del mismo acto, tienen idéntica fuente (...) La sinceridad en uno y otro caso son diferentes, planteable en el primer caso y nunca en el segundo (Pozuelo Yvancos, 2004: 178).

Esto es, lo autobiográfico no es exclusivamente un texto sino un acto de lenguaje frente a un destinatario. Es por ello que comienza siendo un acto ilocutivo de petición de excusas pero con consecuencias performativas (autojustificación y justificación frente a otros). Este es el doble estatuto del que habla posteriormente Pozuelo Yvancos (2006) y que parte del hecho de que lo autobiográfico es una recreación y creación discursiva y, por lo tanto, no podemos ignorar que, como elaboración de la realidad, plantea una acción previa con la misma. Por lo tanto, las consecuencias de este discurso es que las relaciones que se establecen no son únicamente de tipo semántico sino también pragmático. Así, dice:

Toda autobiografía viene afectada por la pregunta sobre su sinceridad en la medida en que el acto performativo y el cognoscitivo coinciden en uno solo. El nivel cognoscitivo de la constitución de los hechos se cubre con el performativo de la petición de principio sobre la sinceridad de quien los narra. El nivel retórico, apelativo, de la autobiografía no des-figura por tanto el cognoscitivo, lo refigura, lo enmarca, lo sitúa en su lugar pragmático de declaración de sinceridad; hace intervenir por necesidad el estatuto performativo de su acción lingüística frente a los destinatarios y, por eso mismo, la propia predicabilidad de un fenómeno como el de la “sinceridad” (Pozuelo Yvancos, 2006: 99).

Por otro lado, si nos centramos en lo autobiográfico femenino, la cuestión adquiere aún mayor importancia ya que el hecho de que la mujer recuerde es de vital importancia porque ésta, en el sentido más literal de la palabra, *hace memoria* y eso supone que explica su propia experiencia, una experiencia que siempre ha sido narrada y mediatizada por el hombre. La mujer al decir, hace. La mujer impone en el marco textual de su creación una ideología que no es la dominante y que sirve para poner en crisis lo establecido.

Por ello, sigue siendo Fernández Prieto un importante referente en la relación entre ilocutividad/performatividad si lo aplicamos a la relación con el sujeto femenino. Explica que el acto performativo de la autobiografía se establece en el momento mismo en que el sujeto se va creando a medida que escribe a lo que hay que añadir el acto ilocutivo implícito de persuasión del destinatario. Por ello se busca:

Confesarse, dejar testimonio, poner orden en el caos de acontecimientos que constituyen el vivir, defenderse de acusaciones y calumnias, desautorizar otras versiones, ajustar cuentas (...) estas acciones (*ilocutivas*) se orientan hacia un destinatario (explícito o implícito) al que se conforma, por tanto, como un tú al que persuadir, al que conmover (Fernández Prieto, 2004: 423).

Sin embargo, este planteamiento realizado sobre lo autobiográfico, en general, adquiere otros matices cuando nos referimos a lo autobiográfico femenino. En este caso, lo que el sujeto femenino pretende es simplemente existir; presentarse al otro; hablar de su existencia; sentirse sujeto activo; negar su marginalidad e invertir lo estereotipo y canónico. El papel permite decir lo que antes se calló o fue silenciado. La cuestión textual se presenta como social: si existe el espacio en el papel, ha de existir el espacio en el mundo.

II. MODALIDADES DE LO AUTOBIOGRÁFICO

2.1. *Cuestiones generales*

Explica Genette (1993) en *Ficción y dicción* que existen dos tipos de discursos literarios: uno, ficcional y, otro, de dicción. En el primero, el autor busca crear un mundo imaginario y en él la literariedad es requisito imprescindible e intrínseco al hecho literario. En el segundo, el carácter formal del texto tiene absoluta preeminencia.

Esta consideración no la hemos de perder de vista cuando nos acercamos a un texto autobiográfico. Dicho de otro modo, hemos de unir un aspecto nada memorístico pero absolutamente vital en la creación literaria: la retoricidad del mensaje. El texto autobiográfico no pretende dar cuenta de lo vivido sin más, sino que pretende, en muchas ocasiones, hacer de lo vivido una obra literaria y, en este sentido, la vida se adapta al texto que se quiere crear. Por ello, cuando hablamos de escritura autobiográfica no podemos olvidar la relación obvia entre su contenido y su forma. Necesitamos un análisis que reflexione sobre el juego lingüístico-literario que se establece en lo autobiográfico.

Es decir, por un lado es necesario partir de presupuestos formales de lo autobiográfico. En esta dirección, apunta Genette (1993) cuando clasifica los tres tipos de autobiografías: la autodiegética (narradas en primera persona y que identifican autor, narrador y personaje); la homodiegética (biografía en primera persona que no identifica autor y personaje); y, por último, la heterodiegética (la biografía en tercera persona que escribe sobre otro).

A esta clasificación hemos de unir una serie de elementos estructurales de la autobiografía, es decir, los rasgos formales que son los que permiten que exista la credibilidad del género en cuestión: el uso de la primera persona gramatical (y, en algunas ocasiones en la literatura contemporánea, el uso de la segunda persona para implicar más profundamente al lector); el uso indistinto de prosa o verso; el orden lineal (con sus correspondientes olvidos), una creación metafórica de la vida y, por último, la constancia de la firma.

Por otro lado, los estudios más clásicos de lo autobiográfico permiten trabajar sobre la pragmática de la comunicación que se establece entre autor y lector en el proceso de creación de significado de lo autobiográfico. Por ello, es interesante hacer una reflexión sobre la importancia que supone en los estudios autobiográficos el proceso de lectura, pues lo autobiográfico supone una reactualización y revitalización del proceso de comunicación literaria que se establece entre escritores y lectores. El género autobiográfico es autobiográfico desde el momento en que plantea la construcción narrativa de la propia vida, pero sólo adquiere esa clasificación dentro de los géneros literarios por parte del lector en el momento de su lectura. Más aún, si el lector considera que se ha falta a ese pacto de la verdad, incluirá el texto en cualquiera de los otros géneros literarios y lo excluirá de este por su falta de veracidad. En este sentido,

los géneros autobiográficos plantean una interesantísima cuestión: al lector le preocupa la adscripción del texto a este género pues de lo contrario considera estar leyendo “ficción”. En otras palabras, la importancia de la consideración de la autobiografía en su encuadre como género literario radica en el hecho de que, como explica, Pozuelo Yvancos:

La institución genérica no es solamente un *a priori*. Su valor como horizonte social, histórico, de intercambio es la realización de esquemas simbólicos de comunicación que dialécticamente son a la vez el contexto donde entender los textos y los textos mismos como referente de ese contexto (Pozuelo Yvancos, 2006: 69).

Por último, ambos presupuestos, los formales y los pragmáticos, nos ayudan a reconsiderar los semánticos Sin embargo, como viene siendo habitual cuando se trata de lo autobiográfico la mayoría de las conclusiones están sacadas del estudio de lo autobiográfico masculino. Por ello, será necesario abordar lo autobiográfico femenino en un capítulo aparte.

Estos caracteres semánticos de la obra son los que hemos ahondado: cuestiones relativas a la referencialidad, el nombre propio, el yo, el narcisismo, el examen de conciencia, el proyecto autobiográfico, la sinceridad, la intimidad, el testimonio, el desdoblamiento del yo, la identidad y la otredad. A ello se unen las constantes temáticas, estudiadas por Caballé (1995) tales como la aceptación del propio destino, los orígenes, el valor de la infancia, el colegio, la llamada del sexo, etc. Se trata, pues, de percibir la importancia de todos los elementos que se conjugan en un texto autobiográfico y no perder de vista el camino paralelo/convergente que recorre la autobiografía entre forma y contenido. Como explica Valis:

El acto autobiográfico intenta fijar una vida mediante unos movimientos figurativos constituidos de manera metafórica y metonímica. Este movimiento figurativo implica un espacio

lingüístico o discurso-territorio en que se despliega dicho proceso (Valis 1996: 36).

Estos movimientos, estos discursos-territorios están íntimamente relacionados con un posible debate sobre la correlación entre escritura y vida real, trayendo esto a colación la conflictiva relación entre espacio y mujer, por un lado; y diferencias de escritura, por otro. Si encontramos una correlación entre escritura y vida (traducida en maneras de afrontar la página en blanca, formas de ocuparla, discursos, tonos, temas, etc.) lo cierto es que los textos escritos por hombres y los escritos por mujeres son diferentes. En este sentido, Masanet afirma que:

Desde el punto de vista del contenido, la autobiografía femenina presenta unos puntos en común que privilegian aspectos totalmente ignorados por la autobiografía masculina. La necesidad del proceso de la interioridad femenina inicia esta diferenciación. Al mismo tiempo, presenta un proceso de autoafirmación, de búsqueda de respuestas para completar el momento, el presente de la narración, del que carece la de los hombres, que se presentan más interesados en el proceso narcisista de engrandecimiento y embellecimiento del yo (Masanet, 1998: 36).

Se plantea, pues, una cuestión que entra dentro del ámbito del psicoanálisis: narcisismo frente a identidad. El escritor encuentra ya su identidad y su lugar en el mundo antes de enfrentarse al acto de la escritura. Por el contrario, la mujer adolece de una situación en la que la escritura necesita convertirse en autoafirmación y búsqueda de la identidad no hallada en un mundo codificado, pensado y escrito por hombres. Pero antes de profundizar sobre las diferencias, debemos conocer las concomitancias. Pasemos, pues, a conocer modelos de los que disponemos para elaborar nuestras autobiografías.

2.2. *Sobre estilos y estructuras de lo autobiográfico*

Al enfrentarnos a lo vivido y, después narrado, podríamos decidir contar la vida ajena –a través de una biografía–; inventar personajes y situaciones –en una narración ficcional– o, sencillamente, reflexionar sobre la nuestra propia a través de un modelo autobiográfico. Resulta, así, que ha sido una cuestión general unir bajo lo autobiográfico todo aquello en que había una identidad entre sujeto y narrador, hecho que ha llevado a que el género comúnmente denominado “autobiografía” se emplease como un saco donde todo cabía.

Sin embargo, para referirnos a lo genérico será conveniente utilizar el término “escritura autobiográfica” o “lo autobiográfico” para no confundir el todo con la parte. De hecho, existen diversos modelos que responden a un conjunto de convenciones que filtran la experiencia vivida. Entre las formas más canonizadas se encuentran las autobiografías propiamente dichas, las memorias, los diarios, los epistolarios o los autorretratos y, entre sus modelos *sui generis*, hallamos los libros de viaje, las crónicas, las entrevistas/conversaciones con los autores, etc.

En esta dirección apunte Lejeune (1994), quien ofrece diversas claves para reconocer diferencias y similitudes entre lo que él considera estos “vecinos de la autobiografía”. La ya citada definición de la autobiografía del autor nos servirá de guía para diferenciarla de estos otros géneros limítrofes. Así, establecía el autor que la autobiografía se basa en las siguientes características:

- 1) Tipología textual: Narración en prosa.
- 2) Tema: la vida de un sujeto.

- 3) Identidad entre autor, narrador y personaje, es decir, la “autodiégesis” genettiana. Esto permite al lector tener confianza plena en la existencia del pacto autobiográfico.
- 4) Perspectiva retrospectiva.

Una vez que se cumplen todas y cada una de estas condiciones, estamos ante una autobiografía. En el momento en el que alguna/s de ellas está ausente, nos encontramos ante géneros vecinos de la autobiografía, tales como:

- Las memorias, en las que el autor no se circunscribe a una vida individual sino a todo lo que lo rodea.
- La biografía, en la que no se establece ninguna identidad entre el narrador y el personaje principal.
- La novela personal, en la que no existe identidad entre el autor y el narrador.
- El diario íntimo, el cual carece de perspectiva retrospectiva.
- El autorretrato, que no sólo carece de perspectiva retrospectiva sino que además pertenece al género ensayístico.
- El poema autobiográfico, que pertenece al género lírico.

Sobre esta definición están de acuerdo también otros autores, para los que la definición que englobaría a todos los subgéneros sería la de autobiografía, pero en la que luego sería necesario hacer otras matizaciones. En este sentido, Catelli afirma 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 y el ensayo (Catelli, 1991: 59).

Es decir, la autobiografía es el género madre y tiene su propia constitución como género y, en ella, se condensa lo autobiográfico, en general. Este presupuesto será de vital importancia dado que muchas de las definiciones canónicas de la crítica autobiográfica se desmontarían si tuviesen que aplicarse a todos y cada uno de estos subgéneros.

Por otro lado, aportando luz sobre los matices del espacio autobiográfico están los numerosos trabajos sobre lo autobiográfico de Romera Castillo (1981, 1991, 1992, 1993, 1994, 1996, 1999, 2000, 2004, 2006), quien advierte de la necesidad de no confundir estas diferentes manifestaciones de lo autobiográfico puesto que, como explica:

No es lo mismo verter el *líquido* de las vivencias en una vasija con forma de memorias y autobiografías, que verterlo en otros recipientes en forma de diarios, epistolarios o autorretratos –y estar condicionado por circunstancias históricas (Romera, 2006: 8).

Por lo tanto, la taxonomía de los géneros es requisito previo para enfrentarnos a los autores que los utilizaron y es necesario conocer las características que los diferencian. El análisis de Romera (1991, 1992, 1993) es uno de los más completos y exhaustivos, pues permite comprender el amplio abanico de lo autobiográfico:

➤ *Autobiografías y memorias*

La diferencia fundamental entre las memorias y la autobiografía radica en el uso que la primera hace de la Historia. Las memorias reinterpretan los acontecimientos históricos externos al personaje para entender su pasado y revivir aquellos momentos que le marcaron, mientras que la autobiografía trabaja básicamente sobre la vida del personaje. En otras palabras, se da más importancia en las memorias al contexto que al individuo. Aunque esta definición podría permitir una clara diferenciación entre ambos

subgéneros, lo cierto es que ocurre también que se mezclan en algunas obras lo personal y la reflexión sobre el contexto.

➤ *Los diarios:*

Romera coincide con la definición canónica de diario en el que el autor, de manera fragmentaria, anota día a día su devenir. Una definición que para Trapiello se corresponde con “el género de la modernidad, el que la modernidad inventa a su imagen y semejanza, aquel que mejor la representa” (Trapiello, 1998: 75). Esta representación que se hace de sí mismo es casi una transmisión en directo y, por lo tanto, susceptible de infinitas reelaboraciones correspondientes a las diferentes entradas. Además, se diferencia de la autobiografía en que en el diario no se hace un recorrido por nuestra trayectoria vital en función de la imagen que se quiera dar de uno mismo. La autorrepresentación en el diario no está seleccionada, ordenada ni dirigida.

➤ *Los autorretratos:*

Procedentes del género pictórico, son un cauce de salida en la literatura a través de los retratos que los escritores pintan de sí mismos.

➤ *Los epistolarios:*

Recogen las cartas, la correspondencia entre dos personalidades o entre el escritor y uno de sus amigos. Distingue Romera entre: los privados (dedicados a la comunicación entre dos personas) y la epístola literaria (que, a través de la modalidad de la carta, reflexiona sobre alguna cuestión). En el primero es, quizá, donde descubrimos al escritor sin máscaras. En estos epistolarios el yo del autor no coincide con el del personaje que las escribe, aunque sirven como vehículo de expresión de las ideas de aquél.

Por su lado, Pulido Tirado encuentra, también necesario distinguir los géneros literarios epistolares de las cartas reales. La autora considera que:

Aunque la ficción o la ficcionalidad es importante en la determinación de lo literario, ni toda manifestación literaria ha de ser necesariamente ficticia ni, sobre todo, toda manifestación ficticia es literaria (...). De ahí que se imponga resaltar que, aunque sea ficcional, la carta no es novela, ni autobiografía, ni diario íntimo, pues en ella destaca la orientación hacia un destinatario. (...) De ahí que proceda hablar de un doble pacto epistolar: el que conlleva la aceptación por parte del lector real de la necesaria vinculación del “yo textual” de la carta al «yo real» y un segundo pacto relativo al hecho de que el lector también existe desde la perspectiva de quien escribe la carta y está vinculado además al “tú textual” (Pulido Tirado, 2001: en línea).

En este aspecto, englobar bajo el título de carta a todo lo que responde a la ficcionalidad epistolar es ignorar la cuestión que las diferencia: la veracidad y el destinatario real de la misma.

Por otro lado, existen otros subgéneros dentro de lo que Romera Castillo califica como “modalidad heterogénea”. El autor nos proporciona una amplísima bibliografía que viene a corroborar la pujanza en nuestro país de estas otras modalidades de lo autobiográfico, no tan canonizadas. Citaremos un par de ejemplos de esta exhaustiva recopilación de textos que el autor nos ofrece:

➤ *Las novelas autobiográficas:*

Las también llamadas autoficción, en las que a través del género narrativo, cargado de lirismo, se utiliza la vida para novelar: una mezcla a partes iguales de autobiografía y fantasía. Entre ellas, las de Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco* (Barcelona: Planeta, 1991) y Juan Marsé, *El embrujo de Shangai* (Barcelona: Plaza y Janés, 1993).

➤ *Poemarios autobiográficos:*

Responden a la clásica reflexión a través de la poesía sobre lo vivido o a aquellos poemas cargados de la vida del autor como los de Dionisio Ridruejo y su *Memoria de la imaginación* (Madrid: Clan, 1993) o Juan Luís Panero y *Los viajes sin fin* (Barcelona: Tusquets, 1993).

➤ *Ensayos autobiográficos:*

De nuevo, se utiliza otro género consagrado para, a partir de la experiencia, hacer una reflexión pública. En ellos, la filosofía, la capacidad de reflexión se hace de manera íntima tales como los de Carmen Martín Gaité en *Agua pasada* (Barcelona: Anagrama, 1993) y Luís García Montero en *Confesiones Poéticas* (Granada: Diputación Provincial, 1993).

➤ *Autobiografías dialogadas:*

En ellas periodistas, amigos o estudiosos mantienen entrevistas y conversaciones con los autores. Sirva de ejemplo las editadas por Ricardo Gullón sobre sus *Conversaciones con Juan Ramón Jiménez* (Madrid: Taurus, 1958) o las de Andrés Soria Olmedo bajo el título de *Treinta entrevistas a Federico García Lorca* (Madrid: Aguilar, 1988).

➤ *Los recuerdos, testimonios y evocaciones personales:*

Son aquellas en las que un amigo hace un retrato de un personaje público como las realizada por Camilo José Cela sobre su *Recuerdo de don Pío Baroja* (México: De Andrea, 1958) o las de varios autores que dan sus *Testimonios sobre el fundador del Opus Dei* (Madrid: Palabra, 1994).

➤ *Los encuentros:*

En ellos se relatan propiamente este tipo de acontecimientos entre dos personalidades. Entre ellos encontramos los de Fernando Vizcaíno Casas y su *Café y copa con los famosos* (Barcelona: Planeta, 1990) y los de José María Pemán en *Mis encuentros con Franco* (Madrid: Edibesa, 1998).

➤ *Los retratos:*

Pueden referirse a personalidades ilustres, escritores; o bien, los que los propios personajes hacen sobre sus contemporáneos. Así son, por ejemplo, los de Salvador de Madariaga sobre *Españoles de mi tiempo* (Barcelona: Planeta, 1976) o la obra de María Asunción Mateo en las que nos ofrece un *Retrato de Rosa Chacel* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1993).

➤ *Los libros de viajes:*

El autor se deja ver a sí mismo a través del paisaje que recorre. Así lo hizo Camilo José Cela en su conocidísimo *Viaje a la Alcarria* (Madrid: Espasa Calpe, 1991) o Maruja Torres en *Amor América. Un viaje sentimental por América Latina* (Madrid: El País / Aguilar, 1993).

➤ *Las crónicas:*

Centradas en un momento histórico tales como las de Manuel Vázquez Montalbán en *Crónica sentimental de la transición* (Barcelona: Planeta, 1985) y las de Manuel Vicent en *Crónicas urbanas* (Madrid: Debate, 1990).

➤ *Las autobiografías y memorias noveladas:*

A este esquema responden las realizadas por Manuel Vázquez Montalbán en *Autobiografía del general Franco* (Barcelona: Planeta, 1992) o las de Fernando Savater recreando la vida de Voltaire en *El jardín de las dudas* (Barcelona: Planeta, 1993).

Por último, quizá podríamos unir a esta extensa clasificación, el género de las heterobiografías, una definición aportada por De Hériz Ramón para aquellas “autobiografías” en las que el texto es aparentemente autobiográfico pero, en realidad, son “colaboraciones”, es decir, han sido realizadas por un periodista, un pariente o un escritor. Sin embargo, como explica el autor:

El colaborador de una heterobiografía propone en el prólogo un código de recepción –tan rígido y tan cargado de tintes de honestidad- y conserva en el texto un efecto de oralidad tan propio de la enunciación, que el lector opta desde el principio por asimilar ciegamente el mensaje como autobiográfico, aunque sólo sea porque ése es un contexto de recepción que resulta mucho más fácil, cómodo y satisfactorio que dudar de la fuente de emisión durante toda la lectura (De Hériz Ramón, 2004: 478).

Responden a esta clasificación *Memorias de una mujer sin piano* de Jeanne Rucar (Madrid: Alianza Editorial, 1991) escritas por Marisol Martín del Campo o las de *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas* escritas por Paloma Ulacia Altolaguirre (Madrid: Mondadori, 1990).

2.3. *Reflexiones sobre algunas maneras de afrontar la memoria*

Considera Laura Freixas (1996, 2004) que, a pesar de que España es, para la autora, junto con Italia la cuna de la autobiografía moderna –aunque matiza que no exactamente como la conocemos en otras culturas como la inglesa y la norteamericana– los textos “íntimos” españoles son más parecidos a unas crónicas costumbristas (por su falta de cotidianeidad) que a diarios cotidianos individuales.

Sin embargo, este modo autobiográfico, se corresponde, junto con las memorias, con una de las “vasijas” a las que hacía referencia Romera, utilizadas por las escritoras escogidas para nuestra investigación y, por lo tanto, habremos de reflexionar sobre estas maneras de hacer memoria.

El diario como género literario comienza a recibir actualmente la atención que se merece, pero durante mucho tiempo se ha considerado marginal, la periferia de la literatura. Tanta intimidad y cotidianeidad hacían difícil conciliar posturas en la crítica sobre si la literatura diarística había de ser considerada de calidad artística suficiente como para pertenecer a la institución literaria. A ello se unía la idea de que el diario era un espectáculo exhibicionista y voyerista, lo cual descalificaba al género de su valor más ético. En este sentido, apunta Romera que:

Mientras que en las otras modalidades autobiográficas el proceso semiótico de la identificación del autor-narrador-personaje establece un pacto con el receptor (con el *tú* en los epistolarios; con un receptor indeterminado en los otros subgéneros-), en lo diarístico, además de dicha identificación, el emisor se desdobra, a su vez y en principio, en receptor. El onanismo, pues, no puede ser más absoluto (Romera, 2003a: 3).

Es decir, la trasgresión de las normas sociales del pudor y la humildad, se realiza en el momento en el que el culto al ego se muestra en un acto libre en el que el sujeto-

autor se abre a la realidad más escondida de su propia individualidad dentro de una comunidad cerrada a esa norma. En este sentido, explica Tortosa que:

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 determinada o concepción previa: la preferencia, los gustos, las subjetividades y el grado de impudor marcan la tónica y –cuando menos diríamos que- son su hilo conductor (Tortosa, 2001: 175).

Girard (1996), por su lado, explica las características del diario: se escribe a diario, no tiene una estructura determinada, está escrito en primera persona y es secreto. Por sus características de total apertura y libertad es el texto donde más fácilmente se conjuga lo cotidiano y las reflexiones más profundas de toda índole. De hecho, esta posibilidad de no tener una estructura fija, de abrirse al arbitrio de cada escritor, de cada sentir es lo que hace que Didier afirme que:

La escritura del diarista se encuentra siempre sometida a dos fuerzas contradictorias: por una parte, una especie de cerco, de encarcelamiento, que sin duda permite el perfeccionamiento del discurso, pero se arriesga a volverse terriblemente monódico, asfixiante. Por otra parte, dado que ese tiempo de escritura no conoce reglas ni verdaderos límites, el diario puede abrirse a cualquier cosa (Didier, 1996: 39).

En otras palabras, es un género de especial idiosincrasia porque responde a una literatura escrita para uno/a mismo/a sin parámetros y, por tanto, fragmentaria, divagante y libre. Sin embargo, difiere de esta idea Tortosa, para quien el autor del diario hace una selección de sus vivencias y su mirada se centra única y exclusivamente en lo escogido, lo que desmonta la teoría de la supuesta arbitrariedad del mismo:

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, puesto que el fin último

del diario sería una obsesión imposible de cumplir, de acuerdo al propósito íntegro de esta forma de escritura (...) ya que vivir para registrar escrituralmente todo cuanto nos acaece además de imposible –y proceso que nos llevaría a una neurosis obsesiva– es un sinsentido (Tortosa, 2001: 175).

Por otro lado, el individualismo que caracteriza a lo diarístico tiene tal fuerza en la configuración del texto, que los diarios son variopintos en su estilo y en su calidad, hecho que da como resultado que cada uno constituye en sí una manifestación única del género. No obstante, muchos autores consideran que este texto hecho en el día a día no se aleja tanto de cualquier otro texto autobiográfico en el que la memoria juegue un importante papel. No en vano, Gracia afirma que:

El eje estético de los diarios es semejante al de la novela histórica, cuyo valor literario no reside en la solvencia de la reconstrucción de los ambientes –aunque lo necesite– ni en la variedad anecdótica de la trama –aunque le convenga– sino en la aptitud para producir luces de verdad moral, abstracta (Gracia, 2004: 225).

El diario es el género que más nos abre al ser humano, no tanto al escritor en sí sino al ser humano genérico, a todos y cada uno de nosotros. En un texto de este tipo, lleno de mismidad se abren y cierran continuamente puertas; se debate sobre las nimiedades y se reflexiona sobre la condición humana. Por ello, afirma Gracia que:

La lectura más fecunda de un diario de escritor posiblemente ha de sobrellevar e incluso sobreponerse a la atracción de lo informativo y desde ella auparse a otro modo de lectura que no sea documental, o que trate de emular las formas de lectura de la ficción o la poesía. (...) En cierta medida, el lector de un cuaderno de escritor debería poder acercarse a ese texto en condiciones semejantes a las que obtiene cualquier otra obra de arte, es decir, al margen de la naturaleza autobiográfica o confidencial, y quizá permitiría apreciar lo que tenga de efectivamente artística la manipulación o la expresión de la experiencia privada (Gracia, 2004: 224).

Esta posibilidad de producir luz, de abrirse al entendimiento ocurre, quizá en parte, porque el diario, individualista y narcisista, presupone no ya sólo un receptor indeterminado (el de cualquier producción literaria) sino el del propio escritor que se

desdobla para convertirse a sí mismo en receptor de su propio texto. De hecho, para Monforte:

En la mayoría de los casos, la escritura de un Diario se corresponde con una crisis de identidad, lo que exige establecer un entendimiento del conflicto personal entre el pasado y el presente, sobre todo, el porqué de éste último (Monforte, 1999: en línea).

Se añade a este hecho, la sensación que tenemos al leer un diario de ser un texto no acabado, sino recreado continua e infinitamente, por la voluntad del diarista que se somete a sí mismo y a su realidad a una perpetua reflexión. En este sentido, nos aporta Blanchot una fascinante observación:

El diario está ligado a la extraña convicción de que uno puede observarse y debe conocerse. Sin embargo, Sócrates no escribe (...). Aquellos que se dan cuenta de ello y reconocen, poco a poco, que no puede conocerse sino sólo transformarse y destruirse, y que prolongan esa lucha extraña por la que se sienten atraídos fuera de sí mismos, hasta un lugar donde sin embargo no tienen acceso, nos dejaron, según sus fuerzas, fragmentos, además a veces impersonales, que uno puede preferir a cualquier otra obra (Blanchot, 1996: 52).

Se trataría, pues, de una recreación textual del mito de Narciso, tratando una y otra vez, de verse reflejado y captarse en ese exacto tiempo, que es su propia destrucción, porque va contando en la dirección contraria a la que el sujeto va narrando. Sin embargo, en esa sublimidad de atrapar el instante radica la fuerza de esa lucha despiadada por ir contra el tiempo y reflejar, día a día, lo fragmentario de la vida.

Y queda aún un detalle, eterna discusión en la crítica, sobre un aspecto que Bou, da como parte de la definición del mismo: el público. Señala, así, el autor:

Es una crónica cotidiana, escrita desde el presente, de una experiencia personal (...). Tres elementos son fundamentales: el narrador escribe en primera persona, acerca de sí mismo; escribe sobre la realidad diaria, con un dominio claro del presente en que se produce la escritura, sin acceso al futuro; produce un informe escrito que, eventualmente, decide publicar (Bou, 1996: 125).

Se trataría, pues, de un texto que pone su atención sobre lo inmediato y en esa inmediatez recurrente tiene lugar la cotidianeidad, la monotonía y la reflexión. Sin embargo, Bou explica que no debemos olvidar el paso que se da entre este proceso de escritura (sin futuro) con el momento en que se decide publicar el diario. En ese preciso instante la condición íntima y privada del diario se pierde:

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: 125).

Al margen de las dudas que se generen sobre si el diario tiene un “lector modelo” hipotético; si existe o no el futuro lector para el mismo; si acaso el escritor del mismo lo desea para su texto o no, lo cierto es que una vez que está el diario en nuestras manos, nos pone frente a una radical disyuntiva: si leemos un diario es porque la premisa para la que se ha escrito queda anulada. Los lectores hacemos una intrusión que, por definición, está prohibida. Pero las infracciones se cometen, incluso, se proponen.... Y así encontramos que un diario, privado, está escrito con la intención de ser leído por lectores ajenos.

De este modo, cuando el escritor piensa en un lector, fuera de él, para su texto aflora la autocensura –fruto de todos los prejuicios e ideas vetadas por la cultura. A ello se une la censura que se puede ejercer sobre los mismos al desear su publicación y, con ello, ser necesario salvaguardar la imagen y memoria de muchos de sus familiares, allegados y conocidos. Por eso, en este punto es necesario traer a colación la clasificación del diario propuesta por Romera, para quien es necesario distinguir diversas tipologías de los diarios. Por un lado estaría propiamente el diario íntimo, por otro, el público y, por último, el dietario. En sus propias palabras:

1) Los diarios íntimos, escritos por su autor para complacencia propia y sin intencionalidad de ser publicados (...); 2) Los

diarios íntimos públicos, generados por su autor con la intención de publicarse por él o póstumamente (...); y 3) Los ‘dietarios’, que no son diarios propiamente dichos, sino la recopilación de una serie de textos –cuadernos de notas dispersos e indisciplinados o textos aparecidos, generalmente y con anterioridad, en periódicos (Romera Castillo, 2003a: 7) .

El dietario es, pues, atemporal y tiene a lo intelectual entre sus mayores preocupaciones, pero la línea más estrecha vincula al diario privado con el público. En el primero, el lector es el propio escritor y, en el segundo, al tener un destinatario desconocido –el público en general– se desvirtúa la estructura circular por la que el autor es el propio lector de su recreación. De hecho, sólo en el momento de la publicación, entra el lector a formar parte del proceso de lectura. Por ello, aquí el ya citado pacto de lectura cobra una importancia extrema. Si el narratorio que el autor del diario ha imaginado es su propio yo, tendremos un tipo de diario. Si por el contrario, el narratorio es público el texto adopta otra forma adaptándose a las circunstancias. No obstante, esta división no es tan tajante si tenemos en cuenta la edición y publicación de muchos de los diarios de manera póstuma. En ese caso podríamos decir que el pacto se ha roto, que se está abriendo lo íntimo al exhibicionismo y, en esa medida, se pierde su valor.

En esta misma dirección apunta Caballé (1995, 1996, 1998, 2004), quien diferencia rotundamente el diario del resto. Así, considera que este género se define por su finalidad: la de escribir un texto autorreflexivo y por eso lo considera “escritura endogámica, desarrollo de una expresión formulada en primer lugar para uso del que lo escribe” (Caballé, 1995: 52). Insiste también la autora en la idea de diferenciar entre diario y dietario, considerando que aunque ambos son libres y fragmentarios, lo cierto es que el primero trata de explicarse más a sí mismo y, por lo tanto, es reiterativo; mientras que el segundo, dado que trata de crear un discurso homogéneo, está más

manipulado por la invención literaria y el artificio. Sin embargo, quizá sería necesario replantearse la opinión de Tortosa sobre los diarios, en general, pues podría ser necesario defender:

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 manifestación escritural (...) lo que sí nos interesa, por lo tanto, es la ficcionalización de ese ‘yo’ (Tortosa, 2001: 174).

Ese yo está ficcionalizado en el momento en que es imposible plasmar el sujeto sin el condicionamiento del lenguaje. Además, cada acto de escritura diarística sufre también un proceso selectivo: no se narra todo lo que acontece ni con la inmediatez de la que se suele hacer gala. Además, el diario –lleno de meditaciones, sentimientos, descripciones y divagaciones– carece de unidad. Si en el resto de los subgéneros autobiográficos se hace una reflexión sobre lo vivido a modo de resumen, en el diario se reflexiona sobre lo vivido magnificándolo. Se trata de dos efectos ópticos: la hipermetropía impide en el resto de los subgéneros atender a todo lo que se vio y vivió. Sin embargo, la miopía en el diario impide atender a lo que se ve y vive con la perspectiva del tiempo y, sobre todo, del espacio. Un espacio que queda absolutamente ocupado por el sujeto, que una y otra vez reflexiona sobre sí mismo.

El autor no puede manipular del mismo modo lo escrito día a día que lo escrito en una rememoración consciente de su vida. El hecho de que la distancia temporal entre lo ocurrido y la escritura sea mínima (tal como ocurre en el diario) o prolongada en el tiempo (tal como ocurre en el resto de escritura autobiográfica) explica su diferencia. En otras palabras, la reflexión está marcada por la prisa del devenir del tiempo.

Por otro lado, las memorias, otro de los recipientes usadas por nuestras escritoras, como documento con carácter público para el conocimiento en sociedad de las propias vivencias, presupone un mayor rigor sobre lo escrito. En esta dirección apunta Fernández Prieto, quien diferencia el diario de estos géneros de escritura no tanto por su forma como por su destinatario:

El diario íntimo, en principio, está destinado a uno mismo; de ahí, quizás, su desorden, su trivialidad, la imposibilidad de que se publique... En cambio, las memorias están destinadas a un público general y la autobiografía podría ser la más diversa en la construcción de un lector: podría ser juez, en el caso de una autobiografía confesional, o confidente, en el de una autobiografía más íntima (Fernández Prieto, 2004a: 103).

De esta manera, la diferencia entre ambos géneros es importante ya que el término “memorias” define cualquier hecho de rememoración y ello se puede entender de manera personal o documental. Por eso explica Masanet que este término:

Hace referencia al aspecto testimonial, a la calidad de testigo y cómplice del narrador, concediendo más importancia a los demás (hechos políticos, contactos con personajes reconocidos públicamente), a los acontecimientos compartidos, que al propio narrador (Masanet, 1998: 48).

No hemos de olvidar, pues, que las historias individuales nunca transcurren al margen de la propia historia nacional y, así, la sinceridad del escritor/a se convierte en testimonio de un grupo más amplio, en memoria colectiva. Recordar, hacer memoria es revivir el pasado, un pasado que, en muchas ocasiones, es la nostalgia de todo un momento histórico, de una manera de concebir el mundo y, sobre todo, de revivir la experiencia. A este respecto, afirma Puertas Moya:

En la autobiografía no se halla en juego solamente el recurso retórico de la ficción literaria, sino que se ponen en cuestión conceptos relacionados con la subjetividad y la objetividad, con la psicología vital y con el análisis histórico y sociológico de las mentalidades (Puertas Moya, 2004: 20).

El sujeto es parte de su más profunda historia. A través de los testimonios que suponen las memorias podemos rastrear las claves del sujeto, definiendo así su manera de pensar, de sentir, de imaginar y de actuar. En este sentido, el texto se convierte en una pequeña ventana a través de la cual vemos lo que ocurre en su mundo y cuál ha sido su construcción mental. Esta construcción, por lo tanto, es reconstrucción también de la historia, por lo que, como apunta Hernández Álvarez:

En las 'Memorias' tradicionales, el autor tenía tendencia a rellenar los huecos. Si no contaba con la información suficiente sobre su vida, la buscaba en otra parte. Contaba lo que le habían contado. Hablaba de él como si hablara de otro. En la autobiografía moderna, sinceridad no significa ya exhaustividad sino respeto de la visión del sujeto. Si existen los huecos, uno se complace en mostrarlos. El vacío real se convierte en vacío textual, en blanco, en falta física. Y del mismo modo que la palabra, este silencio, este vacío, también es signo (Hernández Álvarez, 1993: 242).

En otras palabras, en las memorias se reflexiona ampliamente sobre los acontecimientos externos y existe un uso más explicativo de lo ocurrido. Por el contrario, el diario no planifica, sino que deja un discurrir por el acontecimiento cotidiano (e incluso nimio) de la vida, lo cual repercutirá en la obra en sí. En palabras de Monforte:

[Las memorias] Utilizan la Historia para reinterpretarla con la perspectiva del tiempo, además de clarificar los acontecimientos puntuales que el autor considera importantes para entender el pasado (...). La distancia temporal impone una revisión racional del pasado muy distinta a la que presentan los Diarios (...). En el caso de los Diarios la inmediatez de la escritura permite una mayor espontaneidad en la manifestación del yo, aunque dispongan de la misma materia prima que las Memorias y Autobiografías, en este caso la vida está expresada más directamente con sus avatares cotidianos. También forma parte junto a las otras dos modalidades dichas anteriormente, de una catarsis del expresarse en soledad (Monforte, 1999: en línea).

En definitiva, las memorias son un ejercicio rememorativo consciente y elaborado con el narratorio en mente, al cual hay que hacerle creer lo dicho por el autor.

Sin embargo, en el viaje hacia el interior más profundo y constante, que puede ser la elaboración del diario, hay una diferencia radical: el texto funciona para desahogo del autor y, por lo tanto, en el vacío de significado hay significado de vacío. Y todo significa.

Esta aclaración es de vital importancia porque no sólo, a nuestro entender, define el género sino que explica que sea uno de los géneros autobiográficos preferidos por las mujeres. Si hacemos un estudio de los diarios y las memorias escritas por mujeres y publicadas, encontraremos que éstas últimas han encontrado un mayor espacio editorial que los primeros. De hecho, las memorias funcionan como “testimonios” y, en este sentido, como señala Zavala:

La autobiografía y el testimonio, por ejemplo, permiten replantear el problema del sujeto de la escritura, y proyectar evaluaciones desde el acontecimiento en su calidad del sujeto Otro que toma la palabra. (...) Sin duda, en la medida en que la idea de producción textual y de contexto situacional del enunciado nos ayuda a romper el hábito de pensar en lo referencial y la representación como estructuras estáticas nacidas al amparo del sujeto burgués (sujeto cartesiano, portador del logos o conocimiento y creador del discurso autorizado), el *testimonio* ha ido cobrando importancia. El término designa un conjunto de modalidades discursivas que tienen en común dar voz a los silenciados, desenterrar las historias reprimidas por la historia y el discurso dominante (Zavala, 1993: 73).

Si a ello unimos que, como apunta Caballé:

Es necesario poseer una cierta vida espiritual que además no encuentre plena realización en el mundo social, de relación, del diarista para que éste experimente el apremio de refugiarse en un espacio interior, cerrado, de clausura (de regreso al útero materno, diría Bachelard) que le permita liberar su ser íntimo sin velos que lo cubran (...). De ahí que tantas veces se haya considerado la práctica diarística como propia, fundamentalmente, de la adolescencia y de la femineidad: ambos colectivos viven, por lo general, estados de incertidumbre o inseguridad, fruto de una personalidad todavía inacabada o insatisfecha (Caballé, 1999: 100).

No en vano, podemos establecer que es en el diario donde encontramos la voz de la mujer en momentos históricos donde su ausencia en lo público era lo establecido. Este uso frecuente por parte de las mujeres de este modelo escritural, quizá, se pueda explicar porque, en primer lugar, le permite psicoanalizarse y entenderse al hacerle posible un diálogo ficticio con su otro yo (el propio frente al construido cultural e históricamente) y, en segundo lugar, le permite un diálogo con el lector (ese otro yo que la juzga) y que no la deja entrar en la escena pública. Así, la mujer crea su espacio fuera del sistema establecido al hacer uso de un género no considerado canónico, es decir, masculino. Aquí encuentra la mujer una voz con la que construir su propio ser que ha sido ya institucional y culturalmente diseñado para ella y que, sin embargo, no le sirve. Como explica Catelli:

Diarios y mujeres: una doble marginalidad muy atractiva, que ha dado lugar a innovadoras especulaciones acerca del problema de la definición del género. Una doble marginalidad cargada, para la crítica feminista, de una fuerte carga expresiva: después de todo, el diario íntimo de mujer sería, sin duda, el lugar de escritura más cercano a la verdad existencial de lo *diferente* (Catelli, 1996: 87).

Sin embargo, la crítica feminista ha reelaborado esta marginalidad/invisibilidad de lo diferente con la politización de su escritura. Es decir, la apropiación femenina del lenguaje, su reorganización del discurso dominante y su reconstrucción de la ideología de género que la encasilla ha permitido que lo autobiográfico femenino sea subversivo. No obstante, este proceso no es, de ninguna manera, un camino fácil de recorrer, pues es necesario, primero, darse cuenta de que el lenguaje es sexuado para que sea posible que cada género encuentre su lugar en él. En este camino indaga Corral, quien afirma que la sexuación para el hablante plantea serias dificultades teniendo en cuenta “la profunda herida que a la naturaleza le ha infligido la *neutralidad* del lenguaje” (Corral, 1996: 104).

2.4. *Entre lo privado y lo público: la politización de lo íntimo*

Nora Catelli hace hincapié en el hecho de que no hay que perder de vista que antes del surgimiento de la modernidad y, por lo tanto, del diario íntimo como tal, existía el ejercicio de monjas y devotas de registrar sus pensamientos en respuesta a la petición de sus superiores. En esta dinámica se encuentran los textos de Santa Teresa de Ávila, por ejemplo. Existe, pues, un amplio paralelismo entre literatura religiosa y literatura diarística, que le lleva a la autora a explicar que el espacio íntimo es un espacio en el que se encierra el temor y en el que hay una violencia latente:

Crear que esta intimidad –resultado de la violencia de un confinamiento antes institucional y después imaginario– da seguridad a quienes practican la escritura o suponer que de la expansión de esa intimidad se extrae un saber tranquilizante, sería desconocer que la misma palabra que define ese ámbito –intimidad– plasma la interiorización del temor. Esta 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).

La idea que expone esta crítica es absolutamente fascinante, pues encuentra un - paralelismo entre el terror por el encierro doméstico que sufría la mujer del siglo XIX –cuando la domesticidad era cárcel–, y el surgimiento del diario íntimo como género literario para plantearnos, posteriormente, una inquietante pregunta:

¿No podría decirse, incurriendo en una *boutade*, pero sin llegar al disparate, que a partir de principios del siglo XIX la posición del sujeto en la escritura de la intimidad es, desde este punto de vista, una *posición femenina*? (Catelli, 1996: 95).

En otras palabras, Catelli no se refiere al sexo del autor sino al hecho de que la intimidad moderna ha sido configurada desde la intimidad femenina. En sus propias palabras, “podría llamarse posición femenina a ese lacaniano ‘colocarse también del

lado del no-todo' se sea hombre o se sea mujer" (Catelli, 1996: 97). Por lo tanto, esta posición no se elige ya que esa posición de mujer encerrada, de ángel del hogar, se tiene por estar alejada de la acción y haber parado el tiempo de la vida y, consecuentemente, de la posibilidad de contarla. Si como advierte Gilbert (1997), el hombre ha excluido a la mujer de un determinado espacio, el de la escritura canónica, hemos de buscar la escritura femenina en otros ámbitos, con otros instrumentos y en otras tradiciones y marginalidades. En este sentido, la escritura autobiográfica femenina es, quizá, ese espacio considerado íntimo y fuera de lo público que permite encontrar a la mujer en la historia literaria allá donde ha sido excluida.

Esta perspectiva sobre la posición del sujeto femenino en lo autobiográfico entronca con la cuestión sobre la descentralización del sujeto femenino en lo autobiográfico. Frente a la concentración de lo autobiográfico masculino, que vuelve sobre su propia experiencia; en muchos textos autobiográficos femeninos encontramos que se representa la experiencia alejándola del propio sujeto. Es decir, como tendremos oportunidad de analizar en la segunda parte de este trabajo, textos escritos en la forma de diario pasan a ser más bien una memoria testimonial del otro, no del otro propio sino del Otro (el escritor) del que se convierten en su sombra. Ellas pasan a ser, entonces, meros testigos del quehacer del escritor, de sus vivencias. En otras palabras, la autora del diario convierte su texto en una memoria del escritor, olvidando su propio yo para conformarlo en testigo del Otro.

En esta misma idea profundiza Freixas, para quien la singularidad de lo autobiográfico en las escritoras españolas viene de que "el intento de eclipsarse constituye una de las claves de la actitud femenina ante lo autobiográfico" (Freixas, 2004: 117). Para ello, la autora hace un inventario de estas posibles formas de

eclipsarse: o bien no se ven como protagonistas sino como simples testigos servidores, servidoras de una persona, una época o una causa; o la autobiografía se retrae únicamente a la infancia; o hacen una autobiografía fragmentaria; o bien utilizan el infalible disfraz de la ficción.

Este inventario nos hace preguntarnos: ¿Por qué estas formas y no otras para posicionarse como sujetos de su propia escritura? A ojos de Freixas, la primera aproximación hace referencia al “cuarto de atrás” que ocupan las criadas y que hacen que la escritora se conceda a sí misma un papel secundario, digno de alguien que no vive la historia como protagonista sino como mera observadora. La segunda aproximación, es de especial interés y explicaría la razón por la que tantas autobiografías podrían llevar aquel título machadiano de “Mi infancia son recuerdos...”. En este sentido, como explica extraordinariamente Freixas

La infancia es para la autobiógrafa el terreno ideal, pues no hay en ella todavía vida pública, ni vida privada en el sentido sexual, ni la autobiográfica debe afrontar su condición de mujer, puesto que todavía no lo era plenamente (Freixas 2004: 117).

La tercera aproximación, es decir, ese fragmento de una vida (como, por ejemplo, la relación con la madre) es un giro momentáneo del caleidoscopio y, por lo tanto, no explica la panorámica de nada. Por último, la puesta del disfraz es, sencillamente, la que permite combinar literatura y vida desde una posición más cómoda.

Estas formas de eclipsarse hacen del silencio una condición que ha sido establecida como una obligación y enmascarada bajo condición femenina. Esto ha posibilitado el hecho de que la mujer encuentre en la literatura autobiográfica un espacio íntimo de resistencia, un lugar donde la palabra, su palabra, tiene lugar. En este lugar, la mujer puede negociar, establecer, delimitar, construir y deconstruir su propia

imagen. En palabras de Arriaga, “la autobiografía femenina es un género de denuncia y difusión de nuevas ideas” (2001: 37).

No obstante, no es un lugar público de resistencia sino más bien un acto de supervivencia. Entre los espacios que le han sido reservados y los que le han sido vetados, encuentra un lugar reservado a sí misma y del que la autoridad masculina queda en cierto modo excluida, a condición de que la voz femenina del diario no sea pública. Como explica Masanet, “de esta manera continúa cumpliendo con la normativa del silencio, ya que es el único receptor” (Masanet, 1998: 21). Echemos, pues, la vista atrás, recordando cómo fue ese camino silencioso de las autobiografías de mujeres.

III. HACIA UN ESTUDIO DE LO AUTOBIOGRÁFICO FEMENINO

3.1. *Breve estado de la cuestión*

Unas breves pinceladas sobre la cuestión del feminismo nos servirán para conocer los avances realizados y su aportación a lo autobiográfico. Así es punto de partida común considerar que Simone de Beauvoir da comienzo con su “soy una mujer” a la división asimétrica entre lo femenino y lo masculino, a la diferencia, a la Otridad. En otras palabras, el feminismo es mucho más que un simple debate sobre el falocentrismo cultural, ya que plantea cuestiones que atañen a lo ontológico, a la razón del ser. Por ello, como plantea Corral, en primer lugar, es necesario un posicionamiento de lo que significa la epistemología feminista aplicada a cualquier campo de estudio, pues ésta:

Arranca de una posición ética: el intento de mostrar que las interpretaciones de la realidad son construcciones ideológicas; y que, por tanto, no poseen, en absoluto, la característica de la neutralidad política (Corral, 1996: 7).

De hecho, como continúa exponiendo la autora:

En el discurso, lo no dicho siempre queda dicho; se afirma como lo negado se dice en el no decir. Lo oculto en el discurso está presente en éste como lo negado (Corral, 1996: 11).

En consecuencia, leyendo desde una crítica feminista encontramos que la mirada se hace política desde el momento en que se construye significado. Esto supone que la mujer, cuando adopta una posición feminista, necesita destruir la perspectiva tradicionalmente masculina sobre el mundo, y concretamente, sobre la literatura (considerada cosa de hombres) para poder encontrar un discurso propio. No en vano, la construcción de la individualidad, de nuestro ser, es una construcción institucional o social y, por lo tanto, es un instrumento del patriarcado en el que la mujer no encuentra su propio ser ni tiene medios para construirlo. De hecho, esta cuestión no está al margen de la escritura, sino que es crucial para entenderla de modo tal que, como hace ver Ordóñez:

To read writerly self-consciousness in texts by women without some consideration of the links between textuality and sexuality would be to overlook a central concern of today's women writing (Ordóñez, 1987: 49).

Dicho de otro modo, debemos plantearnos que la mujer se percibe a sí misma según sus experiencias y realidades y esta representación que se hace ella misma es una construcción cultural y, como afirma, De Lauretis “la construcción del género es el producto y el proceso de la representación como de la autorrepresentación” (Lauretis, 1991: 245). Es decir, somos producto de nuestro espacio y nuestro tiempo, vivimos en una estructura de significación específica a nuestra cultura y a nuestra propia personalidad pero que, es a través de la escritura, que le damos forma. Por ello, cuando la mujer pone voz a su pensamiento, palabra a su vida asistimos a un acto de liberación, porque impide el silencio y clama la voz.

En esta dirección apuntan las teorías feministas que ponen de manifiesto como el género es una realidad prediscursiva. Por ello, en palabras de Ferrús, es posible:

“Escribirse como mujer” ya que “‘escribirse’, como opción olvidada en la lengua, se activa en la autobiografía (...) Desde aquí ‘escribirse como mujer’ se convierte en un gesto doblemente fantasmático, en un opción que carece de *un* sentido, en un agujero negro de lenguaje que se explora con distinta suerte (Ferrús, 2004: 442).

Este hecho plantea la posibilidad de trabajar desde el ámbito de los estudios literarios la relación entre lenguaje y género. De otro modo, es necesario reformular y trabajar sobre la relación entre mujer y literatura, a pesar de las paradojas, que en palabras de Colaizzi, podemos encontrar porque, como explica la autora:

Para muchas mujeres escribir ha significado no un lujo burgués, sino un proceso doloroso y lleno de fatiga, pero necesario y vital, mediante el cual se han enfrentado a todas aquellas imágenes, aquellos valores y estereotipos preestablecidos que las negaban como sujetos, haciendo de ellas mercancía, fetiches, significantes cuyo significado se entendía fijado de una vez para siempre, objetos de placer creados por el hombre y para el hombre. Pero las mujeres pueden poner en cuestión aquel sistema que las niega y las reifica sólo atravesando el orden simbólico, haciendo una crítica del orden establecido, tomando conciencia de los mecanismos que constituyen los estereotipos de la feminidad, la representación de la mujer como reflejo del deseo masculino, como carencia y como construcción. Escribir, hacer literatura, leer literatura, hacer crítica literaria, nos puede hacer tomar conciencia de la paradoja que representamos en el sistema patriarcal de significación, y es elaborando esta paradoja, analizando los mecanismos que la constituyen y manteniendo este espacio entre realidad y utopía, como las mujeres pueden subvertir la lógica de involucrar y de excluir a la vez, y determinar un cambio (Colaizzi, 1994: 115).

Sin embargo, como apunta una de nuestras más importantes pensadoras, Celia Amorós, este cambio pasa por debatir con la crítica hegemónica y, de ninguna manera, puede desaparecer el patriarcado por el simple hecho de ignorarlo:

Tanto el sistema de género-sexo como el patriarcado tienen que ser “irracionalizados” por la teoría feminista para ser superados, y para ello es preciso plantearnos una nueva concepción del sujeto. “Es un concepto, pues, que debe ser adjetivado y contextualizado”; el prescindir de él hace que las feministas nos

quedemos sin concepto alguno que dé cuenta, “distinta y cabalmente”, de la dominación que ejerce el conjunto de los varones sobre las mujeres (C. Amorós, 1997: 358).

Dado que la construcción del género es fruto de la jerarquización patriarcal, de los valores dados y establecidos para cada género-sexo, si se ignora dicho sistema semiótico de construcción del sujeto a través de la cultura, estamos asistiendo a una errónea concepción de la identidad de la mujer. Por ello es paso previo desmontar los argumentos que han establecido la llamada por la autora (1985), “razón patriarcal”, y dicha empresa nos llevaría a una concepción de la razón humana, a secas, en la que se presenten personas y no géneros. En este sentido, explica que no es posible, necesario ni fructífero convertir el feminismo en otro dogma igual de hegemónico por lo que propone:

Una razón, en fin, menos esencialista, más nominalista, más orientada al valor intrínseco de todo lo individual. La verdadera diferencia es la de los individuos, no la de los géneros (C. Amorós, 1985: 103).

Una postura que también comparte Butler, quien considera que cuando hablamos de sujeto femenino estamos asistiendo a que:

Los debates feministas contemporáneos sobre el esencialismo plantean el problema de la universalidad de la identidad femenina y la opresión masculinista de diferentes maneras. Las afirmaciones universalistas se basan en una posición epistemológica común o compartida (entendida como la conciencia articulada o las estructuras compartidas de la opresión), o en las estructuras supuestamente transculturales de la feminidad, la maternidad, la sexualidad y/o la *escritura femenina* (Butler, 1999: 46).

No obstante, frente a esta concepción casi idílica, se oponen las llamadas “feministas francesas”, Cixous, Irigaría y Kristeva, quienes han marcado un hito en los estudios feministas postestructuralistas al apostar por la diferencia genérica de la mujer. El concepto del feminismo francés de “l’écriture féminine” es uno de las construcciones ideológicas más influyentes de las últimas décadas. Este concepto trata de responder

tanto a la idea freudiana de que la sexualidad femenina es una versión inferior de la sexualidad masculina como a los preceptos lacanianos que consideran el falo con un creador de significado y estructurador del lenguaje, en lo que se ha venido a llamar “la ley del Padre”. Dicho de otro modo, la escritura femenina vendría a buscar un modo de expresarse al margen del discurso falocéntrico tratando de dar expresividad al cuerpo femenino a través de la escritura.

Este planteamiento de la existencia de una “escritura femenina”, subversiva contra el tradicional discurso masculino, es explicado con diferentes matices por estas críticas. Cixous continúa el camino abierto por Lacan para indagar cómo el lenguaje, como estructura, condiciona a hombres y mujeres y cómo ambos entran en este Orden Simbólico de diferente forma. En este sentido, entiende Cixous que el hecho de que Lacan denomine a este Orden Simbólico como el Falo remarca el hecho de que el lenguaje es un sistema falocéntrico. Dado entonces que la mujer está distanciada del Falo, su posición en el Orden Simbólico es marginal. Como explica Lacan, el sexo no es biológico sino discursivo y esto supone que la literatura escrita por mujeres ha de encontrar una apropiación del lenguaje a través de la escritura. Es decir, si la historia humana es una continua tensión entre el Yo y el “Otro”, es en el espacio de la escritura donde se puede anular esta dicotomía a través de una producción, la escritura femenina, en la que la mujer inscribe su cuerpo en el texto y deja de un lado esta tradicional jerarquía.

Por ello, cuando Cixous habla de “l’écriture féminine” se refiere tanto a ésta en un sentido literal como metafórico, conectado con la feminidad, el cuerpo femenino y un posicionamiento lingüístico muy concreto en el que la oposición binaria antes reprimida se ponga sobre el papel. Por lo tanto, hacer escritura femenina no es tanto una

cuestión de sexo biológico como de género, es decir, representa un estilo de escritura por lo que no todas las mujeres escriben literatura femenina ni todos los hombres están imposibilitados para la misma.

Por otro lado, Kristeva (1981) va más allá al afirmar que la mujer no está ni dentro ni fuera de la frontera divisoria entre el hombre y el caos, lo cual le impide definir su identidad. Así, la mujer es tal en cuanto cuestiona el discurso dominante, lo rechaza y busca una nueva expresión. Esto además supone que la asignación de lo femenino no está exclusivamente ligada a la mujer y, por lo tanto, el derribamiento de la dicotomía masculino-femenino la puede llevar a cabo tanto el hombre como la mujer.

Por su lado, para Irigaray, la mujer constituye una paradoja cuando nos referimos a su identidad ya que las mujeres son lo no representable; el suyo es el “sexo” que no es “uno”, sino múltiple, y que no puede pensarse ni designarse dentro de los esquemas binarios falocéntricos. Por lo tanto, no puede ser el “Otro” ya que elude los requisitos mismos de la representación. Esta concepción tiene profundas connotaciones porque explica que el cuerpo femenino es irrepresentable en el Orden Simbólico falocéntrico. Como apunta Moi:

Al corresponder a la oposición subyacente hombre/mujer, estas oposiciones binarias [masculino/femenino, lenguaje /silencio, orden/caos, presencia/ausencia] están muy relacionadas con el sistema de valores machistas: cada oposición se puede interpretar como una jerarquía en la que el lado femenino se considera el negativo y el más débil (Moi, 1988: 114).

Todas estas cuestiones nos llevan a plantearnos que si el sujeto femenino se ve forzado a salir de su propio cuerpo para convertirse en sujetos en su lengua ¿Existe alguna posibilidad, entonces, de que la mujer sea capaz de escribir? ¿Puede hacerlo como mujer? Si el Orden Simbólico es masculino y en el Falo está su centro ¿Quiere esto decir que para escribir la mujer lo debe hacer como un hombre?

Por otro lado, es de suma importancia reflexionar sobre la mujer en la tradición literaria. A este respecto, Sandra Gilbert y Susan Gubert en “Infection in the Sentence: the woman writer and the anxiety of authorship” (1997) reelaboran la tesis bloomiana de que en la historia literaria la ansiedad de influencia del artista surge por el miedo a que las obras de sus predecesores tengan una parte esencial en su propia obra, es decir, el sentimiento de los autores de que nunca serán tan buenos (y poderosos o influyentes) como sus predecesores masculinos. Las autoras proponen que este modelo de ansiedad está entroncada en una concepción masculina y patriarcal, por lo que explican que:

Thus the ‘anxiety of influence’ that a male poet experiences is left by a female poet as an even more primarily ‘anxiety of authorship’ –a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her (Gilbert, 1997: 23).

Para explicar cómo los sistemas de opresión femenina han sido elaborados y perpetuados a lo largo de la historia, las autoras proponen trabajar con la metáfora del *pluma-pene (“*pen*” y “*penis*”), que hace referencia a la tradición que identifica al varón con la escritura y a la mujer como objeto de dicha creación. Es decir, se establece una dicotomía entre hombre y mujer por el que aquél se convierte en figura activa de la creación de cultura y la mujer en artefacto de esa cultura, en receptáculo u objeto de creación para la misma. De este modo, establecen una unión entre el acto de la escritura y formar parte de un cuerpo con “*penis*” siendo así que la escritura se convierte en un acto biológico cuyas raíces se encuentran en el cuerpo, concretamente en el cuerpo masculino. Por ello, en el momento mismo en que la mujer decide apropiarse de la pluma, crea una situación problemática y de difícil resolución. Por otro lado, la creatividad femenina tiene su analogía establecida en el parto. En la cultura occidental, la mujer ha estado confinada, exclusivamente, a la maternidad y, en este sentido, ésta

era su acto biológico creativo (mortal) mientras que el del hombre consistía en la creación de lo inmortal.

Por ello, cuando desde las instituciones literarias hay un intento consciente de hablar únicamente de “*literary fathers*” se excluye automáticamente a todas las mujeres escritoras (y a las mujeres, en general) de la creatividad literaria, dado que se da por hecho que la buena literatura es la escritura por los hombres. Esto supone, en palabras de Gilbert y Gubar, que:

Not only do these precursors incarnate patriarchal authority (...), they attempt to enclose her in definitions of her person and her potential which, by reducing her to extreme stereotypes (angel, monster) drastically conflict with her own sense of her self –that is, of her subjectivity, her autonomy, her creativity (Gilbert, 1997: 23).

De esta forma, como apuntan las autoras, la mujer convierte su “*anxiety of influence*” en “*anxiety of authorship*”. La mujer, al verse incapaz de crear, dado que ninguna mujer anterior a ella se ha convertido en su precursora, entiende que el acto de creación literaria va a ser su destrucción o su aislamiento. En sus propias palabras, “like most women in patriarchal society, the woman writer does experience her gender as a painful obstacle” (Gilbert, 1997 :24). Una percepción que comparte Arriaga, para quien el silencio de las mujeres en la historia de la literatura, está somatizado en el texto:

El espacio que se concede en los textos a pedir perdón, a visualizar el dolor y la penitencia es grande, además de esgrimir una serie de justificaciones de porqué se escribe de sí mismas. (...) La escritura es para la mujer una culpa, de la que sólo puede redimirse, primero si tiene una autorización expresa, segundo, si su texto va a ser útil, o sea servir como ejemplo a otras mujeres. Ejemplo, claro está, de mujer que “sabe estar en su lugar” (Arriaga, 2003: 18).

Este obstáculo doloroso que supone ser mujer pone de manifiesto que la interrelación entre textualidad y sexualidad es fundamental para entender los

posicionamientos feministas y comprender la relevancia política de esta toma de poder a través de la palabra. Explica Gómez Cañoles:

Hablar de discurso feminista, implica hablar desde la diferencia, lo cual significa posicionarse como mujer, legitimar un discurso que aborde las experiencias de ella, en los aspectos psicológicos, sociales, espirituales y políticos. (...) Cuando ella se apropia del discurso se mira a sí misma a través del espejo y no se reconoce, de ahí surge la escritura de mujer. El espejo se ha quebrado, no hay imagen que ver, sólo el recuerdo de lo dicho, la voz masculina que ella revista, destruye y re-construye (Gómez Cañoles: en línea).

Exactamente lo contrario de lo que ocurre si la mujer no entra a formar parte de este proceso cultural:

Excluir a las mujeres de la escritura equivale a negarles la posibilidad de definirse, representarse, crearse y recrearse como sujetos independientes, pero también equivale a “sentar un precedente”. Permitir que un texto de mujer circule y se introduzca en la cadena de transmisión de la cultura, es como permitir que circule una “mina vagante” (Arriaga, 2003: 17).

De hecho, en el mismo momento en que la mujer hace uso de la pluma, y su autoridad se construye a través de un texto, ésta gana poder sobre la propia representación histórica de sí misma. Así, en palabras de Ballesteros:

La mujer, que a menudo no se reconoce a sí misma en las imágenes de la representación tradicional, desarrolla una conciencia dual; sin poder despojarse drásticamente de un “yo” social y culturalmente definido, aspira a dar expresión, a través de la escritura, al otro lado de su personalidad que se aleja de la prescripción cultural. (...) Su discurso es doble y habla simultáneamente el lenguaje del grupo dominante y el de los que no tienen voz. Para hacer llegar su mensaje, es necesario que la mujer inscriba su discurso dentro de las estructuras del discurso dominante (Ballesteros, 1994: 32).

Por ello, es necesario trabajar en la dirección de Jonathan Culler (1984), quien con su propuesta crítica de “leer como mujer” nos brinda la posibilidad de explorar la imagen de la mujer y la percepción visual que la mujer recibe como objeto así como los tópicos literarios que a través de las ideologías masculinistas se han establecido en los

textos. Es decir, la historia de la literatura concreta las lecturas que los autores han hecho del mundo, lo que ha establecido ciertas pautas y prototipos/estereotipos de mujer, de “imágenes de la mujer”. Dichas imágenes son mitos que revelan la ideología subyacente y los valores predominantes y cuya deconstrucción no es tarea exclusiva de las mujeres. De hecho, la especial importancia y necesidad de estudiar dichas imágenes se traduce, en palabras de Zavala en que:

No son, entonces, tarea mediocre el estudio de las *imágenes* de la mujer, o el estudio temático así re-formulado; sirven como formas de iniciar y ensanchar el análisis a fondo de las estructuras culturales y sociales que han servido para excluir y silenciar; sirven para polemizar con lo normativo y autorizado como verdad única (Zavala, 1993: 67).

Puesto que esa verdad única ha marginado a la mujer, inscrita dentro del discurso social, y a la mujer escritora, dentro de la producción, circulación y recepción de sus textos, necesitamos:

Un nuevo modelo teórico feminista [que] está atento a la escritura de la mujer como objeto de estudio articulado en un complejo de relaciones, donde la significación literaria (en una hipotética forma identificada sexualmente) resulta de la interacción artístico/estética; pero, no menos que de una conjugación y/o disyunción del sociolecto e idiolecto activada a través de la estructura textual y las operaciones interpretativas que propongo. En la intersección se escucha la voz de la mujer y su conciencia estratégica (Díaz-Diocaretz, 1993b: 101).

Una conciencia estratégica que haga caso omiso al olvido y ponga voz a la memoria.

3.2. *Olvido o silencio: cuando la memoria no tiene espacio*

Resulta ya tópico advertir que los estudios autobiográficos han estado estrechamente vinculados a un canon ortodoxo masculino y, de hecho, los principales textos sobre los que están basados los estudios del género trabajan con autores que van desde San Agustín, Rousseau, Goethe o Montaigne. Por lo tanto, cuando la mujer se ha querido acercar a este género lo han hecho desde una posición de desventaja. De esa misma posición de desventaja partían cuando la crítica se enfrentaba a sus textos por considerarlos marginales al canon dominante. No obstante, una vez que se ha modificado la convicción de que la Historia se escribe en letras mayúsculas, se ha podido adjudicar un lugar en lo privado para esta otra memoria histórica tan desconocida. Afirma Joanna Russ:

I believe that the *anomalousness* of the woman writer –produced by the double standard of content and the writer’s isolation from the female tradition– is the final means of ensuring permanent marginality (Russ, 1983: 103).

Por ello, no se podían invertir las relaciones de poder entre los géneros ya que el rumbo lo marcaba el hombre, su puño y su letra. La marginalidad se convirtió en casi un rasgo inherente a la escritura autobiográfica femenina. En este sentido, como plantea Arriaga:

Ningún tipo de texto autobiográfico escrito por mujeres adquiere, antes del siglo XIX, patente literario. Cuando el diario o las cartas se convierten en géneros literarios lo hacen a través de textos de escritores (es decir, hombres). Es curiosa esta marginalidad que comparten tanto la escritura autobiográfica como la escritura femenina, puesto que en ella se cruzan género sexual y género literario (Arriaga, 2001: 47).

No es, por lo tanto, casual que la historia de la literatura autobiográfica femenina aún no tenga su lugar en la historia literaria ni encuentre hueco en el canon,

pues éste está controlado por la cultura oficial masculina y este código dominante impide el paso a esta otra manera de afrontar la vida que es la cultura literaria femenina. En breve, la escritura autobiográfica femenina ha de ser marginal porque es antioficial. De esta manera, frente a la institución literaria, la conocida, afirma Pulgarín que:

El discurso autobiográfico constituye el primer eslabón de genealogía literaria femenina. En los orígenes de la tradición escrita de las mujeres encontramos abundantes muestras en forma de cartas, diarios, confesiones o memorias. Fue la adopción de la primera persona lo que les permitió vencer el miedo a introducirse en un mundo ajeno y hostil y superar la inseguridad que les impedía cruzar el umbral de la cultura dominante (...) Escritas desde los márgenes de la cultura patriarcal, las autobiografías de mujeres constituían un testimonio de lo personal, lo cotidiano, lo doméstico en el que no se reflejaban actividades y acontecimientos constitutivos de historia tal como ésta ha sido tradicionalmente entendida (Pulgarín, 2004: 563).

Por ello, el primer hecho con el que nos topamos a la hora de afrontar la cuestión de la historia de textos autobiográficos femeninos es que esta historia está sin explorar. Por esta razón, la crítica feminista ha hecho una importante labor de denuncia de esta situación al poner de manifiesto la hegemonía patriarcal sobre la selección de los textos considerados canónicos.

Afirma Heilbrun (1994) que la mujer, dado el contexto cultural y el horizonte de expectativas vital que con respecto a ella había, es decir, dado su confinamiento privado y la privación de espacio público –único en el que se puede dar las vidas ejemplares– carecía del contenido y la vida para ser narrada. Suele ser idea común que lo público es lo notorio, lo vinculado al poder, lo político. Por ello, se ha considerado irrelevante para la memoria colectiva incluir estas historias de la “pequeña historia” escrita por las mujeres. Esta reclusión es fácilmente explicable desde un planteamiento histórico: si las mujeres han estado ausentes de los espacios públicos, sus triunfos quedaban sólo en el espacio doméstico, el privado. Durante largo tiempo se ha considerado que la mujer no

había hecho suficientes “méritos” para pasar a la historia y, por lo tanto, su terreno estaba relegado al olvido.

Recordemos que desde las civilizaciones más antiguas se ha considerado que la vida tenía dos ámbitos completamente diferenciados. Por un lado, había uno doméstico y familiar, considerado privado y adjudicado a las mujeres. Por otro lado, había uno de interés común, donde se tomaban las decisiones y donde la ciudadanía plena, es decir, los hombres, tenían su espacio, un espacio público. Desde esta perspectiva, lo masculino adquirió absoluta relevancia y, por tanto, a través de la masculinidad se explicaba el funcionamiento de las instituciones, la organización y la jerarquización de los valores.

No obstante, la mujer ha utilizado durante siglos una manera de lucha contra el olvido (la narración oral y la intimidad de su alcoba) en el que frente al lenguaje del silencio se construía comunicación y vida a través de la palabra y la escritura. Como ya hemos hecho referencia, el espacio de las cartas y los diarios ha sido lugar común para el sentir de las mujeres y su único espacio en la escritura. Éste era un lugar donde la invisibilidad femenina en el ágora tenía entonces su espacio que le permitía transformar, poco a poco, e intervenir lentamente en la construcción de la memoria colectiva. Cuando esto empieza a ocurrir, cuando lo autobiográfico femenino tiene capacidad para empatizar y formar parte del otro, se consigue crear una comunidad femenina. En palabras de Villanueva:

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, nada excepcional por otra parte. El yo narrador y protagonista sustenta una estructura de incalculable fuerza autenticadora, avalada por un acto de lenguaje de entre los más comunes de la conducta verbal de los humanos. Y el lector es seducido por las marcas de verismo que el yo-escritor-de-sí, sea sincero o falaz, acredita con su mera presencia textual (Villanueva, 1993: 28).

Existe, pues, la posibilidad de hacer al otro real, autentificando, mediante la lectura de lo autobiográfico femenino, un espacio de experiencias vitales femeninas. La mujer puede ser, entonces, ella-escritora-de-sí y acreditar mediante su presencia textual, su presencia vital. La mujer adquiere entonces la capacidad para ser sujeto de su propia narración y no objeto de la narración masculina. En este sentido, la mujer instala lo político en lo íntimo al hacer público este espacio privado.

Por otro lado, este acto individual crea una amplia red en la historia de las mujeres, pues se abre el horizonte de la mujer al encontrarse frente a un texto escrito por otra mujer. El género se pone sobre el texto y su lectura permite que la mujer encuentre un espejo y no el espejismo encontrado hasta entonces. Se atraviesa ese espacio fronterizo que dividía antes mujer y escritura para unirse en mujer y lectura. Los textos dejan de ser entonces “silenciosos” para las mujeres y pasan a estar llenos de “palabras significativas”. La mujer consigue, pues, metaforizar en la escritura una vida de silencio y empieza el susurro más íntimo de un ser enclaustrado y encorsetado como el de sus parientes femeninas. La marginalidad toma cuerpo: se rechaza la máscara impuesta. La literatura ya no oprime porque la escritura libera.

3.3. *¿El género autobiográfico tiene género?*

Desde los años sesenta, se ha cambiado radicalmente el panorama de los estudios literarios y la categoría de género, como representación simbólica y cultural, ha permitido poner en duda muchos de los paradigmas considerados inamovibles en la crítica literaria. De este modo, como apunta una de nuestras principales estudiosas del feminismo en España, Zavala, debemos cambiar el acercamiento a los textos:

El enfoque de nuestra mirada le pregunta a un texto no sólo qué significa sino qué formas de vida proyecta, qué epistemologías o conocimientos construye, y cómo y cuándo y quién los proyecta y reproduce. Todo ello relacionado con el canon, los géneros literarios, los discursos, las formas de textualizar (Zavala, 1999: 38).

No en vano, la primera idea con la que nos topamos cuando nos enfrentamos a la relación entre género literario y género sexual es una cuestión de base: la institucionalidad de los géneros. Los géneros pertenecen y se desarrollan en las sociedades en las que encuentran cabida y, de este modo, reflejan ese sentir. En palabras de Lejeune:

Los géneros literarios no son entes en sí: constituyen, en cada época, una especie de código implícito por medio y gracias al cual, las obras del pasado y las obras nuevas pueden ser recibidas y clasificadas por los lectores. Precisamente con relación a modelos, a 'horizontes de espera', a toda una geografía variable, los textos literarios son *producidos* y luego *recibidos*, satisfacen esta espera o la transgreden y la obligan a renovarse. Al igual que las demás instituciones sociales, el sistema de los géneros está gobernado por una fuerza de inercia (que tiende a asegurar una continuidad facilitando la comunicación), y por una fuerza de cambio (al no ser una literatura viva sino en la medida en que transforma la espera de los lectores) (Lejeune, 1994: 278).

En este sentido, el género como institución social viene marcado desde los parámetros patriarcales de la sociedad en la que se inscribe. Esto supone que tanto para escritores como lectores los horizontes de lectura son a priori establecidos y, por lo

tanto, para cambiarlos es necesario transgredirlos. Por ello, resulta muy estimulante la reflexión de Benstock al respecto:

It is not surprising that those who question such authority are those who are expected to submit to it, those who line up on the other side of the sexual divide –that is, women (...) The very requirements of the genre are put into question by the limits of gender –which is to say, because these two terms are etymologically linked, genre itself raises questions about gender (Benstock, 1988: 1145).

La cuestión sobre el sujeto femenino autobiográfico plantea el debate sobre la propia esencia ontológica e identidad del mismo y sobre su posible diferenciación del sujeto masculino autobiográfico en términos categóricos. Por eso, como ya planteó Smith (1994a), cualquier enfrentamiento a la producción autobiográfica femenina plantea las cuestiones que paso a reproducir:

¿Quién es “ella”? ¿Una esencia ontológica, una ficción discursiva, una convención histórica, una identidad con contenidos específicos, un receptáculo para el lenguaje, una toma de posiciones en cuanto al sujeto, un espacio subjetivo y sometido al despliegue del poder, un espacio de interpelaciones ideológicas, una construcción del otro, una práctica artística? (...) ¿Qué es “ella” en relación con “mujer”? ¿Y qué es “mujer”? (Smith, 1994a: 42).

En otras palabras, para poder dar respuesta a la posible diferenciación del sujeto autobiográfico femenino hemos de partir del postulado previo que establece que la autobiografía, en cuanto género, ha participado, a lo largo de su historia, de un sujeto autobiográfico masculino y que la mujer, al hacer uso de dicho espacio, se entromete en un dominio hasta entonces vedado y que la obliga a posicionarse desde otra perspectiva de sujeto. Este planteamiento es formulado por la autora en los siguientes términos:

Dado que las leyes de los géneros literarios tienen maneras de organizar el sujeto y las normas de la subjetividad, esas leyes tratan de solidificar la historia literaria para que siga ciertas líneas genealógicas. Pero la postulación de la autobiografía como un género definido que posee índices constitutivos e identificatorios ha sido desmontada por causas de diversos ataques a la noción occidental del sujeto individual y por causa

de la aparición en el cuadro de textos no canónicos, de voces no tradicionales (Smith, 1994a: 64).

Apunta también sobre esta idea Ballesteros para quien:

La escritura autobiográfica sigue siendo uno de los principales medios de expresión de los grupos oprimidos para resolver problemas de identidad cultural. En el caso de la mujer, el discurso autobiográfico no revela una identidad femenina preexistente, sino que provee las vías para la construcción del “yo” dentro de una realidad cultural y social determinada (Ballesteros, 1994: 30).

En este sentido, es difícil que la mujer encuentre un lugar en la cultura al margen de la sumisión. La representación de la mujer está masculinizada y en ella se niega su voz al excluirla de la representación social. Como explica Tortosa:

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 (Tortosa, 2001: 50).

Por ello, no existiendo la tradición femenina, ni existiendo el modelo, ¿Cómo denominar lo diferente con un mismo término? Cuando los estudiosos afirman que la literatura autobiográfica femenina no responde al canon ni al horizonte de expectativas, ¿No estamos juzgando un texto marginal con los parámetros de los textos canónicos? ¿En qué medida puede responder lo diferente a lo usual? Cepedello advierte al respecto que:

Lógicamente este proceso de separación del discurso autobiográfico androcéntrico no surge de la nada sino que se inserta en un contexto de alteración de la tradición literaria masculina como consecuencia de la aparición de textos literarios escritos por mujeres (Cepedello, 2004: 362).

Por otro lado, la radical importancia de los textos autobiográficos femeninos se halla en el hecho de que rompen las convenciones usuales del género y ponen de manifiesto la necesidad de revisar algunos conceptos de la crítica literaria tales como la

relación entre autor y autoridad; la voz; comunidad y cultura y la relación entre subjetividad masculina y supuesta “objetividad” universal. Como explica Masanet:

La agrupación en autobiografía femenina conlleva su propia problemática al ser el resultado de una experiencia de mujer y, por lo tanto, teóricamente distinta a la del hombre (Masanet, 1998: 26).

Más aún, la incorporación de lo autobiográfico femenino en los estudios feministas es de vital importancia. De hecho, como apunta Tortosa:

La autobiografía es un elemento definitorio en el feminismo, pues el conocimiento de la mujer por sí misma tiene también mucho de acto de liberación: no sólo a nivel personal o social, sino también difundiendo todas esas voces acalladas durante generaciones (Tortosa, 2001: 48).

En otras palabras, los silencios hablan y lo marginal encuentra subterfugios por los que caminar para que la voz se oiga y, dado que la escritura sirve de válvula de liberación para la mujer, conocer su historia es conocer su voz.

Sin embargo, plantarse delante del papel no resulta tan fácil y, quizá, el primer gran conflicto que siente cualquier escritora al enfrentarse a un papel en blanco dispuesta a ser su autobiógrafa está excelentemente reflejado en las palabras de Freixas:

Si la autobiografía se mueve entre dos polos, memoria y confesiones, es decir, vida pública y vida privada, resulta que ambos plantean a las mujeres dilemas específicos. Muy pocas mujeres han tenido o tienen una vida pública; no necesito recordarles qué significa “mujer pública” (...) El problema parece distinto, pero no lo es tanto, cuando se trata de la vida privada. Pues para un mujer, el hacer pública su vida privada – la cual incluye normalmente lo amoroso –es, también, convertirse en mujer pública. Y eso es muy peligroso en una cultura masculinista, donde a la mujer se le recuerda constante y a veces amenazadoramente su condición de objeto sexual (Freixas, 2004: 116).

Por ello, es fundamental, a nuestro entender, reflexionar sobre la función del lector en lo autobiográfico femenino, puesto que éste ha de deconstruirse sus concepciones previas y sus horizontes de expectativas. Cuando se lee un texto

autobiográfico femenino, el lector encuentra numerosas novedades e innovaciones de las que no ha participado anteriormente porque el canon es, básicamente, lo único que ha leído y, en esta medida, ha configurado su percepción de lo que es institucional y prescriptivo. Es por ello que no se puede sostener la atemporalidad de los géneros literarios o la suposición de que son anti-históricos: los géneros literarios nacen en una sociedad, en ella se conforman y los encarnan las personas, concretamente, los hombres que tuvieron acceso a él. Las mujeres, por ir descompensadas en esa tradición, operan con otra voz... tocan a diferentes ritmos.

3.4. *Polifonías de mujer: ritmos en la escritura*

Sobre esta idea de que los modelos autobiográficos masculinos (y sus canonizadas perspectivas del género y criterios de producción del mismo) no responden a los femeninos ha investigado ampliamente la crítica feminista. Ésta ha llamado la atención sobre la importancia, necesidad y obligación de diferenciar ambos sujetos y de explicar el porqué de la exclusión de la autobiografía femenina del canon: no responde a la construcción del sujeto individualizado masculino y, por lo tanto, se considera herética e hierática.

Una de las más aclamadas críticas feministas sobre lo autobiográfico femenino es la norteamericana Smith, para quien incluso podríamos apuntar más lejos y hacer de la producción autobiográfica femenina un género absolutamente diferenciado de “lo autobiográfico”. Smith utiliza los conceptos de poder y conocimiento de Foucault para argumentar que el género está condicionado por discursos sociales y “tecnologías” que construyen al sujeto en el discurso. Esto pone de manifiesto la estrategia de la historia de dejar fuera de los ámbitos de poder a la mujer y, por tanto, de la transmisión cultural a sus textos.

Además, la autora desmonta la idea del silencio escritural de las mujeres en el terreno autobiográfico y pone de manifiesto que autoras como Santa Teresa de Ávila, Madame Guyon, Dame Julian de Norwich, la duquesa de Newcastle o Anne Bradstreet comenzaron a relatar sus experiencias desde el mismo momento en que el género empezaba a conformarse de la mano de autores, considerados precursores del género como San Agustín. Es decir, no se trata de que las mujeres no hayan escrito autobiografía sino que sus textos no han entrado a formar parte del canon.

Además, la autora advierte de que la autobiografía ha adquirido sus cualidades como género literario en un contexto de ideología individualista decimonónica que ha ignorado la ideología genérico-sexual al tomar al sujeto masculino como referente universal. Se ha impuesto una determinada ideología como única voz de autoridad en la materia y, por lo tanto, los parámetros para la mujer están absolutamente androcentrados. Si la mujer quiere escribir y contar su vida, ha de hacerlo con las palabras del hombre, situación que le obliga a borrar su diferencia sexual, de raza, clase, género, cultura o etnicidad. Sólo hay un discurso: masculino blanco burgués.

Todos estos planteamientos llevan a la autora a afirmar que la autobiografía es la narración adaptada al orden fálico como sistema ideológico fundamental. Sólo existe y sólo escribe el varón. El único mundo narrado es el masculino y las ideas que se transmiten son las del patriarcado, que aseguran la permanencia de este estado de cosas y la continuidad de la ideología supresora y opresora de la mujer. En este sentido, la mujer se convierte en no-historia, pues su única historia es la de la vida privada. Cuando la mujer quiere pasar a la vida pública, a la Historia, se ve obligada a borrar su diferencia sexual para poder utilizar el único lenguaje disponible, el masculino. Con el objetivo de desmontar esta concepción falocéntrica del discurso autobiográfico, Smith ha establecido un nuevo catálogo para caracterizar el discurso autobiográfico femenino basado en la idea de que:

La presión que ejerce el discurso androcéntrico (incluida la autobiografía) para reprimir lo femenino y suprimir la voz de la mujer, pone de manifiesto un miedo y desconfianza profundos hacia el poder de ésta, el cual, a pesar de estar reprimido y suprimido, sigue cuestionando las cómodas afirmaciones del control masculino; porque la mujer ha hablado, “robando” así el género e intentando de este modo representarse a sí misma y no seguir siendo una mera representación del hombre (Smith, 1994b: 117).

Por ello, la autobiógrafa mantiene una relación tensa con el lector ya que sabe que será difícil que satisfaga sus expectativas porque habla desde los márgenes de ese horizonte. De hecho, en los casos en los que la autobiógrafa consigue incursionarse en el canon lo hace tras una masculinización de su propia figura, lo que supone entrar en un orden androcéntrico de preferencias. Esto supone en lugar de una liberación, una condena al silencio y una sumisión a la ley del padre. Así, lo resume la autora:

La autobiografía, o, para ser más exacta, las obras –escritas por hombres– que han sido asociadas en bloque con la “autobiografía formal”, se convierten así en uno más de los discursos culturales que aseguran y textualizan las definiciones patriarcales de la Mujer como el “Otro” a través de las cuales el Hombre descubre y realza su propia forma. Al privilegiar al yo autónomo o metafísico como agente de sus propios logros y al situarlo con frecuencia en posición de antagonista respecto al mundo, la “autobiografía” promueve una concepción del ser humano que valora la unidad individual y la separación, a la vez que devalúa la interdependencia personal y comunitaria (Smith, 1994b: 114).

Sin embargo, la mujer a través de la identificación colectiva accede a tener voz políticamente, al resistirse a identificarse con el sujeto autobiográfico occidental. Estas diferencias hacen que la autora establezca una poética del género autobiográfico femenino, principalmente el angloamericano hasta el siglo XX, que procedo a desgranar:

1. El ya citado debate con el lenguaje marca la primera diferencia: para nombrarse la mujer no tiene los medios y, en este sentido, su proyecto de autorrepresentación comienza mermado. En palabras de la autora:

Entre las intenciones ideológicas intrínsecas a las formas y al lenguaje, la principal es el deseo por parte de la cultura de nombrar y mantener la diferencia entre la subjetividad masculina y la femenina y, en consecuencia, las posibilidades respectivas de autorrepresentación del hombre y la mujer. Por esa razón, la mujer ha permanecido culturalmente silenciada, se le ha negado autoridad y, lo que es más grave, la autoridad de nombrar sus propios deseos y nombrarse a sí misma. La mujer no ha sido ni representada ni representable (Smith, 1994b: 131).

2. El contrato autobiográfico está condicionado por el hecho de que la producción de la autobiografía está siempre mediada por su identidad histórica, es decir, su propia experiencia de mujer es para el lector históricamente conocida, con lo cual ésta no es tan libre. En otras palabras:

Como la autobiografía es una expresión pública, ella habla ante y para el 'hombre'. Conocedora de la manera en que se ha aderezada a las mujeres para su presentación en público, la autobiógrafa revela en su postura como voz y en su estructura narrativa que es consciente de las posibles lecturas a que será sometida por parte de un público que tiene en sus manos su reputación (Smith, 1994b: 132).

3. La cuestión se complica si añadimos al hecho de ser mujer otros adjetivos tales como las ideologías de raza, clase o, incluso, nacionalidad.
4. Como consecuencia de este uso del lenguaje y del no tan flexible contrato autobiográfico, la mujer sufre un desdoblamiento entre su "yo narrador" y "yo narrado", lo cual "marca el proceso autobiográfico como artefacto retórico y a la firma autorial como mitografía" (Smith, 1994b: 127).
5. Además, la mujer carece de la historia pública necesaria para ser contada, rasgo constitutivo de lo autobiográfico, como lo hemos conocido en su historia:

Dado que la ideología del género sexual convierte a la vida de la mujer en una no-historia, en un espacio silencioso, un hueco en la cultura patriarcal (...) la mujer no tiene una 'identidad autobiográfica' en el mismo sentido que el hombre (Smith, 1994b: 134-5).

6. Fruto de esta diferenciación en la escena pública entre el posicionamiento masculino y femenino, el género es androcéntrico y la mujer, para hacer uso de él, necesita entrar en las actitudes y discursos asociados a la identidad masculina y al contrato patrilineal. Esto supone que la mujer silencia todo lo que la une a la madre (por estar desvalido culturalmente) de manera tal que:

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 [y] esa actitud autobiográfica fomenta la identificación con la misma ideología esencialista que convierte la historia de la mujer en una historia de silencio, carencia de poder y autonegación (Smith, 1994b: 139).

Ejemplos, de estas mujeres fálicas son los discursos autobiográficos de la reina y la religiosa, ya que ambos modelos niegan a la mujer como tal al masculinizarlas (en la primera) u obligarlas a redactar un discurso por orden de un superior masculino (en la segunda). Estas categorías definitorias del discurso autobiográfico femenino han ido evolucionando, según la autora, a lo largo de este siglo de manera tal que la mujer cada vez negocia de manera más rotunda su posición femenina en el espectro “universal”, confronta la ideología genérico-sexual que la ha oprimido y da nombre a su experiencia identificándose con la línea matrilineal. Esto supone que:

Al superar los usos y abusos del lenguaje del padre, el cual la envuelve en las ficciones del esencialismo biológico, y al superar también la escritura de una madre que la implica en otro tipo de esencialismo, la autobiógrafa puede luchar por liberarse de la ideología de la autobiografía tradicional y por liberar a la autobiografía de la ideología del yo esencialista por medio del cual la autobiografía se ha constituido históricamente (Smith, 1994b: 148).

Esta poética de lo autobiográfico femenino apuesta por considerar que si la mujer transgrede al propio lenguaje y a las propias expectativas culturales (que la obligan a estar al margen de la escritura y de generar un discurso autobiográfico propio diferente al asignado históricamente por el hombre), entonces, cada vez que la mujer hace uso de este espacio, en realidad, no lo está usando sino subvirtiendo, lo cual explica que:

Quizá la ausencia de mujeres (con la posible excepción de dos o tres) de toda discusión de historia o poética autobiográficas revela una tensión intrínseca en la relación entre las posibilidades del género autobiográfico y el género sexual. Tal vez las mujeres deban ser suprimidas de la gran tradición de la

autobiografía porque esta supresión define de alguna manera a dicha tradición (Smith, 1994b: 121).

Por su lado, Benstock (1997) trata de mostrar la similitud entre el yo lacaniano y el femenino. Siguiendo las teorías de Lacan, quien afirma que es ilusorio el yo unitario que se muestra en la escritura –ya que éste es fragmentado y parcial, resultado de las fuerzas de dentro y fuera de la conciencia–, Benstock postula que las mujeres en sus textos autobiográficos se rebelan contra esta creencia unitaria del yo. Se opone así, también la autora, a los presupuestos de Gusdorf y Olney, quienes definen la autobiografía dentro de unos márgenes de construcción del ser unitaria que deja de lado las cuestiones de género. En sus propias palabras:

If the linguistic defense networks of male autobiographers more successfully keep at bay the discordant *je*, it may be because female autobiographers are more aware of their ‘otherness’. Like men, we are subjected to the phallic law but our experience of its social and political effects comes under the terms of another law –that of gender (Benstock, 1997: 1142).

Si para Smith las mujeres, en caso de hacerlo, debían escribir sus vidas en un lenguaje androcéntrico y con unas coordenadas de sujeto masculino –pues ésta había sido considerado como universal– para Benstock, el problema radica en que este poder fálico ha obligado a creer en una unidad e identidad de un sujeto único, lo cual ha hecho ignorar a la mujer que se encuentra ausente de esta historia.

Cuando la mujer muestra su descentralización, hecho que supone negarse al simbolismo unitario del poder fálico de la autoridad sufre, consecuentemente, la expulsión del canon. Pasan, entonces, las mujeres a formar parte de un concepto clave: la Otredad. Es decir, “Lo Otro” tiene nombre de mujer, de homosexual o de raza negra, es decir, de los individuos en posiciones marginales en el sistema. Esto supone que mientras el hombre disfruta de su posición privilegiada en un mundo simbólico masculino; la mujer, como individuo está excluida de esta categoría y escribe con un yo

descentrado. El discurso de la mujer es el discurso del otro, del sin voz. Como plantea Masanet:

El poder patriarcal define y engloba a las mujeres en un mismo estatus marginal. De ahí el interés en que la mujer continúe en su papel de mudez absoluta, negándosele la posibilidad de nombrarse a sí misma, de representar su identidad y con ella sus más recónditos anhelos (Masanet, 1998: 22).

En este sentido, apuntan también las reflexiones de Freixas cuando se refiere a la hostilidad que mantienen los escritores hacia el Otro, las mujeres, como base de su alianza para la configuración del género y la voz. Esto, a su vez, condiciona a la mujer que, quizá, tiene mucho más establecido qué es lo que puede y no puede decir, dónde deben estar sus restricciones y qué fronteras debe cruzar y cuáles no. Por eso, afirma Benstock que la manera que encuentra la mujer de oponerse a la escritura masculina cronológica, lineal y coherente es mediante la utilización de un discurso femenino que se autorrepresenta argumentando desde lo personal, íntimo y fragmentado.

También trabaja en la dirección de desmontar el mito de la individualidad que confunde universalidad y masculinidad, la norteamericana Stanford Friedman. Refiriéndose a la ya citada propuesta de Gusdorf que data el llamado “impulso autobiográfico” en la Revolución Industrial –fecha en la que el individuo comienza a liberarse de la estructura económica y social que le mantenía anclado y a reconocerse como ser individualizado–, Friedman explica que este dato está fundamentado en una concepción androcéntrica del mundo que confunde la autobiografía masculina con “la autobiografía”. En otras palabras, si partimos del presupuesto de que el género autobiográfico nace como tal en el momento en el que el ser humano se siente desvinculado de la comunidad, y reconoce su propia existencia fuera de la misma, estamos condicionando este aspecto masculino de posicionarse en el mundo, con la individualidad en general.

De hecho, para Standford Friedman éste es un aspecto fundamental en la diferenciación entre lo autobiográfico masculino y lo femenino: frente a una literatura (masculina) centrada en diferenciarse de la comunidad, en mostrar la propia individualidad y existencia; existe otra, la femenina, en que la individualidad no se inscribe alejándose de la comunidad, sino integrándose en ella, reconociendo su presencia y su importancia. Además, los presupuestos de Gusdorf conciben una evolución del yo unitaria en el que las mujeres no han tenido la posibilidad de desarrollar un yo autónomo.

La autora va más allá en la cuestión de la mujer y la posición en el mundo y pone de manifiesto una cuestión vital sobre esta alienación que sufre la mujer: se la considera no individualmente sino en grupo, de manera colectiva. Se niegan los modelos individualistas en aras de una “mujer genérica”. En este sentido, la autobiografía de mujeres es estudiada de manera colectiva como un todo unitario con lo que de bloque sin distinciones y estudio sin profundidad puede implicar un hecho así. Esta afirmación se entronca con las teorías lacanianas sobre la mujer en su conocida expresión “La mujer no existe”. Es decir “mujer” pasa a ser un significante más construido ideológicamente al que se le unen todo tipo de referencias impuestas desde fuera. Esto implica que todas las mujeres son definidas por igual: solo hay Una mujer y no existe, por tanto, el discurso de las mujeres. Sin embargo, existe una forma de romper este patrón: la utilización del propio discurso masculino para poder, como afirma la autora, utilizar la autobiografía como “relato del acceso al poder –las raíces y el florecer del deseo y del lenguaje” (Standford Friedman, 1994: 183).

Inciendo, por su lado, sobre las diferencias entre lo autobiográfico femenino y masculino han ido encaminados los trabajos de otras críticas literarias tales como

Heilbrun, quien ha tratado de descubrir que ocurre cuando alguien trata de “escribir la vida de una mujer”. La autora establece los siguientes modelos para lo autobiográfico femenino:

La vida de una mujer puede ser escrita de cuatro maneras: la mujer misma puede contar su vida en una autobiografía o puede contarla en una obra de ficción; además, un biógrafo o biógrafa puede escribir la vida de una mujer en lo que denominamos una biografía; o, por último, la mujer puede escribir su vida antes de vivirla, de manera inconsciente y sin reconocer ni nombrar ese proceso (Heilbrun, 1994: 13).

Sin embargo, cuando se trata de que la mujer escriba su propia autobiografía encuentra un obstáculo fundamental: la falta de una tradición con el que expresar su experiencia femenina. Esta ausencia de tradición viene motivada por el hecho de que las mujeres no se han sentido dueñas de sí mismas y fuentes de autoridad. Así, lo expresa la autora:

Las mujeres de éxito, al escribir inconscientemente la trama de sus vidas futuras o, más recientemente, al tratar de poner por escrito con honestidad su vida ya vivida, han tenido que vérselas con el poder y el control. Puesto que eso ha sido declarado no femenino y dado que muchas mujeres preferirían (o creen que preferirían) vivir en un mundo sin poder y control evidentes, las mujeres se han visto desprovistas de los relatos, o los textos, o las tramas, o los modelos que les podrían servir de regla para asumir poder –para tomar control –sobre sus vidas (Heilbrun, 1994: 20).

Las consecuencias de esta falta de poder, asumido, es que la mujer pierde toda voz “pública”, de cara a la galería. Por ello:

En las autobiografías de mujeres no se ligan la vida privada y la pública, al contrario de lo que sucede en las de los hombres. (...) Esas mujeres son incapaces de escribir vidas ejemplares, pues no se atreven a proponerse como modelos sino simplemente como excepciones elegidas por el destino o por la casualidad (Heilbrun, 1994: 30).

Y cuando se lo proponen, cuando eligen ejercer en la escritura, son borradas de un plumazo ya que la fuerte conexión que existe entre hombre y escritura debe ser

salvaguardada a toda costa. Por ello, la escritura autobiográfica femenina es considerada de “chillonas y estridentes” (Heilbrun, 1994: 19), lo cual asegura el control de su escritura al desacreditarla. Además, esta autoridad masculina crea en la mujer la necesidad de dependencia y/o anulación:

La identidad femenina se fundamenta por medio de la relación con otro. Sin esa relación las mujeres no se sienten capaces de escribir abiertamente acerca de ellas mismas; e incluso cuando establecen esa relación no se sienten con derecho a pedir el reconocimiento de sus logros, sean espirituales o no (Heilbrun, 1994: 28).

Por ello, la propuesta de Heilbrun va encaminada a erradicar este aislamiento apostando por un colectivismo femenino en el que las historias compartidas de mujeres les permitan dar voz a la opresión vivida y espacio a otra realidad. Dicho colectivismo es posible por la existencia de una conciencia femenina. Para Tortosa la cuestión se dirime en los siguientes términos:

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 confrontación de la identidad, un deseo de crear la imagen colectiva de un sujeto femenino. El yo será, por lo general, el sujeto consciente y coherente con las mutaciones permanentes de las estructuras mentales imperantes en toda sociedad o momento histórico (Tortosa, 2001: 244).

Cuando este yo, consciente, confronta su propia identidad femenina, entonces, su escritura tendrá lugar porque su vida ha tenido lugar. En palabras de la autora:

Sólo habrá relatos de mujeres cuando las mujeres dejen de vivir sus vidas aisladas en las casas y las historias de los hombres (Heilbrun, 1994: 55).

Por otro lado, si tenemos en cuenta la recepción de los textos autobiográficos femeninos podemos entender que frente a lo público, digno de ser recordado por la memoria colectiva, se sitúa lo privado, digno de ser recordado en un espacio más

reducido. Sin embargo, como ha hecho ver el movimiento feminista lo privado es político y, por ello, desde el momento en que la mujer utiliza el discurso dominante para apropiarse de su propia experiencia, está convirtiendo su narración en un acto político. Este apropiarse del espacio privado es, para otra de las investigadoras, Jelinek (1980) la primera y principal diferencia entre lo autobiográfico femenino y lo masculino. La autora se refiere a la temática, condicionada por el carácter “teleológico” de las autobiografías masculinas (dirigidas hacia la proyección de la vida profesional y su éxito social) frente al carácter doméstico e íntimo de la vida narrada por las mujeres.

Estas dos perspectivas, que podríamos llamar exterior e interior, a la hora de afrontar la escritura de un texto autobiográfico condicionan, así mismo, el objetivo que se persigue en ambas escrituras: para los hombres, se trataría de idealizar su propia imagen consiguiendo así confianza y seguridad; para las mujeres, se trataría de conseguir el autoconocimiento. A su vez, estos objetivos condicionan la estructura del texto: frente a la linealidad masculina –necesaria para dar a conocer esa evolución social y el éxito conseguido en la sociedad– estaría la fragmentariedad femenina, fruto de un proceso de autoexploración en constante búsqueda.

Estos planteamientos le llevan a la autora a afirmar que la creencia de que el canon crítico establecido para “lo autobiográfico” condensa la escritura de hombres y mujeres es un error ya que la autora reconoce la existencia de las siguientes diferencias:

- 1) Las autobiografías masculinas son reflejo de su momento histórico; las de las mujeres inciden menos sobre los aspectos públicos de sus vidas.
- 2) Los autobiógrafos masculinos idealizan la vida del hombre para convertirlo en un héroe de su tiempo; las mujeres, por el contrario, escriben para tomar conciencia de sí mismas.

- 3) Las autobiografías masculinas utilizan una narrativa lineal y cronológica con el objetivo de mostrar esa vida/carrera de éxito; las mujeres relatan de una forma fragmentaría los capítulos desconectados de sus vidas.

Por ello, Germaine Brée ha considerado la necesidad de diferenciar la autobiografía realizada por el hombre y la realizada por la mujer, a la que ha denominado *autoginografía*. Esta diferenciación surge de la obviedad de la diferencia: una nueva realidad exige un nuevo lenguaje del mismo modo que un nuevo predominio de valores exige una recreación alternativa de la realidad. La mujer vive su realidad personal como una realidad política, puesto que ambos en el feminismo están intrínsecamente unido y, por ello, explica que:

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 (Bree, 1994: 105).

La autobiografía femenina traza una nueva genealogía en la que la memoria de lo privado se convierte en político. La voz de la mujer ha estado históricamente silenciada y, por lo tanto, el simple hecho de intentar darle voz supone un conflicto. De este modo, las diferencias de contenido en los textos autobiográficos escritos por hombres y mujeres parten de una base real, pues responden a situaciones vitales diferentes. Si es verdad que los textos autobiográficos femeninos dedican gran parte de ellos a la descripción de la cotidianidad, también es cierto que su ámbito público ha estado muy limitado por lo que no es posible escribir un texto vivencial sobre lo no vivido.

3.5. *¿Existe el lector para los textos autobiográficos femeninos?*

La literatura escrita por hombres es entendida como una literatura universal, para todo el género humano: hombres y mujeres. Sin embargo, la literatura escrita por mujeres tiene unas redes de extensión mucho más cortas. En este sentido, afirma Smith que:

Male writing about self thereby assumed a privileged place in the canon; female writing about self, a devaluated position at the margins of the canon (Smith, 1990: 16).

De este modo, ambos caminos se posicionan en lugares diferentes, pues su estatus social e ideológico les condiciona. Por ello, resulta importante no olvidar la idea de Loureiro (1994) de que la autobiografía es un gesto ético-político que requiere una doble responsabilidad. Por un lado, el escritor responde de sí mismo ante el otro y es un legado al otro y, por otro lado, el otro no se puede limitar a recibirlo simplemente sino que debe asumir su responsabilidad. Por esta razón, los textos autobiográficos femeninos exigen a la historia de la crítica literaria una nueva lectura, un lector capaz de entender su responsabilidad en la posición de la mujer en el mundo. Como explica Caballé:

Hay que leer entre líneas, restaurar la elocuencia de muchos silencios, reconsiderar el valor de las cosas dichas para comprender las dimensiones reales de una identidad silenciada y marginal (Caballé, 1998: 112).

Los textos autobiográficos son un desdoblamiento de la identidad del sujeto en dos direcciones: la historia del presente y la reflexión del pasado. Esta reflexión supone un autoanálisis y, a la vez, un análisis de los acontecimientos históricos-culturales vividos dentro de la comunidad a la que uno pertenece elaborado a través de un documento literario. Por eso, puede utilizarse como un texto confesional,

reivindicativo, terapéutico o testimonial, entre otros. En el momento en que la escritura sirve a la mujer para negarse a quedar relegada a la posición marginada, se da la posibilidad de que la mujer redefina los términos, actualice el lenguaje, exprese sus más profundos deseos y se represente a sí misma. En este sentido, la postura del lector/crítico ante el discurso autobiográfico femenino debe considerar que el sujeto, la voz narradora adquiere, en ese momento, la visibilidad hasta entonces negada y, por lo tanto, su identificación con el mismo depende de su capacidad de descentramiento de lo canónico y, en ese sentido, de la construcción del género autobiográfico desde la institución literaria masculina.

Esta perturbación del orden establecido creemos que debe llevar consigo una reconstrucción de los paradigmas de lectura con la que sus textos han de ser leídos. La autobiografía para ellas ya no es una simple historia de la vida pasada sino la historia de la voz femenina. A este respecto Tortosa afirma que:

Las autobiografías y las memorias son una suerte de escritura privilegiada de las clases dominantes en detrimento claro de la voz silenciada del dominado (Tortosa, 2001: 17).

Por lo tanto, para las mujeres no se trata tanto de la permanencia de su propia historia, sino de la inclusión en la Historia. Pero esta inclusión plantea algunas dificultades: ¿Una nueva codificación requiere una nueva descodificación? ¿Se puede leer lo nuevo con viejos patrones? ¿Es necesario crear un nuevo horizonte de expectativas y formar al público en su percepción?... Son, pues, innumerables cuestiones que dejan ver que las autobiografías femeninas no se pueden encasillar en los patrones ideológicos masculinos de lectura, y por lo tanto, de interpretación, ya que como explica Arriaga:

La escritura autobiográfica femenina nace precisamente de un encuentro-enfrentamiento dialógico cuyo primer interlocutor es la cultura patriarcal (Arriaga, 2001: 10).

Plantea, de este modo, la autora una de las cuestiones sobre el pacto autobiográfico en las autobiografías escritas por mujeres que más productiva e interesante nos resulta. A su modo de ver, la escritura femenina expone a un interlocutor destinatario que representa su objeto de amor y juez del texto:

La mirada escrutadora del control y de la desaprobación social se transforma en muchos textos autobiográficos en la retórica de la humildad que busca del favor del posible, y en muchos casos, más que conocido, temido lector, al que se ensalza, se agasaja y cuya sombra agigantada se proyecta desde la primera página escrita (Arriaga, 2003: 20).

Esta manera de participar en la cultura con miedo provoca un malestar profundo que impide proyectar sobre sí mismas una imagen positiva. Además, como explica la autora:

El “yo” mujer a la hora de escribir su vida (...) sabe que no va a corresponder totalmente a la idea de feminidad tradicional, pero tampoco puede (ni quiere) masculinizarse por completo. El titubeo de fondo que se aprecia en los textos responde a la incertidumbre de un sujeto que tiene que “traducir” al lenguaje de la cultura oficial, un mundo que se encuentra fuera de él (el de la domesticidad o el de la sensibilidad femenina). Es así como la desconfianza sufre una inversión y se proyecta también sobre ese mismo lenguaje cuestionado su verdad y su normalidad (Arriaga, 2003: 21).

En otras palabras, el texto nace y gira en torno a ese amor que, a la vez, tiene superioridad sobre la voz narradora. En palabras de la autora:

La actitud testamentaria, que pretende someterse al juicio impersonal de la Historia, se convierte en estos textos en la necesidad de cambiar la historia de la propia vida, sometiéndose al juicio de un destinatario concreto y conocido al que se le pide que olvide el modelo estereotipado de mujer para participar en una relación interpersonal de igual a igual (...). A través de la escritura nuestras autoras pretenden subsanar la fractura entre la escritora y la mujer, ya que optar por la primera significaba desfigurar a la segunda, para tener opción al amor (Arriaga, 2001: 109).

¿Por qué ocurre esto? Porque la mujer asume su papel marginal y entiende que éste no es su terreno. Necesita del juicio del otro porque cree estar en terreno prohibido

y necesita del juicio de la historia. En este sentido, si cualquier género es un modelo preconstituido, en el autobiográfico es un modelo preconstituido de la actuación del super yo. Sin embargo, la firma de los textos autobiográficos femeninos no tiene por objeto el pacto referencial sino construir su mitografía propia, el espacio en el que crear la genealogía femenina. Por ello, la autora se refiere a los tres espacios comunes y reservados a la mujer en la Historia, que ven su destrucción en la autobiografía femenina: “el de la pasividad, el de la invisibilidad y el de la limitación psicológica” (Arriaga, 2001: 115). La mujer deja, pues, de ser reducto masculino para convertirse en un individuo con conciencia, visible y capacitado para darse a conocer y buscar su reconocimiento en un mundo hasta entonces vedado.

Por otro lado, frente al ya citado juez del texto, que percibe la mujer en su escritura, también se plantea la figura del ‘objeto de amor’, una teoría absolutamente fascinante que procede del hecho de que:

El texto se convierte en una forma de entrar en la vida y la conciencia ajena, configurando el primer movimiento de la seducción: darse a conocer para ser amado (Arriaga, 2001: 119).

Más aún, para Arriaga es tal la importancia del interlocutor-destinatario en la configuración de los textos autobiográficos femeninos que:

Transforma el espacio autobiográfico, que deja de ser espacio privilegiado de la construcción de la identidad del ‘yo’, para convertirse en lugar de contacto con el mundo y con los demás (Arriaga, 2001: 10).

“Los demás” no son simplemente aquellos del entorno de la escritora sino lo simbólico universal. Esto supone que la escritora ante un aparente clima de libertad expresiva necesita hacerse un hueco en un género que le queda restringido por razones pragmáticas: un género considerado de aquellos con vidas ejemplares. Ellas no han tenido esa vida modelo, ni pública ni heroica y, sin embargo, se atreven a hacer

confesión de sus rutinas, de su cotidianeidad. Su subversión es agresión contra el propio género al que desacreditan por el simple hecho de desvirtuarle sus características originales. Ellas niegan el género porque el género las ha negado a ellas anteriormente.

3.6. *Rememorando la escritura autobiográfica femenina*

En España la investigación sobre los textos autobiográficos femeninos aún tiene un largo camino que recorrer. De hecho, aunque son varios los investigadores que rastrean esta tradición (Romera Castillo, Caballé, Pacheco, entre otros), lo cierto es que, principalmente, los estudios se han dedicado a los textos canónicos de la literatura española autobiográfica escrita por hombres. Sin embargo, es necesario hacer este camino y conocer a nuestras predecesoras, ya que como expone Masanet:

La historia de la vida de una novelista importa al público por un sentido de curiosidad, de identificarse en lo humano con los sufrimientos o errores cometidos por figuras en principio modélicas, altamente populares, por mujeres especiales que han alcanzado el triunfo como novelistas y como seres públicos dentro de un contexto reactivo a facilitar el triunfo de la mujer. El interés por leer sobre heroínas de carne y hueso es patente sobre todo en un momento en que se empieza a valorar la entrada de la mujer como miembro activo en la sociedad (Masanet, 1998: 66).

Haciendo, pues, un balance general de la evolución de los textos autobiográficos escritos por mujeres podemos afirmar que, según ha ido modificándose la situación de la mujer, la proliferación de textos autobiográficos ha tenido espacio para poder surgir. Por ello, la producción autobiográfica femenina contemporánea es en este siglo muy amplia y, concretamente, desde 1975 ha resurgido notablemente. Como bien ha puesto de manifiesto Romera (1994a), dicha pujanza se explica por una mayor libertad de expresión; la necesidad de contar su versión de los acontecimientos históricos ocurridos; el auge del destape; los intereses editoriales tras una etapa de decaimiento del género novelesco y la *feminización* del público lector, entre otras. Pero, será necesario, primero conocer cómo empezó la historia...

De este modo, al margen de los textos de dos de nuestras autoras más reconocidos del medievo y los Siglos de Oro, respectivamente, Leonor López de

Avellaneda y Teresa de Ávila, lo cierto es que la investigación más rigurosa sobre la producción diarística femenina española ha comenzado con el estudio de las memorias y autobiográficas femeninas decimonónicas y contemporáneas realizado por Caballé (1998). La autora comienza su recorrido estableciendo que es con la emancipación real de las mujeres que la escritura autobiográfica con nombre de mujer puede tener lugar. En España, los primeros pasos los dan Emilia Pardo Bazán a través de sus *Apuntes autobiográficos*, aparecidos por primera vez como prólogo a su obra *Los pazos de Ulloa* y recogido, actualmente, en sus *Obras completas* (Madrid: Aguilar, 1973). Le sigue Juana María de Vega, esposa del guerrillero Francisco Espoz y Mina y aya de Isabel II, quien redactó diversos libros de memorias: *Memorias del general Espoz y Mina* (1851), unas inconclusas *En honor de Mina. Memorias Íntimas* (1872) y *Memorias* (Madrid: Congreso de los Diputados, 1910). Por último, María del Pilar Sinués recopiló sus vivencias en *Albúm de mis recuerdos. Memorias de una joven de clase media* [s.a.].

A propósito de la explosión de lo autobiográfico femenino en el XIX, Catelli plantea que no es casual que el diario íntimo sea contemporáneo al “ángel del hogar”, lo cual le lleva a afirmar que:

Quizá quienes se encierran –hombres y mujeres– a escribir diarios íntimos, como los ángeles del hogar en su empíreo doméstico y con sus demonios interiorizados, lo hagan ya desde una posición femenina: la del “no-todo” (Catelli, 1991: 98).

La mujer quedó excluida de los beneficios del espacio público y a cambio se la sitúa en el espacio privado. Con la llegada de la burguesía, lo privado pasa a ser el espacio de lo personal, de lo íntimo y en él la mujer es su mayor protagonista, su guardiana.

Es, pues, ya entrado el siglo XX cuando comienza cierta liberación del corsé para las mujeres y la escritura autobiográfica de mujeres comienza a tener su espacio. A principios de siglo, destacan las obras de las hijas de Isabel II: por un lado, la infanta de España Eulalia de Borbón con una obra, *Au fil de la vie* (Poitiers: Societé française d'imprimerie, 1911), que convirtió su destierro forzado en París en veto de entrada al país por la ferviente defensa del feminismo que hacía en la obra; por otro lado, la infanta de España Paz de Borbón con *Cuatro revoluciones e intermedios. Setenta años de mi vida* (Madrid: Espasa Calpe, 1935)

Si hasta este momento la literatura había podido mantenerse al margen de la política, lo cierto es que con la llegada de la posguerra, la politización de la literatura se da, casi, inevitablemente. La literatura se compromete y las mujeres con ella. Así encontramos la obra de Silvia Mistral (*Éxodo. Diario de una refugiada española*, México: Minerva, 1940), Victoria Kent (*Cuatro años en París. 1940-1944*, Barcelona: Bruguera, 1978) y las dos obras de Federica Montseny (*Seis años de vida (1939-1945)*, Barcelona: Plaza y Janés, 1978 y *Mis primeros cuarenta años*, Barcelona: Plaza & Janés, 1987). Por último, Clara Campoamor pone fin a estas reflexiones con *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo* (Barcelona: Lasal, 1981).

En todas estas memorias, matiza Caballé, es importante tener en cuenta que “el proceso emancipador de la mujer sufre un parón brutal y forzosamente hay que distinguir entre triunfadoras y derrotadas en la guerra civil” (Caballé, 1998: 124). Esto explica la existencia en este momento histórico de obras centradas en la infancia, como un periodo en el que aún no han tenido lugar estos trágicos hechos, para buscar en ellas la tranquilidad inexistente en la realidad. Dentro de estos regresos a la infancia están las obras de Mercedes Fórmica (*Visto y vivido*, Barcelona: Planeta, 1982 y *Escucho el*

silencio. Pequeña historia de ayer II, Barcelona: Planeta, 1984) o las de María Campo Alange (*Mi niñez y su mundo*, Madrid: Castalia, 1990). En el lado contrario, se escriben autobiografías llenas de dolor como las de Soledad Real, escritas por Consuelo García (*Las cárceles de Soledad Real. Una vida*, Madrid: Alfaguara, 1982) o la de Felicidad Blanc (*Espejo de sombras*, Barcelona: Argos Vergara, 1977).

Continúa la investigadora con un análisis de la literatura del exilio en la que la mujer también tuvo un papel destacado llegando a afirmar que “el memorialismo del exilio (...) tuvo voz femenina” (Caballé, 1998: 126). Encontramos, entonces, las obras de Constanza de la Mora (*Doble esplendor. Autobiografía de una aristócrata española, republicana y comunista*, Barcelona: Crítica, 1977), María Zambrano (con *Dos relatos autobiográficos*, Madrid: Entregas de la Ventura, 1981 y *Delirio y Destino. Los veinte años de una española*, Madrid: Mondadori, 1988), Ernestina de Champourcin (*La ardilla y la rosa. Juan Ramón en mi memoria*, Madrid: Los libros de Fausto, 1981), Rosa Chacel (con sus diarios *Alcancía I. Ida* y *Alcancía II. Vuelta*, Barcelona: Seix Barral, 1982 y *Desde el amanecer. Autobiografía de mis primeros diez años*, Madrid: Debate, 1993), María Teresa León (*Memoria de la melancolía*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1987), María Martínez Sierra (*Una mujer por los caminos de España. Recuerdos de una propagandista*, Madrid: Castalia /Instituto de la Mujer, 1989 y *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*, Valencia: Pre-textos, 2000), Zenobia Camprubí (*Diarios*, Madrid: Alianza, 1991, 1995, 2006 y *Vivir con Juan Ramón*, Madrid: Los libros del Fausto, 1986) y Concha Méndez (*Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid: Mondadori, 1990), entre otras.

Por último, nos invita a conocer las obras más recientes entre las que destacan las de Pilar de Valderrama, quien se destaca como la Guiomar machadiana en *Sí, soy*

Guiomar. Memorias de mi vida (Barcelona: Plaza & Janés, 1981) y que son completadas por su hija, María Martínez Valderrama en *Sinfonía incompleta. Mi pasar en el tiempo* (Madrid: Vasallo / Edición de la Autora, 1991). Añade a la lista los tres volúmenes de memorias de Carmen Conde recogidos con el título de *Por el camino, viendo sus orillas* (Barcelona: Plaza & Janés, 1986) y *Empezando la vida. Memorias de una infancia en Melilla: 1914-1920* (Melilla: UNED, 1991) para finalizar con Josefina Manresa (*Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1989) y María del Carmen Tapia (*Tras el umbral. Una vida en el Opus Dei*, Barcelona: Ediciones B, 1992).

Frente a este estudio historiográfico de la producción autobiográfica femenina, encontramos un estudio por claves temáticas como es el realizado por una de las principales investigadoras sobre la autobiografía femenina en el ámbito hispánico, Lidia Masanet (1998). Para la autora de *La autobiografía femenina española contemporánea*, la característica fundamental de la escritura autobiográfica femenina es una reconducción del género a la cotidianidad. Junto con esta idea fundamental, se producen otros cambios:

Descentralización del protagonista y, por consiguiente, del papel desempeñado por los demás miembros familiares cercanos; la importancia del contexto interior doméstico; la función de la verosimilitud; la diferenciación del resto; el privilegio de su estatus social e intelectual, al igual que un distinto tratamiento del estilo y la estructura (Masanet, 1998: 33).

Una vez reconocidas estas claves semánticas en lo autobiográfico femenino, Masanet propone una interesantísima clasificación de las autobiografías escritas por mujeres según su núcleo temático: aquellas que trabajan sobre la infancia y la adolescencia; aquellas que son testimonio de las experiencias llevadas por un

compromiso político y, por último, las novelas autobiográficas. En el primer grupo, de mayor interés para la autora por ser aquel donde el yo más íntimo tiene su exhibición, los textos se centran en describir el mundo idílico de la infancia en donde la diferencia sexual-genérica aún no tiene la importancia de la vida adulta y, por tanto, es un paraíso perdido al que la memoria retrocede nostálgica. En el segundo grupo, dado que la importancia está concedida a la Historia, el yo más íntimo queda relegado pues se intenta testimoniar, documentar una experiencia vivida. El tercer grupo, como ya hemos hecho mención en la autoficción, es donde la libertad más se deja correr y donde la institución literaria toma fuerza en un dibujo del yo que se aleja de límites y márgenes. Quizá, una de las claves para entender la extraordinaria preferencia de las mujeres por la autoficción reside en el hecho de que éste último es un discurso histórico-literario de fuerte implicación cultural y con unos modelos claramente establecidos. La autorrepresentación en estos textos está diseñada bajo coordenadas masculinas y, en este sentido, la autoficción permite liberarse más de dichos lazos.

Así, entre las autobiografías de la infancia-pubertad destacan los dos textos de Ana María Matute (*A mitad del camino*, Barcelona: Rocas, 1961 y *Sólo un pie descalzo*, Barcelona: Lumen, 1983), Ana de Pompo (*Mi última condena. Autobiografía*, Madrid: Taurus, 1975), Mercedes Salisachs (*Derribos. Crónicas íntimas de un tiempo saldado*, Barcelona: Argos Vergara, 1981), Clara Janés (*Jardín y Laberinto*, Madrid: Debate, 1990) y Soledad Puértolas (*Recuerdos de otra persona*, Barcelona: Anagrama, 1996).

Entre las autobiografías testimoniales se encuentran dos textos de Eva Forest (*Diarios y cartas desde la cárcel*, París: Éditions des Femmes, 1975 y *Testimonios de lucha y resistencia. Yserías 75-77*, Hendaya: Mudalge, 1977). Le acompañan los de

una de nuestras autoras, Dolores Medio, con *Atrapados en la ratonera. Memorias de una novelista* (Madrid: Alce, 1980), *Oviedo en mi recuerdo* (Oviedo: Fundación Dolores Medio, 1990) y *En el viejo desván: Memorias. Primer libro* (Oviedo: Caja de Asturias, 1991). También destacan los textos de Lidia Falcón, *Los hijos de los vencidos (1939-1949)* (Barcelona: Pomaire, 1977) y *Viernes y trece en la calle del Correo* (Barcelona: Planeta, 1981). Continúan la nómina Montserrat Roig (*La aguja dorada*, Barcelona: Plaza & Janés, 1985), Elena Soriano (*Testimonio materno*, Barcelona: Plaza & Janés, 1985) y Carmen Baroja y Nessi (*Recuerdos de una mujer del 98*, Barcelona: Tusquets, 1998).

Por último, entran dentro del ámbito de las novelas autobiográficas los textos de Ana María Matute (*Primera memoria*, Barcelona: Destino, 1960), Montserrat Roig (*L' hora violeta*, Barcelona: Ediciones 62, 1985), Carmen Martín Gaité (*Nubosidad variable*, Barcelona: Anagrama, 1992) y Mercedes Fórmica (*Espejo roto y espejuelos*, Madrid: Huerga y Fierro, 1998), entre otras.

En otro orden de cosas, no debemos olvidar que al margen del ámbito estrictamente literario, las confesiones memorialísticas son abundantes. En este sentido, Romera Castillo (1991, 1992, 1993a, 1993b, 1994a, 1999, 2000a, 2003a, 2003b, 2004a, 2006a) ha rastreado la producción femenina en otros ámbitos. En lo que se refiere al panorama artístico, destacan los textos de las actrices María Casares (*Residente privilegiada*, Barcelona: Argos Vergara, 1981), María Asquerino (*Memorias*, Barcelona: Plaza & Janés, 1987) y Mary Carrillo (*Narraciones y memorias*, Madrid: Ediciones Marsó-Velasco, 1991). Relacionadas con el ámbito de la música están las confesiones de Teresa Berganza (*Flor de soledad y silencio. Meditaciones de una cantante*, Madrid: Real Música, 1984) y Victoria Kamhi (*De la mano de Joaquín*

Rodrigo. *Historia de nuestra vida*, Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986). Ya en el ámbito de la pintura y el cine, respectivamente, se encuentran las obras de Misia Sert, esposa del pintor José María Sert (*Misia*, Barcelona: Tusquets, 1983) y Jeanne Rucar, esposa del cineasta Luís Buñuel (*Jeanne Rucar de Buñuel. Memorias de una mujer sin piano*, Madrid: Alianza, 1991), entre otras.

Desde el periodismo, han colaborado con su obra Carlota O'Neill, quien relata sus experiencias de la guerra civil en *Una mujer en la guerra de España* (Madrid: Turner, 1976) y Cristina de Areilza, quien hace un canto a la vida en su lucha con la enfermedad en *Diario de una rebeldía* (Madrid: Espasa Calpe, 1983).

En el campo de la política, echaron su mirada atrás una larguísima lista de mujeres, que recogemos por el año de publicación de sus textos. En la década de los setenta vieron la luz tres textos autobiográficos de Teresa Pamiés: *Cuando éramos capitanes. Memorias de aquella guerra* (Barcelona: Dopesa, 1975), *Romanticismo militante* (Barcelona: Destino, 1975) y *Los niños de la guerra* (Barcelona: Bruguera, 1977). Continuaron los textos de Mika Etchebéherè, *Mi guerra de España* (Barcelona: Plaza & Janés, 1976); Dolores Rodríguez Sopena, *Autobiografía de Dolores Rodríguez Sopena* (San Sebastián: Damas Catequistas, 1977) y Josefina Silva, *Nosotros los evacuados*, (Barcelona: Plaza & Janés, 1978).

Ya en la década de los 80, tenemos el privilegio de conocer las reflexiones de Nieves Castro (*Una vida para un ideal: recuerdos de una militante comunista*, Madrid: Ediciones de la Torre, 1981); Carmen Díaz (*Mi vida con Ramón Franco*, Barcelona: Planeta, 1981, contada por J. A. Silva); Pilar Jaráiz Franco (*Historia de una disidencia*, Barcelona: Planeta, 1982); Ángeles García Madrid (*Réquiem por la libertad*, Madrid: Copiasol, 1982); Pilar Primo de Rivera (*Recuerdos de una vida*, Madrid: Byrsa, 1983);

María Manuela de Cora (*Retaguardia enemiga*, Madrid: Altalena, 1984); María Dolores Ibárruri Gómez (*Memorias de Pasionaria 1937-1977: me faltaba España*, Barcelona: Planeta, 1984 y *Memorias de Dolores Ibárruri 'Pasionaria'. La lucha y la vida*, Barcelona: Planeta, 1985); María Aurelia Capmany (*Mala memoria*, Barcelona: Planeta, 1987); Sara Berenguer (*Entre el sol y la tormenta: treinta y dos meses de guerra. 1936-1939*, Barcelona: Ceuba Ediciones, 1988) e Isabel II en una obra publicada recientemente con el título de *Memorias de Isabel II* (San Fernando de Henares: Bitácora, 1991)

Entre las escritoras que han dejado testimonio de sus vivencias el autor recorre la obra de Montserrat Roig, Clara Janés y Marià Manent. De la primera tenemos el legado en *Última crónica. Diario abierto 1990-1991* (Barcelona: Península, 1994), escritos durante su enfermedad y publicados en *Avui* como testamento ético y literario antes de su muerte ocurrida en el último año de su diario. Clara Janés dejó testimonio en *Diario doméstico* (publicado en la revista *Un Ángel Más* 7-8, 1989) y Marià Manent en *Diario disperso* (Madrid: Trieste, 1985). Esta última también recoge otras páginas diarísticas sobre su juventud, los años previos a la guerra civil y la propia guerra civil en *Montseny. Zodiac de un paisatge* (Barcelona: Tall. Atenes, 1948), *A flor d'oblit* (Barcelona: Edicions 62, 1968) y *El vel de Maia: dietari de la guerra civil (1936-39)* (Barcelona: Destino, 1975). Por último, Carmen Martín Gaité en *Cuadernos de todo* (Barcelona: Debate, 2002) nos inunda de abundantes notas autobiográficas.

Con este breve repaso por la producción autobiográfica femenina en España se pone de manifiesto que es tópico, y no verdad, la tan traída anotación de que en España no se hace literatura confesional. En este mismo sentido, apunta Molloy (1991a), quien ha puesto de manifiesto que la escritura autobiográfica ha existido desde siempre, pero

no se le ha prestado la suficiente recepción crítica como para configurarse en un género con tradición propia. Una opinión que comparte Romera Castillo (2003a), quien ha colaborado enormemente en la tarea de andar el camino de lo autobiográfico hispanoamericano.

En lo que respecta a la producción autobiográfica femenina hispanoamericana, la autora hace un recorrido por los numerosos ejemplos que testimonian las incursiones de la mujer en la literatura desde tiempos virreinales que, aunque muchos de ellos están motivadas por sus confesores –para dar cuenta de sus experiencias místicas y religiosas– lo cierto es que fueron escritas por mujeres: María Jesús de Tomellín, María de San Joseph, Sor Úrsula Suárez, Madre Castillo y la conocidísima Sor Juana Inés de la Cruz.

Ayudándonos de la excelente bibliografía sobre la producción autobiográfica hispanoamericana que nos proporciona Romera Castillo (2003a) haremos un recorrido por esta memoria latinoamericana. Así ha recibido una gran atención la recuperación de los textos decimonónicos autobiográficos de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, que han conocido diversas ediciones en España e Hispanoamérica entre las que destacan *Autobiografía y cartas (hasta ahora inéditas) de la ilustre poetisa Gertrudis Gómez de Avellaneda* (Huelva, 1907 y actualmente publicado en Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975); *Diario de amor. Autobiografía. Cartas a Ignacio de Cepeda* (La Habana: Instituto del Libro, 1969); *Cartas inéditas de Gertrudis Gómez de Avellaneda existentes en el Museo del Ejército* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1975) y *Poesías y epistolario de amor y de amistad* (Madrid: Castalia, 1989).

Ya en el siglo XX el recorrido comienza con la argentina Victoria Ocampo y su *Autobiografía* (Madrid: Alianza, 1991) y lo continúan la crítica literaria portorriqueña, Iris Zavala, quien ha dejado unos “Fragmentos autobiográficos” en el número

monográfico 145 (págs. 13-20) que le dedicó la revista *Anthropos*. La lista, larga también, la completan la chilena Matilde Urrutia en *Mi vida junto a Pablo Neruda* (Barcelona: Seix Barral, 1986), la mexicana Elena Garro, *Memorias, España 1937* (México: Siglo XXI, 1992), la guatemalteca Rigoberta Menchú con su contundente *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (Barcelona: Seix Barral, 1992); el fantástico y colorido *Diario* de la mexicana Frida Kahlo (México: La Vaca Independiente, 1994); la chilena Isabel Allende en una novela autobiográfica que lleva por título el nombre de su hija, *Paula* (Barcelona: Plaza & Janés, 1994) y las de la cubana Alina Fernández en *Memorias de la hija de Fidel Castro* (Barcelona: Plaza & Janés, 1997), entre otras.

Estas breves pinceladas por lo que podría ser una extensísima nómina de reflexiones femeninas autobiográficas nos hace estar de acuerdo con el epílogo de Caballé (1998) a la historia de la memoria femenina y que, además, pone de manifiesto que, en nuestro futuro más próximo, será indiscutible poner sobre los estudios literarios la experiencia latente, entonces, y palpable hoy de la fuerza de la escritura autobiográfica femenina. De este modo, decimos nosotras también sí a ...

Decid, flores, ¿las tinieblas no son una compacta procesión de mujeres enlutadas marchando hacia la luz?
Habrá que decir que sí a Delmira Agustini (Caballé, 1998: 137).

Sale la luz, pues, que dejará constancia de las piedras en el camino, que construirán senderos que empezaremos a recorrer, poco a poco, andando a la par que Camprubí, Medio, Martínez Sierra y Pizarnik. Cuatro escritoras... ¿cuatro voces?

PARTE SEGUNDA

IV. DE VOZ Y VIDA

4.1. *Introducción*

En esta segunda parte nos proponemos rastrear, en primer lugar, sintéticamente la relación entre la mujer y su situación histórica en el siglo XX, así como la elaboración de imágenes que sobre la misma ha corrido paralela en la creación literaria y en la vida cotidiana, con el objetivo de trabajar sobre la propuesta de A. Amorós de que:

Vida y literatura: en eso – en cómo interpretamos eso –se resume todo. No cabe comprender la literatura al margen de la vida (...). La literatura refleja, en primer lugar, ambientes, costumbres, modos de ser. Pero refleja también un paisaje espiritual, un conjunto de creencias. Y sobre todo, una personalidad creadora (...). Así pues, es evidente que dependerá, ante todo, del concepto que el escritor tenga de la vida (Amorós, 1979: 51).

Además, sostiene Molloy (1991a) que en cada momento histórico y en cada lugar se reelaboran las coordenadas con las que los géneros literarios toman forma de modo tal que, concretamente, la autobiografía modificará sus patrones según este contexto. Para ilustrar esta posición, Molloy establece que en el siglo XIX la autobiografía es considerada parte de la historia y, por lo tanto, un documento histórico de gran valor. Por ello, la autobiografía “cuts nostalgia short” (Molloy, 1991a: 141) dado que se trataba de elaborar textos asimilables a los modelos establecidos y no sobrepasar los límites de lo considerado aceptable. En esta misma dirección apunta Palau de Nemes, quien afirma que:

Los estudiosos de la literatura feminista atribuyen gran importancia a los subgéneros autobiográficos no tradicionales, es decir, los que se excluyen de los cánones literarios: cartas, diarios y testimonios orales de mujeres no literatas, no por el interés estético que puedan tener, sino por sus múltiples contenidos históricos, sociales, psicológicos, geográficos (Palau de Nemes: en línea).

Los textos autobiográficos del siglo XX se abren paso más allá del mero documento y participan de una construcción de la memoria que posibilita una radical diferencia con la producción autobiográfica anterior. Para ello, consideramos que puede ser de gran utilidad metodológica reflexionar sobre la construcción de la memoria y la identidad femenina a través de dos formatos textuales: diarios y memorias. En este sentido, echaremos una mirada sobre la voz memoriada de cuatro escritoras en habla hispana del siglo XX: Zenobia Camprubí (*Diario I. Cuba, Diario II. Estados Unidos, Diario III. Puerto Rico*), Dolores Medio (*En el viejo desván*), María Martínez Sierra (*Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*) y Alejandra Pizarnik (*Diarios*).

El recorrido pretende caminar sobre las sendas de su recuerdo para sumergirnos en las identificaciones culturales y genéricas que estas cuatro autoras realizan en sus textos autobiográficos. Las afiliaciones que encontremos en estas autoras nos servirán

para elaborar una aproximación a un mapa de la memoria y sus recovecos en la producción autobiográfica femenina contemporánea. Se trata de buscar respuesta, además, a una inquietud relativa a la relación no sólo entre autobiografía y mujer, sino entre autobiografía-mujer-escriptor. Dos de estas autoras, Camprubí y Martínez Sierra, dejaron a un lado su propia producción para pasar a ser parte de la producción de su marido escritor (en un sentido u otro, hecho que, posteriormente, analizaremos) mientras que las otras dos, Medio y Pizarnik, mantuvieron siempre una postura alejada de la figura masculina (por una razón u otra, que también estudiaremos).

En otras palabras, los proyectos escriturales de estas autoras tratan de hacer memoria sobre la vida en una especie de acto confesional que, sin embargo, es diferente para todas ellas. Así, las posturas son diversas: desde las que tratan de no transgredir los límites de lo políticamente correcto como Dolores Medio; a las que en su texto se oye siempre la voz del marido como los de Zenobia Camprubí y María Martínez Sierra, o las que se sienten absolutamente libres para decir, ajenas a las normas y sin ataduras como Alejandra Pizarnik.

A ello se une que no podemos olvidar que existe una radical diferencia entre aquellos textos que la escritora conocía que serían publicados y los que se convirtieron en un paño de lágrimas donde poder sangrar y romper a llorar... Las actitudes, pues, que podemos encontrar son absolutamente dispares: miedos-desafíos, obsesiones-máscaras, subversión-rendición, retrato-autorretrato, etc., lo cual nos devuelve otra serie de preguntas: ¿Estamos, pues, ante un acto de desnudez? ¿Es una cuestión de supervivencia con las vestiduras impuestas? ¿Una actitud cómoda? ¿Otra obra literaria más? ¿Es posible hacer una diferencia entre estos textos autobiográficos escritos por mujeres? Si es así... ¿Se diferencian los textos autobiográficos de las escritoras de los

textos autobiográficos de las mujeres de escritores? ¿Esta diferencia es propia de su calidad de “no literatas” o está condicionado por el hecho de que sus textos tienen por objetivo ensalzar la figura del escritor? No en vano, como afirma Luongo:

La escritura, territorio cultural poroso y complejo en tanto lugar de búsquedas para la creación de lenguajes, no ha dejado nunca de implicar una puesta en juego de la subjetividad y de la diferencia sexual (...) Esta afirmación implica postular que la escritura está intervenida por la construcción de género. Toda escritura (Luongo: en línea).

Para conocer esta puesta en escena de la subjetividad y la construcción de género en estos textos autobiográficos utilizaremos el concepto de *autobiografemas* expuesto por Sylvia Molloy (1991a) en el que estos se identifican con una serie de modelos, suficientemente estables y establecidos, es decir, modelos que sirven de ejemplos para la escritura, que son recurrentes en el discurso autobiográfico. En otras palabras, se trataría de encontrar los *topoi* presentes en la escritura autobiográfica con el fin de comprobar el ajuste o trasgresión del canon que se realiza en cada producción autobiográfica.

Algunos de los *autobiografemas* a los que se refiere Molloy, y que son de nuestro interés, se centran en la infancia y su unión con la familia, el descubrimiento de la lectura y la escritura, el colegio y el descubrimiento del sexo (para los hombres). Sigue, además, la reflexión sobre la memoria en sus dos vertientes: como posibilidad de recordar (pero, a la vez, incapacidad para expresarlo todo puesto que el lenguaje no sirve en muchas ocasiones para esta tarea) y la memoria como objeto intelectual sobre el que reflexionar en sí mismo.

Obviamente, la memoria se convierte en un elemento configurador del texto y configurador del pensamiento de la creadora, puesto que le permite recordar esos pequeños detalles que dan exactitud sobre la concepción de la realidad perdida. Es

decir, una infancia se puede asociar a un bello jardín o a una terrible discusión presenciada y ese juego de la memoria, ese momento roto y parado en que quedó nuestro recuerdo, marca nuestra posterior manera de reconocer ese periodo histórico vital.

Además, esta reflexión sobre la memoria da lugar a otra de las constantes referida a la reflexión sobre lo que escribir un texto autobiográfico supone. En este aspecto, no podemos olvidar el clásico pacto autobiográfico expresado por Lejeune (1994) que tantos quebraderos de cabeza supone a la hora de escribir: ¿Es posible no faltar a la verdad y respetar el silencio? ¿Es razonable pensar que el proyecto autobiográfico puede incluir la verdad de lo ocurrido?

Partiendo, pues, de algunos de estos *autobiografemas* podremos hacer un recorrido por estas constantes temáticas, así como por otras no tratadas por Molloy y que encontramos en estos cuatro textos autobiográficos. Podremos, de este modo, recorrer lo concerniente a la infancia, el cuerpo, el amor y el erotismo, la soledad, la cultura, el proceso creativo, la locura, el exilio y la muerte. El descubrimiento de la percepción de estas autoras sobre estos temas mostrará las similitudes y diferencias en la estructuración de la escritura autobiográfica femenina. Además, nos proponemos desde la concepción, que compartimos con Venti, de que la obra que nuestros antepasados escritores/as nos han legado nos pertenece de tal manera que leerlas supone participar en ellas y construirlas, de nuevo, para nosotras:

La labor del crítico, se ha dicho, consiste en interpretar lectura. Y en última instancia en *plagiar*, es decir, su cometido no es comentar sino reescribir, traducir, convertirse en la voz deseada (Venti, 2006: en línea).

V. LA SITUACIÓN DE LA MUJER A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

5.1. *La mujer y su relación con el trabajo y la cultura*

Desde los Estudios de la Mujer se aporta una interesante revisión sobre la vivencia histórica de la mujer que pone de manifiesto la necesidad de replantearnos las relaciones entre género y desigualdad y la necesidad social de un cambio. Pretendemos sobre esta historia dar unas breves pinceladas con la intención de conocer la situación de la mujer en el momento histórico en el que nuestras escritoras desarrollan sus obras.

Para situar, por otro lado, las reivindicaciones y posturas de estas cuatro mujeres, no hemos de perder de vista que la historia del pensamiento feminista en el mundo hispánico no ha sido paralela a la del movimiento feminista internacional puesto que su surgimiento así como su desarrollo anduvieron por caminos distintos. Son varias las razones que explican este hecho: primeramente, los regímenes políticos no acompañaban y, en segundo lugar, la tradición cultural y el pensamiento judeocristiano pesaba sobremanera por su misoginia.

De este modo, ha sido lugar común considerar que nacer mujer tenía ciertas connotaciones que se traducían en certeras posiciones. Por ello, se le asignaba a la mujer desde el primer momento una tarea (la maternal), se la confinaba a un espacio (el doméstico) y se la sometía a un control férreo (para su omisión). En base a teorías “biologistas” en las que la única “misión/responsabilidad” de la mujer era reproducir, la división sexual del trabajo tomaba entidad propia y hasta justificación. A este respecto, afirma Murillo:

La división sexual de los órdenes público, privado y doméstico se muestra como un marco válido para el análisis de las relaciones de género en todas las sociedades. La exclusividad de la domesticidad, en su acepción de “responsabilidad” para las mujeres, no constituye una excepción o una idiosincrasia cultural, es un acontecimiento universal. Sin embargo, esta posición no obtiene de la esfera pública ninguna reciprocidad. Se queda del lado del servicio, de la actitud suntuaria y sacrificial, en un ejercicio de mistificación. Nada impide levantar altares a quienes se conforman con celebrar su poder en los estrechos muros del hogar (Murillo, 1996: 15).

En otras palabras, cuando nos referimos a la mujer estamos hablando del posicionamiento o espacio reservado para ella, un lugar a salvo de las miradas ajenas, recluida en el hogar y encargada de sus asuntos particulares. Por el contrario, el hombre dispone del espacio público puesto que su universo está ligado al ejercicio de la ciudadanía. Si a esto unimos lo que puede suponer traspasar doblemente el espacio público... acercándose a la escritura y alejándose de la cocina... podemos imaginar el terreno pantanoso y advenedizo que atraviesan las mujeres y la profunda esquizofrenia que esto crea. Así lo resume Murillo:

Este juego de superioridad [el hombre ocupa el espacio público] no termina mientras la mujer sea un sujeto incapacitado, por la misma sociedad que exalta sus funciones maternas y domésticas. El dominio y voluntad del varón se completan merced a las leyes que adjudican derechos de propiedad, de profesionalidad y de representación política (Murillo, 1996: 73).

De este modo, a la mujer se la priva, se la confina, se la aleja de la posibilidad de tomar alguna decisión y, por tanto, de concebirse e identificarse como sujeto social pleno. En este sentido hace Aldaraca una interesantísima reflexión:

The arguments which emphasize women's superior authority in the terrain of the emotions evolve from an extrapolation of the belief in the basic intellectual inferiority of women to men. Since the rationalization of separate but equal spheres precludes the notion of inferiority, the realm of sentiment, of emotions, must be elevated and dignified in order to provide a balance of power between mind and heart and thus maintain the illusion of equality (Aldaraca, 1991: 68).

Estos argumentos se mantenían de muy diversas maneras. El clima en el que nuestras autoras se desarrollaron tenía el peso de todo un siglo: el XIX. En él se dispusieron diversos medios para mantener el *status quo* de la mujer a través de revistas orientadas para ella tales como *La mariposa*, *La guirnalda*, *El defensor del bello sexo*, *El pénsil del bello sexo*, *La violeta*, *Flores y perlas*, *Ángel del hogar*, *El mensajero de la moda*, etc.

Igualmente se publicaron manuales de corte tradicional y conservador como *Manual del cortejo* (1839), *Higiene del matrimonio o libro de casadas* (1858), *La mujer desde el punto de vista filosófico, social, moral en su deberes en relación con la familia y la sociedad* (1863), *Biblia de mujeres* (1863), *El libro de las niñas* (1868), *La elegancia en el trato social* (1897), *En el salón y en el tocador. Vida social. Cortesía. Arte de ser agradable* (1899) y, sin olvidar, los más de cien libros didácticos para la mujer publicados por Pilar Sinués, entre los que destacan *El Ángel del Hogar. Estudios morales acerca de la mujer* (1859).

Este simbólico ángel del hogar no empieza a perder valía hasta finales de siglo, en parte, gracias, al surgimiento de una corriente intelectual que aporta nuevas ideas beneficiosas para la mujer: el krausismo. Esta institución consiguió que:

Sus reivindicaciones se fueron extendiendo a todos los ámbitos de la vida pública y privada y la cuestión femenina pasó a formularse en términos de emancipación de la mujer, como una exigencia más del progreso y de la modernización de España. Por aquellos años comenzaron a perfilarse dos feminismos, uno progresivo y otro conservador, pero ambas tendencias, respaldadas por los sectores avanzados de la sociedad española, defendieron “regenerar” la situación de la mujer mediante la transformación no ya de sus condiciones educativas sino también de sus condiciones jurídicas, políticas, económicas, sociales, domésticas y hasta sentimentales. (Hurtado: 1998: 140).

Con Krause y su *Ideal de la humanidad para la vida* (1860) se potencia un concepto de familia en la que el amor y la armonía forman sus núcleos fundamentales y, por lo tanto, marido y esposa son indispensables en igualdad. De este modo:

La gran aportación del krausismo la encontramos, no obstante, en el campo de la educación. El gran interés de las ideas krausistas es el de concebir la educación femenina con identidad propia. Las mujeres son consideradas como individuos con derecho a una educación, tanto en beneficio propio como en beneficio del conjunto de la sociedad (Folguera, 1997: 418).

En otras palabras, la necesidad de educar a la mujer tendría repercusiones en la sociedad y, por tanto, redundaría en beneficio de la misma. La mujer no podía quedar circunscrita al ámbito familiar, única y exclusivamente, ya que su propio perfeccionamiento iría en mejora del resto de sus allegados. Por ello, poco a poco, fueron surgiendo diversas congregaciones dedicadas a la instrucción femenina tales como la Escuela de Institutrices, la Escuela Normal de Maestras, el Ateneo de Señoras, la Asociación para la Enseñanza de la Mujer y las Escuelas Profesionales para la Mujer, entre otras. No obstante, como señala Gómez Trueba:

Hay que tener en cuenta que a estas escuelas, de carácter privado, sólo asistieron una privilegiada minoría de mujeres, casi todas pertenecientes a la burguesía madrileña (...). Por otro lado, no cabe duda de que estas iniciativas consiguieron al menos atraer la atención de la opinión pública hacia el tema de la educación femenina (Gómez Trueba: en línea).

De esta etapa en la que la “cuestión de la mujer” tiene sus primeros hitos hay dos figuras especialmente relevantes: la de Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán. No obstante, entre ambas existe una radical diferencia: el grado de conservadurismo de la primera en textos tales como *La mujer del porvenir* (1868) y *La mujer de su casa* (1883) y *La educación de la mujer* (1891). En el primero de ellos, la autora explica que la subordinación de la mujer en la sociedad no se debe a cuestiones fisiológicas, sino a la educación que reciben. No obstante, lo suyo no era una defensa a ultranza de las mujeres puesto que consideraba que éstas ni debían participar en la política ni, consecuentemente, tener derecho al voto. Para ella autoridad y mujer estaban en esferas opuestas. En base a esta idea, y a la convicción de que la inteligencia de las mujeres era menor, aboga en su segunda obra por las profesiones medias para las mujeres.

En un lado opuesto estaba Emilia Pardo Bazán, la primera mujer catedrática de la Universidad española, quien en sus obras *La mujer española y otros escritos* (1890) y *La educación de la mujer* (1891) considera que era improcedente hablar de dicha minusvalía en inteligencia porque la educación recibida por la mujer distaba mucho de ser la del hombre y, por lo tanto, no podría ser comparada en igualdad. Además, se posicionó a favor de la entrada de la mujer en la vida política y, consecuentemente, del acceso al voto.

Otra de las mujeres comprometidas intelectualmente con el feminismo, fue Concepción Saiz de Otero, quien en *El feminismo en España* dedicaba su atención a explicar las razones por las que en España no se disfrutaba de un clima propicio para la liberación de la mujer. Además, abogaba por una mejor educación para la mujer con el objetivo de permitirle salir de su estancamiento social y profesional. En esta misma dirección fueron los trabajos de Sofía Tartilán con *Páginas para la educación popular*

(1877) y Berta Wilhelmi con *Razón del movimiento a favor de la mujer* (1893), entre otras. Pero la lista de primeras feministas también ha de incluir al krausista Adolfo Posada quien en *Feminismo* (1899) se mostraba partidario de los movimientos de emancipación femenina y daba la clave para conseguir acercarnos a lo que ocurría en Europa: una educación acorde y digna para las mujeres. Apoyaron estas ideas otras autoras feministas vinculadas al librepensamiento tales como Rosario de Acuña, Ángeles López de Ayala, Amalia Domingo Soler, Amalia Carvia y Belén Sárraga.

Por otro lado, frente a estas posturas que trataban de cambiar la situación, se situaban otras pensadoras de un “feminismo moderado o conservador” a través de textos tales como *Plan nuevo de educación completa para una señorita al salir del colegio* (1898) de la Vizcondesa de Barrantes y *La niña cortés o lecciones de urbanidad* (1898) de José Codina.

Ya con la entrada del siglo XX, la apertura cultural de España empezaba a ser más sólida y, poco a poco, se fue introduciendo información sobre los derechos de la mujer a través de revistas que se hacían eco de los logros obtenidos en otros países europeos. Así, lo hacían *La España Moderna*, *Blanco y Negro* o *La Lectura*. Estos logros de los que llegaban noticias hablaban de este convulsionado siglo XX que ha supuesto para la mujer occidental su ingreso en la Historia como sujeto. Fue entonces cuando en nuestro país se empezó a plantear la necesidad de cambiar la situación y educar a la mujer. En esta dirección trabajaron *La Instrucción para la mujer* (1882), órgano de la “Asociación para la Enseñanza de la Mujer” y *La Ilustración de la Mujer*, dirigida por Gimeno de Flaquer.

En este momento, pues, el elenco de mujeres preocupadas por su situación social no era ya tan reducido y entre ellas se generó una conciencia colectiva de que la

carencia de derechos políticos para las mujeres era una causa capital en su atraso respecto a los hombres. En la lucha del movimiento sufragista destacan las figuras de muchas ilustres mujeres comenzando por María de Maeztu, discípula de Unamuno y de Ortega y Gasset, fundadora en 1915 de la Residencia de Señoritas y presidenta del Lyceum Club Femenino, quien escribió *La mujer moderna* (1930) y *El trabajo de la Mujer* (1933). Junto a ella estuvieron Carmen de Burgos, “Colombine”, autora de *La mujer en España* (1907) y *La mujer moderna y sus derechos* (1927) y la ya citada jurista Victoria Kent, autora de *Cuatro años en París*. Otra emblemática figura es la de Clara Campoamor, quien en 1931 con un discurso defendido ante las Cortes consiguió el derecho al sufragio femenino. De esta lucha feroz contra la hostilidad ha dejado constancia en *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo* (1936).

Continúa la nómina Federica Montseny, la primera mujer ministra de Europa, miembro del Movimiento de Mujeres Libertarias, sindicalista anarquista de la CNT, cuyas reflexiones quedaron en *La mujer, problema del hombre* (1932) y *Cien días en la vida de una mujer* (1949). Por último, María Campo Alange se propuso un retrato de esta evolución en *La mujer española. Cien años de su Historia* (1964).

Por otro lado, en otros ámbitos, acompañaron en esta tarea de la concienciación feminista autoras como María Echarri en su *Diario de una obrera* (1912), Margarita Nelken con *La condición social de la mujer en España* (1919) y *Las escritoras españolas* (1930), María Cambrils con *Feminismo socialista* (1925) y una de las autoras que nos ocupa: María Martínez Sierra (aunque, como trataremos posteriormente figuran con el nombre de su marido). De ella son cinco obras que tienen como eje principal el tema de la mujer: *Cartas a las mujeres de España* (1916), *Feminismo, feminidad,*

españolismo (1917), *La mujer moderna* (1920) y *Nuevas cartas a las mujeres de España* (1932).

Para entender la magnitud de la evolución, quizá, un excelente marco sea conocer a través de los ojos de esta última la necesidad que sentían de cambiar el día a día de la mujer proponiendo lo siguiente:

Sí, señoras mías: toda obra social que la mujer emprenda, toda actividad generosa que le haga traspasar por un momento los lindes encantados de su propio hogar, acercarse a la vida, ponerse en situación de comprenderla, de darse cuenta de que hay un más allá, o un más abajo, hecho de injusticias tremendas y de dolores insospechados, lejos de hacer perder feminidad a su espíritu, la aumentará, ensanchándole el corazón a medida que acrezca el conocimiento.

Por saber más no es una mujer menos mujer; por tener más conciencia y más voluntad no es una mujer menos mujer (Martínez Sierra, 1989: 54).

Posteriormente continúa:

Por lo tanto, señoras, ustedes están obligadas, porque son mujeres, a ser feministas; sí, señoras, por cristianas, por hijas de su siglo, por inteligentes; sí, ustedes mismas, tan bonitas, tan elegantes, tan aferradas a la gloriosa tradición española de celosa piedra y honestidad severa, tan apasionadas madres, tan leales esposas...; por eso, por todo eso, precisamente por todo eso (Martínez Sierra, 1989: 56).

No obstante, como hemos visto, María no se encontraba sola en esta lucha por un cambio de la realidad social. Así, Bordonada (2001) ha realizado un recorrido sobre todas aquellas escritoras que permitieron ir sesgando, poco a poco, esta imagen de la mujer recluida en su hogar tanto en la vida real como en su plasmación literaria a lo largo del siglo XX. Las nuevas autoras retrataron otro tipo de mujer, evitando el ya manido tópico de la mujer perfecta, absolutamente bella y modelo de ángel del hogar (sobre el que reflexionaremos posteriormente). Así, lo hicieron Concepción Gimeno de Flaquer con *Una Eva moderna* (1909), Concha Espina en *La esfinge maragata* (1914) y *Avaricia* (1920?), María Echarri y María de Perales en *Redención* (1915), Margarita

Nelken con *La trampa del arenal* (1923), Magda Donato (Eva Carmen Nelken) en *La carabina* (1924), Sara Insúa con *La mujer que defendió su felicidad* (1927) y *Una Salomé de hoy* (1929), Halma Angélico (pseudónimo de María Francisca Clar Margarit) con *La nieta de Fedra* (1929), María Teresa León con *El tizón de los trigos* (1930), Elizabeth Mulder con *Una sombra entre las dos* (1934), Federica Montseny en *Heroínas* (1935? 1936?) y Carmen de Icaza en *Cristina Guzmán. Profesora de idiomas* (1936). Con su obra todas ellas lucharon no sólo contra esa imagen estereotipada femenina creada por el imaginario masculino sino también contra la propia perpetuación de esta imagen en la literatura.

Volviendo a las imágenes que nos ofrecen nuestras autoras sobre la situación de la mujer española a principios de siglo, la escena que nos ofrece Palau de Nemes (1982) sobre la percepción de su amiga Zenobia Camprubí tenía de la realidad española, resulta especialmente interesante, puesto que la escritora lo hacía con los ojos de una extranjera recién venida de los Estados Unidos. Así dice:

Zenobia encontró coartada su libertad, ya no podía ir y venir y hacer y deshacer como en los Estados Unidos (...) En Madrid era necesario observar las costumbres y salir acompañada, lo cual le era intolerable, después de cinco años de responsabilidades y de saber comportarse andando y viajando sola por los Estados Unidos o acompañada de personas de su edad o del sexo opuesto. En su opinión, sólo los locos merecían un constante guardián y le escribía a una amiga que en España las mujeres no tenían representación legal para cuidar de sus intereses a menos que fueran solteras o viudas y que tampoco tenían representación social hasta que se casaban y pensaba, no desprovista de humor, que a la mujer no le quedaba otro camino que casarse y después echarle veneno en la sopa al novio (Palau de Nemes, 1982: 126).

Claro está que Zenobia contaba con otro paradigma para establecer una comparativa con la realidad por ella conocida. No olvidemos que en los Estados Unidos la igualdad, en unos niveles inimaginables en España, estaba extendida en la educación

y la vida laboral y, aunque la mujer no tenía derecho al voto, sí tenía representación legal –puesto que estaban contemplados sus derechos laborales así como los de asociación y reunión, de los que los clubes femeninos o Sororities eran una buena prueba de ello.

Este fragmento de Zenobia Camprubí nos sirve para constatar cómo frente a estas ideas progresistas sobre la mujer –en las que se la instaba a formarse para conseguir un trabajo y se le reconocían sus derechos–, existían otras ideas más conservadoras que trataban de perpetuar el espacio reservado a la mujer y que, históricamente, resurgieron tras estos leves avances. De hecho, la llegada de los fascismos, como explica Merino Hernández (2003) supuso un enorme retroceso a los logros experimentados en el primer cuarto del siglo XX puesto que se volvieron a poner en boga los valores más tradicionales y retrógrados. Sin embargo, de manera paradójica, España vivía su Segunda República y esto supuso para la mujer un avance notable en su situación social. De esta forma:

La Segunda República presencia la transición de las mujeres de la tradicional figura de *ángel del hogar* a *mujer moderna*, lo que representa un nuevo prototipo femenino, más acorde con la modernización económica, cultural y política del país. Sin embargo, la mujer seguía supeditada a su papel de madre y esposa, esto es, su pilar fundamental continuará siendo la familia, regulada en la Constitución de 1931 (Merino Hernández, 2003: 326).

Posteriormente, durante la Guerra Civil (1936-1939) la mujer se vio obligada, por las circunstancias sociales e históricas, a salir al espacio público y ocupar aquellos puestos en los que los hombres necesitaban ser sustituidos: fábricas y conducción de transportes, entre otros. Estos oficios permitieron a la mujer conocer y ser reconocida públicamente por su valía hasta que, con el regreso de los hombres del frente, la mujer volvió a salir de este círculo social para prestar únicamente ayudas asistenciales. Con el

fin de la guerra y la instauración del régimen franquista, los avances se detuvieron.

Como explica Merino Hernández:

El modelo de mujer cristiana, de esposa y de madre ejemplar, se restauró con gran fuerza en aquellos lugares que cayeron bajo dominio fascista, extendiéndose, al final de la Guerra a toda España, volviendo al rol tradicional: la mujer como *ángel del hogar*.

La campaña, posterior a la Guerra, para reinstalar el orden, la sumisión y la subordinación de la mujer, fue un triunfo. La subyugación pedagógica y la represión religiosa no fueron los únicos métodos para llevar a las mujeres españolas a la senda de la “virtud” y la “rectitud”. A través de todos los medios de comunicación, los franquistas ganaron el control de la mente femenina y, con él, sobre el cuerpo de la mujer. La derrota de la República en 1939 destruyó toda esperanza de emancipación para la mujer en un futuro próximo (Merino Hernández, 2003: 333).

De esta forma, desde la apertura que supone la República pasamos al retroceso franquista: se desfavorece la alfabetización de la población infantil femenina; se suprime la educación mixta en la que niños y niñas adquirirían los mismos conocimientos y se eliminan todas las medidas destinadas a estimular a la mujer hacia la consecución de los estudios de Educación Secundaria y universitaria. Al final, se terminó instaurando medidas radicalmente diferentes: un curriculum diferenciado en el que se incluían materiales como Hogar desde los primeros años de la Enseñanza Primaria (con el fin de prepararla para su único oficio, ama de casa) y se la separó de sus compañeros varones bajo un nuevo vestido ideológico biologista para situar a la mujer en “su lugar”. Como explica Rosada Bravo:

El biologismo contempla al individuo según las funciones fisiológicas; éstas lo conformarían psicológicamente y le dotarían de determinadas capacidades sociales. Las mujeres, según esta corriente filosófica, tendrían como función física la maternidad y una psicología determinada por esta función. Por estas razones, no podrían pretender una dignidad más que la que les confiere su vocación natural, la maternidad. Esta vocación natural se extendería también fuera del hogar, esto es, hacia actividades tradicionalmente consideradas femeninas, entre ellas el oficio de maestra (...) Por otra parte, también interviene

en la segregación educativa por sexos la fuerte influencia del antifeminismo católico, así como la misoginia, ambas muy implantadas en España a causa de su profunda tradición católica. Este conjunto ideológico se traslada a la educación y sustenta el objetivo de recluir a las mujeres en el espacio privado, en un “mundo pequeño”.

Bajo el concepto de feminidad, el régimen definía su ideal de mujer, aunque eliminaba de él todo aquello que no consideraba propio del carácter femenino, como la autonomía, la capacidad de decidir por sí misma y su integración en el espacio público (Rosado Bravo, 2003a: 20-21).

La recuperación que hizo el franquismo de los espacios y las teorías biologists tenía ya, pues, una larga historia. Como ya hemos hecho referencia, argumentos ha habido, de sobra, para explicar tan salomónica decisión y, alrededor, una larga lista de adeptos y obligadas a la causa. Dado que se consideraba que la división de sexos era natural y eso, consecuentemente, llevaba consigo una serie de privilegios, se entendía que el hecho de nacer hombre o mujer no dejaba margen a error. En este sentido, al hombre se le reservaba el espacio de la cultura y a la mujer el de la naturaleza; al hombre se le abría la esfera de lo público, a la mujer se la confinaba en la esfera privada. Por ello, frente a los continuos temas de debate de la lucha feminista de principios de siglo (el derecho de la mujer a la educación, al voto, a la propiedad y al matrimonio libre) se posicionaron otros atributos: maternidad, silencio, resignación y sacrificio.

En este sentido, el plano cultural no estaba en absoluto al margen de las batallas cotidianas por la igualdad de la mujer: la mujer ha de estar en el hogar y abandonar las pretensiones de ser un sujeto crítico y pensante de su realidad. Refiriéndose Murillo a la relación entre espacio y poder, explica que en el espacio doméstico, en su sentido más privado, encontramos, no obstante, un poderoso recurso de poder (nunca utilizado por las mujeres) y así explica que:

La construcción de la identidad privada se presenta como garantía ante toda dominación ejercida en nombre de un progreso avasallador. Mantener la identidad será la vía para resistir la arrolladora lógica productivista (Murillo, 1996: 5).

Es decir, ante una sociedad que estipula las normas y conductas a seguir, el espacio privado del hogar se convierte en el único espacio libre de “manipulaciones” puesto que es el único donde los actos están bajo la única mirada familiar y no social. Pero en el momento en que al espacio privado se lo degrada intelectualmente, considerándolo un espacio de mujer, pierde para la misma toda su fuerza. Para reforzar esta manipulación, como explica Blanco (1989), el mundo de la cultura y, concretamente, el de la literatura estaba absolutamente vedado para las mujeres. Tanto era así que los seudónimos para las escritoras estaban a la orden del día y las historias trágicas de mujeres frustradas y aniquiladas por la sociedad que las rodeaba eran más que comunes, puesto que la subordinación de la mujer en la jerarquía social le adjudicaba como límite de su espacio el lugar exacto donde comenzaba el espacio social. Por ello, afirma la citada crítica:

Se podría decir que las escritoras, por lo menos desde el siglo diecinueve, consciente o inconscientemente, bregan siempre con el tema de la ideología sexual que articula la escritura de la mujer como una “trasgresión” y una contaminación (Blanco, 1989: 18).

De hecho, en el mundo de la literatura la mujer tenía completamente cerradas las puertas y, en el caso de que éstas se abriesen, se perdía rápidamente el distintivo de “femenina”. Así, leemos en Blanco:

La escritora española de principios de siglo ocupaba en el imaginario cultural español un difícil e incómodo espacio ya que desde por lo menos el siglo XVIII se la había representado simbólicamente como figura límite, como transgresora del espacio social y cultural adjudicado a la mujer por el hombre y, es más, se la había rodeado de una multiplicidad de prohibiciones (Blanco, 1989: 15).

Sin ir más lejos, una de las autoras que nos ocupa, María Martínez Sierra, para justificar su entrada (tan debatida, y que afrontaremos más tarde, en la autoría literaria) se la masculinizaba y, al negársele sus atributos de mujer, se la desautorizaba públicamente por haber transgredido el espacio reservado para ella. Además, esta universalidad del sujeto masculino niega toda posibilidad de tradición literaria femenina. Así, en palabras de Pizarnik:

No tener para quien escribir desemboca en dos formas poéticas: la del exorcismo, inteligible o no, y la detenida, asfixiante, esteticista que consiste en un pequeño poema mil veces corregido. Se pueden hacer las dos sólo que en mi caso la segunda forma es social, obedece a mi vanidad, a mi deseo de estima y admiración (Pizarnik, 2003: 355).

Es decir, como para la mujer no había unas convenciones de escritura (puesto que tampoco existían las de lectura), esto permite a Alda Blanco justificar por completo la paradoja de que, por ejemplo, María Martínez Sierra, a pesar de sus escritos feministas, firmase en escasas ocasiones sus obras. Esto explicaría el uso del seudónimo (o apropiación de su marido de su escritura):

La práctica social de la escritura para la mujer que escribe en un mundo de hombres supone una constante negociación de su identidad con una sociedad que la sitúa en los márgenes de la cultura a la vez que la rodea de prohibiciones. También identifica el género como necesaria categoría analítica de lectura –bien sea de un texto o de una figura como texto– para “desnaturalizar” –incluso “trastornar”– las figuras, conceptos, argumentos y lecturas forjadas históricamente por “la mirada del hombre”, a través de la cual se ha construido el lugar que ocupa la mujer en la cultura y en el discurso (Blanco, 2003: 13).

No obstante, esta discusión sobre la mujer y su entrada en la cultura no se zanjó con el avance del siglo XX y prueba de ello es un fragmento recogido a propósito de la entrega del Nadal a Dolores Medio, titulado “El Premio entre Apremios: Dolores Medio”, en el que la ironía/misoginia toma estos tintes:

Quise halagar el militante feminismo de una señorita escritora:

-Nueve Premios Nadal, tres de ellos a mujeres. Debe usted estar contenta...

-Se equivoca-contestó-. Este premio a Dolores Medio me ha sentado como un tiro. Al próximo Nadal no va a concurrir ninguna mujer. No se concibe que dos años seguidos se corone una pluma femenina.

-¡Bah, mujer! Escriba y envíe usted su novela. Le aseguro que las reservas de galantería de determinados miembros del Jurado son prácticamente infinitas... (Sempronio, 1994: 34).

De esta manera, se desacredita de un solo plumazo la valía de la mujer como escritora incluyéndose a todas en un mismo saco, “mujer escritora”, y dando por hecho que las “armas de mujer” tienen su importancia cuando se trata de llevarse un premio, especialmente, cuando en el concurso los había de la pluma masculina... La propia autora explicaba, después, que a pesar de haber ganado un premio de tal importancia y reconocimiento como el Nadal, lo cierto es que su obra resume:

La vida de una novelista española, luchando sola, a cuerpo descubierto, dentro de una sociedad poco comprensiva, que se va materializando peligrosamente (Medio, 1991a: 13)

Para continuar diciendo:

Algunas cicatrices sí que tengo, producidas más que por devenires naturales, por zancadillas profesionales de esas que suelen echarse a cuantos destacan de alguna manera, pero que como son gajes del oficio, o de los oficios, que he desempeñado varios, no les concedo importancia (Medio, 1991a: 18).

Pero tiene su importancia. De hecho, estas mujeres, estas cuatro escritoras suponen una revolución al haber hecho uso de la palabra. Además, todas ellas recibieron una formación, lo cual les abrió su capacidad de reflexión y de conocimiento de la realidad exterior; todas ellas vivieron de su trabajo (remunerado o no); todas ellas rechazaban los escuetos y angostos márgenes de actuación que la sociedad tenía reservados para las mujeres.

En definitiva, todas ellas intentaron romper los estereotipos para alzar su voz con la de María Martínez Sierra y luchar contra el hecho de que:

Las mujeres callan porque, aleccionadas por la religión, amparadora de toda autoridad constituía, y regida por hombres, creen firmemente que la resignación es virtud; callan por miedo a la violencia del hombre; callan por costumbre de sumisión; callan, en una palabra, porque en fuerza de siglos de esclavitud han llegado a tener almas de esclavas (Martínez Sierra, 1989: 77).

VI. CUATRO MUJERES, CUATRO ESCRITORAS

En un estudio que tiene entre sus cometidos la relectura de la apropiación del discurso autobiográfico por parte de cuatro autoras, sería, por lo menos, discordante no referirnos a su vida. Al margen de las debatidas cuestiones sobre si la biografía del autor encuentra su reflejo en la obra, o si la obra del escritor está hecha de su propia vida, o si una y otra andan caminos diferentes y mil posibilidades más, lo cierto es que conocer a la autora nos proporciona, al menos, un conocimiento real del personaje literario. En este sentido, iremos haciendo un recorrido por cada una de las escritoras, sintetizando su vida y acercándonos a su obra para conocerlas en su dimensión más humana.

6.1. *Zenobia Camprubí: la fuerza*

Cuando nos acercamos a la biografía de Zenobia Camprubí, realizadas en diversos textos por su amiga Graciela Palau (1982, 1991, 1995), tenemos la sensación de encontrarnos más ante una biografía que ante una hagiografía. Sirva de ejemplo este fragmento sobre su etapa de juventud:

Su vida interior era sosegada, aparte de la preocupación porque su madre le parecía cada vez más triste, no tenía conflictos ni con la carne ni del espíritu. Era religiosa como su madre, sin rendir mucho culto externo, actuando con rectitud y caridad. No albergaba pensamientos impuros ni egoístas (Palau de Nemes, 1982: 103-104).

Pero volvamos atrás la historia y empecemos con el nacimiento de Zenobia Camprubí Aymar en la localidad catalana de Malgrat de Mar en 1887, siendo única hija de una familia culta y adinerada de procedencia portorriqueña y catalana, madre y padre respectivamente. Aunque sus padres se casaron en Puerto Rico decidieron instalarse en Barcelona para comenzar su vida de casados, razón por la que la autora nació allí.

A los nueve años, viaja a Estados Unidos con su madre porque ésta necesitaba arreglar unos asuntos de la herencia materna así como matricular al hermano de Zenobia en la Universidad de Harvard. Residirán en América hasta 1909, lo que hizo que le acuñasen a su vuelta el mote de «La Americanita» y, como buena americanita de su tiempo, estudió en Columbia y participó activamente en actividades culturales y clubes de mujeres. De hecho, desde muy pequeña, Zenobia tuvo interés por las letras y a la edad de catorce años ya publicó su primer texto en una conocida revista de niños neoyorquina. Posteriormente, continuó escribiendo cuentos y comenzó sus traducciones de Tagore al español.

Cuando su madre resolvió volverse a España, Zenobia disentía completamente de tal idea, pero, dado que las relaciones entre la madre y el hermano no eran muy buenas, y ella no quería suponer otro problema más para la madre, decidió dejar atrás el mundo norteamericano con el que tan identificada y a gusto se sentía.

Entre 1909 y 1910 estuvo en La Rábida donde improvisó una escuela para enseñar a los niños de la aldea y escribió artículos para diversas revistas norteamericanas. Desde 1910 Zenobia vivió en Madrid. Allí se relacionó fundamentalmente con norteamericanos (ya que le angustiaba no poder moverse sola con libertad) y conoció a Susan Huntington, quien dirigía el Instituto Internacional de Señoritas, donde se alojaban extranjeros que asistían a los cursos de verano que se organizaban. Una de las ideas que más le horrorizaba a Zenobia era la idea de no poder regresar a sus queridos Estados Unidos porque esto supondría que tendría que casarse con un español. Sólo cuando se dio cuenta de que su madre nunca más volvería a América, pues había decidido pasar sus últimos años con su padre, entonces decidió aceptar el sacrificio.

En 1913, en una de las numerosas conferencias a las que asistía para pasar su tiempo en España, acompañada de un matrimonio norteamericano, los Byne, conoció a Juan Ramón Jiménez. En este encuentro, de nuevo, la idealización de Palau de Nemes tiene tintes novelescos:

Hombre de naturaleza apasionada, se sintió inmediatamente atraído hacia ella (...) Zenobia hacía amistades con facilidad y estaba acostumbrada al galanteo de los jóvenes de su edad, que mantenía en plan de sano juego sin que necesariamente llevara a un noviazgo. Mantener la amistad de un joven no implicaba un noviazgo en el medio en que ella había vivido pero se enteró en seguida por los Byne que Juan Ramón la pretendía, aunque se necesitaba estar ciega y sorda para no darse cuenta de cómo la procuraba. Cultivar la amistad de esta mujer, que ya le estaba quitando el sueño, era para el poeta asunto de vida y muerte (Palau de Nemes, 1982: 134-136).

Durante este periodo la autora, junto con Victoria Kent, desarrolla también numerosas actividades feministas a través del Lyceum Club Femenino –fundado por María de Maeztu– desde el que reivindicó constantemente una mayor presencia de la mujer en todos los ámbitos de la sociedad.

Tres años después, en 1916, se casa con el poeta (seis años mayor que ella). A partir de este momento y durante los cuarenta años que duró su matrimonio, la vida de Zenobia se centró en dos aspectos. Por un lado, llevó adelante actividades socialmente comprometidas. Así, en 1919, por ejemplo, funda en Barcelona la asociación "La Enfermera a Domicilio" (junto a María de Maeztu y Rafaela Ortega y Gasset), una especie de servicio social clínico sin fines lucrativos. Durante su exilio comandó varias campañas a favor de los niños españoles víctimas de la Guerra Civil, realizadas desde su residencia en Nueva York, y en Cuba fue socia y Miembro Honorario del Lyceum de La Habana, una institución dedicada a la beneficencia y la cultura. Por otro lado, su segunda gran actividad vital fue el apoyo constante a su marido, convirtiéndose en su compañera inseparable y colaboradora fundamental en los proyectos literarios siendo también su traductora, secretaria y agente.

Con el estallido de la guerra civil, el matrimonio inicia un periplo en el que recorrerán Cuba, Estados Unidos, Buenos Aires y Puerto Rico, donde Zenobia trabajó como profesora en la Universidad de Puerto Rico en Río Piedras. En 1951 se somete a una operación de cáncer en Boston. En 1954 se instalan en Puerto Rico, porque Juan Ramón no soporta los Estados Unidos. Esto supuso para Zenobia dejar atrás una vida intelectualmente interesante en el mundo literario norteamericano y su puesto de profesora en la Universidad de Maryland. Así lo relata Zenobia en su diario:

La idea de depender de mí misma económicamente, enseñando, me parecía una solución envidiable y disfrutaba tanto de las

clases que el camino me hubiera parecido color de rosa si J. R. no hubiera estado enfermo casi todo el tiempo. Y, claro, me di cuenta también de que pese a que falté a clases muchísimo, él tampoco tenía la debida atención de mi parte ni en cuanto a la preparación del alimento ni en cuanto a infundirle ánimo (...). A medida que J. R. vaya envejeciendo, la situación empeorará, no mejorará, y enseñar me mantendría fuera de casa tanto como el estudio (Camprubí, 1995: 223).

Además, también imposibilitó a Zenobia para someterse a un buen tratamiento en caso de que reapareciese la enfermedad, cosa que ocurrió. Zenobia morirá el 28 de octubre de 1956, dos días después de que Juan Ramón Jiménez recibiera el Premio Nobel de Literatura. Sin embargo, de estos vaivenes con Juan Ramón apenas deja entrever nada en su diario, pues las referencias, por lo general, a su vida más íntima son escasísimas. Lo que sí queda claro es que lo suyo fue toda una vida consagrada a su marido hasta el punto de que, de nuevo, su sacrificio llega hasta para su propia muerte. Así, dice Palau de Nemes:

Se sabe que Zenobia murió en la Clínica Mimiya de Puerto Rico al mes y medio de su regreso. Sabemos que sobrevivió por una semana su esperada muerte al enterarse de que su marido era el candidato para recibir el Premio Nobel de Literatura en 1956 (Palau de Nemes, 1991: xxxv).

De su posible vida como escritora sólo quedan los recuerdos de su diario.²

² Pertenecen a la **obra autobiográfica** de la autora, unos fragmentos que aparecieron en “Diario de Zenobia recién casada”, *Nueva Estafeta*, 1, 1978, págs. 53-54. Así como las ediciones de Arturo del Villar de *Vivir con Juan Ramón* (Madrid: Los Libros del Fausto, 1986) y las de Graciela Palau de Nemes en *Diario I. Cuba (1937-1939)* (Madrid: Alianza Editorial, 1991), *Diario II. Estados Unidos (1939-1950)* (Madrid: Alianza, 1995) y *Diario III. Puerto Rico (1951-1956)* (Madrid: Alianza Editorial, 2006). Conjuntamente con E. Cortés ha editado el *Epistolario* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006).

En colaboración con Juan Ramón Jiménez, se editaron *Poemas y cartas de amor* (Santander: La Isla de los Ratones, 1986) y *Cuadernos de Zenobia y Juan Ramón* (Madrid: Los libros del Fausto, 1987). Entre algunas de las **traducciones** del inglés de la autora publicadas en nuestro país se encuentran textos de Rabindranath Tagore: *El cartero del rey (poema dramático)* (Madrid: Ángel Alcoy, 1917), *La cosecha (poemas)* (Madrid: Ángel Alcoy, 1918) y *Chitra (poema lírico)* (Madrid: [s.n.], 1919).

6.2. *Dolores Medio: la calma*

Dolores Medio nació en 1911 en Oviedo. De su infancia los recuerdos son felices hasta que esta felicidad se truncó, ya en su adolescencia, con la muerte de su padre. Como suele ser habitual, este hecho da comienzo a la madurez al percibir cómo cambia la realidad que le rodeaba: problemas económicos obligan a su familia a trasladarse a casa de sus abuelos y a Dolores Medio a realizar trabajos como institutriz y acompañante de una anciana para poder contribuir a los recursos familiares.

Ya en 1925 ingresa en la Escuela Normal para cursar Magisterio, de la que posteriormente obtiene la plaza. Posteriormente conoce al que será su pareja unos años, “Máximo Saénz” (nombre ficticio otorgado por la autora en *Diario de una maestra*) y con él conoce la Institución Libre de Enseñanza y las teorías orteguianas que serán fundamentales en su pensamiento. En 1936 Dolores se adhiere al Movimiento Nacionalista mientras su novio entra en prisión. Posteriormente, conocerá que éste, tras su periodo carcelario, se había casado con otra mujer. En 1938 es propuesta para la dirección del Orfanato Minero de Oviedo, puesto al que finalmente no se incorpora. A partir de este momento, Dolores Medio es sometida a un duro ostracismo por parte de sus familiares por sus ideas izquierdistas y republicanas:

¿Dónde están los principios que yo te he inculcado, qué familia cristiana podréis fundar sin creencias religiosas, sin poseer los valores morales que nuestra sociedad exige? Nunca serás feliz con ese hombre (Medio, 1980: 144).

A ello se une la presión estatal y las numerosas trabas que se le imponían para que no ejerciese el magisterio al pesar sobre ella numerosas sospechas. Es entonces, en 1945, cuando decide trasladar su residencia a Madrid con el objetivo de dejar de lado todo ese sufrimiento tras ganar su primer premio literario con “Nina”, convocado por el

Semanario *Domingo*. En Madrid se le ofrece trabajar para la página femenina de dicho semanario y comienza a hacerlo bajo el pseudónimo de “Amaranta”.

En este periodo de posguerra Dolores Medio cosecha su primer triunfo en el género novelístico, un género que estaba resurgiendo por su especial capacidad para reflejar las preocupaciones del momento. Son varios los nombres de figuras femeninas que entraron en la escena literaria con especial fuerza: Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Elena Quiroga. Todas estas autoras han recibido por parte de la crítica una intensa producción pero no es así, la obra de Dolores Medio a pesar de haber ganado el Premio Nadal en 1952, con *Nosotros, los Rivero*, y tener un tremendo éxito editorial (tres ediciones en tres meses). Sin embargo, ya en la entrega del premio se vivió una lucha campal entre detractores y defensores de la nueva novela de la autora pasando las discusiones de la misoginia más absoluta a la condescendencia paternalista. No obstante, el otorgamiento de dicho premio sirvió para reforzar muchos de estos prejuicios misóginos y, como explica Kwon, a su alrededor se fraguó:

Todo un montaje publicitario de la prensa sensacionalista que, incluso antes de que se publicase el libro, la encumbró al estrellato más como símbolo de la mujer triunfante y ejemplo a seguir para la ama de casa española (Kwon, 1995: 2).

De hecho, cuando Medio ganó el Nadal no era una autora conocida en los círculos literarios, pero como suele ser habitual tras el otorgamiento de un premio, se le abrieron las puertas del mundo literario madrileño. Kwon explica las circunstancias del siguiente modo:

La sorpresa que supuso para la autora de *Nosotros, los Rivero* al saberse premiada por aquel galardón tan conocido por todos no pudo ser mayor. Su vida triste y gris experimentó un cambio radical. En estas circunstancias no sería extraño hablar de la desorientación de la novelista novel lo mismo que del oportunismo de los sagaces periodistas en explotar dicha situación (Kwon, 1995: 85).

Posteriormente, Kwon señala a qué se refiere con el oportunismo sagaz del periodismo, es decir:

A toda esa labor periodística de querer presentar en la figura de la nuevo premio “Nadal”, el tópico melodramático de la mujer pobre y santa que tenía “una vida pobrecita, casi muñeca tendida en la cama) que revela una pena recóndita, un dolorido anhelo maternal” (Kwon, 1995: 87).

Sin embargo, la autora supo aprovechar este momento y, a partir de este premio, arrancó de lleno su carrera literaria, por lo que la autora pidió la excedencia para dedicarse por completo a la escritura³. Su actividad cultural también se extendió a otros campos y no sólo a la producción literaria. Así, en 1965 fundó la revista *Ática* de divulgación literaria y cultural y en 1975 vuelve durante tres años a la enseñanza hasta su jubilación. En este mismo año crea la Fundación que lleva su nombre y que tiene por objetivo el impulso a los autores noveles, la creación de bibliotecas, la publicación de la Colección de Novelistas Asturianos y la creación de la medalla del Gran Premio de las Letras Asturianas.

³ Entre la **obra narrativa** de la autora se encuentran: *El milagro de la Noche de Reyes* (Burgos : Hijos de Santiago Rodríguez, 1948), *Funcionario público* (Barcelona: Destino, 1956), *El pez sigue flotando* (Barcelona : Destino, 1959), *Bibiana* (Madrid : Bullón , 1963), *Andrés* (Oviedo : Richard Grandio, 1967), *Farsa de verano* (Madrid : Espasa-Calpe, 1973), *El urogallo* (Gijón : Noega, 1982), *Nosotros, Los Rivero* (Barcelona : Orbis, 1985), *El Fabuloso imperio de Juan sin Tierra* (Avilés : Azucel, 1988), *Nina : narraciones* (Oviedo: Fundación Dolores Medio, 1988), *Diario de una maestra* (Madrid : Castalia / Instituto de la Mujer, 1993), *Cinco cartas de Alemania : cuentos* (Madrid : Huerga & Fierro, 1995), *Moriré sola* (Oviedo : KRK, 1998), *Cuentos clásicos* (Oviedo : KRK, 2000), *Cuadernos madrileños* (Oviedo : KRK, 2001), *Un extraño viajero* (Madrid : Huerga y Fierro, 2001), *Mi compañera : una novela epistolar en el verano de 1935* (Oviedo : KRK, 2004), *La vaca roxa : una novela del campo asturiano* (Oviedo : La Voz de Asturias , 2005), *Grano de arena y otros relatos* (Oviedo : KRK, 2006). Su **obra ensayística** lleva el título de *¿Podrá la ciencia resucitar al hombre?* (Oviedo : Fundación Dolores Medio, 1991). Además, sus impresiones sobre su producción literaria se encuentran en *El autor enjuicia su obra* (Madrid: Ed. Nacional, 1966).

Son varias sus **entregas autobiográficas**: *Atrapados en la ratonera : memorias de una novelista* (Madrid: Alce, 1980), *En el viejo desván : Memorias* (Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1991) y *Oviedo en mi recuerdo* (Oviedo: Fundación Dolores Medio, 1990).

6.3. *María Martínez Sierra: la (in)comprensión*

María Lejárraga nació en 1874 en San Millán de la Cogolla y permaneció en la Rioja hasta que toda la familia se trasladó a Madrid por motivos laborales del padre. En Madrid comenzó sus estudios de Magisterio con los que, finalmente, consiguió una plaza para trabajar en la Escuela Modelo de Madrid. Es aquí, en Madrid, donde conoce a Gregorio Martínez Sierra (del que recibe los apellidos con los que es conocida), amigo de sus hermanas y con el que pronto empieza a escribir conjuntamente (antes de casarse ya habían escrito cinco obras).

Tras su boda en 1900 continúan viviendo en Madrid, pero ante la desmejora física de Gregorio, María solicita una beca en 1905 para viajar a Bélgica con el objetivo de estudiar Pedagogía (hecho que será para ambos de vital importancia). Unos años después, en 1911 conocen el éxito con la obra *Canción de cuna*, pero ésta fue una alegría empañada por otras tristezas: el matrimonio hacía aguas y Gregorio mantenía una relación sentimental con la actriz Catalina Bárcena, de la que llegó a tener una hija, hecho que puso fin en 1922 al matrimonio de ambos.

Pero volviendo a los años posteriores al éxito teatral, desde 1914 en adelante, María se dedica de lleno al feminismo (que ya se atisbaba en muchas de sus obras) y así formó parte de la Alianza Internacional del Sufragio de la Mujer (IWSA), de la Asociación Femenina de Educación Cívica (AFEC), del Lyceum Club y de la Asociación Nacional de Mujeres Españolas a través de sus escritos en *Mundo Femenino*, revista de dicha asociación.

Su participación política a través del PSOE fue a más y en 1934 abandonó su escaño en protesta por la brutal represión gubernamental de la clase obrera en Asturias

para dedicarse al propagandismo en nombre del Comité Nacional de las Mujeres contra el Fascismo, liderado por Dolores Ibárruri. Cuando estalló la guerra en 1936 su tarea fue muy importante al participar en categoría de Agregada Comercial en Bélgica y de la organización de las colonias de niños refugiados de la guerra civil. Ante la caída de la república, María decide exiliarse a su casa de Niza. Allí vive clandestinamente –puesto que estaba perseguida por la GESTAPO y la policía francesa– por una demanda de extradición del gobierno de Franco. Después del final de la Segunda Guerra Mundial, María vivió aislada hasta que unos amigos la localizaron y le ayudaron a salir de Francia e instalarse en los Estados Unidos desde 1950 a 1953. Desde allí comenzó un largo peregrinar por México y Argentina, lugar, este último, donde murió en 1974.

Mientras tanto su marido había caminado por otros derroteros: se fue a Hollywood con la intención de encontrar productores para su proyecto de dirección de la obra teatral *Canción de cuna*, de quien pensaba que su protagonista sería su amante, Catalina. Pero el proyecto no fructificó y Gregorio decidió regresar a Madrid, donde recibió un ofrecimiento de una empresa cinematográfica argentina para realizar allí la película. En Argentina, de nuevo, tuvo una vida dedicada al cine y al teatro pero, poco a poco, las cosas fueron empeorando hasta que el matrimonio decidió volver a España tras habersele diagnosticado a Gregorio una grave enfermedad. A su vuelta a España, dos semanas después, fallece. Es a partir de la muerte de Gregorio cuando María comienza sus memorias.

Unas memorias que intentan aportar luz (?) sobre su producción literaria, historia “de un ocultamiento, a la sombra de un hombre” (Rodríguez, 1997: 690), que hoy la crítica intenta desvelar para dar a la autora el lugar que se merece y reconocer su autoría, más que colaboración, en las obras que hoy conocemos con la firma de su

marido (aspecto sobre el que reflexionaremos posteriormente). Así, las obras firmadas con el seudónimo de “Gregorio Martínez Sierra” son una larga lista, en su mayor parte, de obras de teatro y, también, algunos ensayos. Sólo un mínimo número de libros lleva la firma única de María Martínez Sierra y, entre ellos, la obra que nos ocupa, sus horas serenas a la luz de *Gregorio y yo: medio siglo de colaboración* (1953)⁴.

⁴ Entre las obras firmadas por “Gregorio Martínez Sierra” figuran:

El poema del trabajo (Madrid: Eusebio Sánchez, 1898), *Diálogos fantásticos* (Madrid: A. Pérez y P. García, 1899), *Flores de escarcha* (Madrid: G. Sastre, 1900), *Almas ausentes* (Madrid: Biblioteca Mignón, 1900), *Horas de sol* (Madrid: Ambrosio Pérez y Cía., 1901), *Pascua Florida* (Barcelona: Salvat y Cía., 1903), *Sol de tarde* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1904), *La humilde verdad* (Madrid: Henrich y Cía., 1905), *La tristeza del Quixote* (Madrid: Biblioteca nacional, 1905), *Teatro de ensueño* (Madrid: Imprenta de Samaram y Cía., 1905), *Motivos* (París: Garnier, 1905), *Tú eres la paz* (Madrid: Montaner y Simón, 1906), *La feria de Neuilly* (París: Garnier, 1907), *Aldea ilusoria* (París: Garnier, 1907), *La casa de la primavera* (Madrid: Renacimiento, 1908), *Aventura* (Madrid: Blass y Cía., 1907), *El peregrino ilusionado* (París: Garnier, 1908), *Torre de marfil* (Madrid: El Cuento Semanal, 1908), *Juventud, divino tesoro* (Madrid: Renacimiento, 1908), *Hechizo de amor* (Madrid: V. Prieto, 1908), *La selva muda* (Madrid: Blass y Cía., 1909), *El agua dormida* (Madrid: Sucesores de Hernando, 1909), *La sombra del padre* (Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, 1909), *El ama de casa* (Madrid: Sucesores de Hernando, 1910), *El amor catedrático* (Barcelona: E. Doménech, 1910), *Todo es lo uno y lo mismo* (Madrid: Revista de Archivos, 1910), *Canción de cuna* (Madrid: R. Velasco, 1910), *Primavera en otoño* (Madrid: Prieto y Cía., 1911), *El palacio triste* (Madrid: Renacimiento, 1911), *La suerte de Isabelita* (Madrid: Velasco, 1911), *Lirio entre espinas* (Madrid: Velasco, 1911), *El pobrecito Juan* (Madrid: Editorial Prieto y Cía., 1912), *Madam Pepita* (Madrid: Renacimiento, 1912), *El enamorado* (Madrid: Renacimiento, 1913), *Mamá* (Madrid: Renacimiento, 1913), *Sólo para mujeres* (Madrid: R. Velasco, 1913), *Madrigal* (Madrid: Renacimiento, 1913), *Los pastores* (Madrid: R. Velasco, 1913), *La vida inquieta* (Madrid: Renacimiento, 1913), *La tirana* (Madrid: Renacimiento, 1913), *Margot* (Madrid: Renacimiento, 1913), *Las golondrinas* (Madrid: Juan Pueyo, 1914), *La mujer del héroe* (Madrid: R. Velasco, 1914), *La pasión* (Madrid: Renacimiento, 1914), *El amor brujo* (Madrid: Velasco, 1915), *Amanecer* (Madrid: R. Velasco, 1915), *El reino de Dios* (Madrid: Pueyo, 1916), *El diablo se ríe* (Madrid: Renacimiento, 1916), *Abril melancólico* (Madrid: Renacimiento, 1916), *Cartas a mujeres de España* (Madrid: Clásica española, 1916), *Esperanza nuestra* (Madrid: Renacimiento, 1917), *Navidad* (Madrid: Renacimiento, 1916), *Feminismo, feminidad, españolismo* (Madrid: Renacimiento, 1917), *La adúltera penitente* (Madrid: Renacimiento, 1917), *Calendario espiritual* (Madrid: Estrella, 1918), *Cristo niño* (Madrid: Estrella, 1918), *Sueño de una noche de agosto* (Madrid: Renacimiento, 1918), *Rosina es frágil* (Madrid: Estrella, 1918), *Cada uno y su vida* (Madrid: Estrella, 1919), *El corazón ciego* (Madrid: Estrella, 1919), *Fuente serena* (Madrid: Estrella, 1919), *La mujer moderna* (Madrid: Estrella, 1920), *Vida y dulzura* (Madrid: Renacimiento, 1920), *Granada* (Madrid: Estrella, 1920), *Kodak Romántico* (Madrid: Estrella, 1921), *El ideal* (Madrid: Estrella, 1921), *Don Juan de España* (Madrid: Estrella, 1921), *Torre de marfil* (Madrid: Estrella, 1924), *Mujer* (Madrid: Estrella, 1925), *Rosas mustias* (Madrid: Prensa Gráfica, 1926), *Seamos felices* (Madrid: Estrella, 1929), *Triángulo* (Madrid: Estrella, 1930), *La hora del diablo* (Madrid: Estrella, 1930), *Eva curiosa* (Madrid: Pence, 1930), *Nuevas cartas a las mujeres* (Madrid: Ibero Americana de Publicaciones, 1932), *Cartas a las mujeres de América* (Buenos Aires: Renacimiento, 1941).

Entre las obras firmadas por María Martínez Sierra se encuentran *Cuentos breves* (Madrid: Imprenta de Enrique Rojas, 1899), *La mujer ante la república* (Madrid: Ediciones de Esfinge, 1931), *Viajes de una gota de agua* (Buenos Aires: Librería Hachette, S. A., 1954) y *Fiesta en el Olimpo* (Buenos Aires: Aguilar, 1960). Las conferencias dadas por la autora se recogieron en *La mujer española ante la República : Conferencias leídas en el Ateneo de Madrid, en los días 4, 9, 11, 15 y 18 de mayo de 1931* (Madrid : Edic. Esfinge , 1931). Sus obras autobiográficas se publicaron bajo los títulos de *Una mujer*

Estas memorias, como explica Blanco, tiene importancia vital para la autora

porque:

Habiendo recuperado la vista después de una operación de cataratas en París, la infatigable escritora se ve inesperadamente en la necesidad de “resucitar” ya que en octubre de 1947 había muerto en Madrid el hombre que había sido su marido y con él la firma con la cual había publicado y escenificado la casi totalidad de sus obras desde 1898. Fiel a su intachable palabra nunca escribió esa “novela sensacional”. En cambio, lo que sí hizo fue escribir un volumen de memorias *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (1953), que no solamente narra episodios de su vida literaria vivida junto a Gregorio Martínez Sierra si no que constata, por primera vez, lo que para muchos de sus contemporáneos había sido un secreto a voces: que ella había sido la colaboradora de la obra Gregorio Martínez Sierra (Blanco, 2000: 11-12).

por caminos de España (Buenos Aires: Losada, 1952) y *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* (México: Biografías Ganesa, 1953).

Algunas de las **traducciones** realizadas por María Martínez Sierra tanto del inglés como del francés son: *Angélica* de Anne y Serge Golon (Barcelona : Socitra, 1962), *Los idus de marzo* de Thornton Wilder (Barcelona : Edhasa , 1990), *Obras escogidas* de Thornton Wilder (Madrid : Aguilar , 1963), *Nuestra ciudad...* de Thornton Wilder (versión de María Martínez Sierra y Jesús M^a de Arozamena) (Madrid : Escelicer, 1971), *El peatón del aire* de Eugène Ionesco (Madrid : Alianza Editorial , 1983), *El pensamiento vivo de Platón* de Jean Guitton (Buenos Aires : Losada , 1967), *El puente de San Luis Rey* de Thornton Wilder (Barcelona : Edhasa , 1989), *Rinoceronte* de Eugène Ionesco (Buenos Aires : Losada, 1982), *Teatro norteamericano contemporáneo* (Madrid : Aguilar : 1961) y *Las troyanas* de Eurípides en la versión adaptada de Jean-Paul Sartre (Barcelona : Océano , 1999).

6.4. Alejandra Pizarnik: el dolor

La poeta, de nombre Alejandra Pozharnik –cuyo nombre, quizás, se vio modificado, según César Aira cuenta en su biografía (2001: 9), por uno de los comunes fallos de los funcionarios de inmigración– llegó a Argentina tras el exilio forzado de sus padres (de origen ruso-judío) para sobrevivir al Holocausto, en el que había muerto gran parte de la familia. Esto explicaría, según el ya citado crítico, que Pizarnik tuviese un contacto muy temprano con la muerte y el dolor y que ello la marcara vitalmente (2001: 10). Un dolor que acompañó su vida, sus recuerdos, sus olvidos y su soledad; un dolor cercano a la locura, absolutamente estético (fruto de una perfección por la palabra pura) y que encontró “explicaciones” en el psicoanálisis, tan frecuentado, por entonces, en los círculos literarios.

Nació Pizarnik en Buenos Aires en 1936 y su infancia transcurrió tranquila en el seno de una familia yiddish llevando una vida de extranjera. En la adolescencia comenzó su apertura al mundo que Venti (2007) marca a través de dos cuestiones: la iniciación en la creación literaria y el consumo de anfetaminas.

Tras la finalización de sus estudios secundarios en 1954, pasa a la Universidad donde divaga entre los estudios de Filosofía y los de Periodismo, ambos en la Universidad de Buenos Aires, de los que no consigue acabar ninguno. Con el profesor Bajarlía (que a su vez publicará, tras la muerte de Pizarnik, un libro con el significativo título de *Alejandra Pizarnik. Anatomía de un recuerdo*, Buenos Aires: Almagesto, 1998) profundiza en su vocación literaria. Aquí comienza su devorar continuo de todo lo que llega a sus manos, lo que le permitió, con el tiempo, ser una poeta culta, estudiosa, conocedora profunda de la historia literaria y, especialmente, de los

surrealistas, de los románticos y de los poetas malditos (de quienes admira su unión de poesía y vida para transformar ésta en creación poética absoluta). Es en este periodo también que conoce a aclamados escritores bonaerenses: Gironde, Orozco, Lange, etc. Esto unido al hecho de que se va consumado su deseo con su primera publicación (pagada por su padre) que lleva por título *Última inocencia* (1956) pone fin a esta etapa y rumbo al viejo continente.

Desde 1960 a 1964, Pizarnik en un viaje inverso que le lleva a París tiene la oportunidad de conocer a Cortázar, Chacel y Paz. Aquí trabaja de traductora y crítica y, como explica en sus diarios, malvive en su sentido más literal. A este respecto, Venti (2007) nos ofrece el siguiente retrato donde ya la locura empieza a hacer mella en la autora:

Su extenuación lo tradujo en desaliño personal y desorden. Todos los días usaba los mismos blue-jeans harapientos, el puzo negro y las sandalias que permitían ver los calcetines rotos. Su habitación era un gran vertedero que despedía una peste insoportable. La *concièrge* estaba harta de repetirle que existía un orden, un mínimo de aseo. Hubo gritos, insultos y (...) en pocas semanas la pobreza merodeaba de nuevo. Ahora el hecho de no tener nada la mortificaba. Comenzó a fabricarse un mundo lleno de espectros (mendigos, bufones, el cadáver de una niña con el cuerpo llagado, sombras) que trasladó a sus poemas. La locura vagaba en su cabeza horas y horas (Venti, 2007: 159).

No obstante, este exilio voluntario que la autora se impuso es de vital importancia, pues le dio la oportunidad de conocerse en su soledad más profunda, en su ausencia de coordenadas y de referencias. Sin embargo, tampoco en Francia encontró el sosiego que desconocía en la Argentina: le frustraba y desesperaba tenerse que ganar la vida con oficios que ocupaban su tiempo lejos de la escritura y la lectura, lo cual le provocaba desconcierto, inconformismo y desesperación. A pesar de todo ello, en ningún momento contempló la posibilidad de volver a la Argentina a pesar de los muchos intentos de sus padres por convencerla del regreso. Pizarnik se negaba, pues

esto supondría claudicar y tener que perder la tan ansiada libertad de la que disponía en París, aceptar las normas y volver al redil. Pero el destino quiso que no hiciesen faltas más intentos desesperados por parte de su familia para conseguir el regreso porque, cuando la madre enfermó gravemente, a Pizarnik no le quedó más remedio que volver al entorno familiar, a su odiado “hogar burgués” (Pizarnik, 2003: 194).

Tras su vuelta a la Argentina recibe dos prestigiosas becas: la Guggenheim y la Fulbright. Tuvo entonces la oportunidad de conocer los Estados Unidos, lugar que tampoco convino a su agrado. Cuando acabó la investigación volvió a la Argentina y con ella su depresión y estado mental fue empeorando gravemente, lo que le llevó a varios intentos de suicidio hasta que el 22 de septiembre de 1972 su voluntad se consumió.

Pizarnik se ha convertido en un mito por su semejanza con el malditismo finisecular. Además, si a esto añadimos el componente mujer encontramos que la percepción de lo ocurrido es otra. En este sentido, resulta especialmente relevante e iluminadora la vinculación de vida y obra, relacionada con el género, que realiza Nuño, para quien:

La melancolía, la soledad y el aislamiento, cuando se ponen de manifiesto en la vida de una mujer, son rasgos que admiten ser interpretados como la prueba de un desequilibrio psíquico de tal naturaleza, que puede conducir a su autora al suicidio o a la locura. Si es varón el escritor, en cambio, y su obra o vida o ambas manifiestan parecida contextura –la lista es larga, de Hölderlin y Rimbaud a Kafka y Beckett–, ésta suele recibirse como una confirmación del talante visionario del hacedor (Nuño, 2002: 7).

En este sentido, estamos ante una cuestión de género de especial importancia en los estudios literarios, pues se confunde vida y obra cuando se trata de una mujer. Al margen de lo que las propias autoras quieran hacer de ello, lo cierto es que la mujer es “psiquiatralizada”, mientras que el varón es comprendido y admirado. Así, su tan ido y

venido suicidio, sus ingresos psiquiátricos, su marginalidad, sus orígenes y su condición sexual han hecho de ella una poeta cuyo interés sigue en boga tanto para la crítica literaria como para el gran público. Quizá, el hecho de que su vida y su obra hayan ido tan de la mano ha hecho que el estudio de una ha repercutido en el otro y viceversa. Como explica Piña: “Alejandra construyó su vida y obra de una manera alucinante. En una predominó el desconcierto, en otra el énfasis creador” (Piña, 1991: 56). Así, con Pizarnik más que con ninguna otra de las autoras estudiadas se ha considerado que su yo poético y su yo real son el mismo y en tanto se ahonda en uno, se cree ahondar en el otro. Sin embargo, como advierte Piña todo aquello que conocemos sobre la vida de Pizarnik debemos dejarlo a un lado cuando nos acercamos a su obra, especialmente, cuando el que se acerca a la obra es un crítico literario y no el público en general. Señala la autora que:

El sujeto textual –aquel que se va construyendo como un *efecto* de la escritura y no como su origen– es el que el crítico debe tomar en cuenta, evitando identificaciones simplistas entre éste y el sujeto biográfico (Piña, 1990: 19).

Este planteamiento de Piña intenta desmitificar la unión casi sagrada que hay en torno a que vida y obra en Pizarnik son casi, por completo, indistinguibles. No obstante, resulta curioso que sea también la citada crítica la que en la biografía de la autora, comience la misma diciendo: “Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha: cinco nombres para un mismo desamparo” (Piña, 1991: 17). De este modo, empieza su narración biográfica de la poeta argentina desde la palabra cruel, desde la previsión, casi obvia, por el comienzo de una vida desdichada, de una posterior vida doliente y de un fatal trágico pero esperado. Aún cuando Piña pretenda desligar vida y obra, resulta cuanto menos chocante que comience tan trágicamente a narrar la vida de quién será pura

agonía en vida y, consecuentemente, en obra. Una simbiosis que la propia Pizarnik vive en su persona de un modo rotundo:

La vida perdida para la literatura por culpa de la literatura. Quiero decir, por querer hacer de mí un personaje literario en la vida en la vida real fracaso en mi deseo de hacer literatura con mi vida real pues ésta no existe: es literatura (Pizarnik, 2003: 200).

Esta idea de que la vida es arte (aunque no se consiga) explica la condena a la que está sometida la autora día a día porque la fiebre creadora la ahoga en la búsqueda de un salvavidas, el del lenguaje, al que no puede asirse porque es un mar. La lucha es dura y del dolor constante por su obra poética nos deja constancia en sus *Diarios* y de su impactante hacer en numerosos poemarios⁵.

⁵ La **producción poética** de la autora se recoge en *La tierra más ajena* (Buenos Aires: siglo XXI, 1971), *La última inocencia* y *Las aventuras perdidas* fueron publicados en un único volumen en Buenos Aires (Botella al Mar, 1976). Continúan la nómina, *Árbol de Diana* (Buenos Aires: Sur, 1962), *Los trabajos y las noches* (Buenos Aires: Sudamericana, 1965), *Extracción de la piedra de la locura* (Buenos Aires: Sudamericana, 1968), *Nombres y figuras* (Barcelona: Colección la Esquina, 1969), *La condesa sangrienta* (Buenos Aires: López Crespo Editorial, 1971), *Los pequeños cantos* (Caracas: Árbol de Fuego, 1971) y *El infierno musical* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1971). También se ha publicado una antología con borradores de sus poemas publicados en *Árbol de Diana* y dibujos en *Zona prohibida* (Veracruz: Ediciones Papel de Envolver/Colección Luna Hiena, 1982).

En España su colección poética y narrativa se encuentran en *Poesía completa* (Barcelona: Lumen, 2001) y *Prosa completa* (Barcelona: Lumen, 2002).

Su **obra autobiográfica** se condensa en *Correspondencia Pizarnik* (Buenos Aires: Seix Barral, 1998) y *Diarios* (Barcelona: Lumen, 2003).

Entre las **traducciones** de la autora destacan una selección prologada por la misma sobre Antonin Artaud (Barcelona: Debolsillo, 2000) y *La Inmaculada Concepción* de André Breton y Paul Eluard (Buenos Aires: Edic. de la Flor, 1972).

VII. EN SUS PROPIAS PALABRAS

7.1. *El día a día de Zenobia Camprubí: la escritura o el sacrificio*

Palau de Nemes ha abordado la trayectoria diarística de Zenobia Camprubí dando como fecha de inicio el año 1905, cuando viviendo en los Estados Unidos, comenzó su primera escritura del día a día, hecha en inglés hasta 1909. Unos años después, en 1916 comienza su segundo diario, conocido como diario de bodas, por ser éste donde quedan recogidas sus primeras impresiones tras el matrimonio con Juan Ramón. Este diario está recogido en la edición de Arturo del Villar bajo el título *Zenobia Camprubí. Vivir con Juan Ramón* (Madrid: Los Libros del Fausto, 1986). La crítica literaria ha marcado una radical diferencia entre estos diarios y los del exilio al considerarse que estos últimos muestran a la autora en su más profundo y reflexivo yo. Así lo explica Palau de Nemes:

Estos textos [sus diarios de juventud y el diario de bodas] carecen casi de ideología y son mayormente relatos de sus muchas actividades sociales en los Estados Unidos y de los trabajos pesados, por razones económicas, al instalar su primer piso en Madrid. El diario del exilio es de otra índole, en él Zenobia se enfrenta con su destino, el de su marido, y el de toda una nación, España y en él se revela la mujer entera, que es en parte una mujer de letras (Palau de Nemes: en línea).

Estos diarios del exilio⁶ a los que se refiere Palau de Nemes están formados por tres volúmenes que coinciden con el desplazamiento geográfico del matrimonio Camprubí-Jiménez. Así, tras el estallido de la Guerra Civil Española, el matrimonio toma rumbo a Cuba, donde permanece desde 1937 a 1939, espacio recogido en esta primera entrega de sus diarios. Su residencia en los Estados Unidos coincide con los años 1939 a 1951 (segunda entrega) y, por último, su vuelta a tierras hispanoamericanas va desde 1951 hasta 1956, correspondiéndose con su estancia en Puerto Rico (tercera

⁶ Sobre la **producción crítica** acerca de la autora: Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra* (San Juan de Puerto Rico: Ediciones de la Torre, 1961); D. Corrado, “Escritura y espacio en el diario de Zenobia Camprubí” (*Memoria* 1, 2003, págs. 13-17); Cedena Gallardo, “Exilio y vida: los diarios de Zenobia Camprubí”. En C. Fernández Prieto y M.^a Hermosilla (eds.), *Autobiografía en España: un balance* (Madrid: Visor Libros, 2004, págs. 343-360) y M.^a J. Jiménez Tomé e I. Gallego Rodríguez, *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio* (Málaga: Universidad, 2005).

De G. Palau de Nemes son varios los artículos dedicados a la escritura del matrimonio Juan Ramón Jiménez y Zenobia. Entre ellos: *Inicios de Zenobia y Juan Ramón Jiménez en América*. (Madrid: Fundación Universitaria, 1982); “Introducción”. En *Diario I. Cuba (1937-1939)*, de Zenobia Camprubí (Madrid: Alianza Editorial, 1991, págs. xi-xxxvi); “Literatura del exilio: la obra de Juan Ramón Jiménez y el *Diario* de Zenobia Camprubí” (*Anthropos* 148, 1993, págs. 57-60); “Introducción”. En *Diario II. Estados Unidos (1939-1950)*, de Zenobia Camprubí (Madrid: Alianza Editorial, 1995, págs. ix-xv); “Introducción”. En *Epistolario*, de Zenobia Camprubí. (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2006, págs. ix-xxv) y “La guerra civil en el *Diario* de una exiliada: Zenobia Camprubí de Jiménez”. Disponible en Internet: http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/aih_10_3_016.pdf.

Esta investigadora recoge en “Bibliografía de y sobre Zenobia Camprubí” (*Anthropos* 11, págs. 153-156) una extensa recopilación de los trabajos acerca de la autora. También ha dedicado su atención Á. Trapiello en “El porqué de la sed. Los amargos diarios escritos por Zenobia a la sombra de Juan Ramón Jiménez” (*El País-Libros* 296, 1991, págs. 4.) y “La manía reinante. Amor, dolor y esperanza en el diario íntimo de Zenobia Camprubí” (*El País-Libros*, *Babelia* 199, 1995, pág. 5).

Disponibles en Internet se encuentran los artículos de I. Monforte Gutiez, “El yo femenino a través de la memoria: escritoras en el exilio”. En M.^a T. Gónzales de Garay y J. Aguilera Sastre (eds.), *El exilio literario de 1939: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de la Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999* en:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01368402103447273565679/index.htm>

Y Cortés Ibáñez en “Zenobia Camprubí en su diario de Estados Unidos”.

http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02483887547248618976613/p0000002.htm#I_10_

entrega). La importancia de estos textos radica en el hecho de que, como explica una de sus mayores estudiosas y amiga íntima de la autora:

El *Diario* del exilio de Zenobia Camprubí vale por la competencia literaria de su autodiálogo, de mayor significación puesto que no estaba destinado a la publicidad como los varios diarios de su marido y por sus múltiples contextos: es autobiografía, es biografía de Juan Ramón, es diario de viaje y es el diario de una exiliada de la Guerra Civil Española (Palau de Nemes, en línea).

Los diarios del exilio, por otro lado, están repletos de vacíos significativos, es decir, encontramos tanto días, e incluso meses, en los que no escribe nada a periodos en los que la narración es ininterrumpida. En este sentido, Cortés Ibáñez explica que:

El motivo del Diario está claro: servir de aliciente en su monótona estancia en Miami. Y no hay duda alguna en torno a esta afirmación porque, cuando abandonan La Florida, el rasgo más destacado del Diario es su discontinuidad debido, precisamente, a que la vida de Zenobia ha cambiado y su necesidad de desahogo a través de la escritura no es imperiosa, como lo fue en etapas anteriores (Cortés Ibáñez: en línea).

Esto supone que apenas se vislumbra a Zenobia en todo el texto. En este sentido, el texto está lleno de anotaciones sobre los más nimios detalles, anotaciones de su vida activa, un análisis de la figura de su marido (y escasas pinceladas sobre la suya propia), una reflexión profunda y dolida sobre el dolor de la Guerra Civil y el exilio, sus labores como ayudante de su marido o su negocio de importación. Sin embargo, poco lugar deja a sus sentimientos exceptuando algunas anotaciones sobre la vida conyugal, a pesar de que esta le supusiese más de un quebradero de cabeza. Como bien apunta Julia:

Sin embargo, el texto depara una sorpresa un tanto decepcionante a los que esperaban un recuento de intimidades, o una historia de la vida diaria de esa pareja singular. La autora se limita, por la mayor parte, a mencionar sucintamente a las personas a quienes ha visto ese días, las cosas que se necesitaban o las que había comprado y los lugares visitados (Julia, 1994: 293).

No obstante, de nuevo la biografía se convierte en limpieza de imagen para algunas autoras y Palau de Nemes da una lectura radicalmente diferente a estas “diferencias” (que no sacrificios):

Pero en lo que se amoldaban a sus respectivas maneras de vida opuesta, hubo sombríos silencios de parte del novio, llantos por parte de la novia y discusiones que aclaraban el ambiente y les permitían empezar de nuevo o seguir tratando de amoldarse a lo que era ajeno a sus temperamentos individuales, tan opuestos. Y se comprendían mejor. Poco a poco fueron descubriendo el placer de las horas juntas, leyendo o leyéndose, escribiendo, conversando. Ella había empezado a llevar otro diario, desde su llegada, que era como antes, un registro de sus idas y venidas y de los nombres de sus infinitas amistades. El también había empezado a llevar un *Diario* desde su salida de España, que no se parecía en nada al de ella, porque el registro de sus impresiones y sus reacciones en ese país microcósmico y torbellinesco, que no le angustiaba por el hada madrina que le llevaba de la mano, su mujer Zenobia. Colmada por ella la más grande pasión de su vida, la del amor a la mujer, él podía aislar lo bello entre lo feo; lo sencillo, entre lo abigarrado; lo natural, entre tantas cosas artificiales; lo noble entre lo innoble; lo dulce entre lo amargo; lo grande entre lo mezquino. El diario de ella era, emocionalmente, casi taquigráfico (Palau de Nemes, 1982: 146).

Es por eso que el diario no era para su consuelo, sino para poder llevar de la mano a Juan Ramón. Además, como explica Cortés Ibáñez, al peso de la doliente existencia de Juan Ramón hay que añadir que:

Además de Juan Ramón, hay otro punto que incide fuertemente en Zenobia, en su logro de paz y felicidad: el lugar geográfico en el que viven. Ella necesita relacionarse, hablar, tener una vida social con gente de su mismo, o similar, nivel cultural; esto no lo consiguió en Cuba o, quizás, sólo en algunas ocasiones; lo mismo ocurrió en La Florida (Cortés Ibáñez: en línea).

Por otro lado, Cedena Gallardo discrepa profundamente sobre la idea de Palau de Nemes de que la autora jamás pensaba en su publicación, lo que le lleva a afirmar que:

La escritora pensaba en la publicación de estos diarios. Una mujer que se sabe la esposa de uno de los grandes escritores del siglo, que probablemente nunca renunció a su propia obra por él y cuyo testimonio siempre será de gran interés literario e

histórico, no podía eludir la posibilidad de llevar un diario durante todo su exilio sin pensar en su publicación, más tarde o más temprano. Estos diarios son la gran obra de quien no tuvo obra. De ahí que su intimidad nunca se convierta en espectáculo a lo largo de todas estas páginas y de ahí también el juego de silencios del que hemos hablado con anterioridad, un juego que Zenobia dosifica con buen gusto e inteligencia, pero que muchas veces deja al lector ciertamente desasistido de detalles de algunos de los hechos que relata (Cedena Gallardo, 2004a: 356).

Podría ser también, como apunta Trapiello, que estos cuadernos “de supervivencia” sean “quizás un intento desesperado por restaurar una verdad” (Trapiello, 1998: 94). Y es que “la gran obra de quien no tuvo obra” está, pues, en estos textos llenos no de fantasía sino de realidad. Frente a la creatividad del escritor está la vivencia de la escritora. Juan Ramón pasa de puntillas por la vida porque lo suyo es el arte; Zenobia pasa de puntillas por el arte porque lo suyo es conseguir que ambos sobrevivan a la vida. Una diferencia dolorosa y con un alto coste vital. Por ello, como sugiere Cortés Ibáñez:

Zenobia recuerda y nosotros conocemos etapas de su vida, a la vez que percibimos los posos que ésta ha dejado en su alma (Cortés Ibáñez: en línea).

7.2. *Las memorias de Dolores Medio: sin necesidad*

Cuando nos acercamos a la obra de Dolores Medio, *En el viejo desván. Primeras memorias*, nos encontramos ante el principio de una larga sucesión de textos de escritura autobiográfica. Ésta es su segunda entrega autobiográfica, tras *Diario de una maestra* escrito en 1961, en el que la autora narra su incorporación a una escuela de Pereda, un lugar totalmente aislado, tras la retirada de las fuerzas republicanas de Oviedo y el fin del sitio a la ciudad. Además, nos cuenta la dureza de esta experiencia y su primer y fracasado amor. Este es, pues, el primer juego que realiza la autora con la ficción autobiográfica. De hecho, como explica López Covadonga:

La novela se presenta bajo la forma de un diario, en el que la autora selecciona fechas puntuales que permiten, por una parte, establecer un nexo entre realidad y ficción y, por otro, observar qué momentos acota y entresaca de esos quince años de recuerdos (...). El título –diario– y la organización de los capítulos día/mes/año, parecen querer proponer una lectura veraz, auténtica y ajustada a un tiempo real. Sin embargo, el lector se encuentra, desde la primera página, con un texto narrado en tercera persona (...), con una trama novelesca lineal (López Covadonga, 1993: 51).

. Una opinión acerca del texto que comparte Ferrús, para quien:

El texto de Dolores Medio trabaja los modos autobiográficos como cruce de escrituras, como encuentro de espectros desajustados. (...) La identidad es, así, una madeja de lenguajes, un encuentro de flujos difícilmente domeñables, inteligibles (Ferrús, 2004: 439).

Más aún, como la propia escritora reconoce:

En *Diario de una maestra* volvemos a encontrarnos con el factor autobiográfico influyendo de una manera decisiva en la novela. Pero de nuevo he de aclarar que la trama, el argumento de la obra es imaginario. Ahora bien, he aprovechado para escribirla mis experiencias como educadora (Medio, 1991b: 60).

Dada esta continua concesión a la literatura de lo autobiográfico y viceversa, resulta difícil clasificar la producción literaria de la autora. En este sentido, apunta López Alonso que:

Dolores Medio, para dar cuenta de su mundo personal, del realismo social de su época, y de ese universo de ficción al que va dando forma, recurre a cuatro géneros literarios: novela, cuento, biografía y memorias; en ellos va entremezclando, lábil e imperceptiblemente, su ‘yo individual’ e ‘histórico’ con el ‘yo social’ y ‘ficcional’ y, por eso, su escritura forma un conjunto continuo y homogéneo, en el que sólo se va ampliando o modificando el tema (López Alonso, 1993: 24).

En otras palabras, la mezcla de literatura y vida en Medio es hilo conductor de su producción literaria⁷ (cuestión sobre la que reflexionaremos, posteriormente, en el tratamiento de la memoria que hace la autora) y, por ello, las constantes temáticas de su obra narrativa lo son también de su obra autobiográfica. Sirva de ejemplo que, primeramente, la escritora se enfrentó a la experiencia de la guerra y a los recuerdos de la misma en *Atrapados en la ratonera* (1980) –originariamente *Diario de una guerra*– que con tan simbólico título se refiere a los catorce meses del Sitio de Oviedo y su situación de vencida tras la caída del Frente Norte. Luego la autora lo versionó en la novela que lleva el título de *Todos somos culpables de algo*, donde relata este drama tan personal desde el punto de vista tanto familiar como político. Lo interesante de estas dos obras, *Diario* y *Atrapados en la ratonera*, es que ambos recogen historias comunes

7

Entre la **bibliografía crítica** se encuentra la de M. Jones, *Dolores Medio* (New York: Twayne Publishers Inc., 1974). En la crítica hispánica ha trabajado sobre la autora Carmen Ruíz Arias en *Dolores Medio* (Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias, 1991), *La obra narrativa de Dolores Medio* (Oviedo : Universidad, Servicio de Publicaciones, D.L. 1991) y *El Oviedo de Dolores Medio* (Oviedo: Ayuntamiento de Oviedo, 2003). Entre los artículos críticos sobre la conexión entre narrativa y feminismo en la autora destacan E. Fernández de Guerrero y C. Galerstein, “Dolores Medio’s women in wartime” (*Letras femeninas* 12, 1.2, 1986, págs. 45-51) y el capítulo dedicado a la autora por J. Smoot, *Novelistas femeninas de la postguerra española* (Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1983, págs. 95-102). Por último, mencionaremos el compendio sobre la autora editado por V. Alperi, C. Marina y E. González, *Dolores Medio, literatura y vida: biografía y bibliografía* (Oviedo : KRK , 2003). En Internet, así mismo, se puede consultar la tesis doctoral de E. H. Kwon, *La proyección cuentística de Dolores Medio* (Madrid: UCM, 1995. Disponible en: <http://www.ucm.es/eprints/3366/>).

con la diferencia de que en la primera lo presenta como novela y en la segunda como memorias.

Otra reelaboración de recuerdo y arte literario supuso la escritura de *Celda común* “novela en la que narra de forma autobiográfica” (López Alonso, 1993: 35) su experiencia en la cárcel de Ventas por su participación en la manifestación a favor de los mineros asturianos. Como explica esta investigadora:

El texto fue censurado por la defensa que presenta de las prostitutas, y la dura crítica que hace de los cortijeros andaluces. Dolores Medio se negó a suprimir los cortes propuestos por los censores y no llegó a publicarse (López Alonso, 1993: 36).

Por último, en 1991 tenemos una tercera entrega autobiográfica, la que nos ocupa, *En el viejo desván*. Es, pues, a través de su obra que conocemos lo que ocurrió en su vida, una vida profundamente marcada por los estragos de la guerra y la muerte de seres queridos, hechos que transformaron su dolor en escritura. En este sentido, Dolores Medio *En el viejo desván* nos regala una historia íntima de la vida de sus abuelos, de sus padres, de sus tías y de todos aquellos que le acompañaron en la vida y la hicieron escritora. Los detalles que nos ofrece de todo lo ocurrido son abundantes en su tierno desgranar a través de esa cámara lenta que es su escritura. Podemos ir viéndola nacer (incluso), crecer con sus tres hermanas, fascinarse con el mundo de la palabra a través de su tía Lola...Unas memorias que no han sido transformadas en otra cosa: no han conocido la reelaboración narrativa. Por ello, tienen un sentido diferente que la autora se ve en la necesidad de explicar:

La idea de escribir estas Memorias no ha sido mía. Como suele suceder en estos casos, el proyecto de redactarlas, no procede en principio del novelista, que puede desfogar su imaginación volcándose en sus novelas, redactando las cuales puede disfrutar de esta relativa libertad de la que gozan los novelistas para escribir sus obras y crear a sus personajes. No necesita, pues, echar fuera de sí recuerdos que le molesten, ni recrearse narrando aquello en lo que ha solazado en su juventud, porque

todo ello –acéptelo o niéguelo el propio autor–, lo ha ido volcando ya en todas sus obras, sin padecer la responsabilidad que entraña contar las cosas como sucedidas y con personajes reales que pueden rebelarse contra el autor en molestas demandas judiciales de difamación, sino de calumnia, cuando no salen retratados como desean. Por estas razones, generalmente, no suele ser el novelista a quien se le ocurre la idea de redactar sus Memorias, sino que, con frecuencia, se ve achuchado por los amigos o por los críticos y especialmente por los editores, si el escritor ha triunfado y vislumbran en sus confesiones un buen negocio, continuador de los obtenidos por el éxito de sus novelas (Medio, 1991a: 11).

Esta aclaración, por parte de la autora, de la razón por la que no había elegido hasta entonces un género como las memorias (sin cortapisas y con nombre claro) es especialmente reveladora. Primero porque niega un especial valor a las mismas: las memorias no son más “reales” ni más “sinceras” que la obra literaria, puesto que ésta última está también formada por la vida. En segundo lugar, porque escribir diciendo verdad tiene serios problemas y dolorosas espinas: el pacto autobiográfico se toma al pie de la letra y la falta a la verdad (tan suya como del resto) se puede convertir en una trampa. En tercer lugar, aunque “no me tengo por desconocida, ya que he conquistado, vaya usted a saber por qué, pero eso sí, limpiamente, el premio literario, entonces, más importante de España” (Medio, 1991a: 13), también deja claro que solicitar de ellas sus memorias es parte del mercado literario. Entiende, así pues, la autora que conceder unas memorias es claudicar con el mercantilismo literario, mucho antes que un lugar donde expresarse y sentir la necesidad de contar porque para ello, para hablar de su propia vida, ya había tenido toda su otra literatura. Este último matiz es de especial importancia porque marca la diferencia con el resto de las autoras: Medio no elige escribir esta obra sino que cede ante la solicitud de dejar al público dicha obra. Por ello, no es un lugar de desahogo, sino un simple remanso de paz.

7.3. *Las memorias de María Martínez Sierra: por necesidad*

El libro de memorias que nos ocupa, *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración* es un proyecto autobiográfico que rompe con la tradición de la propia autora: hacer uso del biografismo para la escritura⁸. En su primera entrega, hoy considerada autobiográfica, *Una mujer por los caminos de España* –un recorrido por su servicio a la República y entrega al socialismo– ya leemos la rotunda oposición de María Martínez Sierra a hacer letra de la vida:

No hay, repito, autobiografía en estas páginas. Son, precisamente, todo lo contrario de una autobiografía, puesto que en ellas, lo mismo que en los años que las inspiran, paso de ser protagonista de mi propio vivir a espectadora del vivir ajeno, puesto que suprimo al escribirlas todo asomo de comedia o de drama personal para echar cuanto sea energía, deseo, anhelo, potencia, realización, esperanza y desesperanza en la hacina

⁸ Entre la **bibliografía crítica** sobre la autora destacan varias investigadoras que han trabajado profusamente sobre la autora: A. Blanco en “In Their Chosen Place: On the Autobiographies of Two Spanish Women of the Left” (*Genre* 19, 1986, págs. 431-445), “Introducción”. En *Una mujer por caminos de España* por María Martínez Sierra (Madrid: Castalia, 1989, págs. 7-48), *María Martínez Sierra (1874-1974)* (Madrid: Ediciones del Orto, 1999), “Introducción”. En *Gregorio y yo, medio siglo de colaboración*, de María Martínez Sierra (Valencia: Pre-textos, 2000, págs. 9-42) y la edición de *A las mujeres: ensayos feministas de María Martínez Sierra* (Logroño: Instituto Estudios Riojanos, 2003). Por otro lado, P. O’Connor en “Death of Gregorio Martínez Sierra’s Coautor” (*Hispania* 58, 1975, págs. 210-211), *Gregorio y María Martínez Sierra: Crónica de una colaboración* (Madrid: La Avispa, 1987), “Sortilegio de amor y los trágicos triángulos en la vida y obra de María Martínez Sierra”. En J. Aguilera Sastre (coord.), *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002, págs. 15-34) y *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2003).

Otros trabajos críticos incluyen a R. Gullón, *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra* (San Juan de Puerto Rico: Ediciones de la Torre, 1961), P. Massa, “Los cien felices años de María Martínez Sierra” (*Los domingos del ABC*, 3 de marzo, 1974, págs. 22-25), R. M. Scari, “Los Martínez Sierra y el feminismo de Emilia Pardo Bazán”. (*Romance Notes* 20, 1980, págs. 310-316), M.^a A. Salgado, “Gregorio y yo: la verídica historia de dos personas distintas y un solo autor verdadero” (*Hispanófila* 96, 1989, págs. 35-43), P. Nieva de la Paz, *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936* (Madrid: CSIC, 1993), C. Rodríguez, *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, 3 vols. (Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1997), A. Trapiello, *Los nietos del Cid: la nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)* (Barcelona: Planeta, 1997), I. Lizarraga Vizcarra, *María Lejárraga, pedagoga: Cuentos breves y otros textos* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2004), A. Rodrigo, *María Lejárraga: Una mujer en la sombra* (Madrid: Algaba, 2005). R. Herreros y J. Aguilera han coordinado y, posteriormente, publicado el *Homenaje del Ateneo Riojano a María de la O Lejárraga* (Logroño : Ateneo Riojano , 1995) y *María Martínez Sierra y la República: ilusión y compromiso. II Jornadas sobre María Lejárraga, Logroño, 23-25 de octubre y 6-8 de Noviembre de 2001* (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002).

pavorosa, trigo empapado de sangre (otro amarillo y rojo para nuestra bandera futura) que representa en mi mente, cuando acaso tengo por un instante valor de pensar en ella, la historia contemporánea de la que fue mi España (Martínez Sierra, 1989: 162-163).

En este fragmento, la autora da las claves para entender su posterior obra, *Gregorio y yo* que, podríamos decir, necesita de las mismas claves interpretativas: alejarse de la propia vida y contemplarla desde la barrera y la supresión de todo “anhelo, potencia, realización”. De hecho, la obra que tiene entre sus objetivos poner fin a la controversia autorial es una obra extrañamente alejada del “drama personal”, a pesar, de que, como explica la autora, se ve obligada a contarla para poder sobrevivir, es decir, para poder cobrar los derechos de autor de las obras que llevaban el nombre de su marido. Y es que el suyo es un caso asombroso de simbiosis/parasitismo de la escena literaria de este último siglo.

Aunque durante muchos años la crítica ha sido reticente a considerar que María Lejárraga firmaba con el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra, lo cierto es que poco a poco se va arrojando luz sobre este aspecto y empieza a vislumbrarse la constancia de que gran parte de la obra firmada por su marido, tiene una parte fundamental la “colaboración/autoría” de la citada autora. Para ello resulta de extraordinario valor la investigación de O’Connor (1975, 1987,2002, 2003) para conocer la tan controvertida e inquietante historia. Así, la investigadora recoge dos documentos que pueden aportar luz sobre este asunto: por un lado, una nota de María y, por otro, el documento firmado por Gregorio en el que queda recogido la autoría de María. Paso a transcribir ambos documentos del Archivo Lejárraga que O’Connor nos ofrece. La nota de María, escrita en tercera persona, dice así:

Nunca las firmó [las obras]; no quiso hacerlo –a pesar del constante deseo de Martínez Sierra de que lo hiciera– por una diversidad de románticas razones y caprichos. Como Gregorio,

su colaborador, ha muerto, ahora firma lo que escribe, porque no tiene otra alternativa si quiere cobrar los derechos. En presencia de la muerte, no tiene lugar el romanticismo (O' Connor, 2003: 72).

El documento (sin validez legal debido a la muerte de los testigos) firmado por la mano del propio autor, dejaba constancia de esta verdad en los siguientes términos:

Declaro, para fines legales, que todas mis obras están escritas en colaboración con mi esposa, Doña María de la O Lejárraga y García, y para dar fuerza legal a esta declaración, estampo mi firma en Madrid, a catorce de abril de mil novecientos treinta (O' Connor, 2003: 72).

A la luz de este documento, el nombre de Gregorio Martínez Sierra comienza a ser considerado una firma simbólica del matrimonio y, por lo tanto, su nombre se representa entre comillas. Pero afirmar esto –cuando aún la crítica no se había pronunciado y la investigación acerca de esta cuestión era, básicamente, irrelevante porque a nadie interesaba si había sido María la autora de las obras dramáticas– y en boca de una mujer, no era tarea fácil. Si a ello unimos que la obra procedía de una mujer de afiliación socialista y feminista, se explica la razón por la que la obra fue prohibida en España durante largo tiempo y vio la luz en 1953 en México en una única edición. Actualmente, la editorial valenciana Pre-textos nos ha brindado la oportunidad de conocer estas memorias, llenas de zonas tenebrosas, absolutamente mermadas, (voluntariamente por la autora), de todo aquello que dejase a su ex marido, Gregorio Martínez Sierra, en un mal lugar y que, como explica Sánchez Rey “son más significativas por lo que ocultan que por lo que muestran” (Sánchez, 2001: 80). En este mismo sentido, apunta Blanco que:

Nuestra autora, que no abandonaría el deseo de publicar y escribir para la escena española hasta no verse definitivamente instalada en Buenos Aires en 1951, le escribe acerca de este segundo proyecto autobiográfico a su hermano Alejandro en Madrid que “[él] que más convendría para España es *Horas serenas (Medio siglo de colaboración)* porque en él no se trata

más que de vida literaria sin política ni religión (Blanco, 2000: 12-13).

El texto ante el que nos encontramos es, pues, la rememoración por parte de María Martínez Sierra de lo que supusieron las *horas serenas* junto a su marido y la tácita constancia de no cerrar interrogantes sobre su autoría y lo que “realmente” supuso “colaborar” con Gregorio Martínez Sierra. Sin embargo, para Alda Blanco este libro de memorias:

No es un ajuste de cuentas con la Sombra, ni una rectificación de las decisiones que tomó de muy joven y que la mantendrían tantos años en el anonimato. Entre muchas cosas es, más bien, una explicación de las razones por las cuales no firmó su producción literaria (Blanco, 1989: 15).

María cierra así muchos interrogantes sobre la controversia en torno a su autoría en las obras de su marido; rectifica, calladamente, contra todos aquellos que mantuvieron un silencio sepulcral sobre esta relación literaria que conocían perfectamente y, por fin, paradójicamente, se hace pública de la manera más íntima aquella que estuvo ausente.

7.4. *El día a día de Alejandra Pizarnik: la escritura o la vida*

Leer un diario es, posiblemente, violar la intimidad de los que allí encontraron cobijo a sus pensamientos y deseos más profundos (y, quizá, omitidos de su vida “real”) ya que, como dice Arriaga, la publicación de un diario es posible “a través de una triple traición: a la voluntad del autor, al carácter efímero y contingente del texto y, por último, a su secreto” (Arriaga, 2001: 38). Partiendo de esta dolorosa convicción, nos adentramos en el testimonio de vida de Pizarnik, desgajando, usurpando y ahondando en sus diarios. Una percepción que no comparte la editora de los mismos, Ana Becciu, para quien:

Una constante de los diarios de escritores (con notables excepciones como las de André Gide, Rosa Chacel o León Bloy) es que otros se encarguen de publicarlos póstumamente. Estas publicaciones podrían dar la impresión de ser una violación de la intimidad del diarista o la diarista, pero no cabe duda de que, al conservarlos, el escritor está indicándonos que es consciente del valor intrínseco que tienen (Becciu, 2003: 9).

Un acceso que, desde el mundo de la filología, nos permite entrar en un texto literario, lleno de matices, abierto a mil posibilidades, cargados de connotaciones y ventanas (y cortinas) a la autora... o a su personaje literario: “El yo de mi diario no es, necesariamente, la persona ávida por sincerarse que lo escribe” (Pizarnik, 2003: 234). En este sentido, la historia de la escritura diarística de Pizarnik⁹ comienza en 1954. La

⁹ La **producción crítica** sobre la autora es amplísima. Son especialmente interesantes por la información que proporcionan sobre la recopilación de la obra autobiográfica de la autora, los textos de A. Becciu “Los avatares de su legado” (*Clarín*, Buenos Aires, 14 de septiembre de 2002) e “Introducción”. En *Diarios. Alejandra Pizarnik* (Barcelona: Lumen, págs. 7-11).

Entre los retratos realizados sobre la autora destacan los de C. Piña, *Alejandra Pizarnik*. (Barcelona: Planeta, 1991), F. Graciano, *Alejandra Pizarnik. Semblanza* (México: FCE, 1992), J. J. Bajarlia, *Alejandra Pizarnik: anatomía de un recuerdo* (Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1998) y C. Aira, *Alejandra Pizarnik* (Barcelona: Omega, 2001).

Acerca de su obra, señalaremos los artículos de C. Peri Rossi, “Alejandra Pizarnik o la tentación de la muerte” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 273, 1973, págs. 584-588), C. Piña, *La palabra como destino : un acercamiento a la poesía de Alejandra Pizarnik* (Botella al Mar: Buenos Aires, 1981), F. Lasarte, “Alejandra Pizarnik and Poetic Exile” (*Bulletin of Hispanic Studies*. 67.1, 1990, págs. 71-76). En 1990 se

autora concebía sus diarios como otra producción literaria –y no marcada ni ceñida al ámbito exclusivamente personal– y, por ello, decidió reescribirlos para su publicación en 1965. El hecho de que la autora reescriba el diario muestra la concepción de obra que tenía puesto que no son sus simples impresiones sino que las da al público como arte: “Diario 1960-1961” (aparecido en *Mito*. Bogotá 7, 1961, págs. 110-115) y “Fragmentos de un diario, París, 1962-1963” (cuyas entradas fueran todas modificadas por Pizarnik para su publicación en *Les Lettres Nouvelles* 39, Oct. 1963). El objetivo de editar su propio diario convierte al texto en literatura, lo que explica Venti en los siguientes términos:

El texto reescrito es una especie de “autoedición” que, parece tener dos objetivos: uno personal y otro literario. A nivel personal, eliminó las referencias sobre su madre y lo que estaba “pasado y acabado” a nivel personal se convirtió en material literario (...). El narrador hace un recuento de sus fracasos, dolencias psicosomáticas, y derrotas amorosas. Pizarnik biográfica, se convierte en personaje y a la postre en mito de sí misma (Venti, 2004: en línea).

publicó un monográfico de la autora en *Cuadernos Hispanoamericanos*, *supl. Los complementarios* 5 que incluye los trabajos de J. Malpartida, “Alejandra Pizarnik”, págs. 39-41; E. Molina, “La hija del insomnio”, págs. 5-6; C. Piña, “La palabra obscena”, págs. 17-38 y A. Soncini, “Itinerario de la palabra en el silencio”, págs. 7-15.

Esta extensísima nota de bibliografía crítica de la autora se puede ampliar con los estudios de S. Molloy, *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), D. W. Foster, “The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik” (*Hispanic Review* 62.3, 1994, págs. 319-347), G. Kirkpatrick, “Alejandra Pizarnik como sitio de refugio” (*Feminaria Literaria*, n.º 6, 1996, págs. 13-17), P. Anadón, “La que duerme en un país al viento (sobre la poesía de Alejandra Pizarnik)” (*Clarín: Revista de Nueva Literatura* 25, 2000, págs. 15-16), M. D’Uva, “Poder y control en el relato biográfico. Un caso paradigmático: Alejandra Pizarnik” (*Orientaciones* 6, 2003, págs. 127-136), C. Pérez Rojas, “A propósito de Alejandra Pizarnik: creación, locura y retorno” (*Cauce* 26, 2003, págs. 391-414) y C. Depetris, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik* (Madrid: Universidad Autónoma, 2005).

Entre los recursos, numerosísimos, disponibles en Internet sobre la autora destacan los de la revista *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* (<http://www.ucm.es/info/especulo>) en los que podemos encontrar los trabajos de M. López Luaces, “Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik” (2002), C. L. Torres Gutiérrez “Alejandra Pizarnik” (2004) y C. Navarrete, “Alejandra Pizarnik y la resistencia al lenguaje: Abrir el silencio para entrar en el deseo” (2005). Así como los numerosísimos trabajos de P. Venti, “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik” (2003), “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición” (2004), “*Palais du vocabulaire* de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir” (2005), “La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik” (2006). Aún inédita está su tesis doctoral leída en el 2007 en la Universidad Complutense de Madrid bajo el título *El desgarramiento de la palabra. El discurso autobiográfico en la obra de Alejandra Pizarnik*.

La ironía del hecho radica en que, paradójicamente, la escritora trata de reconstruirse a su gusto (¿y semejanza?) del mismo modo que la posterior crítica ha tratado de reconstruir su biografía para el gran público. En otras palabras, Pizarnik selecciona sus propios fragmentos y su propia biografía para convertirla en la autobiografía que desea, lo que supone, para Venti, que:

Nos encontramos que la *escritura marginal* de Pizarnik nos retrata un sujeto patológicamente obsesionado por la creación literaria y el suicidio que intentó recobrar una identidad perdida, pero toda transgresión a la imagen tradicional del sujeto femenino suele concluir en el vacío, de modo que si diarios, memorias, cartas o formas autobiográficas sirven para exorcizarse, el presente desde el que se narra (y por el que se inicia el viaje al origen) suele ser la miseria de su vida en los apuntes diarísticos; el *yo* se reviste de un manto literario y relata una doble vida al tiempo que narra una doble escritura: la pública y la privada. Su actividad de diarista regular se encuadra en un gesto de futuro y apela al desdoblamiento –pasar de un yo a un ella- para ya instaurar el nombre propio como entidad significativa (Venti, 2007: 16-17).

El texto póstumo publicado con el título *Diarios* recoge el periodo comprendido entre 1960 y 1968 (y no corregido por Pizarnik). Así, exceptuando los citados años que fueron corregidos por Pizarnik, todo lo escrito desde 1963 en adelante quedó de la mano de Olga Orozco y Ana Becciu. Esto ha supuesto, como explica Venti (2007), que del texto que conocemos como *Diarios* de Alejandra Pizarnik se han suprimido más de 120 entradas, buena parte de la totalidad del año 1971 y todo 1972. Venti ha rastreado estas omisiones entre los Pizarnik Papers de la Universidad de Princeton para confirmar que esta censura está siempre referida a “temas sexuales o íntimos” (2007: 68) hasta el punto que le lleva a afirmar que:

Dentro de las omisiones más ideológicas destacan las referencias a sus relaciones lésbicas, pasajes con fuertes connotaciones sexuales y violencia física. Es aquí donde podemos concebir el texto como la metáfora del cuerpo, de la que se le amputa una parte más o menos vital (Venti, 2007: 72).

Esta “selección” de los textos es unánimemente tachado por la crítica como un acto de agravio a la propia escritora. A este respecto se manifiesta Torres Gutiérrez (2004), para quien este texto diarístico:

Fue mutilado por sus familiares pues ¿cómo permitir que el público se enterara de sus pasiones, de su homosexualidad, de sus eróticos y diabólicos imaginarios?” (Torres, 2004: en línea).

Esta pregunta encuentra su respuesta en que la lectura del texto se convierte en su mayor caballo de batalla. No es tanto que la autora lo haya escrito como que sea público lo escrito. Por ello, en un fascinante artículo de Venti (2004) sobre la publicación de los diarios de Pizarnik tenemos dos palabras claves, censura y traición. Y esto queda claramente explicitado en el comienzo del mismo:

El carácter público del texto autobiográfico es la principal causa que promueve su censura (...). Los familiares, albaceas literarios, etc., intervienen, recomponen, vetan, alteran el manuscrito no sólo suprimiendo nombres, referencias de terceras personas, sino también censurando al propio escritor. El libro que llega a manos del lector es un texto reconstruido al gusto del mercado y según la ideología de la casa editora (Venti, 2004: en línea).

Por ello, tratar de omitir lo obvio para dejar sólo luz a lo deseado es mentir sobre un texto y entregar al público una obra no autobiográfica sino biográfica, con lo que de control y usurpación que esto puede suponer. Por eso, como explica Venti:

La afirmación de que el *Diario* publicado no es un “relato de vida” sino un “diario literario” –además de justificar la señalada censura previa– es una tergiversación que la propia lectura de los textos seleccionados se encarga de desmentir en más de una entrada (Venti, 2004: en línea).

Sin olvidar este importante matiz y teniendo en cuenta, pues, que los diarios que nos encontramos no son todos los escritos por Pizarnik (sino únicamente la versión políticamente correcta de la autora) afrontamos el tratamiento de dicho textos. Pero también es cierto que, al margen de descuartizamientos y roturas que encontremos en el diario, en él ha dejado plasmada la autora su ser más íntimo, ese que, a pesar de

cortapisas, sobrepasa el texto y deja impregnado de sí misma todo. En este sentido apunta Torres que:

Sucede que Alejandra, como verdadera poeta, hace del *Diario* el más refinado lecho para recostar, sin hacerlo, las palabras. Ella se convierte de manera prodigiosa en un poema que deambula, en pocos versos, desde el desgarramiento al desencaje total y finalmente a la muerte (Torres, 2004: en línea).

VIII. LA CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO FEMENINO. ESCENIFICACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE ROLES

8.1. *Lecturas de mujer*

Antes de proceder a las distintas imágenes de la mujer a las que asistimos a través de estas figuras literarias o de sus textos, hemos de comenzar por una definición de lo que leer la imagen de la Mujer significa en los estudios literarios. En este sentido, es importante no perder de vista que la construcción de lo femenino (y lo asociado a la misma) es cultural y, por lo tanto, sometido a numerosos cambios en su historia. Por eso, al reflexionar sobre estas escritoras y los reflejos de la mujer que en sus textos leemos, estamos participando de la construcción cultural en el ámbito hispánico del siglo XX. Esta construcción social y cultural tenía importantes consecuencias puesto que la ideología de género dominante falseaba la imagen de la mujer de modo tal que ninguna de ellas podía verse reflejada nada más que en un único espejo.

En este sentido apunta María Martínez Sierra con una reflexión brillante (procedente de la selección de textos realizados por Alda Blanco en la biografía de la autora) que:

Los hombres han podido crear, una tras otra, las imposibles, purísimas, castísimas figuras de mujer que decoran, adornan, iluminan, aroman e idealizan sus novelas, cuentos, dramas y comedias, porque las han soñado, y el sueño es, en cierto modo, una realidad para la mente que le forja (...) Y, en efecto, las escritoras nuestras contemporáneas empiezan a poner en el papel una realidad femenina hartamente en desacuerdo con el tipo ideal de “ángel de candor” o “pajarillo caído de nido” (todo tiene alas) consagrado por siglos de fantasía masculina (Blanco, 1999: 73).

Estos estereotipos tienen profundas connotaciones significativas tanto para el emisor de dicho estereotipo como para su receptor, dado que se estipula como “normalizado” lo que no constituye más que una percepción del sistema hacia las mujeres. Sin embargo, la cuestión va más allá ya que, como matiza Ferguson:

Certain stereotypes are particularly strong because underlying them are patterns called *archetypes*, the images of myths (stories told in every society to impose order and interpret the chaotic and mysterious aspects of experience). Because such images represent our desires and fears about the world and about ourselves, they resist modification by facts and logic and are often fortified by religion. Throughout history mythical archetypes of women in their biological role as the mysterious source of life have reinforced stereotypes about women's place in society; women have been viewed as mother, wife, mistress, sex object; in society men are neither defined by nor limited to the roles of father, lover, and husband. The word *defined* means “having a limit around,” or “fenced in.” Women have been fenced into a small place in the world. Even though women's “place” is no longer as small as in the past and roles change, the old stereotypes still linger (Ferguson, 1991: 2-3).

De este modo, en el momento en que estas imágenes se convierten en estereotipos las mujeres están encerradas, enclaustradas, encapsuladas dentro de un patrón/ideología. La cuestión fundamental de este hecho radica en que la imagen está construida pensando en el receptor. Así, dice Luna:

Podríamos afirmar, por tanto, que las mujeres son representadas de una manera diferente a los hombres –no porque lo femenino sea diferente de lo masculino– sino porque se asume que el

espectador ideal es masculino y la imagen de la mujer está diseñada para agradarle (Luna, 1995: 182).

De esta forma, la literatura sirve para, por un lado, destruir la imagen patriarcal de la Mujer creada a través de siglos y siglos de literatura escrita por hombres y, por otro lado, para ir instaurando una imagen más individualizada de la mujer (diferente a la colectiva realizada por el hombre), poniendo sobre el texto la experiencia de la mujer y creando sentido desde los propios patrones femeninos. Por ello, con la incorporación de la mujer a la literatura se abre la posibilidad de andar, por otros caminos, frente a la línea, recta, con el objetivo de romper con un proceso de hermenéutica unitario. Así, poco a poco, la mujer va construyendo una imagen de sí misma, más ajustada a su propia visión de la realidad femenina:

Es precisamente una desviación o producción de sentido la que se origina al leer conscientemente “como una mujer”, es decir, al inscribir en el proceso de interpretación un yo-mujer, una lectora hipotética ideal, un sujeto sexuado que incorpora a la hermenéutica interpretativa su experiencia genérica, transformando así el sentido dado (Luna, 1995: 171).

Esta reflexión sobre la identidad que les permite el reconocimiento o no en la imagen forjada para ellas desde el exterior plantea interesantes cuestiones cuando nos referimos a Pizarnik, Camprubí, Medio y Martínez Sierra. Sus vidas (a través de sus obras) nos plantean diversos interrogantes: ¿Destruyen estas mujeres, escritoras, esta imagen o permanecen fiel a la perspectiva? ¿Son ellas mismas estereotipos?

Para ello nos proponemos reflexionar sobre la imagen que las autoras ofrecían de sí mismas, no buscando necesariamente que al asomarnos a esta ventana encontremos un reflejo sino, quizá, una imagen distorsionada.

8.2. *El ángel del hogar*

La idea del ángel del hogar surge en la segunda mitad del XIX, siglo en el que la mujer cobra especial protagonismo en un género literario en auge, la novela. Comienza, así, también el ya mencionado debate sobre su educación, entendiendo que si había un control sobre dicha educación se podía dirigir su conducta, puesto que, como explica Rosado Bravo:

Para cualquier sistema político, la educación constituye, un eficaz instrumento con el que dotarse de legitimidad y conseguir la socialización de la población e introducir al niño/a en los valores éticos y morales del régimen dominante (Rosado, 2003b:18).

. Por entonces, el objetivo era conseguir de ella que fuese una buena hija, fiel esposa y amantísima madre, una triada considerada perfecta, una trinidad que dejaba a la mujer anulada pero familiar y socialmente colocada. De hecho, el ángel del hogar era una figura altamente estimada en la época: la mujer sumisa, obediente, humilde y abnegada era considerada una Virgen María doméstica de alta valía. A favor del acoso y derribo de cualquier otra imagen de la mujer se pusieron en marcha diversos canales: revistas femeninas, manuales de urbanidad femenina y novelas en las que la protagonista es exactamente este cúmulo de “virtudes” abnegadas de la mujer perfecta. Esta mujer perfecta es definida por Bordonada en los siguientes términos:

Este tipo de mujer se caracteriza por la exaltación de la feminidad, entendida ésta por la abnegación, el servicio y el sacrificio a los demás y cuyo marco de actividades ha de ser su casa y su familia. Es una versión modernizada de la clásica perfecta casada: es *el ángel del hogar* (Bordonada, 2001: 90).

Obviamente, su consagración al espacio, lleva consigo la guardia y custodia de los valores del mismo. Por ello, como explica Aldaraca:

The image of the Angel is never presented in isolation, but always with the necessary accoutrements that bring her into existence: the cradle, the thimble and sewing box, and if not a spinning wheel in the late nineteenth century, perhaps a sewing machine. But above all she is surrounded by the family members, for she exists *only* to serve them (Aldaraca, 1991: 65).

La figura del ángel del hogar es, pues, posible gracias a la perfecta y “armónica” división de los espacios que ha reinado a lo largo de la historia. Además, como continúa esta crítica se desarrolla una diabólica manera de “tenerla feliz” al idealizarla:

Idealization implies control within the imagination over the desired object. The idealization of another human being demands the transformation of the human subject into object in order to achieve this imaginary control (Aldaraca, 1991: 63).

En lo que se refiere a nuestras autoras, la imagen del ángel del hogar es repetida en la obra de Dolores Medio (aún cuando la autora no se siente identificada con ella). Es decir, esta construcción es tan histórica que en los propios retratos que la autora hace de algunas mujeres vemos reflejada esta imagen. Así, por ejemplo, en *Mi compañera* la autora nos plantea la lucha entre dos mujeres por dos maneras de concebir la vida pero que, como explica Bobes, acaban con un mismo proyecto de vida, explicado por el hecho de que:

La mujer está para enamorarse de un hombre, para someterse a la santa coyunda y para tener hijos, y esta trayectoria no es solamente la canónica que impone la sociedad para satisfacer sus intereses, sino que además es la única para conseguir la felicidad individual (Bobes, 2006: 335).

Además, en su propia narración autobiográfica de la infancia, Dolores Medio hace una reflexión sobre la relación entre maternidad y mujer como culminación vital, según la época, de la mujer, que explica que:

Mi padre, porque nunca había logrado un hijo varón y mi madre, por su interés en complacerle, aunque para ella niño o niña, representaba, como he dicho, su plenitud lograda, cuando ya no era una muchachita y había conseguido ser esposa y

madre, como sus hermanas, como sus cuñadas, como la mayor parte de sus amigas (Medio, 1991a: 107).

Sin embargo, frente a esta aceptación, incluso comprensión de esta imagen y proyección vital creada para la mujer, tenemos el ejemplo opuesto en Pizarnik quien, siempre crítica con los suyos, reflexiona sobre el matrimonio de sus padres y el paralelismo con su propia vida:

Noche insomne y despertar durísimo –lloré como nunca antes–. Y es una trampa. Paralelismos. Mi madre y yo. Su arribo a la Argentina. Mi arribo a la Argentina. Anoche miré sus fotografías de su juventud. Aparece con jóvenes enérgicos y viriles. ¿Por qué se casó con mi padre? Por qué no se casó con alguno de las fotos (...)

Vino a la Argentina y se le terminaron los juegos. Quiero decir, vino por razones utilitarias así como se casó por esas razones y porque una mujer debe casarse (...) Y ¿para qué vino yo a la Argentina? También para ordenarme, para tener una casa, una gran biblioteca (mis amigos, mi ciudad, mis libros) y tal vez la oculta –no tanto– intención de casarme. ¿Puedo yo casarme? Esto es absolutamente imposible (Pizarnik, 2003: 402-403).

Casarse, tener un hogar que cuidar es considerado una “razón utilitaria” que da sentido a la vida porque permanece dentro de la norma y la norma salva de las complicaciones y, sobre todo, de las infinitas inquietudes y desasosiegos que sufría la hija.

Pero si hay una autora cuya imagen quede, tras la lectura de sus diarios, fijada en este espacio del ángel del hogar es la de Zenobia Camprubí. Sin ir más lejos, la autora se siente la salvadora de su marido. Así, nos dice al poco tiempo de su llegada a los Estados Unidos, un 27 de febrero, a propósito de la reflexión sobre la muerte de Antonio Machado:

Lo más probable es que J. R. estuviera muerto o completamente loco de haber seguido su suerte, pero el día en que unió su destino al mío, cambió ese fin. Después de todo, yo soy en parte dueña de mi propia vida y J. R. *no puede* vivir la suya aparte de la mía. Y yo no acabo de ver ningún ideal por el que valga la pena dar la vida, pese a todo lo que se proclama. En esta

empresa nuestra, yo siempre he sido Sancho (Camprubí, 1995: 21).

Y en esa negación, en ese sentirse idealizada y, a la vez, pragmática encuentra Camprubí la razón por la que un estereotipo (tan manido y que tanto le horrorizaba de la mujer española) toma forma en ella. No obstante, tras la lectura de sus diarios es fácil comprender que Zenobia, por su gran formación intelectual y su absoluta inteligencia, se sentía al lado de un genio creador y esta percepción mediatizaba la concepción de su propia figura. En otras palabras, para Zenobia la situación de la mujer en España era esclavista, sujeta a los mandatos del varón y negada de la esfera pública. Irónicamente, leamos la estampa que nos ofrece Palau de Nemes, sobre las opiniones de su amiga, Zenobia, antes de pasar a engrosar la lista de los ángeles del hogar:

En su juventud, Zenobia Camprubí dijo que no quería casarse con un español, por detestar el papel subalterno de la mujer en España. Se casó con Juan Ramón, aparte del amor que le tuviera, porque el oficio y la personalidad de él le permitían desarrollar sus instintos de mujer activa, independiente, emprendedora, lo que le hubiera prohibido un marido menos absorto en su labor o con rentas fijas (Palau de Nemes, 1991: xxx).

Aunque la escena que seleccionamos a continuación muestra que, quizá, la cuestión del amor tenía también aquí otros matices. Ya en los Estados Unidos, en 1939 leemos:

Como no llegué hasta la hora de la comida, J. R. estaba tan alterado que ofrecía un aspecto patético. La constante pérdida le hace depender de mí como la única cosa segura a que aferrarse, y si estoy fuera un poco más de lo que él calcula, se pone en un estado mental desastroso (Camprubí, 1995: 68).

Esta percepción de que Zenobia dirige el hogar y que sin su presencia allí, Juan Ramón no es capaz de seguir creando es para la autora su orgullo y, a la vez, su mayor condena. Pero ella, por extranjera y por culta, sentía que lo suyo era diferente: ella eligió acompañar a Juan Ramón Jiménez, a pesar de que eso significó anular buena parte de su

propio deseo vital. De hecho, en esas raras ocasiones en que su diario deja de ser un mero cúmulo de acontecimientos y encontramos la vida interior de Zenobia descubrimos el doloroso día a día junto al autor, a su mal humor, a su entristecida alma en pena. De hecho, son muchas las entradas en su diario que muestran este terrible sacrificio:

Pero J. R. y yo necesitamos desesperadamente un cambio. No hay duda de que él está enfermo y esto lo pone de tan mal genio que creo que lo mejor sería que yo me encaminara hacia Nueva York inmediatamente. J. R. no quiere ir al médico y me siento tal como me sentía cuando luché por salvar sus manuscritos y él lo rechazó, cogiendo una rabieta cuando le dije que si él no quería salvarlos yo lo haría. Ahora, si veo las cosas claras y él no las ve, tengo que saber, ¿qué sentido tiene el permitirle acabar con mi existencia? (Camprubí, 1991: 179).

Por ello, a veces estallaba y entonces, Juan Ramón, conocedor de que el ángel del hogar podría echar a volar hacía esas mismas concesiones que había estado negando hasta que la situación era insostenible. Leamos una entrada del diario de Zenobia escrito a finales de diciembre de 1938:

Las cosas entre J. R. y yo llegaron a su punto culminante. Yo me doy cuenta de que tengo un gran defecto al no poder tolerar acusaciones, pero mi indignación fácilmente provocada y probablemente injusta la mayor parte de las veces, me saca toda la que tengo normalmente reprimida por estar mortificada todo el tiempo. J. R. parece haber perdido todo su poder de concentración y pasa de una tontería a la otra sin proponerse un proyecto y cumplirlo. Cuando me negué a regresar a Cuba con él, anticipando esto, me rogó que viniera, asegurándome que lo recogería todo en una semana y saldríamos para Miami. Sólo a él no se le ocurre que en una semana habríamos gastado lo poco que tenemos y no tendríamos nada para ir a Miami. Del otro lado, pretende ir con siete cajas medio llenas simplemente de papeles que no ha podido botar. Esto es dejarse controlar por la locura y decidí darle una sacudida para que actúe. Armé un infierno. Le dije que todos los hombres que él tanto desprecia y critica, por lo menos se mantienen, y a su mujer y a sus hijos, y él, que no tiene que preocuparse por casa y comida, no puede resolver ni los problemas más pequeños y está desperdiciando su vida tirado en la cama o perdiendo tiempo en los vestíbulos de los hoteles con un montón de gente poco interesante. Que yo estaba harta y me iba en el primer barco que saliera para Miami (Camprubí, 1991: 318).

Pero Juan Ramón es un dios, es su dios y Zenobia se siente su intérprete, una especie de cabalista capaz de hacer ver su rico y complejo mundo simbólico. Es capaz de entenderle... hasta el dolor de comprender que había perdido buena parte de su vida intentando caminar al lado de Juan Ramón. En una tristísima entrada de 1944 dice:

Hoy ya al hacer nuestros proyectos propuso que saliéramos a comer juntos un día por semana. La verdad es que en todo momento J. R. no pensaba más que en hacer lo mejor posible para los dos y especialmente para mí. Si hubiéramos hecho esto desde que nos casamos habría sido mejor para los dos. Probablemente la juventud es demasiado arrebatada y egoísta y los años tienen que templarle a uno (Camprubí, 1995: 247).

A propósito de este tipo de entradas y comentarios hacia su vida conyugal que hace la autora, Cedena Gallardo considera que Zenobia utilizaba estos diarios como fuente de desahogo y de explicación de su verdad. Frente a la ausencia constante de Juan Ramón Jiménez en el mundo que ambos compartían, la escritura del diario le permite a la autora dialogar consigo misma y, a la vez, con el mundo / futuro lector de estos textos. Por ello expone Cedena que Zenobia:

Es consciente en todo momento de que convive con un genio, cuya obra siempre ensalza, pero a la vez con sus anotaciones en el diario contribuye a la desmitificación del hombre que fue Juan Ramón Jiménez, y en este sentido, su testimonio, desde luego, es de primer orden y más que fundamental para conocer a la persona que fue el Premio Nobel español, figura clave de la literatura española del siglo XX. Zenobia engrandece la obra del poeta, pero a la vez desmitifica al hombre, acaba con el mito y nos ofrece un Juan Ramón pegado ineludible y humanamente a sus defectos y virtudes, descubierto en toda su humanidad (Cedena Gallardo, 2004a: 349).

Quizá, llevada por esa necesidad de hacer ver al otro cómo es, de plasmar su realidad y también la realidad que Juan Ramón le ofrecía, encuentra el crítico que:

Encontramos una de las grandes peculiaridades de este diario: la de tener dos protagonistas principales, dos héroes de la narración. Junto al *yo* omnipresente de la diarista, eje principal de la narración en todo diario, aparece el otro gran personaje, el que centra y protagoniza muchas páginas de estos libros, Juan Ramón Jiménez. Hay dos puntos de vista en estas páginas: el de

Zenobia y el de su marido. Estos diarios, en fin, reflejan la vida en común de Juan Ramón y Zenobia (Cedena Gallardo, 2004a: 355).

Un protagonismo compartido porque Zenobia es la otra mitad de Juan Ramón en grados extremos de manera tal que si el día fue bueno para su marido, lo fue para ella; si no lo fue para él, tampoco lo será para ella. Sirva de ejemplo esta contundente afirmación: “Un día de tristeza y desaliento, debido a que J. R. se siente muy afectado físicamente e incómodo” (Camprubí, 1995: 196). Y hasta tal punto llega esta relación simbiótica, que ella ve por sus ojos. A su vuelta a Riverdale, tras haber pasado un tiempo en la Argentina, escribe el 23 de octubre de 1949:

J. R. ha estado feliz, asomándose loco de contento a todas las ventanas y diciendo: “¡Esto es una gloria, Zenobia hija!” y llamándome constantemente para que viera algún aspecto nuevo de la belleza exterior. Viéndolo tan contento me consuelo de lo poco que me gusta este barrio y menos la idea de envejecer en él, porque está tan lejos de mi ambiente natural o tal vez debiera decir acostumbrado, la gente que aquí conozco, que me da un poco de pánico pensar en tener fuerzas disminuidas y verme encerrada aquí (...) La verdad es que J. R. ha ido depurándose de modo que me parece mucho mejor ahora que a los 30 años. Que Dios me lo guarde mucho tiempo. Él dice que esta casa le ha devuelto la salud y nunca se ha sentido mejor (Camprubí, 1995: 336).

Una vez más, la amiga del matrimonio, Palau de Nemes, hace otra lectura de esta relación y entiende esta difícil convivencia como un valiente acto vital:

Heroico desempeño del papel de esposa de Juan Ramón Jiménez. Iba a decir, su *sacrificado* papel, pero no fue así en el caso de Zenobia, que siempre logra de algún modo *vivir su vida* y cumplir con su marido. Zenobia fue una equilibrista en un juego en el que otras mujeres hubieran sucumbido; pero su vida fue, desde el principio, una preparación para salir a flote en la vida de casada, y cuando consintió en ser la esposa de Juan Ramón, conocía todas sus virtudes y todos sus defectos (Palau de Nemes, 1995: xi).

Incluso llega a negar la validez de los diarios de la autora con afirmaciones tan contundentes como ésta:

Como la mujer y el gran amor de Juan Ramón Jiménez, Zenobia realizó todos sus proyectos y todas sus ambiciones, porque él la dejó hacer y secundó todos sus planes y ella aprendió a hacer por él, le ayudó a vivir su vida y le protegió su soledad sin dejar que se consumiera en ella, porque con su amor y su comprensión y su inteligencia lo devolvía al mundo de ella, que era el normal (...) Y como fiel y amante esposa de su marido le proporcionó la paz y amorosa tranquilidad que le llevó a él a la culminación de su genio (Palau de Nemes, 1982: 150).

Y la amantísima esposa fue fiel hasta el final en su vocación/sacrificio y por ello se vio recompensada:

Zenobia tuvo su premio en vida. Se enteró de que su marido había ganado el Premio Nobel y murió *gloriosa* tres días después (Palau de Nemes, 2006b: xxvi).

De nuevo, leyendo la biografía realizada por Palau de Nemes parece que nos acercamos a un mito, a la mujer mitificada, al decimonónico ángel del hogar feliz y estereotipado, también.

8.3. *La mujer anulada*

La evolución natural del ángel del hogar es la mujer anulada, es decir, aquella que no está recluida en los márgenes del hogar sino que, simplemente, no está. Dos ejemplos conforman esta imagen: la ya citada Zenobia Camprubí (en su otra faceta) y María Martínez Sierra.

Comenzaremos con Zenobia Camprubí a quien hemos dejado en la abnegación absoluta a la felicidad de su marido para ir desgranando como, según pasa el tiempo, la autora claudica cada vez más hasta pasar a ser su diario una narración de los devenires de Juan Ramón, lo que hace que apenas se vislumbre su propio día a día. Para ello, es necesaria una lectura de algunas de estas entradas (muy espaciadas en el tiempo) pero que llevan a la misma idea en acontecimientos sin importancia pero que muestran la anulación de la autora. Así, cuenta que tras una propuesta por parte de Zenobia de salir a pasear, una vez más, Juan Ramón renuncia a acompañarla en el mismo día...

Allí, sentada junto al mar, se me vino encima la vida entera y la idea de la anulación gradual de mi responsabilidad en todo lo que no sea ayuda para los objetivos de J. R. y sobre todo la idea de que cuando J. R. quiere algo no importa lo útil, siempre estoy dispuesta a hacer sacrificios para que él pueda tenerlo, mientras que cuando yo quiero algo, aunque sea la cosa más mínima, si implica cooperación de su parte, basta que yo lo quiero para que él quiera lo contrario. No se le ocurre ni pensar que pueda sacrificarse para complacerme. Sin embargo, da por sentados todos mis sacrificios y los olvida tan pronto que no cuentan para nada. Creo que por esta razón me gustaban los pisos y la tienda, porque me lo quitaba del medio y podía hacer las cosas a mi gusto. Temo que la casita que quiero construir, significaría dejar de lado mis propias ideas, y si éste es el caso, a mi edad, he perdido el entusiasmo antes de empezar (Camprubí, 1995: 181).

Hay, pues, una confusión entre lealtad y abnegación, complacencia y sacrificio que sólo partía en una dirección: de Zenobia a Juan Ramón. Todo en busca de los objetivos de vida del escritor. En palabras de la autora:

¡J. R. *nunca* quiere hacer nada que otra persona sugiera y la única manera de hacer algo con él es haciendo lo que él sugiere, no importa el poco interés que una tenga! (Camprubí, 1991: 25).

Además, Zenobia relata infinidad de veces cómo Juan Ramón hace evaporarse su alegría e ilusión porque, cuando menos se lo espera, él renuncia a hacerla feliz o la hace renunciar. Sirva de ejemplo la negativa (tantas veces traída y llevada en sus diarios) de Juan Ramón a viajar a los Estados Unidos y permitir, así, cumplir uno de los sueños más ansiados de Zenobia:

Realmente no veo cómo tolero el estar aquí teniendo a mi familia entera y a mis amigas tan cerca, y todas las cosas que he querido hacer por veintidós años a dos días de distancia, y toda la gente de España que me gustaría ver allá. Además, si no me decido a ir sola voy a encontrar que con J. R. estaré más atormentada, pues él nunca quiere hacer nada que yo quiera hacer y siempre quiere que yo haga lo que él quiere (Camprubí, 1991: 177).

Hasta llegar al dolor supremo de saber que, una vez más, Juan Ramón se sale con la suya... Así, dice el 4 de mayo de 1938:

Un refugio color verde para la esperanza, como antídoto para mi completa falta de ella. Ayer por la tarde me desplomé con un ataque de neuralgia como resultado de haber cedido, renunciando a la idea de hacer lo que yo quiero (...) Para cuando pueda mudarme al cuarto de al lado pasado mañana, trataré de organizar mis pensamientos y de ver qué voy a hacer durante los próximos tres meses. Lo primero será escribirle a todo el mundo y decirles que no intentaré anunciar otra visita (Camprubí, 1991: 199).

O que llega un aniversario de bodas, allá por marzo de 1940, y lo mejor sería que no tuviese lugar:

Mi aniversario, o mejor dicho, el nuestro, fue como siempre una desilusión. Es evidente que nadie en la familia de J. R. ha tenido la capacidad de hacer los aniversarios memorables, como lo

hacía mi madre, con exquisito arte. Así es que todos nuestros aniversarios, de cualquier clase, siempre son un fracaso; aunque J. R. empieza el día diciendo que podemos hacer lo que yo quiere, tiene siempre demasiada prisa para hacer lo que yo quiera. Desde luego, me habría gustado celebrar el día con un paseo a Key West, algo que nunca hemos hecho, a pesar de haber estado muchas veces a punto desde que tenemos coche, pero ni siquiera se lo mencioné (Camprubí, 1995: 194).

En otras palabras, nos encontramos ante la evolución del ángel del hogar que, una vez que deja de contemplar las maravillas de su abnegación, ve con dolor cómo las alas se le pudrieron y ya no existe la posibilidad de dejar esa realidad... y solo cabe, con suerte, volver a sentir el placer del sacrificio.

Y tratándose de sacrificio, María Martínez Sierra, no deja lugar a dudas. En esta dirección, apunta Trapiello quien entiende la relación entre la autora y Gregorio Martínez Sierra como uno de los “casos más anormales de nuestra literatura” (Trapiello, 1997: 264), posible gracias a la abnegación y desinterés de María, una irónica y controvertida “ángel del hogar” (1997: 290) y feminista (?). Una figura femenina, la suya propia, llena de incomprensiones y renunciaciones que explican esa imagen casi mística que se tiene de la autora, ajena a su realidad más feroz (el abandono de su marido por otra mujer), ajena a su situación (escritora de un marido ausente) y ajena a sí misma (en una renuncia absoluta de su persona). Para O’Connor:

Considerando la formación de María en una tierra estoica y católica militante, de mujeres mártires y legendario sacrificio maternal, sus reacciones parecen casi previsibles. Lo que es más, las abnegadas actitudes en María como mujer hallan dulce eco positivo en las maternales monjas de las obras dramáticas. Estas heroínas, moldeadas principalmente por María, sin duda alguna, tienen en común un rasgo esencial: la renuncia del yo. Es también muy posible que el trabajo se convirtiera en un sustituto del ego de María, así como del amor que indudablemente sentía por Gregorio. Sublimaría también su ira y su frustración de un modo positivo y productivo a través de obras literarias extrañamente serenas y optimistas (...) Además de aminorar un tanto su soledad, el escribir suponía un seguro contra el total abandono por parte de Gregorio (...) La insistencia de María respecto a que todo el trabajo se realizaba

en colaboración con Gregorio puede haber sido una expresión de su propio deseo; un modo de negar la penosa realidad de la separación. Después de 1922, la “colaboración” (en el sentido de trabajar física y psíquicamente juntos, uno al lado de otro, dividiendo o compartiendo el trabajo) fue un mito; una fantasía que ella promocionaba porque la hallaba reconfortante (O’ Connor, 2003: 92-93).

Esta colaboración será nuestra primera cuestión de debate. Abordaremos, pues, la autoría de María Martínez Sierra en sus obras porque en ella se esconde una de los principales caballos de Troya de la imagen que María proyectó sobre sí misma (y que tan abrumadora para su comprensión resulta a la crítica). En segundo lugar, nos centraremos en la “cuestión de la mujer” en sus textos... ese feminismo tan difícil de entender porque muere en la palabra, otra de las imágenes que María dejó para la posteridad y que parece no dejar espacio a la mujer real.

Explica Rodríguez, en su imprescindible historia del teatro femenino en España, que todo comienza siendo María muy joven:

En 1899 María funda y dirige la Biblioteca Educativa; inicia la colección con un libro suyo, su primera publicación, *Cuentos breves. Lecturas recreativas para niños*. Este fue el único libro que firmó con su nombre; en su casa recibieron la publicación con cierta indiferencia y esta actitud parece que le afectó bastante, y podría haberle llevado a no volver a firmar con su apellido. De hecho, de ahí en adelante, lo haría con el seudónimo de “Martínez Sierra” (Rodríguez, 1997: 691).

María, en sus memorias de colaboración, menciona también este episodio explicando la reacción que el hecho de que en su casa la obra no fuese bien acogida o, quizá, no acogida con la pompa que un hecho así se merecía, le hizo renunciar a sí misma. De este modo lo explica:

Tomé –interiormente, como es mi costumbre– formidable rabietta y juré por todos mis dioses mayores y menores: “¡No volveréis jamás a ver mi nombre impreso en la portada de un libro!”

Esta es una de las “poderosas” razones por las cuales decidí que los hijos de nuestra unión intelectual no llevaran más que el nombre del padre. Otra, que siendo maestra de escuela, es decir,

desempeñando un cargo público, no quería empañar la limpieza de mi nombre con la dudosa fama que en aquella época caía como sambenito casi deshonoroso sobre toda mujer “literata”. La razón tercera, tal vez la más fuerte, fue romanticismo de enamorada... Casada, joven y feliz, acometiome ese orgullo de humildad que domina a toda mujer cuando quiere de veras a un hombre (Martínez Sierra, 2000: 75-76).

Este fragmento resulta fascinante porque en él, a pesar de los intentos de la autora por dar forma y sentido a lo irracional, se juntan los estereotipos sociales, culturales y, como no, de género. En primer lugar, la autora utiliza un hecho intrascendental vivido al principio de su carrera, y que ella define como “rabieta”, para justificar toda una vida en el anonimato. Por ello, el reconocimiento del “padre” va en detrimento del reconocimiento de la “madre” de los hijos de la unión intelectual.

En segundo lugar, la autora explicita las cuestiones de género de la manera en la que le son más favorables (al margen de toda su propaganda feminista posterior, que a la luz de estos comentarios resulta casi incoherente): la mujer debe guardar la honra y ser aceptada públicamente. Si para ello ha de negar toda su identidad, no importa, dado que tener “dudosa fama” de “literata” es una mácula imborrable en la vida de cualquier mujer. Y una mujer no era tanto valorada por su hacer sino por lo que se decía que hacía. No obstante, quizá la autora falte a la verdad: tiempo después, cuando ya había dejado la docencia (con documentos de renuncia como los que mostraremos a continuación) aún seguía sin firmar las obras.

A este respecto es importante no olvidar la evolución de María al respecto. Lizárraga (2004) explica que la autora era una mujer absolutamente implicada en la educación, vocación que le apasionaba antes de conocer a su marido, pero a la que se vio obligada a renunciar para dedicarse por completo a crear “con” su marido. Sin embargo, antes de su renuncia total la autora quiso asegurarse de que le fuese concedida la excedencia (teniendo en cuenta que lo suyo era vocacional) y para ello, María

recurrió al Código Civil donde se establecía que cualquier mujer casada debía seguir a su marido. Como la excedencia fue denegada, María en una instancia dirigida al Ministerio de Instrucción Pública (adjuntada por dicha investigadora) renuncia definitivamente no sólo a la docencia (sino a tener, posteriormente, la posibilidad de firmar sus obras ya que dejaba de ser maestra):

Impidiéndome mis obligaciones particulares, y la necesidad de seguir a mi marido en sus frecuentes e inevitables viajes al extranjero, desempeñar con la puntualidad debida mi cargo de Maestra propietaria de las Escuelas Municipales de Niñas de Madrid, y llevando en las mismas más de diez años de servicios, prestados sin interrupción, me veo obligada, bien a pesar mío, a presentar la renuncia de dicho cargo (Lizárraga, 2004: 67).

Recapitulando sobre las poderosas razones del corazón que María menciona en sus memorias, podríamos decir que, en realidad, bajo ella se oculta la situación desfavorable de la mujer disfrazada de amor. La idea que expresa la autora de “ese orgullo de humildad que domina a toda mujer cuando quiere de veras a un hombre” es una versión más dulce de esa renuncia. De hecho, resulta “romántico” (y, todos los adjetivos que a dicho movimiento adscribamos: irracional, vehemente, apasionado, irreverente, etc.) interpretar esta colaboración en dichos términos o, como explica Antonina Rodrigo (2005b), creer que la razón única es tan simple como el amor.

Sin embargo, resulta cuanto menos inquietante que ni siquiera en estas memorias (en las que se ve obligada a contar la verdad, y no el amor, para poder cobrar los derechos de autoría) que la autora no hable claro a pesar de que éste es el texto en el que, por primera vez, se pone voz y se da ese espacio que, reiteradamente, se ha negado. No obstante, María cuida muchísimo que esa búsqueda del espacio anulado, que esa abnegación “voluntaria” suene creíble y, sobre todo, que no desmejore la imagen de Gregorio. Así, la mirada de la autora sobre lo ocurrido es soslayada dejando entrever, muy escasamente, en qué consistía realmente ese ir y venir de

colaboraciones/ usurpaciones/ deseos compartidos. Por ello, quizá debamos leer con reticencia esta confesión tan “plausible” de lo ocurrido y, sobre todo, no olvidar que detrás de esa “facilidad del amor” está la dura batalla posterior por los derechos de autor de las obras de las que fue autora o coautora.

Partimos del hecho de que lo que María Martínez Sierra plantea es difícil de comprender, pues es un silenciamiento de su persona con razones que no convencen a la cabeza. Sirva de ejemplo brutal, por la fuerza, el dolor y sobre todo la inquietud que crea un fragmento del texto “IN MEMORIAM” (también recogido por O’ Connor tras su acceso al Archivo Lejárraga que se encuentra en la Universidad de Cincinnati), donde, tras conocer la muerte de su ex marido a través de la radio en 1947, María hace una rememoración de lo que supone la pérdida de un ser amado:

¡Ay de nosotros! Jamás pensé que pudieran faltarles a nuestro afán común tu inflexible autocrítica, tu clarividencia, tu ansia de perfección, tu odio a la engañadora felicidad, tu sentido infalible de la medida, ni a las horas de tedio y aridez que toda mística de creación lleva consigo, la divina evasión del desvarío a medias (...).

¿Quién hallará por mí la palabra rebelde? ¿Quién clarificará para mí la idea envuelta en nieblas? ¿Quién dirá: “¡un poco más!”? ¿Quién decidirá “¡basta!”? ¿Quién añadirá la alegría de su complacencia o la satisfacción de un hallazgo feliz? ¿Quién comprenderá?... ¡sobre todo! ¿Quién comprenderá siempre? (O’Connor, 2003: 80).

Un texto absolutamente imposible de explicar de quien escribía para un marido ausente, creaba papeles para una actriz con la que su marido le abandonó, no luchaba por cobrar los derechos y aún siente... que le comprende a pesar de la tragedia en todo esto. Sin embargo, como explica Martínez Olmedilla, todo se volvió contra ella:

María Martínez Sierra hubiera querido reanudar su labor teatral pero no pudo, porque no le reconocían personalidad en el mundillo farandulero. Todos sabían que ella era la autora de las obras que firmó su marido; pero oficialmente no era nadie y no pudo romper el hielo para su reaparición en el ambiente donde había triunfado (Martínez Olmedilla, 1961: 249).

Por otro lado, como ya hemos hecho mención, la segunda cuestión de debate que plantea la obra de María Martínez Sierra es cómo conjugar su militante feminismo con esta actitud de mujer anulada/ausente. Lo cierto es que resulta inquietante tratar de conjugar una postura tan absolutamente marginal y centrada en el hombre, como la que mantuvo en su vida, y mantener un discurso feminista en sus ensayos. De hecho, la obra de María Martínez Sierra es indispensable para el estudio de la evolución del feminismo en España no sólo porque acercó, con sus traducciones, los ensayos teóricos feministas más importantes del mundo anglosajón, sino también porque su lucha fue incesante y sus textos son un grito de guerra contra la opresión patriarcal.

Esta controvertida actitud es explicada por críticas como Blanco (1989), alejándola de las palabras amor y abnegación para sustituirlas por inteligencia. En otras palabras, la autora para poder sobrevivir en la sociedad que le había tocado vivir decidió alzar su voz (pero desde bambalinas). Explica la autora:

El que María Martínez Sierra escogiera escudarse detrás de una firma masculina para así acomodarse dentro del anonimato puede interpretarse como una estrategia vivencial que le permite intervenir en el mundo de las letras con una poderosa voz textual como mujer y como feminista ya que era harto consciente que vivía en una cultura y en un ámbito literario en que existía gran ambivalencia, si no hostilidad, hacia la mujer que osaba escribir. Propondremos aquí, por lo tanto, que el anonimato y el enmascaramiento de esta escritora no son síntoma de una confusión, una debilidad o una neurosis por su parte, sino que expresan una de las posibles maneras de negociar su difícil problemática como escritora (Blanco, 1989: 15-16).

Lo que plantea Blanco es que la autora, para no estar marginada, sino poder estar en el centro de la cultura decide desaparecer detrás de un pseudónimo masculino con el objetivo de:

Zanjar el eterno y machacón tema de la transgresión femenina y sus textos llegaron a ocupar, sin mayores obstáculos, un espacio culturalmente vedado a muchas de sus contemporáneas (Blanco, 1989: 25).

En nuestra opinión, esta explicación supone un giro de tuerca, quizá excesivo, quizá irreal, sobre una realidad aplastante con el objetivo de limpiar esta imagen emborronada que grita a las mujeres que no callen y ella misma está en el silencio. Bien es cierto que negar la habilidad y tremenda contundencia de los textos feministas de María Martínez Sierra es faltar a la verdad, pero también es cierto que en aras de posicionar a la autora como una de nuestras primeras feministas, se obvia que su feminismo pasa por la teoría y no por la práctica.

Claro está que negándose la identidad es posible traspasar el umbral de la esfera privada y entrar de lleno en la pública, con el único “inconveniente” de que en este paso se pierde la propia capacidad de llegar a esa esfera por lo que se es, es decir, se anula la identidad de mujer. Es decir, si partimos de la idea de Blanco de que de esta forma María Martínez logra saltarse el veto a la entrada de la mujer en un espacio público (considerado masculino) y si, además, esto se considera una “hábil estrategia” estamos confundiendo la realidad y pintándola de rosa. En otras palabras, María se adaptó a sus circunstancias sin querer cambiarlas (o no pudiendo cambiarlas) pero resulta difícil creer que para defender una postura feminista ha de perderse la propia esencia de “ser mujer”. Si esta es la manera en la que la hemos encontrado, si es a través de la supuesta voz masculina de la firma “Gregorio Martínez Sierra” que en su época se logró leer ciertos atisbos feministas en su producción, entonces su postura fue una defensa a ultranza del patriarcado y de sus redes de silenciamiento de la mujer.

Dicho de otro modo, bien está que entendamos que María sobrevivió a sus circunstancias históricas y otra cuestión es considerar que esta utilización del pseudónimo responde a una estrategia en la que la mujer, ocultándose, tiene la posibilidad de mostrarse. María, bajo el pseudónimo de Gregorio, no consigue entrar en

la esfera pública, puesto que lo que hace es entrar en su propio anonimato para tener un espacio en dicha esfera desde una perspectiva masculina. En este sentido, sus textos no son leídos igual, es decir, el horizonte de expectativas de los lectores es diferente en el momento en el que entienden que la firma procede de un hombre o de una mujer y, de este modo, sus reivindicaciones no son interpretadas con la misma intención. Desde una pluma de hombre, sus discursos feministas tienen una lectura “paternalista”; desde una pluma de mujer habrían tenido una lectura “reivindicativa” y “feminista”. Es decir, el planteamiento de Alda Blanco que supone que la autora juega con la autoridad masculina a través de una innovadora estrategia textual supone obviar la cuestión de su silenciamiento. No obstante, Blanco mantiene que:

El gran acierto de la estrategia narrativa de nuestra autora es que le brinda a la lectora la posibilidad de oírse, reconocerse e identificarse con la voz de un hombre que rechaza con un tono harto afirmativo, poco conciliador e imperativo el ubicuo discurso de género. El próximo paso será que la mujer misma rompa el encanto. A través de sus ensayos María Martínez Sierra espera que sus lectoras adquieran el conocimiento necesario para poder alzar su propia voz en contra de la poderosa voz del hombre (Blanco, 2003: 23)

Pero si María Martínez Sierra consideró que la sociedad escuchaba mejor lo que decía un hombre que lo que decía una mujer y aceptó las normas, claudicó ante ellas, entonces como resultado tenemos que la estrategia es inexistente puesto que no parte de la modificación de lo que la anula, sino de la negación de su presencia. Si María elige hacer oír su palabra pero no su voz, si el público de entonces entendía que era Gregorio y no María quien hacía dichas proclamas... ¿Qué cambio hemos hecho?

Por ello, entendemos que el ensalzamiento de Blanco de las estrategias textuales de la autora resulta excesivo. Así, afirmar que la elección de María Martínez Sierra de identificar al lector de sus textos como una mujer “responde a la estrategia política feminista” (Blanco, 1989: 27) es una lectura un tanto difícil de mantener. De hecho, la

identificación de la lectora con la mujer es una falsa estrategia/suposición, puesto que la lectora percibe que la voz del texto es masculina y, por lo tanto, se posiciona de una forma diferente. La estrategia feminista de hablar de mujer a mujer es un pacto roto desde el momento en que María, como emisora, no se identifica como mujer.

Más aún, la postura que mantiene, posteriormente, Blanco en la que, además, afirma que “en una sociedad en la cual la mujer está acostumbrada a escuchar a su hombre, los razonamientos feministas en boca de hombre pesarían más que los de una mujer” (Blanco, 1989: 29) es, absolutamente, irreconciliable con la búsqueda de un lugar digno para la mujer en la sociedad. Si para que su discurso sea escuchado y la mujer sienta que no le habla la “histórica” del XIX, ese “ángel del hogar” endemoniado (que se entendía que era cualquier mujer reivindicativa de sus derechos), debe hablar la “coherencia masculina”, entonces estamos construyendo un espacio en el que se acallan las voces disidentes a través de la voz autoritaria y condescendiente masculina (que sería Gregorio Martínez Sierra). En otras palabras, la idea de Blanco de que oír un discurso feminista en la época desde la voz masculina podría ayudar a cambiar la situación, sigue teniendo el tinte paternalista... Y, obviamente, este hecho plantea preguntas difíciles de responder... ¿Puede el público femenino sentirse identificado con un hombre “feminista”? ¿Por qué espera María Martínez Sierra de sus lectoras que sus proclamas sirvan para luchar contra lo que ella no pudo?

Por ello, comparto la opinión de Sánchez Rey sobre esta encrucijada de circunstancia histórica de la mujer y ¿amor? que dio por resultado una imagen que rompe todas las suposiciones:

De manera que a la imagen de mujer sentimental, trabajadora en la sombra, viajera y en cierto modo solitaria que da este libro, hay que sumarle la imagen de una mujer desgarrada por un doloroso conflicto matrimonial, una mujer independiente, que entró de lleno en la política durante la República, que padeció

un largo exilio y que fue una activista feminista. Esto último es lo que hace raro que una mujer de tanta personalidad, por muy plausibles que sean sus razones para haberse mantenido media vida a la sombra de su marido –la mala reputación de las *litteratas* y un error de amor–, tardara tanto tiempo en igualar con la vida el pensamiento (Sánchez Rey, 2001: 80).

En definitiva, mujer en la sombra, exiliada de sí misma, que terminó respondiendo a lo que de ella se esperaba: docilidad, abnegación, pasividad, humildad hasta límites insospechados... María ejerció su feminidad a través de la imagen de la época.

8.4. *La mujer rebelde*

Pocas son las estampas de mujer rebelde que encontramos en estos textos. De nuevo, Pizarnik camina al margen, pero es una rebeldía más contra la madre (por lo que la trataremos en su memoria de la infancia y la familia) que contra el sistema social establecido. Por otro lado, el suyo es también un estereotipo común de rebeldía: el del escritor finisecular, conocedor de las drogas, al margen de parámetros sexuales establecidos y creador de mundos paralelos. Si a ello unimos el componente mujer, tenemos:

Cierro los párpados y recorro mi vida. Sonrío. ¿Se la puede llamar intensa? Creo que sí. Inconscientemente intensa. Cada día lo siento más. Cada minuto tomo más conciencia de mí y mi sonrisa se amarga. Me siento agotada (...). Sí. Estoy agotada. Deshecha. Me pesa el disfraz de extravagante originalísima, de niña adorable, de liberal, de todo. Me siento desdichada... (Pizarnik, 2003: 26).

Pero ese disfraz marcaba la diferencia entre su madre y ella, diferencia que las situaba a ambas en sus orillas opuestas, la de la vida y la del arte, respectivamente. Por ello Pizarnik se muestra absolutamente reacia a las indicaciones de su madre. Leemos el 21 de julio de 1955:

Conversaciones con mi madre. Hallo buena voluntad. Le muestro las reproducciones de Gauguin y Van Gogh. Le gustan. Sonríe ante los pechos descubiertos de las tahitianas. Acepta el arte y a los artistas, pero siempre que se den en otro planeta. Es decir, que no admite la posibilidad de mi realización literaria. ¡No! Son caprichos, vuelcos juveniles que ya pasarán cuando la experiencia nos traiga la expresión serena. Observa ingenuamente que yo tendría que pensar más profundamente (¡Madre! ¡Diste justo!). Le explico que aún no es posible. No acepta mis explicaciones. “No hay médico capaz de ayudarte, si no comienzas tú primero” (¡Madre! ¡Imposible!) (Pizarnik, 2003: 37).

La rebeldía consiste en su necesidad de andar el camino del arte y negarse a una vida ordenada, tranquila, predecible y común de mujer. Sin embargo, esto ya no es

posible porque Pizarnik va adquiriendo confianza en sí misma, comienza a atisbar su buen hacer literario (a pesar de la constante y tediosa lucha con el lenguaje) y va tomando conciencia sobre su propia imagen de escritora. En este sentido reflexiona el 7 de julio de 1955:

D. M. me invitó a participar en un concurso literario, de cuyo jurado forma parte. Se me ocurre que no debo intervenir pues D.M. es pseudoclasicista y dijo que mis poemas: “son muy buenos, pero un tanto osados”. ¡Osadía! Escribo como puedo. Jamás sería capaz de escribir un soneto ni una apología al jardín de esa plaza. Jamás sabría componer un alejandrino ni calcular una rima. No lo lamento, pues D.M. tampoco “sabría” hacer ninguno de mis poemas (Pizarnik, 2003: 50).

Incluso mucho más rotunda:

Ahora sé que siempre haré poemas. Y sé –qué extraño– que seré la más grande poeta en lengua castellana. Esto que me digo es locura. Pero también promesa. A otros de ser feliz. Yo quiero la gloria, mejor dicho, la venganza contra los ojos ajenos (Pizarnik, 2003: 199).

En este sentido, Pizarnik se opone a los planteamientos de algunas críticas femeninas sobre lo autobiográfico femenino. Así, la afirmación de Jelinek (1980) de que la primera y gran diferencia fundamental radica en que mientras el hombre ha vivido en el espacio público y, por tanto, su narración va encaminada a mostrar esa evolución en el éxito social (fruto de una lucha constante y feroz de su persona); la mujer, por el contrario, tiene un relato más personal e íntimo, fruto del espacio que le ha tocado habitar, se desmorona en los textos de Pizarnik.

Del mismo modo, lo hace con la teoría de Heilbrun (1994) de que la mujer no alude a su progreso y considera el éxito adquirido en la vida social no como fruto de su intenso esfuerzo sino como una cuestión más cercana a la suerte o al divino deseo. Pizarnik salta los límites consciente de su valía: se niega a quedarse escondida y trata de llevar una vida de escritora. Para Pizarnik, el modelo de mujer –buena hija, excelente

madre y amantísima esposa— le era insoportable. Ella se congratula en numerosas ocasiones de su soltería y de la libertad que ello le ofrece aunque lo cierto es que, inevitablemente, surge el conflicto. Y con esa ironía tan propia de Pizarnik se increpa a sí misma las siguientes cuestiones “metafísicas”:

¿Por qué no me ubico en un lugarcito tranquilo y me caso y tengo hijos y voy al cine, a una confitería, al teatro? ¿Por qué no acepto esta realidad? ¿Por qué sufro y me martirizo con los espectros de mi fantasía? (...) ¿Por qué no me visto con elegancia y paseo por Santa Fe del brazo de mi novio? (Pizarnik, 2003: 55).

Pero ni la casita tranquila, ni los hijitos revoleteando, ni el paseíto del brazo del novio son comparables con la necesidad de la autora de crear, una necesidad que anula la posibilidad del hombre a su lado. Primero, leamos el desdén con el que retrata a los varones que le impiden su creatividad en un café:

¡Vivir como Jarry! Aquí me hablaría Mme. de Beauvoir de mi situación de mujer. ¡Desear vivir como Jarry cuando no se puede estar una hora en un café sin que surjan dos gusanos por minuto para perturbar la existencia que esta pobre hembra desea desarrollar! (Pizarnik, 2003: 32).

Y dejando de un lado esta ironía, y siendo mucho más meditativa, da forma exacta a esta imposibilidad de conjugar una vida de mujer y una vida de escritora a través de este pensamiento:

Creo que mi femineidad consiste en no poder “vivir” sin la seguridad de un hombre a mi lado. En los períodos (¡actualmente tan escasos!) de ausencia de *flirts*, me siento terriblemente árida. Inútil. Como si estaría [sic] malgastando mi juventud. Y cuando estoy *segura*, es decir, cuando camino junto a un hombre que guía mi cuerpo, me siento traidora. Traiciono a ese llamado cercano que me planta junto a la mesita y me ordena: ¡estudia y escribe, Alejandra! (...) Esta dualidad me rebela. ¿No han de ser compatibles en forma alguna? Buscar ejemplos. ¡Sí! La foto de Daphne du Maurier junto a su aristocrático marido; Lord..., tomados amorosamente de la mano. Simone de Beauvoir sonriendo junto a Sastre (no hay que fiarse del periodismo) (Pizarnik, 2003: 34).

Razones todas ellas para no abandonar la lucha por la escritura y negarse a claudicar con una vida “burguesa” que aborrecía. Sin embargo, frente a los gritos de rabia e ira que leemos en Pizarnik ante esa vulgar mundanidad de la vida corriente y preestablecida, está también el análisis sereno de otra escritora: Dolores Medio. La autora rompió con las normas estereotipadas, no con tanto ruido, pero con firmeza y sin ceder en nada de lo que se esperaba de ella. Así, se confiesa la autora:

Bien es verdad, y debo confesarlo, que yo “siempre rompía aquel estado de cosas” [la rutina, la convivencia cotidiana], con alguna innovación o acto de rebeldía o simplemente haciendo lo que me apetecía hacer, agradara o no, a las personas que me rodeaban. Vale decir que yo me procuraba por cuenta propia, mis “evasiones” (Medio, 1991a: 210).

Esta mujer rebelde lo es desde el momento también en que en una familia profundamente conservadora como la suya ella se atreve a despuntar con un amor republicano que marcó un “cambio radical en mi vida y en mi pensamiento” (Medio, 1991a: 217), hecho que ocurre:

En 1931, cuando se proclamó en España la República y en el que yo conocí al hombre que iba a influir poderosamente en mi vida y en mi pensamiento (...) Y esto fue en adelante el lema de mi vida, no sólo del Gran Amor, sino de otros amores más terrenales: Darlo siempre todo, sin pedir nada a cambio... (Medio, 1991a: 217-218).

Nada a cambio pidió Dolores Medio y, por eso, en su obra y de sí misma no refleja ninguna imagen rebelde, como tampoco lo hace en sus diarios Zenobia Camprubí. Sin embargo, creemos que resulta de interés mostrar una carta escrita por la autora cuando aún Juan Ramón y ella eran simplemente amigos y que aquél recibió y contestó ofendido ante la rebeldía de la muchacha. La carta decía lo siguiente:

Querido amigo Juan Ramón:

Como me esté un momento más callada *estallo*, y como no tengo ganas de estallar, aquí va esto, que usted llamará carta, o algo menos chino, pero que yo llamo un rompimiento colosal del dique de mi paciencia y un desbordamiento igualmente

colosal de mi ira, indignación, furor, etc. (etceterorum) (yo me he de reír hasta cuando rabio). ¿Por qué está usted siempre con esa cara de alma en pena? ¡Es usted un egoísta de primera! ¡Caramba! No le da la gana de ver más que lástimas en el mundo. Hasta yo me pongo triste... con que ¡diga usted! Si a usted lo que le pasa es que necesita salirse de la rutina cariacontecida de su interior (VV. AA., 2007: 223-224).

Una ira que con el tiempo se va aplacando y que, definitivamente, en sus diarios se evapora para poder justificar constantemente al pobre Juan Ramón con su carácter agrio, tenebroso y doliente. Había que comprenderlo, entenderlo... y para eso escribe Zenobia su diario: para entender a su marido y no airarse nunca más.

IX. REMEMORANDO / ESCRIBIENDO

Recordamos, recontamos: maneras de acercarse a la vida y a la escritura. Nos proponemos aquí hacer un viaje por esos *topoi* / autobiografemas de la escritura autobiográfica en estas autoras. En todos ellos trabajaremos siguiendo un orden paralelo empezando siempre por Pizarnik para continuar con Camprubí, Medio y Martínez Sierra. La razón por la que hemos elegido este orden es porque la primera, la autora argentina, por su juventud y radicalismo, nos servirá de contrapunto. Por ello, será ella siempre la primera en recordar. Recontemos, pues.

9.1. *De la infancia*

El tratamiento de la infancia en las obras autobiográficas ha recibido por parte de la crítica una gran atención puesto que en buena parte de los textos autobiográficos femeninos ésta constituye un autobiografema recurrente. Como explica Masanet (1998) lo autobiográfico femenino da una especial relevancia a las autobiografías de la niñez. Estas autobiografías surgen de la elección de la autora por fijar su memoria en el pasado más lejano negándose su actual periodo de adultez. Es por ello que se configura un texto autobiográfico en el que la constatación o comprobación de la veracidad de lo ocurrido no es posible, ya que no hay nada de la etapa adulta del sujeto que lleve a confirmar lo dicho. Es el reino único y exclusivo de la autora y esto obliga al lector a creer en lo dicho sin más. En palabras de Masanet:

Entrar en el mundo infantil supone irremediabilmente entrar en lo mágico, en lo irreplicable, en la experiencia única; características marcadas con claridad (...). Dentro de este universo se halla un sentido de forma cerrada, completa, desde el doble punto de vista temático y formal. Desde el punto de vista estructural, el inicio de la narración implica necesariamente el término de esta experiencia que va a ser narrada. Semánticamente el narrador conoce del mismo modo sólo al empezar cómo y por qué va a seleccionar un material y no otro, conoce el principio y el fin de su infancia (Masanet, 1998: 55).

La infancia se convierte en un periodo especial puesto que en él comienza la configuración personal de la autora. Señala, de este modo, Masanet que:

La autobiografía de la infancia se centra en la trascendencia de un momento perdido en el tiempo que por su carácter especial establecerá la identidad del ser adulto en proceso de recordar. Ciertamente la vida de las narradoras coincide con un rompimiento con cualquier tipo de existencia que se pudiera considerar normal, trivial (...) Además se añaden a la retrospectiva aquellas personas que fueron testigos del crecimiento ontológico de las niñas, ahora escritoras adultas. Todo ello convertido en la infraestructura que sostendrá el discurso de la autobiografía centrado en los primeros y

trascendentales años de la existencia humana (Masanet, 1998: 56-57).

En otro estudio de Baena dedicado a estas “autobiografías de infancia” (“*childhood*” en el ámbito anglosajón), explica que este género establece sus propias coordenadas, convenciones y tramas:

El *Childhood* difiere de la autobiografía *standard* en que no es tanto un intento de contar la historia de una vida, como de recrear un yo autónomo, ya desaparecido, que antes existía en una dimensión alternativa controlada por conceptos y reglas, no necesariamente incompatibles pero en cualquier caso esencialmente diferente de la vida tan pragmáticamente orientada de los adultos. Esta dimensión alternativa conlleva una serie de experiencias comunes o arquetipos, que van señalando puntos clave en el desarrollo del protagonista; uno de los principales arquetipos es la fascinación por el descubrimiento del lenguaje y sus posibilidades. En este sentido, el *Childhood* es especialmente frecuente entre escritores y poetas (Baena, 2000: 480).

De hecho, la reflexión sobre el lenguaje se constituye en una cuestión absolutamente vital, pues en ella se configura el sujeto como sujeto de palabra y da inicio a su futuro oficio, la escritura. De este modo:

En muchos casos, el propio acto de escribir la autobiografía es en gran medida metaficcional; es la búsqueda del artista del lenguaje por el momento en el que comenzó a escribir o qué le impulsó a ello. El autor escribe no por motivos emocionales, sino para entenderse a sí mismo (Baena, 2000: 486).

No obstante, esto no es posible por razones obvias: el niño ya no es el adulto y, por lo tanto, a éste le resulta ajeno muchas de las ideas y percepciones de la niñez. La lógica que acompaña a ambos es radicalmente diferente: el niño aún no conoce el desarrollo de su futuro y, sin embargo, el adulto que lo narra ya sabe lo que ocurrió. A ello se une un difícil camino: apoderarse del lenguaje, de las palabras, ser capaz de expresar y expresarnos. En palabras de Pizarnik, la infancia está unida a esa lucha por el logro del lenguaje, obsesión que ocupará toda su reflexión posterior:

Mi estilo es o será, por fuerza, artificioso. A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad de apoderarte del lenguaje. El lenguaje me es ajeno. Ésta es mi enfermedad. Una confusa y disimulada afasia. De allí que no pueda oír música. De allí mi facilidad por aprender canciones en idiomas que no sé. Enfermedad de la atención o enajenamiento. Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja afuera. Nunca he pensado con frases. Apenas unas pocas palabras que zumban desde mi infancia. Por ejemplo éstas –que en el fondo es una frase harapienta–: “Sí, pero lo que yo quería decirle es que...”. Cuando era niña la contemplaba con palabras inventadas, con un idioma imaginario. Lo que no que nunca pude es percibir el ritmo del lenguaje, ni ningún ritmo (Pizarnik, 2003: 286).

Posteriormente, Baena hace referencia a otra serie de *topoi* que ponen punto y final a estos textos: abandono del hogar, el primer trabajo, ir a la Universidad, escribir por primera vez, emigrar y la experiencia de la muerte o cualquier otra experiencia traumática (Baena, 2000: 481). La autora hace también un recorrido por la historia de esta literatura y ubica en el Romanticismo la valoración hacia la infancia como un periodo en que los niños aún no son seres corrompidos por la sociedad. El otro hito lo puso Freud y su relación entre la infancia y la formación del individuo, es decir, la idea de que el ser adulto echa sus raíces en una niñez que le condiciona de por vida. Por eso, con la reflexión psicoanalítica del individuo comienza un tortuoso camino donde la escritura refleja el dolor, la incomprensión, los fracasos, los miedos, los odios y las propias miserias, muchas de ellas en su origen, infantil.

La infancia va, pues, más allá del recuerdo para convertirse en el anclaje a la vida cuando ésta era dulce y acogedora. A la infancia se la mira con nostalgia, pues en ese tiempo aún no se es mujer y aún no se ha entrado en el mundo adulto. Por ello, como afirma Pérez Rojas:

El retorno a la infancia se erige en idealidad, en tanto que modo, acaso, de restitución, de reparación de lo que fue, de lograr completud en lo que no se terminó; no así la infancia misma,

que se advierte llena de fallas –de grietas como de faltas, en fin– (Pérez Rojas, 2003: 404).

En este sentido, lo que resulta un deseo de vuelta no es tanto a la infancia en sí (hecho, además, insoslayablemente imposible), sino una vuelta a la infancia idealizada como tiempo idílico en el que aún no tiene lugar la ruptura con el mundo. Como dice Poujal:

La infancia es uno de los espacios preferidos como intertexto, un lugar de encuentro con la madre, con las hermanas, donde lo real, los cuerpos y pasiones enunciados, se vuelven objeto de deseo, deseo de lo imposible, realidad ficcionalizada a través del poema, lugar de representación (Poujal, 1991: 38).

Pizarnik representa, en este sentido, un ejemplo de lo que significa el tiempo, ese tiempo que, al modo griego, es mítico: un lugar donde el trabajo y los días se sustituyen por el trabajo y las noches, pero, al fin y al cabo, constituyen un devenir continuo. A este respecto resulta especialmente interesante la reflexión de Pérez Rojas:

La poeta argentina mira a través del tiempo (mítico, histórico, biográfico) para detenerse en el origen y tematizar la unidad y la rotura. Las referencias, de un lado, a un espacio y a un tiempo primordiales (ésos que hubieron de contener el paraíso, antes de la caída) y, de otro, al nacimiento, a la infancia, son constantes a lo largo y ancho de su obra (...). Niñez y memoria aparecen, a menudo, como aliadas, como voces de esa otra dimensión que representa el tránsito a la orilla opuesta, al *otro lado* del espejo (Pérez Rojas, 2003: 395).

Pero frente a esa arcadia de la edad infantil, existe otra visión más pesimista y dolorosa de la misma. En este sentido, apunta Fishburn:

The writers [Silvina Ocampo y Alejandra Pizarnik] shared certain childhood sensitivities, particularly a sense of not belonging to the world that surrounded them (...). In Pizarnik's writing (...), childhood is not a nostalgic place of innocence or safety *per se* but a protection from a much-feared entry into the adult world (Fishburn, 2005: 852).

No se trata tanto de que la infancia sea reconocida como un momento de plenitud de la persona y, por tanto, quede idealizado en la mente de la autora sino que el

rechazo a la entrada al mundo adulto supone un aferrarse a ese especie de limbo en el que se vive en la infancia. En este aspecto, Pizarnik muestra una radical diferencia con otras autoras para quien la infancia es un momento de especial ternura, amor y tranquilidad interior. Pizarnik, quien explica en sus diarios en numerosas ocasiones que su infancia no le ha reportado especiales placeres en la memoria, considera, entonces, que, sin embargo, ésta es mejor que el devorador y destructivo mundo adulto, donde las reglas son otras. El 23 de octubre de 1961 leemos un fragmento contundente, doloroso y absolutamente conmovedor:

Mi memoria vela el cadáver de la que fui. Voz de la violada alzándose en la medianoche. A pesar de mis cualidades de humorista digo que una infancia ultrajada merece el más grave silencio (Pizarnik, 2003: 284).

Un mes después, la infancia retoma sus páginas para hacer memoria de esos tiempos pasados:

Cuando yo era una niña decía siempre sí. Sí al juego, al canto, a las exigencias familiares. Cuando tenía tres años era bellísima y sonreía. Aún mi madre no había ganado, aún las [*tachado*] no me torturaban. Me ponían sobre una silla y me hacían cantar. Yo cantaba. Me ordenaban silencio. Me callaba. Me mandaban a un rincón con los juguetes rotos y polvorientos y allí me quedaba. Hoy pienso en esa niña y me asombra comprobar cómo trabajaron para arruinarme. Labor perfecta. Quedó lo que tenía que quedar: un poco de ceniza. Pero no me quejo. Es idiota defender a los inocentes (Pizarnik, 2003: 288).

Una vez más la muerte se convierte en deseo, en liberadora de la vida, en liberadora del dolor.

Por otro lado, resulta interesante acercarnos también a las figuras paterna y materna en la configuración memorialística de la infancia que desarrollan estas escritoras. Con la entrada del sujeto femenino en la vida social, la mujer ha de negociar con su figura paterna y, como explica Heilbrun (1994), esta figura representa el patriarcado y sus valores. Sin embargo, por otro lado, es una figura que aprendieron a

amar antes de conocer lo que supondría en su posterior vida por lo que, finalmente, terminan reconciliándose con ella. Por su lado, la figura maternal es idealizada, hecho que señala Pacheco:

Hay que destacar la especial importancia que la autora española le concede a las mujeres del pasado de las que se distancia y por las que se siente poéticamente atraída. Es así como destaca la belleza, dignidad y elegancia de la madre o, muy especialmente de la abuela, porque a través de ellas establece contacto con un mundo femenino en extinción, estructurando así una genealogía de mujeres en la que tres generaciones entran en contacto para significar tradición y cambio (Pacheco, 2001: 346).

En su concepción absolutamente idealizada de la infancia que hacen Martínez Sierra y Medio ni siquiera cabe el más mínimo resquicio de disconformidad con la figura paterna, dado que en ambas la figura que toma relevancia se refiere a “los padres” y este es casi una figura unitaria en la que padre y madre muestran sus mejores cualidades por igual.

Sin embargo, en Pizarnik la cuestión es radicalmente diferente: ni siente amor ante la figura materna ni ante la paterna. Para la autora no hay ninguna figura predominante masculina y, sin embargo, tampoco se celebra la feminidad ni se entronca en ninguna genealogía. Pizarnik va al margen, incluso para los sentimientos: su exilio interior es tan poderoso y tan arraigado en su propia concepción ontológica que no se siente cercana ni de su padre ni de su madre. Su rechazo de ambas es parejo aunque la maternal recibe más críticas puesto que, además, es la única figura que permanece en su vida tras el fallecimiento de su padre y su regreso a la Argentina. Se siente alienada y ajena a ambos por considerarse a sí misma diferente. De su madre, en concreto, las pocas descripciones que hay en los diarios son brutales y muestran la ira y la rabia de una mujer que encuentra en ella un símbolo de castración y dolor. Por ello, quizá sea

interesante reflexionar sobre la aportación de Pacheco sobre la relación entre la figura materna y la concienciación femenina:

Hemos descubierto que aquellas autobiógrafas que reconocen el amor materno y la pertenencia a una genealogía femenina muestran en sus textos una mayor armonía y conformidad con su ser mujer. No ocurre lo mismo con las que reflejan indirectamente la indiferencia o carencia del afecto materno, tales autoras se muestran fuertemente conflictuadas con su ser mujer y ofrecen una imagen magnificada de los hombres, padre o marido, con la que desean identificarse pero no pueden hacerlo totalmente dada las diferencias que establece el sexo.

Es así como nos encontramos con que la trilogía padre/madre/hija es sustituida por la de abuela/madre/hija o por el dueto abuela/nieta, en una celebración plena de la feminidad, lo que podríamos entender como la conformación de una nueva genealogía donde la figura paterna se debilita. Sin embargo, cuando esto no ocurre, cuando la figura predominante es la de un hombre, se constituye una identidad femenina que no reconoce la plenitud de ser mujer por su admiración hacia la figura masculina, lo que provoca un rechazo a la propia feminidad, implicando con ello un rechazo a la madre (Pacheco, 2001: 346-347).

Más aún, la madre supone para Pizarnik una figura fantasmagórica, temible y odiada. En una rememoración de la llegada “imaginada” de sus padres a la Argentina, Pizarnik se siente identificada con su madre en su peor sentido: una mujer desgraciada. Dice un 25 de julio de 1965:

La mala suerte me persiguió –y me alcanzó– siempre. Fotografías con mi madre. Yo tendría unos dos años y ella me sostiene en sus brazos. Me asustó que sus manos estuvieran siempre por debajo de mi faldita. No, no me asustó. Me asfixió y por eso lloré y la maldije, por haberme manoseado (Pizarnik, 2003: 403).

Hasta que el odio se materializa por completo:

Mi madre, celosa de mi soledad poblada (al menos en apariencia), agota todos los medios para molestarme y ofenderme. En verdad, vivir con ella es una maldición. Si hay pecados y, por consiguiente un castigo de ellos, el mío es vivir a solas, a los treinta años con mi nombre, con mi madre (Pizarnik, 2003: 415).

Posteriormente, continúa indagando sobre la relación con la madre y la muerte. Es decir, en el mundo de Pizarnik dos entes femeninos se la disputan: una su madre, otra la muerte; ambas igual de acogedoras, ambas igual de deseadas. Así, Molina advierte que:

En uno de los planos más remotos de su conciencia, una imagen materna, blanca y luminosa, la acoge y la protege, le revela las cosas y los sueños en una unidad total. En el extremo opuesto, una mujer pálida y nocturna, la acoge también con la misma solicitud maternal, con una tenebrosa belleza. Hacia una y otra la hija del insomnio corre con los brazos tendidos (Molina, 1990: 5-6).

En este sentido, la madre, en Pizarnik, es figura creadora de desgracias, una especie de Moira que a su paso todo arrastra. Incluso la autora la considera tan configuradora de su propia idea del mundo que afirma haber suprimido la madre de su escritura, con el objetivo de superar esa lucha contra ella. Anota en su diario:

Nada de lo que publiqué hasta ahora me expone. He suprimido mis temas centrales:

- el orgasmo
- poesía y orgasmo
- el rol del padre
- la muerte del padre
- el padre y el príncipe de los cuentos para niños
- la madre como plañidera
- la madre como danzarina
- la madre como telón de fondo que oculta la figura del padre
- la madre como única víctima “y la culpa consecuente que padecen los hijos que ya se dieron cuenta” (Pizarnik, 2003: 489).

Esta necesidad de suprimirla de su vida procede de la propia necesidad de supervivencia. En la madre se anclan los males que le impiden acercarse a la vida: con ella llegó lo terrible. Así dice, unos días después:

Es un peso gravísimo, terrible, temible, que me hará perder la vida del modo más cruel. Ella sabe, ahora, del fracaso de toda su vida. ¿Cómo compensarla? ¿Cómo ayudarla? Y ese temblor en los labios, eso es tan terrible, ese tic que le obliga a mover los labios como una criatura que va a llorar. Ésta es mi madre, la que hizo de mi infancia un laberinto de tristezas sin nombre. Y ella y yo estamos tan vencidas que desapareció la culpable así

como la víctima. La quiero mucho, pero sobrellevar su vida (en mis hombros que tanto me duelen) implica inmolarme. Y claro que me inmolo. Por supuesto que me doy en holocausto. ¿Y qué? (Pizarnik, 2003: 493).

Más aún, esta necesidad de inmolarse, de destruirse comienza desde la infancia. Así, en un significativo fragmento, leemos como la autora siente nostalgia por el lugar mítico de la locura (que no de la infancia). Pizarnik siente ese spleen tan francés, ese desdén ante la vida, de la que no disfruta y que siente como fuente constante de dolor:

Cada mañana despertar, tener que llorar y tomar café. No puedo gozar de la vida. No encuentro en ella ningún interés. Sólo algunos consuelos. Yo no quiero consuelos.

Ojalá enloquezca o muera pronto. Estoy segura de que pronto va a suceder algo. No es posible continuar así, tan sola, viviendo y llorando. Y en resumen ¿qué quiero? Ah, no sé, no sé. Tal vez no quiera nada. Pero un gran vacío, un bicho que es vacío me muerde. Siento que me duele el corazón. Y no hay solución para mí.

Ahora sí, ahora conozco la soledad de mi infancia. Como si hubiera nacido del aire, como si hubiera quedado huérfana el día de mi nacimiento. Por eso mis padres me son extraños. Y todavía exigen de mí. Ellos que nada han sido para mí.

Horrenda sensación de fracaso ¿Qué importa ser vencida? (Pizarnik, 2003: 83).

Un fracaso vivido con el dolor de saber que no hay nada ni nadie a quien asirse, que la vida es aislamiento infinito.

Por el contrario, Zenobia Camprubí hace un planteamiento canónico de la relación materno-filial de modo tal que la ausencia e incompreensión que siente hacia su padre encuentra una salvaguarda en una relación especialmente fructífera y de compañeras que mantiene con su madre y con su abuela. Ambas le ayudan a olvidar esa situación conflictiva con su padre, de quien afirmaba sentir poco cariño y ninguna identificación.

Los recuerdos de infancia de Zenobia son escasos. Se recogen poquísimos comentarios sobre su familia, pero llegando la Navidad –y estando en los Estados

Unidos, donde sus recuerdos vitales comienzan— es inexcusable volver a la infancia. El

21 de diciembre de 1939 reflexiona:

Tal vez estaban tristes [unos paseantes] pero también lo estábamos nosotros, pues extrañaba el espíritu de Navidad en las Navidades de J. R. y mi aislamiento en días como esos me partía el alma, acostumbrada a la alegría de mi extensa familia en los EE.UU. Con mamá en España, nos sentíamos tristes los dos y yo le adornaba un árbol de navidad como si hubiera sido mi propia hija. Esta noche, tengo un árbol pequeñísimo, una corona de Navidad de hojas de acebo naturales y en la otra ventana, una corona de felpilla roja, con una bombilla roja, que me dio el propietario y que a J. R. le parece espantosamente fea. En la mesa puse una rama de un encantador acebo de la Florida que enmarca la parte más baja del cristal. Todo esto me anima y me siento envuelta en recuerdos hogareños de mi mimada niñez. Lo disfruto (Camprubí, 1995: 169).

En la biografía de sus inicios con Juan Ramón que nos propone Palau de Nemes (1982) leemos que la autora mantenía una relación muy especial con su madre, de quien se sentía muy cercana. Así, nos relata esta entrañable escena:

En uno de los cumpleaños de su madre, Zenobia le llenó la casa de flores silvestres y le presentó un bizcocho, como se acostumbraba, con velitas encendidas por cada uno de los años que cumplía. Con un material comprado en uno de sus viajes a Nueva York, le hizo unas chinelas. De su madre había aprendido a hacer esas cosas, porque cuando cumplió los veinte años, la madre le llenó el cuarto de rosas blancas y rojas y de orquídeas rosas, se reunieron todos los hermanos y le regalaron cosas exquisitas: hebillas de plata, zapatillas de satín, camisas bordadas (Palau de Nemes, 1982: 102).

Sin embargo, la relación con el padre adolece de esa ternura y complicidad. La convivencia con él era difícil y Zenobia confiesa en sus diarios no haber sentido por su padre gran cariño. Pero al margen de puntuales comentarios sobre las figuras paterna y materna que realiza la autora, no es hasta el año 1949 que Zenobia dedica casi por completo su diario a recordar sus recuerdos infantiles. Así, va desgranando una a una las imágenes de su niñez. Hasta este momento en el diario apenas hay esbozos de lo que fue su infancia, pero la mudanza realizada aquel año a la que sería su residencia

definitiva en Maryland destapó la memoria infantil de la autora. Hace, así, un recorrido por los lugares que se grabaron en su memoria:

Malgrat (la casa de alquiler de sus padres para el verano):

Mi primera habitación –en la que hice mi debut en nuestra zona terrestre– era grande y de techos muy altos. Esto lo sé porque volví nostálgica en busca de mi niñez a los 23 o 24 años, pues no había vuelto a ver esa casa desde los 4 y tengo de ella sólo vagos recuerdos (...). Daba sobre un jardín también grande (...) al calorcito bueno y la inmensa serena seguridad de la gran cama hospitalaria de mi madre (Camprubí, 1995: 319).

Barcelona (casa donde falleció su abuela):

En mi cuarto instaló mi abuela mi primera biblioteca y me hizo amiga, antes de los 8 años, de todos los dioses del Olimpo y de los legendarios mortales que surgen de las páginas de la *Iliada* y la *Odisea* (...) Allí también me ataviaba ella con los trajes de su juventud adaptados por sus hábiles manos a mi tamaño, para que yo tomara parte en los cuadros vivos, organizados por ella, dos pasos más allá, en la sala (...) Un día, Manuela me llevó de la mano a los aposentos de mis padres y hermanos en la parte de atrás de la casa y me dejó allí. Tres días estuve con la vaga angustia de no ver a mi abuelita. Al cuarto día me llevaron, por última vez, a mi cuarto. Mi abuelita estaba tendida muy serena y tranquila sobre su gran cama, pero no abría los ojos ni hablaba y a los lados de la cama había grandes hachones encendidos (Camprubí, 1995: 320).

Sarriá (donde se hizo mayor):

En este tercer cuarto que tuve de los 9 a los 12 años empecé a tener conciencia de mi responsabilidad y de mi independencia, porque Epi estuvo enfermo, con difteria, mamá se aisló con él y yo quedé al frente de la casa, de la cocinera, de las dos doncellas y hasta de Bobita: lo que más me impresionaba era haber quedado al frente de la administración del presupuesto, tener que tomarle la cuenta a la cocinera, mandar a la farmacia por las medicinas, etc. (Camprubí, 1995: 322).

Tarragona (lugar al que fueron destinados por el trabajo de ingeniero del padre):

Mientras viví en este cuarto me ocurrieron dos cosas que me hicieron gran impresión. Las luces nocturnas del puerto me llenaban de nostalgia (...). Una noche me desperté con gran inquietud, no podía estar en cama, salté de ella, fui a la ventana que daba al mar y estuve mucho rato mirando las luces y sus estelas con tristeza y malestar. Por fin me volví a acostar. Por la mañana supimos que dos marineros ingleses, al volver de

madrugada a su barco, se habían caído al agua y se habían ahogado.

Lo otro que me ocurrió fue el primer despertar de mi enorme amor a las piedras viejas de España (Camprubí, 1995: 323-324).

Valencia (en plena adolescencia):

Yo estaba fastidiada, triste, encogida, rara. ES verdad que estaba en la edad del pavo o de la pava pero había muchas cosas más (...) Creo que no tenía cuarto y dormía en el mismo cuarto que mamá. Lo mismo daba ¡la vida era tan gris! (Camprubí, 1995: 323-324)

Newburgh (lugar al que emigraron por el convencimiento de la madre de Zenobia de que su hermano se curaría allí de sus crisis neuróticas provocadas como consecuencia de la difteria sufrida durante su infancia):

Mi cuarto no era más que las cuatro paredes provisionales en que se piensa todo hacia fuera. La gran pradera delante de la casa y el río helado en invierno, azul en verano –eso era lo mejor del cuarto (Camprubí, 1995: 326).

Flushing (área residencial neoyorquina):

Mi cuarto era pequeño de esquina y ambas ventanas de cortinas blancas daban sobre los árboles y praderas de un pueblo tranquilo, moderno, y lleno de gente joven que acudía, diariamente, en nuestra busca para jugar al tenis o bailar. Este fue un verano encantador (...). Nunca había yo estado en una casa que me diera más gusto habitar (Camprubí, 1995: 325-326).

Amity St (otro barrio neoyorquino de clase social más baja):

En esta casa empecé a sufrir por el enorme contraste entre la vida holgada y divertida de la familia de mi madre y la que nosotros podíamos hacer en nuestra casa, y a destrozarme la conciencia entre lo que yo creía mi deber de acompañar a mi madre, que no quería ir a ninguna parte, y la que toda mi familia quería que yo llevara disfrutando de la vida (...) las constantes invitaciones que me alejaban alegremente de mi cuarto triste, de mi madre y de los problemas constantes de la vida cotidiana. En este tiempo mi hermano Yoyó decidió casarse, Epi estaba en el colegio, Raimundo, que se llevaba mal con mamá, en casa de mi tía, y mamá y yo fuimos a vivir a Nueva York. La idea de que yo disfrutaba a costa de mi madre y de que debíamos regresar junto a mi padre (a quien en ningún momento de mi vida recuerdo haber querido) no me dejaba en paz (Camprubí, 1995: 327).

Paseo de la Castellana (regresan a España tras la situación descrita anteriormente y su operación de apendicitis):

En este dormitorio sufrí mucho. Echaba de menos a mis hermanos y la alegre vida que había dejado atrás. Mis únicos ratos felices los pasaba con mi madre viajando por las ciudades antiguas de España. La convivencia con mi padre me era muy difícil. Escribía, leía, iba a cursos, conferencias, exposiciones, conciertos. No quería conocer a nadie por temor a casarme y no poder volver a América. Por fin, cuando mi padre se negó a hacer el prometido viaje a América, donde habíamos de reconstituir la vida completa con todos reunidos, cedí y empecé a conocer a gente joven y vieja, a hacer amistades y a resignarme al cambio total. Seguí en el dormitorio de la Castellana hasta que me casé: unos 6 años (Camprubí, 1995: 328).

[*Calle*] *Conde de Aranda* (ya casada con Juan Ramón):

Mi dormitorio siguiente ya no fue sólo mío. Me había casado y la vida había cambiado totalmente para mí (Camprubí, 1995: 328).

[*Calle*] *Velázquez* (traslado tras la muerte del padre, pues la madre de Zenobia se fue a vivir con ellos):

Aquí perdí a mi madre y no hubiera querido dejar nunca la casa, pero esa vez la manía reinante fue no poder soportar el ruido del tranvía que pasaba allá abajo a nuestros pies, con que me tuve que ir (Camprubí, 1995: 329).

A partir de aquí las imágenes quedan en meros flashes, vistazos rápidos... ¿Ya no había sentido para nada ni nada que explicar?

[*Calle*] *Padilla* (nuevo piso algo más suntuoso):

Aquí cada uno de nosotros volvió a tener su dormitorio y esta vez me tocó a mí el mejor (Camprubí, 1995: 329).

Cuba (obligados por la Guerra Civil al exilio):

La guerra civil nos echó de allí. En Cuba no llegamos a estar dos años. Nuestro dormitorio del hotel daba al mar azul del Caribe y del mar al atardecer se elevaban unos cúmulos de nubes incendiadas por el poniente que nunca olvidaré (Camprubí, 1995: 329).

A *Coral Gables* (en la ciudad de Miami) y *Washington* (lugar al que fueron con intención de pasar un par de semanas de veraneo en el Washington Sanitarium and Hospital y que terminó convirtiéndose en dos meses porque al lado de la casa suya de Dorchester los ruidos de construcción de otras viviendas era insoportable para Juan Ramón) no les dedica ni un momento. Ya en *Riverdale*:

Sueño en construir una sola habitación grande con chimenea y muchas ventanas que sea *mía* y que me libre de lo demás. Al fin me estoy poniendo vieja y sueño en un lugar en donde la vida sea grata y no sea difícil ni de gran esfuerzo. Me alegraría que algún nuevo tumbo de la vida nos depositara en algún lugar en que no tuviera el horizonte cerrado y me alejara de este ambiente espantosamente limitado y pequeño burgués que me asfixia (Camprubí, 1995: 331).

Buenos Aires (durante su estancia en un hotel):

Esta casa lo único satisfactorio que tiene para mí es que J. R. está satisfecho en ella (Camprubí, 1995: 331).

De este modo, a través de estos fragmentos se nos abre la ventana a esa habitación interior, la de la Zenobia dulce, pausada y melancólica de la vejez, que vuelve sus ojos a la infancia y hace un recorrido físico por la memoria. Así, asocia a cada momento de la infancia una habitación diferente, la suya en aquel momento. Este detalle muestra la gran capacidad literaria, de observación y recreación de la realidad de nuestra autora, unas instantáneas sobre las que Zenobia planea como pájaro o quizá, cineasta.

Por su parte, Dolores Medio considera que la infancia es el comienzo y la explicación de las coordenadas vitales del adulto y no concibe texto autobiográfico, memorialístico, que no comience por la misma. Así, afirma:

Supongo, por otra parte, que la narración de nuestros recuerdos debe empezarse por los primeros, del modo que una casa, como ya he dicho en el prólogo de estas Memorias, sólo será consistente, si se asienta sobre buenos cimientos. Y los cimientos de la vida del hombre se encuentran en su infancia y en el ambiente que ha conformado su vida (Medio, 1991a: 27).

Esta idea es recurrente en las memorias, centradas, además, casi por completo en esta etapa, de la que reconoce su especial importancia para una feliz vida adulta:

Me permito afirmar por cuenta propia –como lo he hecho en numerosos artículos en la prensa– que una infancia feliz, repleta de ilusión –que no sólo de pan vive el niño–, suele evitar esas vidas llenas de recuerdos amargos o falta de esa ilusión y de alegría de vivir, porque les ha faltado esa base natural, esa etapa feliz, en la que cimentar su vivir de adultos...

Afortunadamente para nosotras, para mis hermanas y para mí, vivimos plenamente alimentadas tanto de pan como de ilusiones y supongo que esto nos ha evitado ese resentimiento, ese rencor y esa envidia que padecen algunas personas que no tuvieron una infancia feliz (...) No puedo por menos que agradecer a esa etapa y a mis padres, aquella educación con la que nos preparaban para, más tarde, poder vivir con ilusión, con libertad y la independencia que vivimos, con una base tan bien cimentada (Medio, 1991a: 127).

La narración de la autora es tan meticulosa y exhaustiva a este respecto que asistimos a su nacimiento incluso. Medio reconstruye unas memorias muy noveladas de su vida y, en este sentido, la autora va moviendo el objetivo para poder narrar. A veces es la protagonista y, entonces, la familia alrededor se convierte en meros espectadores (como ocurre al describir su nacimiento) y, otras veces, ella es la espectadora de su familia. Esta idea de describir su propio nacimiento resulta muy atractiva, pues la autora se habla a sí misma (sirva de ejemplo cuando se manda callar porque lo que está contando aún no pasó) e incluso es capaz de imaginar cómo fue aquel día en que todos fueron a verla recién nacida (vestidos de negro, pues estaban de luto por el prematuro nacimiento y posterior muerte de su hermano mayor). Este episodio es narrado de este modo por la autora:

Por fortuna para mí, yo no podía darme cuenta todavía de lo que me rodeaba, que si hubiera podido observarlo, al ver aquella procesión de negros fantasmas rodeando mi cuna, seguramente me hubiera vuelto al claustro materno (...) Pero como entonces, no estaba todavía en disposición de pensar, entré en la vida sonriendo, porque supongo, que lo primero que vi, cuando empezaba a conquistar mi mundo exterior, fue la cara de mi

madre, el delantal resplandeciente de puro blanco de mi niñera y mi alta cuna de balancín, vestida de tul blanco y adornada con lazos azules, porque se había preparado para recibir al malogrado primogénito de la familia y se esperaba, posiblemente otro varón (Medio, 1991a: 30).

En lo que a la reflexión sobre las figuras materna y paterna se refiere, el retrato realizado por Medio está lleno de gratitud y amor a las figuras femeninas, especialmente a la de su tía. En este sentido, explica Perilli que:

El eterno femenino con sus innumerables simbólicas sirve para metaforizar la escritura: misterio, silencio –mudez– artesanía, manos, lengua, casa, tradición. Las representaciones más nítidas están amarradas a lo que Simone de Beauvoir llama “la cohorte de hadas buenas”: la madre y la abuela. Fábulas de un discurso universal que encierran el habla femenina en el susurro, la plática, el bordado, la costura, la limpieza, lo doméstico (Perilli, 2004: en línea).

Podríamos decir que Medio hace una recreación absoluta de esta imagen propuesta por Perilli en la rememoración de su tía Lola, esa contadora de historias a la que continuamente hace referencia en sus memorias:

Y es tía Lola, la querida tía Lola, hermana de mi madre, que vivió con nosotros hasta su muerte, quien protagoniza, en un indiscutible primer plano, esta etapa de mis recuerdos, en los que la veo sentada en una butaca, junto al balcón, en las calurosas tardes de estío, o en su sillón de mimbres, con un buen almohadón de seda, relleno de miraguano en nuestra gran cocina, que era su feudo, durante las veladas invernales, tejiendo siempre primores con su aguja de crochet: encajes para las sábanas y las mantelerías, tapetes, cortinas, colchas... y narrándonos al mismo tiempo viejas historias (Medio, 1991a: 41).

Estas viejas historias son mucho más que simples pasatiempos y conforman la capacidad imaginativa del adulto, le da claves para la recreación de mundos paralelos y le posibilita otra realidad: la de la creación. Cuenta la autora:

Cuando al pasar los años, se me fue imponiendo el sentido común, dejé de fantasear, lamentaba muy sinceramente que todas aquellas fantasías, que yo no me había inventado, pero en las que creía, no fueran exactamente como las predicaban y sentí un gran vacío cuando me quedé, entre otras cosas, sin mi Corte Celestial. ¡Era todo tan hermoso! (Medio, 1991a: 208).

No obstante, estos recuerdos de la infancia, a pesar de ser fundamentales y cimentadores de la vida, lo cierto es que se desvanecen o apenas quedan formados en nuestra memoria. Sobre esta paradoja reflexiona la autora:

Es curioso. No recuerdo de mi padre recuerdo alguno de los dos o tres años primeros de mi vida, siendo la persona a quién más he querido de mi familia. ¿Qué explicación podría encontrar para ello? Tampoco de mi madre, de mis hermanas, de mis primos, de los amigos con los que jugaba a diario. Nada ¡Nada! Lo que ahora sé de este periodo de mi infancia, es porque me lo han contado y al hilvanar mis recuerdos, como he dicho, voy colocando estas piezas, como las de un “puzzle” en el lugar que les corresponde (...) Pienso ahora, que no recordar nada de mi padre, durante los primeros años de mi vida, quizá se deba a que la convivencia con él, era lo natural, lo cotidiano, en lo que no fijaba mi atención. Tampoco en las relaciones diarias con la familia y en los menudos sucesos de cada día (Medio, 1991a: 40-41).

Y el puzzle va completándose con las piezas de la memoria y la última la pone la infancia. Así, las memorias de Dolores Medio finalizan con una reflexión última sobre la infancia, lo cual deja entrever la importancia que para la autora tiene este periodo vital. Narrando el último hecho de su infancia, acabada en el exacto momento en que conoce la muerte y pasa al mundo adulto, termina este entrañable libro:

La verdad es que mi infancia concluyó dos años más tarde, cuando murió nuestro padre, perdimos nuestro comercio, y nuestra forma de vida cambió radicalmente y lo mismo mi hermana Teresita, que acababa de cumplir diez añitos, que yo, con mis doce a cuestas, tuvimos que empezar a trabajar para sacar la casa adelante, sin por ello abandonar nuestros estudios, ni apartarme yo totalmente de mi vida contemplativa y de mis correrías (Medio, 1991a: 217).

Por su lado, María Martínez Sierra percibe la infancia como el momento en que el sujeto tiene su primer contacto con la realidad a secas, sin cuentos, sin tapujos. A tal extremo de naturalidad y sencillez llega la percepción de la infancia que la autora reconoce que:

En la infancia, todo parece natural; los más negros dolores de la tierra nos lo parecían, como, a decir verdad, parecíansele

también a quienes lo estaban sufriendo. Aún no había llegado la hora de la protesta airada. Orfandad, miseria, desamparo, deshonra, invalidez, eran para nosotras no accidentes, sino esencia misma de la vida. Existían no porque debieran existir o porque no pudieran menos de existir –no alcanzaba a tanto nuestra pueril filosofía–, sino, sencillamente, porque existían (Martínez Sierra, 2000: 129).

En otras palabras, la infancia es inocencia pura y, entonces, ni la maldad ni el dolor tienen lugar. Además, para la autora sus padres son dos cimientos fundamentales de su percepción de la vida y de su concepción de lo que ser persona significa. En este sentido, rememora la autora, con especial ternura y belleza a sus padres, en *Una mujer por los caminos de España* donde leemos:

Y aquí, humanamente, quiero hacer un alto en el cuento para agradecer al Destino el haberme hecho nacer del amor de una mujer y un hombre de tan noble espíritu, de tan refinada cultura, tan enamorados de la tierra y tan sencillamente capaces de “andar por las nubes”, por todas las nubes que nacen en las cumbres y de ellas se desprenden desgarrándose desordenada y armoniosamente (Martínez Sierra, 1989: 261).

Además, para María la infancia es mucho más que el momento de toma de conciencia del lenguaje. La autora reconoce que es en la infancia cuando comienza su acercamiento al arte y su vocación vital: el teatro. Por ello, son numerosas las ocasiones en las que rememora sus juegos infantiles con teatros de cartón y todas las historias que inventaba para crearse un mundo de fantasía. Nos relata la autora:

Yo bebí el filtro cuando, aún no cumplidos los seis años, asistí en el Teatro Español de Madrid a la representación de una “comedia de magia”. Desde entonces, mi juguete favorito fue uno de esos teatrillos de cartón con telones de fondo, bambalinas y bastidores de pintado papel y actores “empalados” en un alambre, tan parecidos a las figuras de naipes. Siempre engendró en mi espíritu tedio insufrible jugar a las muñecas (Martínez Sierra, 2000: 72).

De este modo, la magia del teatro la capturó de modo tal que la elevó lejos de una triste realidad, pero cerca de una dolorosa vida en bambalinas y de una figura de naipe tediosa.

9.2. Del cuerpo

La historia de la mujer y el cuerpo es la larga historia de una continua lucha por apropiarse y reapropiarse de un coto considerado espacio esencial femenino y, a la vez, lugar de nadie. Vivimos en una construcción social en la que el cuerpo forma parte de la estructura de conocimiento: ser mujer u hombre marca una diferencia y una percepción distinta de la realidad. Además, en la construcción patriarcal del cuerpo de la mujer se da una paradoja: por un lado, es considerado su esencia y, por otro, es el inicio de su discriminación histórica. Como explica Zavala, “los cuerpos están saturados de voces y de estereotipos” (Zavala, 1993: 56) como consecuencia de las proyecciones que el mundo masculino ha proyectado sobre el femenino y que explica que “el cuerpo se transforma así en objeto voyerístico o fetichista, que invita a intercambios eróticos con los espectadores masculinos” (Zavala, 1993: 56).

Por ello, los textos autobiográficos escritos por mujeres nos pueden aportar luz sobre esta cuestión. Si la mujer ha sido objeto de la mirada masculino a lo largo de la historia del arte, esto supone que la entrada de la mirada femenina hacia su propio cuerpo en este último siglo XX, constituye un radical cambio de postura. Señala González Bastos que:

Este mirar y volver a mirar hacia una misma tiene como objetivo el recuperarse, el volver a ser, o más bien por primera vez algo propio, ajeno a las miradas de los otros. La mujer se ve a sí misma solo a través de la mirada de los demás, y todo lo que sabe de sí misma es lo que le han dicho que es. Pararse y mirarse significa entonces no creer, no dar crédito a lo que te dicen y comprobar, explorar por ti misma tu verdadera naturaleza. Dejar de ser una imagen especular para ser un ser autónomo. La toma de la palabra, bien sea a través del lenguaje o a través del cuerpo, es imprescindible para erigirse como sujeto y contemplar los dominios de tu existencia como algo propio (González Bastos, 2004: 434).

Por esta razón las ya estudiadas feministas francesas fueron las primeras en hablar del cuerpo como esa diferencia en positivo de las mujeres hacia los hombres, tratando de establecer una relación entre cuerpo y escritura. Esto supone que la mujer escritora construye a través de su propio cuerpo la escritura con la que desenvolverse en un mundo construido para el sujeto masculino. Por ello, se insta a la mujer a hablar de su propio cuerpo para desvincularlo del patriarcado al tener la posibilidad de escribirse. Esta corporalidad/carnalidad de la escritura tiene un signo distintivo: pertenece a las mujeres y la historia de su escritura es la historia de este cuerpo, es el cuerpo hablando a través de la escritura. De tal manera es esta nueva explosión del cuerpo femenino en sus letras que González Bastos concluye:

Palabras que son cuerpos, cuerpos transformados en palabras, la sexualidad y sus diferentes aspectos ha sido uno de estos temas predilectos, el despertar de un cuerpo, la exploración minuciosa de la sexualidad, el buscar en la piel los rastros de la misma. Quizá sea este uno de los rasgos más constantes en la forma de hacer y contar de las mujeres (González Bastos, 2004: 450).

Continúa la autora profundizando sobre la relación entre la producción literaria femenina del siglo XX y la efusión de la presencia del cuerpo en dicha literatura, lo que le lleva a afirmar que dicha corporalidad ha entrado de lleno en el imaginario femenino y en su manera de afrontar y enfrentarse al mundo:

Las mujeres, en este caso artistas, construyen su autobiografía a través de su propio cuerpo. A menudo vemos relacionados el género de la autobiografía con el género femenino, y podemos comprobar que las autobiografías de las mujeres a menudo son en su desarrollo diferentes a las de los hombres, en primer lugar porque creo entender que inscriben la Historia en su historia, y no a la inversa, en segundo lugar porque tienden a ser poco lineales, y en tercer lugar, porque aunque hay ejemplos notables de biografías escritas para exaltar la figura de la biografiada, la mayoría se ven más como un camino de exploración, de explicación o de justificación (González Bastos, 2004: 33).

Es decir, la mujer se deja ver a través del texto y, en este sentido, un género asociado a la mujer por su intimidad, como el autobiográfico, deja traslucir una radical

diferencia: la mujer necesita explicarse, ubicarse en la construcción social del sujeto femenino establecida para ella y, por tanto, no llega a alcanzar la Historia, sino que lo suyo es una especie de intrahistoria.

Además, como explica Navarrete González, no podemos olvidar la vital importancia que tiene el lenguaje en la construcción/reconstrucción de dicha corporalidad. En un enriquecedor estudio sobre la relación del cuerpo en el lenguaje y la configuración de dicha reescritura en el sujeto femenino la autora nos aporta algunas claves para entenderlo. Utilizando el psicoanálisis desde una perspectiva feminista, la autora reestructura las habituales oposiciones binarias en las que se ha establecido la Cultura. De este modo, afirma que la relación entre escritura, cuerpo y lenguaje:

Pondría de manifiesto al cuerpo (de mujer) que ha perdido la experiencia de sí (ha sido secuestrado, anulado, borrado) y que en la escritura se recupera, intenta palpase, re-conocerse. Ambos poemas comparten, a través de la conjugación cuerpo y texto, una polifonía que permite a la palabra “significar algo totalmente diferente de lo que ella dice”, hacer “oír otra cosa” (Navarrete, 2005: en línea).

En este sentido, también trabaja Buzzatti (2001), para quien el cuerpo ha de ser mirado no simplemente como el espacio físico que cobija la mente sino como un espacio donde los afectos y los sentimientos encuentran un lugar para expresarse y donde la anulación de esta representación lleva a una relación con el cuerpo harto dolorosa. La autora llama la atención sobre la necesidad de observar:

El cuerpo como posibilidad privilegiada de representar afectos heridos, agujeros y hemorragias psíquicas, aberturas que dejan ver un temible vacío interior. El cuerpo como lugar hacia el cual se precipitan contenidos psíquicos no gobernables, fantasías y fantasmas tan espantosos que son violentamente rechazados, que se los deja fuera de circuito. El cuerpo como testigo involuntario de un dolor tan agudo y espeluznante que obliga a quien lo sufre a liberarse de él, a retirarse presa del horror. El cuerpo como expresión de una congelación afectiva que sólo a través de las vías somáticas se retuerce y se distiende (Buzzatti, 2001: 15).

Posteriormente, sigue reflexionando sobre la relación de lengua y mujer y matizando que la mujer, como artífice de un lenguaje prestado, encuentra, muchas veces, que éste es insuficiente para explicarse y hacerse entender. Por eso, llega a afirmar:

¿Dónde van a parar o a dónde se precipitan esos contenidos [duelo, sufrimiento, dolor]? Por cierto, que no encuentran acogida en las palabras, precisamente porque están encadenadas a deseos arcaicos, prohibidos y no tematizados; esto es, negados, desmentidos o excluidos del campo de toda integración posible (...) Y tal como nosotras pensamos, el cuerpo femenino, con su propio y arcaico “lenguaje de sufrimiento”, está más expuesto a ese oscuro peligro, es más proclive a sustituir la lengua aérea y maleable de lo simbólico, la lengua que sabe reconocer y nombrar (Buzzatti, 2001: 18).

En otras palabras, la mujer no encuentra en las palabras (creadas por el hombre para su imaginario masculino) un modo de expresión, pero sus emociones y sentimientos van creciendo y, desmesurados, se abocan a un lugar donde encuentran salida... y no es la palabra, sino el cuerpo. Los cuerpos quedan así marcados como lugar de sufrimiento. Es decir, el lenguaje no sirve de espejo donde reflejar la realidad vivida sino que en su proyección se convierte en una distorsión de la misma. Ocurre, entonces, que en la representación de la imagen la mujer pasa a ser sinécdoque de sí misma, fruto de una cultura patriarcal que ha marcado las formas de representación (fragmentadas) a través del lenguaje. De esta forma, para Michie:

Full representation of the body is necessarily impossible in a language that depends for meaning on absence and difference, and literal representation impossible in a language that is itself a metaphor for thought. The work of Jacques Lacan tells us, furthermore, that a totalised body is not only rhetorically but physically inaccessible; since our knowledge of the self is constituted in and by discourse, we can only construct for ourselves a body in pieces, a *corps morcelé*. Literary representation, then, is not the process through which the body is fragmented; the fragmentation has already occurred and is always already reoccurring in the necessary and constitutive encounter with the mirror (Michie: 1987: 149).

Esta fragmentación del cuerpo, literal y física, también tiene su reflejo en los textos autobiográficos que nos ocupan. En sus reflexiones plantean que la mujer está atada, doble y de manera diametralmente opuesta, al cuerpo: por un lado, su feminidad consiste en su belleza física (básicamente) y, por otro lado, se le niega la posibilidad de sentir placer ante el cuerpo.

En esta negación del cuerpo se pueden tomar dos posturas. En una de ellas, para anularlo resulta fundamental negar todas las pasiones carnales, postura que, de una forma u otra, mantienen todas las autoras menos Pizarnik. En la escasa o nula reflexión del cuerpo que realizan Martínez Sierra, Medio y Camprubí, como lugar donde el placer tiene lugar y no mero habitáculo de la mente, todas ellas niegan su corporeidad o, al menos, ésta está ausente en sus textos.

Comencemos por la única que escucha su cuerpo, Pizarnik, aunque, trágicamente, la postura de la autora está dirigida a anular el cuerpo a fuerza de destruirlo. La unión que Pizarnik tiene del cuerpo y el dolor es una concepción casi mística, que tiende a la unión consigo misma a través de la humillación y vejación constante de su cuerpo (no sólo con sus explícitas escenas sexuales sino también en su relación con la alimentación). Para Pizarnik el cuerpo es lugar de encuentro con ese yo que apenas llega a vislumbrar y que a base de conocerlo en su degradación más feroz consigue verlo. Es, por tanto, un planteamiento del cuerpo radicalmente diferente del que hacen el resto de las autoras y que marcan esa fuerza que distingue su texto del resto. Como explica Venti:

El cuerpo desciende y se confronta con la “soledad ontológica”, que aparece ligada a la idea de lo abyecto, o sea, a un violento proceso de descomposición de la materia. Pizarnik pone en imágenes la dolorosa belleza de lo atroz, reproduce un estado de intranquilidad y desasosiego, donde flotan todas las posibilidades de una pesadilla. Es un auténtico viaje a las

tinieblas de la definitiva, una lenta e inexorable preparación para la violencia y la muerte (Venti, 2007: 222).

De hecho, para la autora el cuerpo es fundamental en la creación y es necesario que bulla la sangre, que palpite el sexo, que tiemble el cuerpo entero... es sólo a través de un proceso de toma de conciencia de la propia existencia (en su dimensión más material) que la Palabra puede tomar forma en el papel. Escribe el 24 de noviembre de 1957:

Desalentada por mi poesía. Abortos, nada más. Ahora sé que cada poema debe ser causado por un absoluto escándalo en la sangre. No se puede escribir con la imaginación sola o con el intelecto sólo; es menester que el sexo y la infancia y el corazón y los grandes miedos y las ideas y la sed y de nuevo el miedo trabajen al unísono mientras yo me inclino hacia la hoja, mientras yo me despeño en el papel e intento nombrar y nombrarme (Pizarnik, 2003: 91).

Pero, como expresa en otras entradas de su diario, los deseos, el anhelo de sentir otro cuerpo, de poder plasmar otro cuerpo son también constantes. Incluso el cuerpo se impone, clama su realidad y se sobrepone a la escritura:

Y el “querido cuerpo” con su sexo adorable, ¿por qué no se evade de mí el tenebroso? Hago el amor y deseo recuperar mi rostro poético. Hago poemas y no los termino porque los deseos más obviamente físicos me acometen (Pizarnik, 2003: 282).

El otro dilema que el cuerpo crea en Pizarnik es el del espejo en el que no se ve reflejada la imagen que desea. Entonces, en ese momento, el cuerpo deja de ser ese lugar de deseo, de exaltación, de anhelo para convertirse en ese oscuro cuerpo destructible. Así, en una de las entradas del diario referido al año 1960, leemos a finales de diciembre:

Me miré en el espejo y tengo miedo. Después de mucho tiempo logré encontrar mi perfil derecho tal cual es en mi mente, es decir, infantil. Cuanto al izquierdo, me horroriza. Perfil de plañidera judía. Todo lo que execro está en mi rostro visto por la izquierda. Y no obstante, a partir del cuello, quiero decir, del cuello a la cintura, amo más mi derecha, lo que no sucede de la

cintura para abajo. Todo esto me angustia porque es inexplicable. Pero yo sé a qué me refiero (Pizarnik, 2003: 179).

Muestra en este fragmento la autora una descripción casi incomprensible, de la que únicamente ella sabe “a qué me refiero” en el que se muestra con horror y desdén en una percepción casi cubista, fragmentada, de su propio cuerpo. Una idea, la de la fragmentación de su percepción corporal, que es recurrente en sus diarios. Así, unos meses después dice:

Incomodidad con mi cuerpo. Lo terrible de ser bella en ciertas partes y horribles en otras. Así, por ejemplo, en vez de mis hermosos ojos verdes y miopes preferiría un par de ojos castaños sumamente vulgares. En vez de mis pequeñas caderas suavemente redondeadas un cuerpo derecho y delgado, anguloso si quieren, pero sin escoliosis. La desviación de mi columna es imperceptible pero yo la siento, yo la siento. Si hablo tanto de mi cuerpo y si tanto medito en él es porque no hay nada más. Me siento muerta, en el colmo del objeto. Me miro en el espejo. ¿Para qué? ¿Para quién? Tengo miedo y estoy muerta (Pizarnik, 2003: 223).

De nuevo aquí, nos encontramos otra descripción rota (ojos, caderas, columna) que no permiten hacerse una idea de su aspecto físico porque, realmente, la descripción no tiene por objeto el conocimiento del cuerpo sino la destrucción del mismo (“estoy muerta”). Sin embargo, como suele ser habitual en Pizarnik, la descripción no surge de la nada y debajo hay un gran malestar, una marea de sensaciones, un derroche de energía destructiva. Por ello, la solución pasa por castigar al cuerpo, hacerlo sentir al límite (del mismo modo que con sus alusiones sexuales), hacerlo doler. El dolor se convierte, de nuevo, en una forma de conexión con la realidad. En noviembre del 62 asistimos a una de esas destrucciones, la que tiene que ver con la comida:

Me siento mal. Todo lo que como, cada alimento terrestre, se detiene en mi garganta como si dudara. Hace meses que sobrellevo estas náuseas, esta imposibilidad de asimilación. La comida me provoca espantosas imágenes. Pus, sangre, tierra maloliente, escombros, cuerpos desnudos sucios y heridos. Me duele la garganta cuando mastico y no me duele cuando fumo. Cuando mastico me duele todo, hasta las piernas, hasta el

corazón. La sobremesa es un penoso intento de no asfixiarme y de no vomitar. Pero vomitar no me libera, me obliga a creer que eso que vomito fue ingerido de la misma manera: que estuve comiendo vómitos (Pizarnik, 2003: 290).

La necesidad de destruirse de la que habla Pizarnik, de tener la necesidad de comer y sentir “un placer absoluto. Por eso tanta culpa, tanta miseria posterior” (Pizarnik, 2003: 199) no es casual. En otras entradas deja ver que lo que pretende es construir una imagen de sí misma que la mantenga alejada de todo aquello que le da terror. Lo suyo es una especie de ascetismo catártico que pretende purificarse de las pasiones a la vez que liberarse de sí misma en un proceso en el que el cuerpo, destruido, pasa a ser su mejor aliado. Así, explica la autora esta relación entre cuerpo y ser escritora y cómo necesita mantener esa exacta imagen de sí misma que la niegue de la posibilidad de cuerpo y ser mujer. Por eso, en cierto modo, reconoce que en su fealdad está su liberación dado que su aspecto desaliñado, que da la impresión de no ubicarse en el tiempo ni en el espacio, le permite dedicarse al arte:

Creo que mi aspecto físico es una de las razones por las que escribo: tal vez me creo fea y por ello mismo eximida del exiguo rol que toda muchacha soltera debe jugar antes de alcanzar un lugar en el mundo, un marido, una casa, hijos (...) Además me molesta mi carencia de edad visible: a veces me dan catorce años y a veces diez años más de la edad que tengo, lo que me angustia mucho no por miedo a la vejez ni a la muerte (las llamo a gritos) sino porque sé que necesito de un cuerpo adolescente para que mi mentalidad infantil no sienta la penosa impresión de ser una niña perdida dentro de un cuerpo maduro y ya afligido por el tiempo. Por eso mi perpetuo régimen alimenticio y mi forzada resistencia al alcohol –sé perfectamente que si no me suicidio pronto, me daré a la bebida (Pizarnik, 2003: 266).

Otras son las razones por las que Zenobia Camprubí “llama a gritos” a su cuerpo y son exactamente las contrarias de Pizarnik: Zenobia necesita integrar en su cuerpo las convenciones estéticas que la definen como mujer bella, admirada y deseada. Por ello,

las únicas referencias que hay al cuerpo en sus textos son siempre relacionadas con la pérdida de belleza en torno al cuerpo:

No he tenido energía suficiente para vestirme e ir al concierto gregoriano. Me alegro de que venga el invierno, pues siento que estoy perdiendo terreno. El trópico me está quitando miserablemente las energías y, lo que es peor, me estoy poniendo gorda. No puedo hacer nada contra la inactividad física porque el sudor es tanto que en seguida me tengo que cambiar la ropa (Camprubí, 1991: 9).

O cuando señala:

Creí que sólo había engordado en comparación con mi devastadora flacura de agosto de 1936, cuando por tener que cuidar 12 niños y estar desesperada por nuestra situación me estaba quedando en los huesos. Pero ahora que me he puesto un traje sastre de 1935-1936 estoy horrorizada al ver que apenas quepo en él (Camprubí, 1991: 119).

En definitiva, la autora necesita entrar en la norma de lo que considera bello, es decir, de su percepción como objeto de deseo u objeto de mirada pero en ningún momento hace referencia a sus propios placeres corporales, que parecen ausentes en todo el texto, del mismo modo que lo están en las otras dos autoras, Medio y Martínez Sierra.

9.3. Del erotismo

Explica Pacheco (2001) que la cuestión sexual apenas tiene cabida en los textos autobiográficos femeninos y que el erotismo sólo encuentra lugar a través del amor; un amor romántico que inmortaliza la figura masculina. Sin embargo, obviamente, como advierte Pacheco lo que sí existe en el resto de las escritoras es una mediatización literaria de la relación amorosa que anula la faceta sexual de las autoras. Sería algo así como que sus escritos autobiográficos no consideran el sexo entre sus posibles temas para la escritura. El tabú existiría al margen de la intimidad que implica cualquier texto autobiográfico, pero, naturalmente, abrirse al propio yo no implica dejarlo libre al completo. Por eso, Pizarnik, la autora que más libre deja su inconsciente, puede hablar y habla de sexo. Para las otras autoras, lo único que hay son escenas matrimoniales (Camprubí), el recuerdo de un olvido (Medio) y un fracaso matrimonial (Martínez Sierra).

Encontramos, pues, que únicamente Pizarnik rompe el molde y, al margen de las numerosas censuras de su obra, la recopilación de textos que nos ofrece Venti (2007) muestra una realidad bien distinta: el sexo, fuerte, sadomasoquista, hiriente, brutal tiene lugar en su obra y constituye una manera muy concreta de enfrentarse a la realidad... la del cuerpo con voz que pelea, que se deja ver, que se siente vivo y amante del dolor. Nada de romanticismo, nada de sentimentalismo. Pizarnik retrata el sexo:

Tú no deseas nada, si bien esto no es verdad. Desearías morir. No mueres porque el sexo te importa todavía: sufrir voluptuosamente, sufrir con un lujo inigualado, ser golpeada, fustigada, ah, tu pequeño cuerpo se anima, palpa, reconoce. Orgasmo maravilloso después de un diluvio de humillaciones e injurias (Pizarnik, 2003: 290).

Éste es uno de los puntos que más ha llamado la atención de la producción de la escritora argentina: el hecho de que Pizarnik toma la palabra en su sentido más absoluto, se convierte en cuerpo, apropiándose de temas considerados tabú para las mujeres. Más aún, el sexo es configurador de identidad y de estabilidad en Pizarnik. Así, como explica Venti:

El aspecto erótico la marcaba a tal punto que al percibir lo inútil de todo, la muerte, el dolor, la falsedad, lo absurdo sobre todo de la vida, se decía, “lo que impide reventar es el ardor entre los muslos” (Venti, 2007: 146).

Piña (1990), por su lado, explica esta relación entre malditismo y obscenidad /erotismo/ pornografía como establecida dentro de la literatura masculina, pero absolutamente innovadora y revulsiva si procede de la literatura femenina. Señala la autora que:

No es gratuito que la estirpe de los escritores que han traído lo obsceno a su escritura –y digo lo obsceno, no lo erótico o lo pornográfico– sean hombres. Personalmente creo que tiene que ver con el lugar acordado a la mujer respecto del sexo por la tradición occidental: la de aquella que, en principio, lo sufre (...). Nunca hubo textos obscenos firmados por mujeres hasta la aparición de las obras de Pizarnik. Y si lo obsceno es difícil de aceptar en general, por traer a la escena lo desde siempre oculto, resulta más revulsivo aún, dentro de una sociedad que ha restringido tan significativamente las posibilidades expresivas y vitales de la mujer, cuando es una escritora quien se atreve a articularlo, asociándose así no ya al placer, como ocurre en el erotismo, o al exhibicionismo, según se registra en la pornografía, sino al goce, cuyas connotaciones de muerte ya he señalado (Piña, 1990: 23).

Estas connotaciones de muerte de las que habla la autora afloran una y otra vez en sus diarios:

Te dices *estoy muerta*; pero no es cierto. Es más: tus juegos constantes con el suicidio no implican más que una muy alta vocación sexual. Es verdad, la muerte me da en pleno sexo (Pizarnik, 2003: 315).

Pero también es cierto y de ahí el continuo debate de la autora en torno a su sexualidad que ese pleno sexo es vida (y así lo entiende Pizarnik) y como vida, libre y no comprometedor, puro goce corporal. Sin embargo, en Pizarnik nada es fácil y tras una profunda reflexión concluye que, de nuevo, el sexo/vida le devuelve a la soledad, al vacío, a la muerte. Escribe el 20 de abril de 1958:

Suceso sexual con N. Frustrado a causa de mi cansancio, de mi indiferencia. La realización sexual me parece posible en la soledad de mi cuarto, pero llegado el instante de concretarlo en la realidad, el deseo muere asfixiado y solo queda una gran fatiga y un desolado e inoportuno dominio de mí misma (Pizarnik, 2003: 119).

O el 4 de enero de 1963:

Cuando hablo con Y. o con Q. me siento inmoral, casi diría degenerada. Pensando en el asunto descubro que nunca tuve prejuicios sexuales. Esto me asombra, dada mi educación y mi poca libertad "interna". El sexo o lo sexual es, para mí, el único lugar en donde todo está permitido. Siempre lo sentí así. Quiero decir: para mí el acto sexual es independiente, una especie de zona cerrada por un círculo. Se puede hacer el amor con cualquiera sin que intervengan conceptos como amistad, amor, familia, etc. O sea: hacer el amor con un amigo no implica forzosamente un cambio de relación (Pizarnik, 2003: 307).

En otras palabras, la autora habla de sexo con toda la libertad de la que no es capaz de hablar de amor porque el compromiso del amor, ese sentirse cercano a alguien (y no una y otra vez sobre el círculo de su propia persona), no es capaz de traspasarlo. Su única comunicación con el exterior se la proporciona el sexo (brutal o irreverente) porque se trata de volver a ese útero materno, a la infancia y alejar la etapa adulta donde habría que amar, entregarse al otro. Leamos:

Mi único amor es el sexo. Mi único deseo ser puta. O no serlo. Pero legiones de hombres. Y si quieren, vengan las mujeres y los niños. Particularmente niños y niñas de doce años. Alejandra Nabokov (Pero es que yo tengo doce años...)
Lo del sexo es otra mentira. Un instante de onanismo, nada más. La gente debería masturbarse. Amarse platónicamente y masturbarse. Así sería el reino de la poesía. Fornicar sería como rascarse. Hasta podría ser público. *La chair est triste*. Y en

verdad, mucho mejor si no hubiera sexo. Sin deseos, sin
anhelos, un flotar, un deslizarse, sin sed sin hambre. El vientre
materno (Pizarnik, 2003: 149).

Y es que Pizarnik, a pesar de todo, intenta hablar de ese amor. Lo suyo lo dice
también otro poema, de Gil de Biedma: “porque no es la impaciencia de buscador de
orgasmo / quien me tira del cuerpo a otros cuerpos / a ser posiblemente jóvenes; / yo
persigo también el dulce amor, / el tierno amor para dormir al lado / y que alegre mi
cama al despertarse, / cercano como un pájaro”. Con alas para volar, con alegría para
despertar, un amor que aleje la muerte y el dolor y todo lo que la excluye del mundo:

Estas muletas que te da el amor que te hace levantar y te hace
andar –si bien penosamente– para que no caigas en la locura ni
en el suicidio. Y más aún: te da materia de canto, materia de
llanto. En suma: te da la ilusión de que participas del mundo, tú
que estás excluida desde que te conoces (Pizarnik, 2003: 280).

Mon amour, no está.

9.4. De la soledad y el amor

La soledad como autoaislamiento es vital para la configuración del yo creador. A través de ese alejamiento de la realidad en su más profunda cotidianeidad y rutina, las mujeres pueden configurarse como escritoras. Es, pues, un proceso necesario y condición *sine qua non* para poder crear: aislarse voluntariamente. Sin embargo, no es de esta soledad de la que hablan las autoras, sino la soledad que deja el vacío existencial o el vacío amoroso.

Así, en nuestra primera parada, caminando de la mano de Alejandra Pizarnik comprendemos que la vida es, quizá, muchas cosas y no sentir la vida es, quizá, la soledad más absoluta. Más aún, sentir la vida como puro dolor, hiriente, machacante, sufriente, triste y desgarrador es una soledad infinita: “Soy una enorme herida. Es la soledad absoluta” (Pizarnik, 2003: 81). La autora muestra un dolor vital tan extremo que la lectura de sus diarios conmociona violentamente al lector. Sirva de ejemplo una especie de sentencias filosóficas escritas en Mar de Plata el 2 de febrero de 1956: “Alejandra, preguntáronte ‘cómo te trata la vida’. Tú dijiste: No la conozco” (Pizarnik, 2003: 76). ¿Es posible una manera más radical de mostrar este descontento visceralmente mortal contra ella?

Esta terrible soledad de la que habla Pizarnik procede, desgranada a retazos en su abrumador diario, del sentimiento de aislamiento, de que no hay nadie de quien sentirse cerca. Escribe el 2 de febrero de 1959:

No puedo amar. No amo a nadie. Pero lo quisiera. Quiero amar a un hombre. Creo que no será posible debido a mi imposibilidad de amar. 1) No veo a los otros sino que me reflejo en ellos, recojo en ellos mi imagen. 2) Sólo me siento a mí, es decir, a mi [*tachado*]. 3) Ningún ser me da la medida del misterio que yo busco desesperadamente. Y cuando siento ese misterio es porque ese ser me niega (caso O. cuando lo conocí).

Hay otros motivos: mis complejos de inferioridad: creer que nadie se hará cargo de mí por el amor. Esto es erróneo. Podría ser un amor equivalente en el que nadie se hace cargo de nadie sino que hay dos compañeros, dos que se aman y se sostienen mutuamente. Pero mi infantilismo, mi horrible anhelo de padres, mi deseo de ampararme en otro y que me ame como a una niña enferma. Por otra parte, soy tan ficticia que mi aspecto desmiente cualquier deseo mío de protección. Nadie como yo tiene una apariencia tan sólida y fuerte (Pizarnik, 2003: 139-140).

Tal es su incapacidad para observar al otro, para salirse de su propia mismidad que el misterio del amor no ha lugar en su persona. Si a esto se une, como explica la autora, que espera un amparo, otro ser completamente fijado en su persona, haciéndose cargo de ella, ese amor se convierte, entonces, en ficción. Por otro lado, hay en esta entrada un interesantísimo matiz, que ha hecho correr ríos de tinta a la crítica: “Quiero amar a un hombre”. Este deseo suena, casi, a obligación, a necesidad de “amar” a secas, sin errores. Este tipo de afirmaciones (obviamente, no censuradas) son las que permiten a la crítica obviar la otra construcción del amor en la autora: el amor homoerótico. Esto se debe a que buena parte de estas afirmaciones han sido víctima de la censura póstuma de los diarios. Así, como explica Venti, sólo en sus textos manuscritos inéditos “encontramos que la autora trasladó a ellos sus principales obsesiones: su identidad judía y el lesbianismo” (Venti, 2005. en línea).

Sin embargo, la cuestión del homoerotismo en la obra de Pizarnik ha sido quitada de un plumazo en lo que conocemos como sus diarios por decisión de su editora (suponemos), hecho que nos hace reflexionar sobre el debate que se establece entre lo biográfico y lo autobiográfico. En otras palabras, la biografía borra la autobiografía porque en la construcción de la imagen de Pizarnik cuenta más lo que la crítica o los familiares deciden abortar, que lo que la autora decide dar a luz. En palabras de D’Uva: “En el relato autobiográfico, la mano que se torna palabra autorizada para decir puede

tornarse también tijera o velo, cómplice del silencio y la oscuridad” (D’Uva, 2003: 128),
idea sobre la que profundiza posteriormente:

En el caso de Alejandra Pizarnik, existe una parte de la realidad que no encuentra su ser en el discurso. Realidad que sigue en el “otro mundo” y que no consigue penetrar la palabra. Mi lectura pues, intenta examinar cómo una existencia lésbica transcurre confusa o mutilada, dentro de los discursos biográficos sobre la vida de Pizarnik, a pesar de las reiteradas alocuciones presentes en cartas y testimonios que señalan este aspecto de su vida y que pasan, sin embargo, a componer la más asimilable imagen de joven rebelde y vanguardista (D’Uva, 2003: 130).

Esta afirmación de la autora procede de la constatación, tras la lectura de sus más conocidas biografías, de que “la cuestión” no existió. Una opinión que comparte Foster, para quien:

The lesbian dimension of Pizarnik’s personal experience is one that critics have been unwilling to deal with. Although there are scattered references to her sexual identity, silence is in general accompanied by only these passing references (Foster, 1994: 338).

Sirva de ejemplo que César Aira refiriéndose a la relación entre Olga Orozco y Alejandra Pizarnik dice de manera tangencial que con la citada escritora “tendría una relación que excedió la literatura” (Aira, 2001: 21). Sin más. No obstante, a retazos y entre sus diarios podemos vislumbrar esto mismo pero contado por Pizarnik. El día 8 de diciembre de 1958 leemos:

Según O. yo exijo de los otros más de lo que pueden darme. Es así como sufro en mi relación con Olga puesto que – según D.– yo aspiraría, inconscientemente, a ser el centro de su vida. Es decir, yo busco –continúo diciendo– una relación filial. Y además, confundo la amistad con el amor. Estas observaciones son importantísimas: la mayor parte de mis sufrimientos derivan de que jamás fui insustituible para nadie (Pizarnik, 2003: 131).

Para continuar dos días después:

A pesar de todo, aunque suceda cualquier cosa, quiero decirme de nuevo que Olga es el ser más maravilloso que conocí. Y si no la hubiera conocido nunca, si no existiera, mi vida sería más pobre. Me lo digo con miedo. Quisiera quererla siempre, pero

serenamente, sin obsesiones. Y sobre todo ayudarla, que se reconstruya, que no se hunda (Pizarnik, 2003: 132).

Pero volviendo a las connotaciones que tiene asimilar el homoerotismo de la autora con modelos literarios rompedores tales como los del surrealismo o los del malditismo, encontramos una radical diferencia: la transgresión sistemática de la norma (en este caso, la heterosexualidad) que realizan ese grupo de escritores no es comparable con la que hace Pizarnik, pues en ese caso se obvia la importante diferencia que se establece entre el discurso transgresor masculino y el femenino. ¿Es posible entender el fragmento que a continuación procede y no reconocer en él que la autora es absolutamente iconoclasta?

¡Tendrían que crearse burdeles especiales para mujeres-artistas! Pero no los hay... ¡y es tan trágica la visión de una mujer madura sorbiéndose el cuerpo en la aridez de la noche! Y eso es lo que me espera. Esa imagen destruye todas las embriagueces sagradas (Pizarnik, 2003: 37).

Por ello, es necesario explorar la importancia de este aspecto en la construcción de su identidad y, necesariamente, de su obra. Así Navarrete establece que:

El lenguaje, lo decible es mentira, se encontraría del lado de la máscara que deviene espejo. Pizarnik habla, escribe con la otra lengua (la del cuerpo borrado, asesinado) escribir con la lengua desde y para un cuerpo de mujer. Estar atenta a las alas del deseo de una y no del otro (Navarrete, 2005: en línea).

Esta última anotación de Navarrete queda aún más explícitamente contextualizada en la anotación posterior que realiza en la que establece que para algunas teóricas el lesbianismo es una resistencia, al margen de la práctica sexual real de cada mujer. Es decir, en sus propias palabras, “concebir el lesbianismo como figura simbólica que se cierra sobre un cuerpo de mujer para liberar el deseo de la coerción edípica” (Navarrete, 2005: en línea). En este mismo sentido apunta Ocasio refiriéndose

a un texto de Sylvia Molloy (estudiosa, a su vez, de la escritura autobiográfica hispanoamericana), pero cuya aplicación es también válida para la obra de Pizarnik:

La unificación de los siguientes aspectos: escritora, mujer y lesbianismo reta, en su totalidad, la estructura patriarcal que ha perpetuado la marginación de la mujer en el ámbito socio-político y literario. La primera imagen que se enfrenta a la estructura patriarcal, es la de una mujer que escribe; una figura femenina que se incorpora a una tradición literaria masculina. No es sólo el detalle de que es una mujer que escribe, sino una escritora que resalta en su obra el papel importante que han jugado ciertas mujeres durante el transcurso de su desarrollo personal (...). Finalmente, se le añade a la relación establecida entre escritura y mujer, la cualidad de ser lesbiana. Una mujer heterosexual que escribe y trata de tomar parte en un canon literario masculino es marginada por su "condición femenina". Sin embargo, el rechazo y la marginación se agudizan al ser una mujer lesbiana el sujeto activo que intenta mediatizar sus experiencias a través de un texto. La transgresión es más violenta porque el lesbianismo reta de manera extrema los códigos de comportamiento que ha impuesto una estructura patriarcal; que tradicionalmente se ha destacado por ser homofóbica (Ocasio, 2000: 493).

Además, la cuestión va más allá: simplemente no existe el lenguaje para comunicar esta experiencia porque el patriarcado excluye de su lengua la articulación de las experiencias no aceptadas. En este sentido, advierte D'Uva que:

En tanto que marcadas por el género como mujeres, somos constituidas a partir de una marca muda que nos confina a las fronteras del lenguaje, y en cuanto a nuestra sexualidad lesbiana, como existencia que se encuentra fuera del área significativa heteropatriarcal (D'Uva, 2003: 127).

Tal es la condición de sentirse fuera, de sentirse confinada en la frontera que muchas veces para Pizarnik es un tema tabú y, curiosamente, son estas las entradas no censuradas del diario (mientras las verdaderamente contundentes están censuradas). Así, leemos las siguientes contradicciones, ambas de octubre de 1959:

La homosexual de *La sed*. Sus ojos, en la escena de su encuentro con la mujer histérica, tenían un brillo tan mítico, una fijeza tan terrible, que hubiera querido levantarme e introducirme en la pantalla. Una mujer así no es homosexual, no es nada. Es de otro mundo. Por eso aún vibro y me disuelvo de

deseos de encontrarla (Posiblemente esta noche fantasee con ella muchas horas) (Pizarnik, 2003: 150).

O mucho más revelador aún:

He descubierto mi tendencia a conversar de temas obscenos, tratándolos con humor. Como dejando soslayar que participo en terribles orgías sexuales. Debe ser una manera de encubrir mi forzosa o forzada castidad, o lo que fuere. O también, para demostrar que soy absolutamente heterosexual, dado que mi vestimenta bohemia y mi voz ronca pueden hacer pensar en la homosexualidad. Lo cierto es que hablo como una devoradora de hombres. *Moi! La pauvre petite* (Pizarnik, 2003: 154).

Pero, digamos, que las pruebas concluyen y que, al margen de lo que puedan decir sus íntimas allegadas así como sus autorizados biógrafos no hay más que leer sus propios diarios para zanjar discusiones improcedentes sobre el lesbianismo o no de Alejandra Pizarnik. Sirva de ejemplo concluyente un fragmento aportado por Venti de los Pizarnik Papers:

Estoy cansada de este supuesto clima homosexual, que no es auténtico en mí. No sólo no soy lesbiana ni lo puedo ser sino que –según experiencias (...). Cuando desperté imaginé mil llamadas telefónicas a M. Imaginé mil cartas, imaginé que me moría y la mandaba llamar en mi agonía. No comprendo por qué tiene que ser así. Pero pasa que me asusta la palabra “homosexual”. Prejuicios viejos en mi vida joven (Venti, 2007: 213).

Este fragmento deja ver los serios conflictos que la autora tiene para aceptar su identidad sexual pero no que su identidad sexual sea otra. De hecho, “No sólo no soy lesbiana ni lo puedo ser” está fundado en la conclusión final “me asusta la palabra homosexual”, es decir, la autora prefiere no nombrarse para no ser, lo cual no quiere decir que lo no nombrado no sea. Por ello, hemos de tener en cuenta que todo su alrededor le hacía ver que su lesbianismo era improcedente: primero, como judía; segundo, como mujer. El simple hecho de que la autora recurra al psicoanálisis para explicarse esta “conducta” y que, tan al modo freudiano, llegue a convencerse de que

esto es un desvío y una falta de su ser muestra más la construcción social del lesbianismo que la propia construcción individual de la autora:

El doctor P. R. me importa. Sé que me quiere bien pero no puede hacerme bien, no sabe cómo analista: alguna que otra vez manifestó una repulsión puritana por la homosexualidad. ¿Sabe curarla? ¿Y por qué no hace algo? Por que no puede. Porque no puede aunque quisiera (Pizarnik, 2003: 425).

Y este “no puede aunque quisiera” es, sencillamente, el mismo conflicto que la autora tiene. Es por ello que la homosexualidad ha de tener en el discurso crítico sobre la autora el lugar que corresponde porque en ello radica buena parte de la personalidad de la misma. Para Pizarnik el lenguaje (como trataremos posteriormente) es inasible, incapaz de hacerle explicar su realidad y, viceversa, la autora no pone nombre a la realidad porque el lenguaje, el que existe, el que la denomina “homosexual”, le da miedo.

Por su lado, el tratamiento del amor en la obra de Camprubí ha sido ampliamente tratado en lo relativo a la imagen de la mujer que la autora proyecta: sumisa, abnegada y amante fiel del proyecto vital de Juan Ramón más que del suyo propio. Pero esto no le hace perder la perspectiva y conocer que lo suyo es... Leamos lo que dice la autora:

¿Por qué será que los mejores momentos de nuestra vida vienen inesperadamente y aquellos que planeamos con tanto cuidado y tan anticipadamente casi siempre son un fracaso? Estas cosas las sentimos siempre en nuestro interior, si que por fuera se vea nada. Nada. Pero entonces, ¿cómo sabemos cuánto hemos frustrado a los demás? Sólo conocemos nuestras propias desilusiones. J. R. subió y conmovido por las fotos, como yo pensé que lo estaría, me dijo que no pude haber encontrado ninguna otra cosa que lo conmoviera tanto. Pero yo lo había visto sola primera y él las vio solo después, y no hubo camaradería ni gozoso intercambio sobre los menudos detalles, porque antes de que llegara el momento preciso él me había cerrado inconscientemente mi vía de acercamiento a él (Camprubí, 1991: 223).

En lo que se refiere a Dolores Medio poco podemos establecer al respecto dado que en sus memorias, en su viejo desván, no guardó nada de esto. Lo suyo es el

recuerdo de un olvido cernudiano y eso da como resultado una reflexión tan conmovedora y tierna como ésta:

Mi vida sentimental, aunque bastante intensa, confieso que no fue muy afortunada. Sin ofenderme, me atrevería a calificarla de desastrosa, si sus experiencias no hubieran constituido para mi trabajo de novelista un material precioso. Tal vez mi vida sentimental se haya visto influenciada por mis ideas liberales, que tan poco se acompañaban al concepto que del amor y de las mujeres solían tener los hombres de mi tiempo. Parece claro que yo no respondía a ese concepto puromachista de las relaciones amorosas de aquella sociedad (Medio, 1991a: 18).

Y esta poca fortuna, esta experiencia desastrosa de la que habla la autora, este no poderse amoldar a conceptos puromachistas le ha servido para escribir libros y libros, del mismo modo que la dramaturga María Martínez Sierra creaba obras y obras mientras todo lo que del amor quedaba se venía abajo. Una destrucción de la que Rosa Montero –en un recorrido novelesco realizado a través de diversas figuras de mujer– realiza un retrato conmovedor y brutal de la postura de María al respecto:

María, ya traicionada por Gregorio y maltratada por la Bárcena, aguantándolo todo desde el morbosos encierro de su silencio, empieza a reflexionar sobre sus propias contradicciones y hace que su marido, como el muñeco de un ventrílocuo, vocee y defienda públicamente sus análisis: resultan más efectivos si los respalda un hombre. Llegamos así a la perversa paradoja de un Gregorio que da conferencias feministas y que denuncia públicamente el delirio en el que en realidad vive (Montero, 1995: 125).

En este sentido, la batalla con Catalina Bárcena (tras la muerte del autor) da luz, en palabras de O'Connor a la “controversia y enigma” de semejante relación literaria-amorosa. En primer lugar, parte esta investigadora de la convicción de que ambas mujeres, María y Catalina, se consideraban figuras claves en la vida de Gregorio, cada una por llevar consigo una serie de valores y cualidades de la que la otra carecía... una especie de confrontación permanente que llevaba a Gregorio a necesitarlas. El retrato que ofrece la autora es el de dos “trofeos” (2003: 65) confrontados, que se disputaban a

Gregorio: una, Catalina, quien venía ser la mujer en su sentido más feroz (¿y heterosexualmente?) definida, mientras que María era la mujer (¿ausente?). Las líneas del retrato de ambos tienen los siguientes trazos:

María era la compañera sosegada, independiente, solidaria, intelectualmente compatible y maternalmente indulgente, mientras que Catalina era la amante insegura, celosa, retardada, bella, perturbadora, exigente y dependiente (O'Connor, 2003: 65).

Sobre esta enigmática relación establecida entre ellos vuelve a trabajar en otro de sus libros:

El baúl de Buenos Aires traía también más de cien cartas de Gregorio que probaron definitivamente lo que decían los entendidos: que las obras de Gregorio se los escribía su mujer (...) Pigmalión irónico, Gregorio tardó poco en enamorarse del barro amasado por su mujer y tallado por él sobre los escenarios (...) Las dotes del Gregorio como director-empresario eran legendarias, pero sí dirigió de igual modo genial a la actriz y si las obras que la autora escribió le dieron fama y fortuna tanto a Gregorio como a Catalina, influyeron de modo igual en el éxito de la autora. En efecto, cada componente de este triángulo tan bien ensamblado dependía de los otros dos. Como en una pirámide humana, la clave era precisamente la interdependencia: si fallaba uno, se venían abajo todos. Por curiosa que sea y por las razones que fuesen, María siguió produciendo obras que Gregorio firmó, estrenó, publicó y cobró (O'Connor, 2002: 17-18).

Además, muchos son los testimonios recogidos por O'Connor de gente allegada que tratan de aportar luz sobre la absoluta incoherencia del comportamiento de María con respecto a su marido y a la amante de éste. Así frente a los celos airados y tormentosos de Catalina, está la tranquilidad pasmosa de la esposa, quien diera la sensación de ni sentir ni padecer nada del triángulo en el que estaba envuelta. Su actitud resulta de un ¿estoicismo? apabullante, lo cual nos lleva a sumarnos a la pregunta de O'Connor:

¿Por qué aceptó –y aparentemente sin lucha– las relaciones de Gregorio con Catalina Bárcena? ¿Por qué continuó escribiendo y enviándole comedias que él representaba y ensayos que

publicaba como suyos, con la bendición de ella, años después de que la dejara para irse a vivir con Catalina? ¿Era María una mujer tímida cuyo principal interés consistía en escribir? Sus relaciones con Gregorio, ¿eran puramente literarias? (O'Connor, 2003: 94).

Para Salgado, la clave está en plantearse la posibilidad de que las relaciones fueran eso: puramente literarias. De hecho, la autora se refiere al rechazo de las relaciones íntimas de María con Gregorio (con las connotaciones lésbicas que podamos entender al respecto):

María, la “escritora” anónima del binomio Gregorio-María, se vale del poder que le proporciona su dominio de la palabra escrita para dar trascendencia a su colaboración. Triunfa, así, de su rival en un doble plano: el emotivo y el artístico. En el primero, porque rechaza las relaciones íntimas a favor de las intelectuales, las únicas que procrean obras de arte (hijos intelectuales); en el segundo, porque es evidente que las creaciones dramáticas de su colaboración intelectual durarán –como toda literaria– mientras existía la palabra escrita (Salgado, 1989: 42).

De este modo, quizás, el lesbianismo insinuado de la autora explique esta paradoja que no encuentra respuesta a través de los cauces tradicionales de mujer abandonada. Quizá, esto de sentido también a esta calderoniana meditación de la autora:

Pasó. Y acaso aquella compenetración inefable no fuera tan total como creíamos. Tal vez, hasta cuando se sueña el mismo sueño, la meta del soñar es diferente. Quizá, cuando tú vas soñando pan y leche y miel, el otro va anhelando oro y laureles. ¿Quién sabe si hasta cuando vamos caminando tan juntos, con paso acordado e isócrono latir de corazones, no vamos simplemente por sendas paralelas que no pueden juntarse? ¿Quién podrá afirmar que el alma humana no está siempre sola inexorablemente? ¿Sueño la compañía? ¡Qué importa! Cuando han pasado, un hecho y un sueño dejan en el espíritu idéntica huella: un recuerdo. Recordando, volvamos a vivir las horas dichosas (Martínez Sierra, 2000: 54).

Horas dichosas todas ellas: las que crea la literatura, las que sueña el amor, las que medita la inteligencia pero sobre las que, según sus textos, poco habitaron todas ellas.

9.5. De la cultura.

Podríamos partir para analizar la cuestión de la cultura, y su relación con los textos que nos ocupan, de una idea previa establecida por Perilli:

Las mujeres, excluidas de esta prestigiosa galería [la de las obras canonizadas de la literatura], arman sus textos en otros lugares, la historia de lecturas y escrituras se dice en otros espacios, instala lo político en lo íntimo. Las letras arman, estilizan, imitan y parodian voces, trazan nuevas genealogías e inventan una memoria (Perilli, 2004: en línea).

En este sentido, y como consecuencia de la exclusión cultural de la Historia Literaria, encontramos que los diálogos que éstas pueden entablar con la cultura vienen intermediados por un espacio intertextual, mayoritariamente, masculino. Como explica Poujal:

La poesía [entendamos literatura en su acepción más amplia] escrita por mujeres, a diferencia de la escrita por varones de nuestra generación, tiene padres y madres (...). La poesía escrita por varones tiene sólo padres, los mismos que nombré u otros, pero los textos escritos por mujeres están, en general, elididos o negados como genealogía (Poujal, 1991: 37).

Esto significa que, como explica Gubar, la mujer padece en su camino literario “ansia de autoridad” frente al “ansia de influencia” masculino. De este modo, la mujer no encuentra un lugar: los espacios para su posible intertextualidad en otros textos está absolutamente negada y silenciada y, por lo tanto, su diálogo es con el Padre que no la quiere como Hija. Por eso, la Cultura se convierte en una amenaza en un plano simbólico ya que representa lo establecido, canónico y lo socialmente aprobado. Por ello, advierte Ravetti que:

El gesto de liberación que estas poetas [Pizarnik y Cesar] hacen al escribir, lo hacen contra ‘fuerzas ocultas’, que amenazarán cercenar, no sólo la libertad personal, sino también la femineidad, que se vuelve entonces evidencia de valor, metonimia de lo prohibido (Ravetti, en línea).

Para Pizarnik, la cultura es una tela de araña en la que ésta va fagocitando todo lo que encuentra a su alrededor, atrapándolo en su tela y haciéndolo parte de su extendido yo. Así, Alejandra convierte sus textos, y esto ocurre también en su escritura diarística, en una relectura de otros escritores, en una apropiación de la lucha por la palabra de sus predecesores. Hablando de *Palais du vocabulaire*, Venti hace una interesante observación que podemos aplicar también a las numerosas citas y rememoraciones que sobre la obra literaria de otros autores encontramos:

Con las observaciones que realiza a los libros que lee, no pretende iluminar los aspectos críticos de otro; por el contrario, desea proyectar tales rasgos sobre su propia literatura, de igual modo que la predilección por figuras y enfoques concretos no encerraría sino un ejercicio de orientación sobre la propia poética y sobre las vías de acceso para un cabal entendimiento de la misma (Venti, 2005: en línea).

En este sentido, leer significa para la autora volver a vivir. Es un espacio libre de consignas donde sólo la soledad del escritor y la soledad del lector se encuentran, es una especie de *status quo* en la vida, un remanso de paz donde sólo existe la palabra impresa y dos mentes. Por esa razón, y ante la alienación que sufre de la vida, prefiere refugiarse entre los libros donde no existe la agresión externa posible y donde puede encontrar el lenguaje para hablar de ese dolor.

Este tipo de lectura compulsiva y fagocitadora de Pizarnik le lleva a Venti a afirmar, aún más rotundamente, que “la ceremonia de leer se convirtió en el plagio continuo” (Venti, 2005: en línea). En este mismo sentido apunta De Cicco quien afirma que la autora “retrataba las citas de sus autores preferidos, citándolos a veces sin comillas y apropiándose de una forma muy especial” (De Cicco, 1996: en línea). De este modo, podríamos decir que más que plagio debemos hablar de intertextualidad y esto supone un procesamiento de las lecturas que conlleva un posicionamiento del sujeto lector con la tradición literaria. Si a ello unimos que la tradición de la que

Pizarnik se apropia es una tradición masculina podremos entender que su trabajo de “plagio” conlleva aún más connotaciones, dado que inserta su texto dentro de la producción masculina.

Sin embargo, no debemos olvidar que este encontrarse con la Cultura supone encontrarse con la visión masculina de la vida, con la apropiación masculina de la palabra y con la exclusión femenina de la creación. Aunque sobre este aspecto no reflexiona la autora, pues en su proceso creativo se siente formando parte de este devenir de la palabra creadora, lo cierto es que no podemos olvidar que sus principales maestros están al otro lado de su género. Así, son constantes las alusiones a Lautréamont, Rimbaud, Blanchot, Freud, Artaud, Gide, Dostoievski, Leopardi, Machado, Cernuda, Lorca, Guillén, Aleixandre, Alonso, Cervantes, Quevedo, Azorín, Borges, Cortázar, Vallejo, Paz, Rulfo y García Márquez, entre otros. Las autoras que cita son escasísimas, a excepción de su amiga Olga Orozco y los grandes iconos femeninos de la escritura hispanoamericana: Gabriela Mistral y Alfonsina Storni. No obstante, la autora manifiesta que:

No oculto que me gustaría tener un maestro literario. Pero mi situación de huérfana no es deplorable: no hay libertad, mi única libertad, por el momento. (...) Hay demasiados libros, todo ya ha sido escrito, sobre cada cosa, sobre cada sombra hay millares de libros. He llegado tarde al banquete de la cultura universal, y si bien no me vedan la entrada se divierten proponiendo a mi hambre tal cantidad de platos y de variaciones, que yo ya no sé diferenciar un poema de una sonrisa (Pizarnik, 2003: 88).

Este maestro que anhela la autora, especie de guía en la maraña de la cultura es, de nuevo, una figura masculina, un Padre, protector y conocedor con quien “hubiera aprendido y meditado muchas cosas manuales y metafísicas. Esto pertenece a mi nostalgia medieval del aprendizaje (total)” (Pizarnik, 2003: 309). Sin embargo, de nuevo, el deseo se topa con la realidad.

Por su lado, Zenobia Camprubí tiene un intenso contacto con el mundo cultural pues su exilio, así como el de buena parte de la intelectualidad española, les llevó a tener continuas relaciones intelectuales en el exterior. Además, como explica Cortés Ibáñez:

El hecho de ser una pareja conocida hace que se relacionen con muchas personas, la mayoría bastante conocidas también, por lo que, tal y como Lejeune (1996: 59) afirma, resulta más fácil seguir su vida. (...) es, en parte, una crónica social (Cortés Ibáñez: en línea).

En Camprubí, pues, la cultura se resume en la larga, larguísima lista de ilustres personalidades que “aparecen” en su texto, de los que nunca realiza un análisis sobre su aportación al mundo intelectual ni siquiera nos ofrece un retrato humano de los mismos. Lo que sí nos deja ver es que asiste a conferencias, entabla relaciones, conoce la aportación de todos ellos pero, realmente, el único espacio de la cultura al que deja lugar es el de la aportación literaria de su marido a la historia.

De lo demás, nos deja ver que conoció a los filólogos Ramón Menéndez Pidal, Claudio Sánchez Albornoz y Karl Vossler, al musicólogo Adolfo Salazar, al dramaturgo Alejandro Casona, al periodista Alfonso R. Castelao, al crítico de arte Antonio Marichalar, al historiador Américo Castro, a los catedráticos José Gaos, Felipe Sánchez Román y Luís Recaséns Fiches, al Embajador de la República Fernando de los Ríos y a representantes del gobierno republicano como Carlos Montilla y Fernando Salvador, entre otros. Si bien, como afirma Palau de Nemes “el *Diario* de Puerto Rico es un registro de los nombres y acciones de una verdadera élite puertorriqueña y española” (Palau de Nemes, 1991: xxxiii). Por otro lado, a través de sus diarios nos acercamos al día a día de los pequeños placeres de la vida cultural y no tanto de la Cultura que hace historia. Como anota Cortés Ibáñez:

La autora, empedernida lectora, alude a revistas y periódicos, la mayoría de ellos muy conocidos: *Virginia Quarterly Review*, *Life*, *Vogue*, *Time*, *Mein Kampf*, *La Prensa* -de Jo Camprubí-, *ABC* de Sevilla, *Nosotros*, *Heraldo de Aragón*, etc. (Camprubí, 1995: 21, 25, 4, 56, 65, 67, 69, 89, etc.) y, en alguna ocasión, deja entrever la censura existente en estos medios de comunicación (Camprubí, 1995: 73). Por la pluma de Zenobia también tenemos noticia de hoteles, restaurantes y clubs. Aficionada al cine, incluye alguna de las películas del momento (Camprubí, 1995: 32, 106, 111, 130, 169, 285, etc.), con actrices como Greta Garbo. De sus asistencias al teatro recoge algunos títulos: *Historias de Filadelfia* con Katherine Hepburn, o *Roberta* con Fred Astaire y Ginger Rogers (Camprubí, 1995: 135, 293). La música se deja sentir a lo largo del Diario, por los conciertos que, con frecuencia, Zenobia y el poeta escuchan en la radio los sábados, o cuando asisten a los mismos, sobre todo en Nueva York.

Por último, la otra cultura, la que no se escribe en letras mayúsculas sino que surge del diálogo a través de los libros está inscrita, para Zenobia, únicamente en el plano intelectual y no emocional (de salvación) que tenía para Pizarnik. La relación de la autora con la literatura forma parte de su propio trabajo de traductora (Tagore, Juan Ramón Jiménez) y, por tanto, la suya es una relación de conocimiento. Por eso, en ella, al igual que en Medio y Martínez Sierra los libros que marcaron sus vidas no tienen espacio en su producción autobiográfica.

En lo que sí marca una diferencia Dolores Medio con respecto al resto de las autoras se refiere a la unión entre ciudad y literatura, por un lado; e infancia y literatura, por otro (ya tratado en sus recuerdos de infancia). En lo que a la ciudad respecta, hablamos de Oviedo. Para Medio, la cultura está indiscutiblemente unida al propio recuerdo de una ciudad tan literaria como la suya, según sus propias afirmaciones (1991a: 27) y cuyo mejor retrato es el que nos legó Clarín en *La Regenta*. Para la autora, Oviedo era también lugar de encuentro de numerosas tertulias literarias, las llamadas “reboticas”. Así, las rememora Medio:

Todavía, durante mi infancia, se conservaba la costumbre de las tertulias familiares, porque los cafés aún no habían sido

asaltados por las señoras y éstas necesitaban, seguramente, esta clase de expansiones.

Nuestras tertulias... ¿cómo olvidarlas? Aunque a mí no se me permitía por mi corta edad, asistir a ellas, esa curiosidad que desde niña sentía por conocer todas las cosas, me llevaba a escuchar desde donde podía hacerlo, lo que hablaban los mayores (...)

Cuántas personas de las que yo he conocido y tratado –algunas entrañablemente– se convirtieron en personajes de mis novelas, porque, sin proponérmelo, supongo, se escaparon de la vida real, para quedar apresados en los libros, ganándose así la inmortalidad (Medio, 1991a: 178).

En este sentido, la autora, utiliza estos recuerdos para la escritura de la misma manera que la ausencia de amor le servía para la reflexión. Los recuerdos en Medio son parte de la literatura y por ello, el componente autobiográfico casi es indiscutible (como veremos en su interpretación de la relación entre memoria y escritura). Además, la autora hace frecuentes alusiones a la perpetuación de los recuerdos a través de la palabra contada y recontada. De hecho, al margen de esta cultura canónica (la de la Historia), existe, para la autora, una cultura marginal, la de las narraciones orales en boca de mujeres y que transmitían esa otra cultura, la vital, la cotidiana. Reflexiona en este sentido:

Está bien, está bien, no puedo hablar tampoco de tía Lola, porque no he nacido, el caso es que de su boca y no de alguna pluma, escuché las viejas historias de la familia y de la ciudad, que para contarlas se pintaba sola, como una gran narradora que era, que sabía adobar sus charlas con romances y canciones que venían al caso (Medio, 1991a: 29).

Posteriormente, en otro acercamiento a esta figura femenina y a su importancia en el trabajo de la palabra, explica:

Ni mi madre ni tía Lola, eran educadores, ni apenas poseían una cultura que les permitiera seleccionar los relatos a nuestra medida, pero por algún instinto maravilloso –quizá el milagro del amor, sencillamente– fueron dándonos a cada edad, el alimento espiritual que necesitábamos para sentirnos felices y para ir conociendo un poco el mundo en el que íbamos a vivir (Medio, 1991a: 42).

De nuevo, la palabra curadora, “alimento espiritual”, cúmulo de felicidades, transportadora de sueños, creadora de milagros... Una palabra que, en la autora, la salva de todo aquello que la vida no le dio. Sin embargo, mantiene la autora una radical diferencia: la palabra es constructora y no destructora, los textos sirven para crear nuevos mundos y no para destruir los viejos, como ocurre en Pizarnik.

Por otro lado, en el recorrido trazado por Nieva de la Paz (1993, 1998) sobre la historia del teatro español escrito por mujeres, señala la invisibilidad de las mismas en el estudio del género dramático a pesar de que entre las autoras a las que sí se hace mención se encuentra M.^a Martínez Sierra (junto a los nombres de Zenobia Camprubí, Concha Espina, M.^a Teresa León, Concha Méndez o Pilar Millán).

A pesar, pues, de que María sea reconocida actualmente como dramaturga, lo cierto es que la autora, por la ya mencionada batalla por ocultar su nombre, apenas se dejó ver en la época como tal aunque, obviamente, para la gente del teatro era de sobra conocida. Las memorias de la autora nos aportan una visión de la cultura teatral desde dentro (lejos de aplausos y reconocimientos), es decir, haciendo un recorrido no sólo por las obras por cuyo nombre “los” conocemos, a su marido y a ella misma (dedicando especial atención al éxito cosechado con *Canción de cuna*) sino también de los dramaturgos, escenógrafos y demás artífices que permitieron, entonces, la existencia del mundo teatral. Además, María hace un recorrido por aquellos músicos que les ayudaron en su carrera dramática a través de lo que se llamaba zarzuela grande y entre ellos hace vivos retratos de José María Usandizaga, Joaquín Turina y Manuel de Falla (episodio en el que se describe, dolorosamente, el fin de su amistad con quien “tan católico, no supo perdonar agravios que nunca existieron sino en su imaginación, ni aplacar su cólera sin sentido con el recuerdo de las horas buenas” (Martínez Sierra, 2000: 209), entre otros.

Además, María es una excelente teórica del género dramático y, dado que lo conoce desde dentro, reflexiona en numerosas ocasiones sobre lo que supone escribir para la escena. Un ejemplo de este buen hacer es esta reflexión:

Y el arte dramático, ¿qué hacía en todo esto? El escribir dramas y comedias seguía siendo nuestra meta esencial, pero de poco sirve componer obras para el teatro si no hay teatro que las represente. Y hace medio siglo no existía en España empresario que quisiera arriesgar su dinero para ofrecer al público los engendros de un autor joven, desconocido y “modernista”. Esto de modernista significaba entonces escritor desafortunadamente lírico, desconocedor y desdeñador del realismo escénico y de sus indispensables artificios y tretas, habitante en regiones del arte que no se sabía si tropicales o hiperbóreas, pero cuya atmósfera seguramente había de resultar irrespirable para el público en general (Martínez Sierra, 2000: 80).

En este sentido, quizá podamos leer en la crítica de María a la falta de capacidad de recepción del público y de la crítica al teatro modernista un propio grito de socorro ante un teatro como el suyo considerado excesivamente lírico, con todo lo que de femenino puede ir incluido en ese término. La cuestión de la mujer, de nuevo, aflora en sus textos (que nunca en su vida propia) para debatir sobre esta imagen de la mujer en la literatura. Así, en un momento de reflexión sobre dos de sus grandes influencias en la literatura, explica:

Galdós –y me es grato anotar lo, puesto que soy mujer– es el primer escritor español que ha tenido piedad de las mujeres. El primero, tal vez, en comprender que una mujer no es mero motivo emocional o sensual para los sentimientos y los deseos de un hombre, sino que siente y sufre y goza y desea en sí misma y por sí misma; en resumen, que vive como él (...) Y porque ha visto que, viviendo con tanta personalidad e intensidad como el varón, naturaleza y costumbre forjan para la hembra destino inferior y humillado, a cuantas sacó a luz las ha compadecido igualmente (Martínez Sierra, 2000: 88).

Realmente, María defiende dos posturas: la de los propios personajes femeninos galdosianos y los suyos propios, tan vorazmente criticados por la prensa del momento. Si además, a este hecho unimos la cuestión ya debatida de la ausencia de María

Martínez de la producción dramática (tratando así de salvaguardarse de airadas críticas por hacer de “mujer literata”) tenemos entonces que la autora necesita que la literatura refleje a esas otras mujeres, a las que sufren y gozan y desean... aunque, de nuevo, en la autora, la paradoja forme parte de la historia. Sirva de ejemplo de esta contradicción la anécdota que evoca sobre la figura de Rusiñol, un hombre que, a ojos de María, sentía terror por las mujeres (2000: 102). Este hecho, calificado por la autora de “antifeminismo” (2000: 103) ilustra algo que ya había María comprobado: que la mujer y la literatura son incompatibles. Leamos:

Su tragicómico terror al trato femenino fue causa de que pasaran años enteros sin vernos ni hablarnos, a pesar de haber tenido él para mi marido afecto casi paternal (...). Un día, mi marido tuvo que salir de París con no sé qué motivo, y Rusiñol quedó voluntariamente encargado de mi custodia. Dejéme custodiar y proteger con la más sincera naturalidad (...). Y cuando mi marido volvió a la hora de cenar y pregunto con cierta aprensión: “¿Qué tal se ha pasado el tiempo?”, Rusiñol respondió cordial y alegremente, como si hubiese hecho un descubrimiento prodigioso: “María no es una mujer: es un amigo”. Y así empezó la amistad leal, que no falló nunca. Más, para otorgármela tuvo que suprimir y olvidar, de una vez para siempre mi condición de mujer (Martínez Sierra, 2000: 105).

Una renuncia del mundo de la Cultura que en María Martínez Sierra se convirtió en sello de su personalidad.

9.6. Del proceso creativo

Explica Fernández Urtasún que cuando nos acercamos a un texto autobiográfico, encontramos no sólo a la persona sino al creador. Por eso, en estos textos autobiográficos la presencia del proceso creativo es tema constante. Señala la autora:

Cuando los autores autobiográficos son al mismo tiempo escritores de obras de ficción –novelistas, dramaturgos, poetas– nos encontramos ante una situación muy particular, ya que la mirada retrospectiva sobre la propia vida lleva inevitablemente a una reflexión sobre la obra escrita, y el hecho de la distancia obliga de modo casi inconsciente a la formulación teórica de ese mismo quehacer. En las obras de los escritores, las autobiografías se convierten en poéticas (Fernández Urtasún, 2000: 537).

Es decir, en esta reflexión sobre la vida no podía dejarse de lado la propia creación (que identifica a la autora con la misma) siendo que caminan de la mano y no es tan fácil ni obvio deslindar uno del otro ya: al hablar de la vida, se habla de la escritura.

Frente a la palabra, el silencio. Frente a la voz, la ausencia. Así, quizá, podíamos definir la búsqueda de un espacio propio en la escritura. En este sentido, Soncini nos aporta una interesante reflexión:

El silencio se presenta, en efecto, íntimamente ligado a la aventura poética y al desarrollo mismo de la escritura, que avanza gradualmente hacia una hierática afonía (...). A lo largo de su trayectoria, el silencio asume un doble aspecto: si por un lado implica carencia, vacía, olvido, oscuridad y mutismo, por otro connota también paz, transparencia y contemplación, y alude de alguna manera a un mundo mítico, anterior al lenguaje y, más allá de éste, taciturno y arcano (Soncini, 1990: 7).

La búsqueda de la palabra es la búsqueda de la identidad. Para Pizarnik, la creación se convirtió en la obsesión por la perfección y esto supuso una consagración en cuerpo y alma a la palabra poética. Sin embargo, a veces las musas se resisten y, entonces, esa búsqueda de la palabra exacta es un laberinto; esa necesidad de la Palabra

se convierte en casi un ejercicio de ascesis, una purgación lenta, dolorosa y constante hasta conseguir el Absoluto. Por ello, como señala Depetris (2005), la búsqueda de la Poesía, le llevó a un estado de tensión irresoluta durante toda su vida creativa. En su intento de acercarse a esa poesía trascendente, llegó a límites extremos de contradicción y dolor. En este sentido, es interesante acercarnos a un texto clave en la obra de la autora, *El infierno musical* (1971), donde leemos:

Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir (Pizarnik, 1976: 24).

En este sentido, podemos decir, que la palabra toma cuerpo y se expande en el vacío existencial del sujeto. Sin embargo, para Pizarnik, es éste también un duro proceso sobre el que reflexiona en *Extracción de la piedra de la locura*:

Mi oficio (también en el sueño lo ejerzo) es conjurar y exorcizar. ¿A qué hora empezó la desgracia? No quiero saberlo. No quiero más que un silencio para mí y las que fui, un silencio como la pequeña choza que encuentran en el bosque los niños perdidos. Y qué se yo qué ha de ser de mí si nada rima con nada (Pizarnik, 2002: 248).

El ejercicio de exorcismo libera al sujeto de esos males, los males de la vida y dan cobijo, como una pequeña choza, a la niña perdida que es Pizarnik. No obstante, como ya hicimos referencia, la escritura es en la autora una tarea infinita, llena de “ansias inmortales” (Pizarnik, 2003: 17), de un “morbozo placer” (Pizarnik, 2003: 29) que nada en el mundo puede superar. Sencillamente, como explica la autora:

Deseos de escriturarme, de hacer letra impresa de mi vida. Instantes en que tengo tantas ganas de escribir que me vuelvo impotente. Digo escribir por no decir bailar o cantar, si se pudieran hacer estas dos cosas por escrito. El lenguaje me desespera en lo que tiene de abstracto (Pizarnik, 2003: 218).

Y en este escribir, escribir y escribir, Pizarnik no olvida el proceso de la comunicación del que ella participa. Del mismo modo que ella es lectora de textos que

le dan alas a otros mundos, que le abren perspectivas, que le llena de satisfacción y admiración, así también ella considera que para sus lectores (a veces, ignorados; a veces, ansiados) ella puede ser una fuente de placer. Más aún que los lectores sólo prueban la miel de la creatividad y desconocen la dureza y amargura del proceso.

En lo que se refiere a Zenobia, la reflexión sobre el proceso creativo no está referida al suyo, dado que ella pasa a ser mera espectadora de sus propios diarios, sino al de su marido, figura a la que está consagrado este diario. De esta forma, Zenobia pasa por alto el proceso de escritura de su propio diario y lo que leemos se refiere a los avatares de la producción literaria de su marido. En otras palabras, la relación de Zenobia con el proceso creativo está mediada por el hecho de que ella ejerce de “albacea” de los textos de su marido, negocia con las editoriales y trata por todos los medios de que Juan Ramón entienda que su arte necesita tener algún modo de ganarse la vida, también. Sin embargo, dado que Juan Ramón considera la estética por encima de la economía, no se plantea nunca que sea necesario su trabajo para la supervivencia de la pareja. Así leemos en su diario:

J. R. tiene una facultad especial para dejar a un lado cualquier cosa que pueda serle una ventaja económica. La idea de recibir dinero por su trabajo le hace sentirse mal hasta lo increíble y siempre se siente humillado cuando acepta dinero. La mayor parte de su trabajo lo hace para sí o para complacer a otros, o simplemente porque no sabe decir “no”. Nunca quiere aceptar compromisos sociales, y para descansar se encuentra que tiene que habérselas con la gente que la casualidad pone en su camino. Lo cual no es nada satisfactorio y se aburre (Camprubí, 1991: 131).

La opinión de Zenobia al respecto es radicalmente diferente: ella tiene claro que necesita el trabajo. Así, se refiere el 15 de junio de 1938:

A veces me preocupa la idea de vivir del esfuerzo de dos hombres que tuvieron una vida muy dura hace cuatro generaciones, y no hacer nada personalmente por mantenerme (lo que he ambicionado desde que gané mi primer dólar a la edad de doce años), pero aunque en mi vida normal he

encontrado perfecta compatibilidad entre J. R. y mi vida diaria de trabajo, en este exilio provisional, a la deriva de un mes al otro sin saber en lo más mínimo lo que nos espera, trabajar significaría para mí sacrificar a J. R (Camprubí, 1991: 219).

Este pensamiento de la autora no es casual sino fruto, en primer lugar, de su formación anglosajona (en la que la mujer trabajaba al igual que su marido) y de la conciencia de que entrar a formar parte de la esfera pública posibilita a la mujer para expandir su mente. Explica Palau de Nemes que:

Al llegar a Puerto Rico en 1936, en una entrevista, Zenobia dijo que creía en que la mujer se bastara a sí misma para que dejara de ver en el matrimonio un mero medio de vida, que tenía fe en el perfeccionamiento individual de la mujer a través del estudio, la lucha, el trabajo; le parecía que el no tener su propio oficio les hacía perder los días, los años, la vida (Palau de Nemes, 1991: xxviii).

Como hemos relatado en su biografía, esta lucha con el tiempo se fue apagando. Finalmente, la autora se vio obligada a dejar su trabajo de profesora universitaria, ese mundo del contacto intelectual con los jóvenes que tanto le fascinaba (y al que dedica buena parte de su diario de 1945), pero tampoco entonces encontró el tiempo necesario para su propia escritura:

Si se pudiera arreglar nuestros papeles, creo que sería una ayuda para comprar una casa suficientemente grande para alquilarla en parte, entonces podría concentrarme en presionar a J. R. para que escribiera y tratar yo misma de escribir (Camprubí, 1995: 223).

De hecho, las referencias a la relación de trabajo que mantenían Zenobia y Juan Ramón son constantes en el diario de aquella. Así lo refleja al día siguiente de su comienzo del diario cubano:

Estoy tratando de evitar la desmoralización que causa el ocio, imponiéndome alguna disciplina. Ayudar a J. R. no es suficiente para llenar el día, pero es suficientemente irregular como para no permitirme hacer compromisos en cuanto asistir a clases (Camprubí, 1991: 3).

Posteriormente, se refiere a lo que significa, en concreto, estos trabajos: copiar los textos a máquina, copiar los trabajos dictados por su marido, componer pruebas de impresión, encargarse de sus contratos literarios con las editoriales, etc. Incluso llega a describir minuciosamente este proceso creativo juanramoniano un 11 de marzo de 1937:

Descanso al mediodía, después de una mañana de tanto escribir a máquina. Juan Ramón está tan feliz después que trabajamos juntos. Esta mañana dijo: “Esto es lo único que vale la pena, este trabajo que hacemos juntos”, y parecía muy contento. Qué bendición tenerlo suficientemente aislado como para que no piense en esta terrible tragedia que nos llega a los dos de inquietud. El está acostumbrado a trabajar sobre el manuscrito primero y luego coge la copia inicial a máquina, vuelve sobre ella y a menudo dicta una tercera vez; ya que las páginas a máquina son más claras, y es más fácil repasarlas, aunque el manuscrito se ve mucho más atractivo desde un punto de vista estético. Me gustaría conservar estos manuscritos. Es muy interesante estudiar las etapas progresivas de su trabajo, pero mientras va dictando tacha las palabras una a una, o al final, rompe el papel en pedacitos con deleite, como si fuera un trabajador quitando el andamio (Camprubí, 1991: 9).

Este proceso tan detalladamente descrito anula, por falta de tiempo, el suyo propio. Así, son innumerables las ocasiones en las que el primer enunciado con el que se inicia un día del diario es: “Trabajé todo el día con J.R.” y cualquier alejamiento de esta tarea de escriba es vivida con sentimientos contradictorios. Escribe el 4 de julio de 1937:

Pues anoche a las 11.30 p.m., cuando nos acostábamos, J. R. me anunció de momento que no habría trabajo para mí en todo el día pues él tenía que hacer algo personal. Yo también de momento me sentí libre de culpabilidad y pensé escaparme a Varadero (Camprubí, 1991: 62).

De nuevo, la lectura de Palau de Nemes avanza en otra dirección: Zenobia se convierte en una mujer satisfecha en su abnegación; que abandona sus traducciones; que deja de escribir sus cuentos; que anula todo su proceso creativo a favor de sacar a flote el proceso creativo (también destructivo y amargo de Juan Ramón). Según Palau de Nemes:

Al escribir Zenobia de su diario vivir, queda claro el carácter de su colaboración con su marido, lo que ocupaba parte de sus actividades sin ser el total de ellas, puesto que atendía a sus propios quehaceres y gustos (Palau de Nemes, 2006b: xxii).

Por su parte, Dolores Medio deja entrever que la creación literaria, como proceso de creación de mundos paralelos y mágicos comienza en su infancia con la infatigable tarea narradora de su tía Lola y la existencia de un desván, que simbólicamente, da título a estas memorias. Echando la vista atrás recuerda:

Calculo que debía tener tres o cuatro años, cuando por primera vez subí al desván de mi casa, en el que más tarde iba a descubrir un mundo maravilloso. Debió ser casualmente, sin proponérmelo, porque alguien había dejado abierta aquella puerta que separaba nuestra vida real de aquella otra fantástica que debía esconderse detrás del cerrojo.

De crear un mundo maravilloso tras de aquella puerta, se había encargado nuestra madre y nuestra tía Lola, y de manera especial, nuestra hermana Finy (Medio, 1991a: 32).

Unas páginas después, continúa esta meditación sobre el desván (¿ese cuarto propio?) para decir:

Por el contrario, mi visita al desván fue toda una aventura, por la que me salía de mi mundo, para entrar en el de la fantasía, el que me separaba aquella puerta, que nunca, hasta aquel día, había visto abierta (Medio, 1991a: 41).

Pero además, el mundo del desván, al margen de guardar historias fantásticas y seres mágicos, es también para Medio lugar de encuentro con la cultura, un espacio donde:

En las estanterías había libros, muchos libros. Yo recuerdo por haberlos leído durante mis encierros, *Santa Genoveva de Bravante*, *La estrella de Vandalia*, *Los miserables*, *Matilde la mujer del gran mundo*, entre otros. Después de la muerte del tío Joaquín, las estanterías se llenaron completamente de vidas de santos, de Historia, de Filosofía... Y había grandes tomos encuadernados en seda, con guardas doradas. Eran *La Ilustración Católica*, *El siglo futuro* (que ya era nuestro), *La Ilustración Hispanoamericana* ... Todos estaban muy ilustrados y publicaban novelas, poesías, grandes reportajes. Se comprende que para mí era “una gozada”, como se dice ahora (Medio, 1991a: 165-166).

Estas son las dos únicas reflexiones sobre cómo surge la escritura en la autora que, por las características de su narración y su concepción de la relación natural entre literatura y vida encuentra innata la pasión por las letras e innecesaria su justificación: dulces historias contadas por su tía, apasionantes historias contadas en los libros.

Por último, la cuestión más importante referida a las memorias de Martínez Sierra gira en torno a la ya discutida teoría sobre la autoría de la misma en la producción dramática de “Gregorio Martínez Sierra”. Por eso, resultan de interés los numerosos detalles que sobre sus obras teatrales acumula en el texto. Así, recorre el camino que la llevó a la escritura y puesta en escena de obras como *Canción de cuna* (obra a la que dedica un capítulo entero desglosando y desgranando cada uno de los recovecos tanto de su creación como de su posterior puesta en escena), *Diálogos fantástico*; *Saltimbanquis*; *Teatro de ensueño*; *El reino de Dios, elegía en tres actos*; *Don Juan de España*; *Sueño de una noche de agosto* y *Rosina es frágil*. Del mismo modo, nos deja entrever las posibles influencias en su obra:

El *Quijote*, la Historia Sagrada, los cuentos de Andersen, la historia de Francia, los libros de aventuras de Mayne Red, *Fabiola*, *Los mártires*, me suministraba maravillosos argumentos (Martínez Sierra, 2000: 72).

No obstante, esta rememoración de sus influencias literarias recibe un tratamiento más específico en el tercer capítulo de las memorias, titulado “Maestros, amigos”. María hace aquí un recorrido intelectual y emocional por los autores que dejaron huella en su quehacer literario o que le ayudaron a poner en escena sus creaciones. Así, sentencia:

En el noble oficio de la dramaturgia, dos maestros proclamo, reconozco y acato en mi nombre y en el del compañero que trabajó conmigo (...): Shakespeare y Galdós (Martínez Sierra, 2000: 85).

Posteriormente, continúa la nómina con autores tales como Benavente, Rusiñol, los hermanos Álvarez Quintero, Eugenio D'Ors, Juan Maragall, José Carner y Eduardo Marquina,

Dejando al margen el debate (ya establecido) sobre la autoría de María Martínez Sierra, lo que nos ofrecen sus memorias es una narración llena de dinamismo sobre el largo proceso de escritura de dichas obras y la constante ocupación de la literatura. En *Una mujer por los caminos de España* se refiere a este vertiginoso e inacabable proceso creativo como:

A una mujer, si el Cielo le ha dotado al nacer con la divertidísima facultad de pensar, le hace falta muy poco para vivir, ya que no necesita galas, joyas ni juegos de azar para pasar el tiempo distraída y olvidarse de que está viviendo. Más uniόμε la fortuna a marido ambicioso y emprendedor que además dio en la flor de hacerse empresario de teatros y un teatro es hidra, no de siete, sino de mil bocas que hay que estar cebando intensamente con tuétano y médula de los propios huesos. En vista de lo cual, ¡a parir se ha dicho, sin tregua ni reposo! (Martínez Sierra, 1989: 255-256).

Otra de las cuestiones que sus memorias nos ofrece es una cierta comprensión sobre en qué consistía esas “colaboración”/cooperación de ambos. Para Gullón (1961) la cuestión se resuelve de otra forma:

Cuando hablo de las obras de Gregorio Martínez Sierra me refiero a las firmadas por él y escritas por su mujer... más adelante decidieron adoptar el nombre *Gregorio Martínez Sierra* para amparar la obra de los dos. La mujer dedicó lo mejor de su tiempo a escribir –y a documentarse– mientras que el marido irresistiblemente volcado a la dirección escénica y a la vida literaria, se ocupó con preferencia de estos menesteres y de lo que pudiéramos llamar relaciones públicas de la razón social de Gregorio Martínez Sierra (Gullón, 1961: 10).

O'Connor (1987) echó por tierra esta idea, quizá, un tanto paternalista en la que el autor se dejaba ayudar por la mujer, para afirmar que no se trata de su ayuda, ni de su colaboración sino que se trata de su autoría absoluta y no compartida. En este sentido, el texto de María Martínez del que nos ocupamos tiene una dedicatoria que no deja

margen a ninguna duda: “A la sombra que acaso habrá venido –como tantas veces cuando tenía cuerpo y ojos con que mirar– a inclinarse sobre mi hombro para leer lo que yo iba escribiendo”. Posteriormente, la grandeza de esta dedicatoria va perdiendo fuerza, por constancia de las horas serenas, hasta ir matizándola:

No hemos colaborado, es decir, trabajado en nuestra obra común, sin interrupción por haber sido marido y mujer: hemos llegado al santo estado de matrimonio a fuerza de colaborar (Martínez Sierra, 2000: 73).

Incluso, María explica la cuestión de la firma de esta forma, sencilla y aterradora:

Cuento y asunto son poca cosa; lo que para mí vale la pena recordar es la alegría que nos causara ver por primera vez nuestro nombre, ‘Gregorio Martínez Sierra’, adoptado voluntariamente como cifra de nuestra común ilusión juvenil, en aquella página, en aquellas columnas (Martínez Sierra, 2000: 97).

Aunque, pocas líneas después, de nuevo, en busca de las horas serenas, reelabora esta matización y explica: “Mi marido, mientras yo emborronaba cuartillas con lirismos vendidos, se ocupaba en fundar y organizar la primera de sus empresas editoriales” (Martínez Sierra, 2000: 79), que no es exactamente lo mismo. Sin embargo, a medida que avanza el libro, agiganta sus pasos el dolor y el recuerdo de Gregorio se va emponzoñando:

Es de saber que cuando nos casamos el colaborador y yo éramos personalmente pobres: todo nuestro caudal seguro consistía en las siete pesetas y media –poco menos de un dólar al cambio de entonces– que yo ganaba diariamente como maestra en una de las escuelas municipales de Madrid (Martínez Sierra, 2000: 357).

Un momento irónico, “el colaborador y yo”; una realidad, “maestra” y ¿una verdad?

9.7. De la locura

A pesar de que, como establece Castilla del Pino (1998), el delirio es un error necesario, lo cierto es que es considerado un mal gravísimo, irreversible y que debilita al sujeto hasta destruirlo en vida. También es cierto que en el mundo literario, la locura está asociada al éxtasis romántico de individualismo al margen de las normas sociales y que con las vanguardias literarias del XX encontró su plena constatación como realidad liberadora del yo. Esta locura, al margen de la cordura, deja a un lado a Camprubí, Medio y Martínez Sierra. En este sentido, Ravetti, en un interesante artículo sobre la existencia *borderline* de Pizarnik escribe que:

Al mismo tiempo se escribe la locura de querer decir, de alguna manera, la diferencia –la mujer–, que se entronca, en ese proceso de “expresión”, con la escrita –imposible de la locura. Experiencia del límite, de los bordes de los sistemas que se quieren completos, racionalistas, explicativos, justificativos (Ravetti: en línea).

Por eso, quizá podamos entender el deseo de Pizarnik por entrar en el mundo de la locura, entendido este como un mundo en el que la sociedad ya no tiene nada que decir porque se está al margen. Así dice en enero de 1959:

He pensado en la locura. He llorado rogando al cielo que me permitan enloquecer. No salir nunca de los ensueños. Ésta es mi imagen del paraíso. Por lo demás, no escribo casi nada (...) Tal vez esté enloqueciendo. Porque lo deseo, lo deseo tanto como la muerte. Cierro los ojos y sueño la locura. Un estar para siempre con los fantasmas amados, llámense paraíso, vientre materno, o lo que el demonio quiera (Pizarnik, 2003: 138).

La locura se convierte en un lugar vedado a la muerte en vida y, por lo tanto, al dolor. Un lugar donde, al igual que en el útero materno, se está protegido de la vida exterior. Por eso, es imagen del paraíso para la autora y de ahí el deseo constante de enloquecer. Para entender cómo la locura cura de la vida, así como la palabra cura del

dolor, es importante percibir cómo en cada instante que se está cuerda, consciente de lo que ocurre (como hace Pizarnik en sus diarios) se va perdiendo un poco de vida y dando paso a la muerte:

Súbitamente me gustaría vivir entre estatuas, sola conmigo a solas (contigo, amor mío), y que los años me aflijan, que el tiempo me duela, que me torturen y me martiricen. Yo no lo sabré. Porque súbitamente el silencio ha venido a mí, y aunque esté loca como sólo puede estarlo una equilibrista borracha en la cuerda, este instante, es silencioso, y no pasa nada sino que algo me apreta [*sic*] la garganta y el sexo, mi eros y mi thánatos, mi única razón de ser, muerte y amor aliados en un sinfín de renacimientos; ahora sufro, sin duda sufro mucho, pero es el silencio violento de este instante, la sensación de muerte inminente, de futuros dolores indescriptibles (en la garganta, en el sexo) (Pizarnik, 2003: 258).

Pero en esa misma entrada y marcada por ella en francés como “*1 heure du matin*” vemos este radical y atronador cambio... que da miedo:

Esto de pasarse la vida auscultándose es depravadamente ineficaz. ¿Qué quiero? Ya es bastante que viva, que no robe ni mate ni ejerza la prostitución. En vez de ello leo poemas y estoy angustiada y a veces escribo. Nadie lo haría mejor después de todo lo sucedido. Por lo tanto, a estar contenta de mí y a regocijarse por esta atmósfera culta, sana e inofensiva que supe crear alrededor de mí, en vez de dedicarme a la destrucción y la pulverización públicas, en vez de salir a la calle con un cuchillo y agredir a todo el mundo (Pizarnik, 2003: 259).

A lo largo de los diarios de Pizarnik se establece esta lucha constante entre locura y cordura que explica los enormes desequilibrios que esto produce en su percepción de la realidad. Se muestra pletórica ante la vida, segura de sí misma, llena de deseo y creación, del mismo modo que se muestra apesadumbrada, destructiva, ofensiva y abrasiva con la realidad. Por su lado, advierte Molina que para Pizarnik su propia conciencia era un martillo constante, por lo que era una “extraviada de sí misma”, para continuar afirmando que:

Una desconocida con su mismo rostro avanzaba hacia ella en todo lugar, en todo instante de su existencia terrestre, interrogándola con las preguntas más desgarradas, planteándole

sin cesar sus propios enigmas, el misterio de todo amor y de toda ausencia. Porque Alejandra permaneció siempre en el lindo perdido de otra ribera, cuyo eco no dejó nunca de resonar en las zonas de sombra de su ser con la nostalgia de “los verdes paraísos de los amores infantiles” (Molina, 1990: 5).

Así, cada vez que nos acercamos a Pizarnik encontramos un sinfín de versiones de su locura, de su esquizofrenia, que hacen parecer que lo suyo era una lucha por la cordura. Quizá, lo único diferente en Pizarnik es el hecho de que ella da forma a esa locura con una palabra fragmentada y con una continua reflexión sobre la lucha dialéctica por encontrar sentido a la existencia. Por ello, como advierte Pérez Rojas, la locura no ha de verse como un mal, sino como necesaria para la creación y, por ello:

La propia enajenación sería un intento –aún si desesperado, aún si en el límite de la cordura y de lo humano– de edificación y, en ella, de reparación (Pérez Rojas, 2003: 411).

Por su parte, López Luaces encuentra que esta locura surge de una oposición más radical a lo que se está viviendo, lo cual supone que:

A diferencia de la muerte que la lleva al silencio y a la desaparición, la locura le procura un discurso y la figura del poeta maldito le ofrece un cuerpo (López Luaces, 2002).

De este modo, en el momento en que el cuerpo-real se convierte en cuerpo-poético es posible dar sentido a la identidad a través de un discurso heterodoxo: el de la locura... dando lugar a un espeluznante continuar de imágenes apabullantes que muestran el estado de delirio y enajenación en el que la autora se encontraba en algunos momentos de la redacción del diario. Así, leemos el cuatro de noviembre de 1957:

Extrañeza cuando converso con alguien. No, no soy la que habla. No hay pruebas de que soy yo.
Miedo. Candor. Y mucha locura. Y campanas. Y senos maternos colmados de piedras.
Pero sobre todo soledad. En gran desierto. Sólo el desierto.
Nada más que el desierto. [sic]
Estoy perdiendo mis últimos objetos. Se acercan la locura o la muerte o ambas o es lo mismo.

Soy un vacío convulsionado por el dolor. Sufro. Sólo sé que sufro. Sólo sufro. Y nada más. Y nunca más (Pizarnik, 2003: 85).

Este vacío no está exento de coherencia, esta extrañeza no está libre de realidad, esta soledad está llena de preguntas, este miedo está lleno de dudas, este dolor está lleno de conciencia. Así, en una carta dirigida al pintor Antonio Beneyto (citada por Torre) leemos:

Pero aquí me asalta y me invade muchas veces la evidencia de mi enfermedad, de mi herida. Una noche fría fue tan fuerte mi temor a enloquecer, fue tan terrible, que me arrodillé y recé y pedí que no me exiliaran de este mundo que odio, que no me cegaran a lo que no quiero ver, que no me lleven a donde siempre quise ir (Torres, 2004: en línea).

9.8. Del exilio

El exilio interno y el exilio externo, dos reversos de un alejarse de los paisajes conocidos, de las miradas cómplices... un viajar en el tiempo o en el espacio que mueve los más profundos cimientos de la identidad. La dolorosa experiencia del exilio forzoso es parte de un obligado olvido, de un sufrido confinamiento y de un destructor silencio.

De este modo, la imagen del exilio, en su faceta más literaria, se refiere al retrato que muchos artistas han creado sobre sí mismos: seres expatriados, alienados de la realidad social. En esta acepción es donde mejor podemos incluir a Pizarnik. En concreto, como expresa Lasarte:

Thus, in the case of Pizarnik, one must think primarily about internal or 'poetic' exile. In her poetry, particularly in the late texts, to be exiled ultimately means to be torn from language itself (...). The figure of the exile (...) encompasses some of the most important thematic strands in Pizarnik's poetry: the loss of love, a longing for death, and alienation from language (Lasarte, 1990: 71).

Es, pues, éste el exilio, ya analizado, relacionado con el proceso creativo, ajeno a la sociedad, ausente de sus avatares, buscador de la soledad. Pero también es cierto que este exilio, literario, está en Pizarnik íntimamente conectado con su pertenencia al judaísmo que le lleva a sentirse en perpetuo peregrinar. Reflexiona al respecto:

Todo esto se reduce al problema de la soledad. Por mi sangre judía, soy una exiliada. Por mi lugar de nacimiento, apenas si soy argentina (lo argentino es irreal y difuso). No tengo una patria. En cuanto al idioma, es otro conflicto ambiguo. Es indudable que mi lugar es París, por el solo hecho de que allí el exilio es natural, es una patria, mientras que aquí duele (Pizarnik, 2003: 398).

Un pensamiento que reelabora, posteriormente, con mucha más furia y desdén.

En 1967 leemos:

Pero esto sí: soy judía y no dejo de estar contenta –contenta a muerte y con muerte–. Es un destino muy peculiar. Pero en mi

caso hay una desmesura intolerable: poeta más judía más vocación de víctima más infancia infernal... Y si al menos fuese frígida y mental y cerebral (sin alternativa). Y si no hubiesen emigrado mis padres a este *pays de merde* donde se te exige; solamente se te exige (Pizarnik, 2003: 433).

Este *pays de merde* era cualquier destino, pues tampoco en Francia encontró lo que anhelaba y es que Pizarnik era apátrida y, en ese sentido, incapaz de sentirse unida a una patria... Su raíz está en la lengua y no en la tierra. Por eso, se refiere la autora a la naturalidad de sentirse exiliada en el extranjero, exiliada de la lengua: lo suyo es, pues, un exilio interior y da igual la Argentina que los Estados Unidos que Francia, da igual porque le duele el lenguaje, allí donde esté.

Por otro lado, cuando hablamos de exilio exterior hablamos de las otras autoras. De hecho, las experiencias autobiográficas que encontramos narradas en los diferentes textos de estas autoras son las historias de las españolas de la II República, de la dictadura franquista y del exilio posterior. Experiencias tan duras como las ver a tus propios compatriotas venir: “a bombardearnos, a machacarnos, a destruir nuestra querida ciudad, nuestras propias casas y a nosotros mismos” (Medio, 1980: 55).

La historia de España hasta entonces no había estado exenta de dramatismo. A principios del siglo XX, España vive la desesperación por el desastre del 98, al que suceden otro cúmulo de circunstancias desfavorables: la primera guerra mundial, la dictadura de Primo de Rivera, la guerra civil española, la segunda guerra mundial y la instauración de la dictadura franquista. Las consecuencias de todo esto son parte de la industria destruida, ciudades destrozadas tras los bombardeos, miles de desplazados, exilio de grandes autores, la censura literaria, persecuciones, encarcelamientos, fusilamientos, cierre de las fronteras, hambre, restricciones en el abastecimiento, racionamiento, cero espacio a la cultura, incomunicación internacional, en definitiva, dos Españas...

Antonina Rodrigo (2005a) ha trabajado intensamente en la elaboración de la historia de las mujeres exiliadas durante el régimen franquista. Su descripción, conmovedora, nos proporciona un punto de partida para el duro camino que supone viajar en el tiempo y en las condiciones históricas que obligaron a muchas de estas mujeres a dejar su país:

Desde los primeros meses de 1939, en que nuestras gentes empezaron a salir del exilio en caravanas interminables, caminando sin tregua, espoleadas por el hambre, el frío y la desolación; perseguidas por un enemigo victorioso que agravaba su infortunio de “*exiliados de a pie*” (Machado), ametralladas desde el aire impunemente, dejando paso a su rastro de dolor y muerte, la mujer sola, que tira de sus hijos y sus mayores, es el único bastión de los suyos. Tendrá que aprender a vivir en un retroceso, en campos de concentración y refugios, que la lleva a situaciones rayanas en lo primitivo. Invulnerable su instinto de supervivencia, en trances clave, soporta toda clase de privaciones (alimenticias, higiénicas, sanitarias), con un único aliado: su infinita capacidad de resistencia (Rodrigo, 2005: 30).

Continúa, después, la autora recorriendo el camino inverso al que realizaron las mujeres... Así, nos recuerda cómo tras la guerra, para muchas de ellas comenzó un duro calvario bien porque fueron humilladas y vejadas de mil formas diferentes o bien porque para sobrevivir tuvieron que olvidar su pasado más inmediato y negar sus raíces para no ser fusiladas o encarceladas. En lo que se refiere a la experiencia de las mujeres en las cárceles españolas durante la dictadura de Franco no es ni más ni menos que el relato de la represión ejercida, del control abusado y de la lucha por la imposición de una única ideología. Por ello, como explica Rosado Bravo:

En el caso de las mujeres la represión trajo consigo dos claras consecuencias: la despolitización y el aislamiento. Las mujeres que habían participado en las organizaciones políticas, ya fuera como miembros de base, como dirigentes o, simplemente, como familiares de personas republicanas, fueron objeto de una dura represión. Detenciones, torturas, pena de muerte y, en el mejor de los casos, el exilio, con el que se las condenaba a otro tipo de muerte, al olvido. Por otra parte, la represión también afectó a los derechos que la mujer había conseguido en la República. El

derecho de igualdad al hombre, el derecho al voto, al trabajo, al divorcio... todos fueron derogados, recluyendo a la mujer en el hogar, aislándola del mundo público para “devolverla” al espacio privado (Rosado Bravo, 2003b: 89).

Para volverlas al redil los castigos eran ejemplarizantes, utilizándose diversos medios todos ellos encaminados a destruir su unidad moral y física: rapados de cabeza, paseos públicos para su escarnio, falta de comida y de medios para su aseo, etc. Pero esta furia contra la mujer se había apaciguado. De hecho, hasta que la situación se volvió tan dramática lo cierto era que las mujeres, durante los meses de la Guerra Civil, fueron parte muy importante en el desarrollo de los acontecimientos: dirigieron fábricas, granjas y cooperativas de armamento; fueron instructoras de aviación; curaron a heridos; protegieron a niños refugiados; condujeron transportes públicos; participaron en las trincheras; cultivaron los campos y un largo etcétera de actividades que dejaron entrever y comprobar que su papel social circunscrito al hogar estaba lejos de ser el único posible (y recomendable), pero:

Al terminar la contienda, miles de mujeres salieron al destierro, donde fueron ‘las grandes perdedoras’. Ellas, que tanto influyeron en el proceso de aceleración de nuestra cultura y logros sociales, tan enriquecidas cultural y humanamente, iban a ser privadas de una parte esencial de su personalidad tan difícilmente conseguida (Rodrigo, 1999: 20).

Por su lado, Rosado Bravo (2003) señala que, a partir de 1939, un buen número de las mujeres que abandonaron el país lo hicieron hacia México, Francia y la Unión Soviética, destinos que condicionaron sus vidas al proporcionarles dos salidas bien diferentes: el intelectual, el de los campos de internamiento y las Casas Infantiles, respectivamente. No debemos olvidar que Francia no disponía de infraestructura para sostener tal número de refugiadas españolas por lo que al cruzar la frontera, muchas de ellas encontraban que los gendarmes las enviaban en transporte ferroviario o por carretera a los diferentes campos de internamiento. Estos campos se asemejaban, por sus

duras condiciones de vida, a los campos de concentración donde se separaba a hombres y mujeres; se les privaba de información; se racionalizaba la comida, etc. En palabras de Camprubí:

Pero lo que me llamó la atención y me dolió en el alma fue una escena del noticiero: los refugiados españoles cruzando la frontera, y no eran las mujeres y los niños los más trágicos ni los milicianos atiborrándose alegremente después de haber pasado hambre, sino la figura de un hombre, probablemente un sargento o un oficial que, en absoluta desesperación, pasó frente a la cámara, sin darse cuenta de ella. Desesperado por lo que había dejado atrás, pero más por lo que le esperaba. ¡Si una hubiera podido estar allí para ayudarlo! (Camprubí, 1991: 208).

Con el exilio se enfrenta a la mujer a una situación de ruptura no sólo con el país y su lengua sino también con sus coordenadas de vida. Los refugiados vivían en la miseria y hasta que en 1945 recibieron el estatuto de refugiados políticos a través del Comité Intergubernamental para los Refugiados (acordado en la Conferencia de Bermudas, 1944), su vida fue dando tumbos entre campos de concentración y vidas en la clandestinidad. No obstante, algunas de ellas consiguieron pasar a una situación laboral más estable al entrar a formar parte del servicio doméstico o de las fábricas armamentísticas.

Entre las razones que la historiadora arguye para explicar el masivo exilio femenino se encuentran varias. En primer lugar, durante el gobierno republicano se puso especial interés por aplicar políticas de ayuda a las personas refugiadas y, para ello, se crearon los organismos de los Consejos Provinciales de Asistencia Social y la Oficina de Control de los Refugiados. La mujer, junto con los niños, eran considerados, según la concepción tradicional, los elementos más débiles de la sociedad por lo que su protección y cuidado era obligado. Además, no debía cumplir el servicio militar, lo que las convertía en prescindibles. En segundo lugar, una buena parte se exilió por miedo a las represalias a causa de las adhesiones políticas de su familia.

Muchas de las experiencias documentadas por las historiadoras son reflejadas de una u otra forma en los textos autobiográficos que nos ocupan. Sin ir más lejos, los diarios de Zenobia se conocen como “diarios del exilio” y es que, en esta autora, su destierro forzoso, por las circunstancias históricas españolas, marca su diario al completo. Con el exilio aflora en ella un sentimiento de nostalgia similar al de los *topoi* de *ubi sunt* y *tempus fugit*, es decir, se vive intensamente la sensación de pérdida y de abandono de un tiempo en el que los seres queridos y el tiempo de la infancia, inamovible y casi eterno en el recuerdo, permitían anclar al sujeto en la vida. Los diarios de Zenobia reflejan, pues, la misma experiencia que como exiliada tuvieron todos los intelectuales, entre ellos su marido. Para Alfaro la cuestión se explica en los siguientes términos:

La *saudade* es palabra gallega (y portuguesa) que expresa mucho más que melancolía o nostalgia. Prácticamente es una palabra no para ser definida sino para ser sentida. Aunque muchos españoles no hayan nacido en Galicia, el sentimiento que evoca la *saudade* es algo compartido por todos, a pesar de la intelectualidad o el pragmatismo: hasta Juan Ramón Jiménez, esteta más que nacionalista, sufrió del mal de la *saudade* no solamente en su estancia en Washington, D. F. y Florida, sino incluso en las hispanas tierras de Cuba y Puerto Rico (Alfaro: en línea).

En este sentido, tanto para Zenobia como para Juan Ramón, así como para la gran mayoría de exiliados españoles en Cuba, estar pendiente del desarrollo de la guerra civil era una necesidad. Cuba era oficialmente neutral, pero lo cierto es que entre los allí exiliados había dos posturas contrapuestas: la de aquellos que apoyaban la causa franquista y la de los republicanos, ambos preocupados por la recaudación de dinero para el envío a España.

Este ir y venir de noticias a través de la radio o el periódico sobre la evolución del conflicto armado en España queda registrado en numerosas entradas del diario de

Zenobia. La autora relata el horror que la masacre causaba en ambos bandos, el desasosiego que les provocaba, la inquietud constante, la lucha por la supervivencia y el “alivio culpable” de permanecer alejados. Todo ello sin olvidar el dolor inenarrable de la muerte del hermano de Juan Ramón, Eustaquio, a quienes ambos costeaban sus estudios y habían alojado en su casa al quedar éste huérfano. La tragedia ocurrió el 15 de febrero de 1938 (aunque ellos no lo saben hasta la llegada de una carta el 23 de marzo) y es desgranada en sus diarios a lo largo de muchos días, hecho que muestra la crueldad de la guerra y la deshumanización que esto acarrea. Señalo aquí los fragmentos por días que van acercando la tragedia:

23 de marzo. Miércoles

Vinieron 2 cartas en el correo: una de Guerrero y la otra de Eustaquio. Como el primero parece estar por ahora en el lugar más peligroso, leímos su carta primero y todo está bien, tan bien como se puede estar en medio del terror. Después la carta de Eustaquio y en un momento nos hundimos en un mar de tristeza. Juanito está herido. La carta tenía fecha de “febrero” y acababan de recibir la noticia. Eustaquio no sabía los detalles. En un recorte adjunto calumnian a J. R. falsa y vilmente ahora que les ha llegado la noticia de que simpatiza con el gobierno. Lo siniestro y horrible para nosotros es que estas dos cosas han pasado juntas (Camprubí, 1991: 181).

Resulta imprescindible hacer mención al aparato crítico de Palau de Nemes que nos ofrece sobre el diario para entender la magnitud de este recorte de prensa y para entender la labor de descrédito y aislamiento al que son sometidos los intelectuales exiliados. Así explica Palau de Nemes que este texto está recogido en *J. R. J. Guerra en España (1936-1956)*:

Juan Ramón se manifiesta como un perfecto marxista.
San Sebastián, 20. –El poeta Juan Ramón Jiménez, que poco después de comenzar la guerra se puso a salvo marchándose a América con toda su familia, ha hecho ahora unas declaraciones a la prensa; justifica su fuga con motivos sentimentales, predicando que por todas partes donde pasó en la España roja fue aclamado por los milicianos puño en alto.

Afirmó que nunca había tenido ideas políticas, pero que sus simpatías son para aquellas personas que se significan por su calidad intelectual y moral afectos a la República.

Suponemos que al referirse a la calidad moral lo hará pensando en González Peña, Prieto, Cordero, Compays [sic] y demás comparsas, ya que todos ellos son acabados modelos de “personas decentes”. Hizo además una revelación a los periodistas diciendo que las partes que luchan en España deben ser llamadas leales y desleales, claro que él reserva el calificativo de desleales para nosotros. Lo que quisiéramos que nos dijera es cuándo le han pagado por sus declaraciones (Palau de Nemes, 1991: 181).

Volviendo al diario de Zenobia, ésta relata el 26 de marzo:

Tratando de pensar qué es lo mejor que se puede hacer por Eustaquio. J. R. dice que hay que esperar hasta que nos llegue otra carta. Debe haber una en camino, pues él dijo, es decir, Eustaquio, que nos tendría al corriente. Esta carta tenía fecha de “febrero”. La horrible sospecha que me había callado comenzó a asaltar a J. R. ayer. Dice que siente que hay una secreta relación entre el recorte del periódico y este desastre. Me sorprendí de que no lo hubiera notado en seguida. Pero ahora que hablamos de eso abiertamente me parece menos probable que antes. No debemos pensar hasta saber (Camprubí, 1991: 182).

Pero no es hasta el 13 de abril que pueden ponerle nombre a lo ocurrido:

Una carta de Jo con la información que le dio Eustaquio de que Juanito había muerto. Estaba decidida a creerlo desde el principio, pero cuando vino la noticia encontré que había nacido otra vez la esperanza como una yerba sigilosa que no muere. Si fuera cierto que Juanito podría renacer como una espiga de trigo nueva... Un católico ortodoxo siente un gran consuelo. Pero no es posible que Dios permita que crezca un amor tan grande para aniquilarlo. ¿Qué es más digno de permanencia que el amor? (Camprubí, 1991: 189).

De esta manera se rompe, por completo, la esperanza y se hacen patentes los largos tentáculos del horror de la guerra civil, de lo inalcanzable que se volvía la posibilidad de regresar a España y del sinfín de barbaridades que se cometieron en nombre de banderas y gobiernos. De hecho, Zenobia también critica los actos extremistas cometidos por los republicanos y el dolor que se causa a seres tan inocentes como los niños, por los que Zenobia estaba muy preocupada y por los que trabajaba

desde su exilio. De hecho, esta preocupación permaneció intacta no sólo en su primer destino, Cuba, sino a lo largo de su toda su vida de exiliada. En los Estados Unidos la inquietud por la situación de España permanece fija. Así el 20 de marzo de 1939 leemos:

La ofensiva de Franco contra Madrid estaba fijada para hoy y estamos sintonizando, angustiados, cada hora, pero hasta la fecha no han dicho nada. ¿Sería posible que reaccionaran con decencia y no atacaran? (Camprubí, 1995: 35).

Un año después, las cosas siguen igual:

Todo el día fue plácido, lo estropeó solamente la tristeza que le causó Franco y la preocupación por los refugiados. Decidimos, de ser posible, hacernos con una casa grande, con el fin de estar preparados para ofrecerle refugio a alguien. La invitación a Puerto Rico también contribuyó en gran parte a la alegría del día (Camprubí, 1995: 209).

Y un dolor: el saberse ignorados y vencidos por el exilio. Así lo dice el 19 de mayo del mismo año:

Lo único que dicen por radio del desfile militar de Madrid es que hay cientos de detenciones y que todas las entradas a la ciudad están vigiladas por centinelas con las bayonetas caladas... Más tarde dijeron que la parada duró 5 horas y que la mayor parte del tiempo llovió muchísimo. Me parece que Franco habló con mucho cuidado durante casi todo el discurso, tratando de no ofender a nadie, excepto a los enemigos españoles que están ya vencidos (Camprubí, 1995: 62).

Hasta llegar al rencor... a finales de ese mismo mes:

Esta mañana me puso de vuelta y media [J. R.] porque había ya planeado nuestra salida, para conseguir de nuevo el permiso de reentrada por un año más cuando expiren nuestros pasaportes. Me dijo que un español sólo podía pensar con alegría en volver a España y que yo, claro, sólo amaba a España como un botánico, o algo así. Pensándolo bien, es verdad que quiero a España y al campesino español; pero no a muchos otros españoles. El hecho es que siento rencor respecto a la mayoría de mis paisanos que han recibido mucho de mí sin devolverme gran cosa (Camprubí, 1995: 69).

Pero, como todo, las emociones con el tiempo se van curando, se suavizan, se matizan e, incluso, nos permiten otra mirada sobre ellas. Sirva de ejemplo a esta evolución del sentimiento la entrada de la autora del 18 de julio de 1939:

Regañé a J. R. por lamentarse de la imposibilidad de lograr en esta vida todos nuestros sueños, creo que le vino bien. Sugirió ir a ver Key West, pues se va acostumbrando a la idea de prepararse para un largo exilio. Quiere una de las cosas que yo quiero, una buena radio para mantenerse en contacto con el mundo (en particular el de habla española). Lo importante es hacerle desear lo que se puede conseguir. Al oír “Los piconeros” por radio, quiso un gramófono y discos de canciones españolas. Sugerí que diéramos como entrada la radio pequeña y comprar uno bueno a plazos, lo que le gustó. El saqueo de nuestra casa lo ha amargado mucho, en particular que uno de los saqueadores fuera un hombre a quien recibió bien y a quien le mostró sus cosas. Ahora de verdad no quiere regresar a España. Quizá pueda, algún día, pero dentro de mucho tiempo. La guerra decidirá la suerte o la desgracia de España (Camprubí, 1995: 90).

Las numerosísimas alusiones de Camprubí a la guerra tienen un sentido más hondo que el mero recuento de la información que le va llegando. Son continuos sus análisis políticos, de “las lentas muertes de millones infligidos por los viejos sistemas” (Camprubí, 1991: 12) ante la indiferencia (“el mundo como si tal cosa”, Camprubí, 1991: 150). De hecho, la tragedia, para Camprubí, radica en la memoria, en esa memoria en la que ya nada se puede hacer porque las mayores atrocidades quedaron en su baúl:

Nada me hubiera hecho partir si se hubiera tratado solamente de evitar la *guerra de afuera*, pero desde la primera vez que me enteré de los atroces asesinatos secretos estaba loca por irme. Y el miedo de verme obligada a consentir cualquier cosa que después fuera a convertirse en una horrible memoria. El mero hecho de no luchar para evitar un crimen es consentimiento tácito. Cuando me dijeron ayer que un amigo joven estaba de guardia durante el asesinato en la cárcel me pregunté cómo podría enfrentarse a la vida de nuevo (Camprubí, 1991: 6).

Pero la memoria, justa, también tiene espacio para la gloria y el orgullo por saberse compatriota de gentes dispuestas a darlo todo, a luchar, a permanecer (incluso).

En una de sus brillantes y arrolladoras reflexiones sobre los que quedaron dice un 17 de abril de 1937:

Un día espantoso, con el descubrimiento del asesinato del joven izquierdista en el bote alemán a las 6 a.m., ya cerca de su casa. De repente el mundo se vuelve otra vez un laberinto de traición y sadismo. La increíble transformación del ser humano y de nuevo ese sentimiento tan horrible de escepticismo y desconfianza a la vista del increíble comportamiento de la gente en la que uno tenía confianza. Pero también está el comportamiento opuesto, ese cambio inesperado de generosidad y nobleza de la gente más aburrida y monótona. En este momento pienso en Luísa, nuestra cocinera (Camprubí, 1991: 28).

Un comportamiento que Zenobia admira pero que a ella la vida le impidió llevar a cabo y terminó con ambos en el exilio, alejados de la tierra pero cercanos a sus gentes, de las que no se desentendieron jamás ni. Con el exilio comenzó un viaje a otras tierras, entre ellas, a sus queridos Estados Unidos, un lugar donde Zenobia volvió a la vida y cuyo viaje, pierde esos matices de nostalgia para convertirse en alegría inusitada. Escribe el 29 de enero, a su llegada a tierras norteamericanas:

El camarote que nos dieron en el *Numargo* era horrible y la peste del barco nos mareó cuando nos creíamos que ya éramos buenos marineros (tres viajes: EE.UU.-Puerto rico, P. R.-Cuba, Cuba-Nueva York, sin asomo de malestar). Después de pasar la noche desvelados, fuimos los primeros pasajeros en levantarnos, y nos olvidamos de nuestras maletas tan pronto como la proximidad de Miami nos llenó la vista con el violeta y azul de este mar tan bello. Las islas, cubiertas de casitas blancas, nos volvieron a alegrar. El gerente del hotel nos recibió en el muelle y resultó ser un ave de rapiña estilo Dickens. El hotel cuesta el doble de lo que dedujimos por la correspondencia. Y pasamos el día entero buscando nuevo alojamiento. Muchas posibilidades para el momento en que se cumpla la semana (Camprubí, 1995: 4).

Por su lado, muchas posibilidades dejó en el camino Dolores Medio cuando la guerra se le cruzó. Como afirma Kwon, la guerra fue extremadamente importante en su producción literaria:

Es con la guerra y con el desgaste moral al que suele someter una situación como ésta, como se empieza a derrumbar sus

sueños de juventud. Y por otro lado, a despertar el pesimismo y la decepción que irradia toda su literatura. Es también por entonces, cuando sufre una de las desilusiones mayores: aquel hombre de su vida, encarcelado en Castropol durante la guerra, se había convertido en un burgués sin principios, cómodo y ruin, que buscó al finalizar la contienda, el cobijo de un amor conveniente que le proporcionase bienestar material, casándose con una rica campesina asturiana. El hombre al que ella había idolatrado por sus nobles ideales, y por quien sacrificó hasta el amor de la familia, había vendido su alma y sus principios por la cómoda tranquilidad que le prometía una mujer “rica y de derechas” (Kwon, 1995: 62).

Así, pues, la guerra vino acompañada de un especial exilio, el exilio deambulante por las tierras de España... el crudo exilio interior. Primero fue el abandono de su ciudad natal, Oviedo y la dispersión de toda la familia tras la guerra civil (“una escena tan espantosa”, 1991a: 207). Sin embargo, para Medio este alejarse de la familia supuso una renovación de las relaciones y una entrada de aire fresco en sus rutinarias vidas, hecho que la autora recrea en estos términos:

En Oviedo se quedaron solos en aquel primer año de la posguerra y de la dispersión de la familia, papá, en el comercio, con el muchacho de los recados, y tía Lola en la casa, con la criada, gobernándola y desgobernándola a su antojo. Cuando nos reunimos de nuevo, todos parecíamos muy contentos por el reencuentro, lo que me hizo suponer –aún siendo muy niña para sacar conclusiones– que a veces, el cansancio, la rutina, la convivencia continuada, produce choques y protestas y hasta deseos de romper una situación, y bastan algunos días de separación, de “libertad” para reconciliarnos con aquel estado de cosas (Medio, 1991a: 210).

Pero, principalmente, la experiencia que narra Dolores Medio no es tanto la del exilio sino la del sufrimiento que causó la guerra civil. En un libro con un título tan simbólico como *Atrapados en la ratonera* conocemos de primera mano su impresión sobre el final del 36 y el mazazo que supuso el estallido de la guerra civil que tanto dolor, muerte y frustración trajo a su vida. Un dolor que la autora relata así:

Cuando nos despedimos hasta el nuevo curso, que empezaría en septiembre, estábamos lejos de sospechar que ya no volveríamos a vernos. Ellos, mis dos queridos amigos, iban a morir ante un piquete de ejecución, algunos meses más tarde, al

derrumbarse en Asturias el Frente Norte. Yo, tal vez, me libré de correr su suerte, por haberme sorprendido su caída en zona franquista, que, de haber trabajado como ellos, para la República –cosa que, naturalmente, hubiera sucedido si la guerra estalla dos o tres días antes, dejándome en zona republicana– quizá me hubiera comprometido, en mi entusiasmo por renovar la Enseñanza, implantando aquel nuevo y atrevido Plan que habíamos elaborado para el próximo curso. Audaz para aquel tiempo. No olvidemos que los jóvenes maestros de la República teníamos la misión de ser los pioneros de una nueva filosofía de la educación (Medio, 1980: 26-27).

Y es que, como explica posteriormente, ajenos a lo que Raymond Carr (2001) ha denominado “lealtad geográfica”, no pudieron sobrevivir. Como explica este historiador, esta lealtad tiene como consecuencia la firma de adhesión al Levantamiento por parte de todos los funcionarios públicos (para poder seguir cobrando su sueldo) y del resto de la población para poder escapar o no arriesgarse a la prisión o el fusilamiento. Por supuesto, aquellos valientes y libres encontraban otra respuesta:

Muchos fueron mis compañeros de Magisterio que cayeron en esta huida, ametrallados cuando escapaban, o pescados en el mar y cruelmente devueltos a la tierra dominada por los franquistas, de modo especial a los tristemente célebres campos de concentración gallegos, para muchos antesala de la muerte (Medio, 1980: 248).

Un dolor, el de saberse en el bando de los vencidos, que aflora en otras ocasiones... puestos a recordar, a hacer memoria... queda también este dolor:

También la guerra es un recuerdo amargo, más doloroso aún si se considera que, sobre todas las calamidades que una guerra civil trae aparejadas, yo me he quedado en el bando de los vencidos (Medio, 1980: 8-10).

Por su lado, la guerra para María Martínez Sierra es el comienzo de un viaje sin retorno, en primer lugar, a lo más horrendo de los españoles, capaces de destruirse entre sí; en segundo lugar, hacia la vida, que impide la fe; y, en tercer lugar, hacia el extranjero:

Sin patria... Algunos no volvieron a encontrarla. Otros, en días aún más dolorosos, después de la guerra española (1936-1939),

al mirar destruido por la espantable inhumanidad de la mayoría de los españoles cuanto pudiera quedarles de fe en sus esencias de hidalguía y nobleza, trocando la desesperación en amor, se lanzaron hidalgamente a romper lanzas en honor de la España de otrora, a volver por el pasado grande, a refutar las calumnias que ignorancia y envidia acumularon durante tanto tiempo sobre el nombre de España (Martínez Sierra, 2000: 63).

Además, en la autora distinguimos dos tipos de exilio. Aquel producido antes de la guerra civil, acompañada de su marido, y el exilio de posguerra, sola y en condiciones muy deplorables. Del primero, las memorias giran en torno al impacto positivo que supuso conocer otras tierras, otros lugares, partiendo de la firme convicción de que:

De hecho, si casi la seguridad que ahora tengo de no volver a España me aflige tanto, la idea de volver a vivir en España con la certidumbre de no salir nunca de ella me sería intolerable (Martínez Sierra, 2000: 64).

Esta intolerancia parte de una reflexión que María reitera: la salida del país permite expandir la mente, conocer otras culturas, en definitiva, relativizar la vida:

¿Miedo a la distancia? En modo alguno. Siempre he sido nómada y viajera; apenas he plantado la tienda en un grato rincón, he sentido el temor a echar raíces y el angustiado anhelo de lo desconocido que está llamándome (...) ¿Apego invencible a la tierra natal? Desde que me conozco, he sabido leer y no sólo en mi lengua materna, y he leído tan vorazmente tantos cuentos e historias venidos de tierras señaladas por todas las puntas de la rosa de los vientos –¿dónde estás, rosa de los vientos, hechizo de mi infancia, que ya casi nadie se acuerda de ti?– ..., han llegado a mí, digo en la infancia, cuando el alma se cuaja, noticias y ensueños de tantos países, que he sido ciudadana del mundo muchos, muchos lustros antes de que se hubiese acuñado la frase para el uso político y corriente (Martínez Sierra, 2000: 366).

Ser ciudadana del mundo, cosmopolita, supone para la autora el viaje infinito a través de la mente hacia otra concepción de la realidad. Por ello lo asemeja a la aventura de la lectura por su ilimitada capacidad para hacerse rosa de los vientos. Además, para una creadora como ella, todas estas influencias, estas otras imágenes captadas por la memoria son fundamentales. Así, de su recuerdo londinense explica:

Si para nosotros era novedad interesante la vida inglesa, bien me daba cuenta de que nosotros éramos también novedad pintoresca para los amigos de nuestros amigos que casi a diario nos invitaban (...) Mi marido era popularísimo entre las damas en su calidad de español, a quien, sólo por serlo, suponían ellas fogoso y apasionado como un don Juan (Martínez Sierra, 2000: 319).

O de su estancia en Francia, a través de la cual tuvo la constancia de la existencia de otro tipo de vida para la mujer:

También era agradable para mí que ni en la calle, ni en los teatros, ni en los cafés me mirasen los hombres ni pareciesen darse cuenta de que yo existía. Acostumbrada a la modestísima insistencia con que, en España, los varones de toda clase, edad y condición siguen con la mirada a toda hembra como si le estuviesen tomando medida, esta suprema indiferencia de los franceses érame gratísima (Martínez Sierra, 2000: 257).

Sin embargo, frente a este recuerdo de la viajera, se opone el recuerdo de la exiliada. En el exilio hay un componente de tristeza y de dolor ante lo visto que impide que la mirada sea infantil y soñadora. Ahora se trata de un lugar de acogida y, por tanto, la mirada es, en primer lugar, agradecida y, en segundo lugar, entristecida. Así, dice de su periodo en Francia tras su huida:

Para quien ha nacido y ha vivido y luchado en España, cuyo aire luminoso disipa la mente y hace que el alma se pasee por el cuerpo con pereza sabrosa y deleitoso deseo de no hacer nada; para quien, español, se ha sentido siempre rodeado, atisbado, acechado, cercado por la envidia, morbo y fatal veneno de nuestra existencia nacional, París –para ser justos, Francia entera– es buen taller y puerto de calma (Martínez Sierra, 2000: 254).

En la semblanza que realiza Antonina Rodrigo (2005b) del exilio de María Martínez Sierra en Francia nos encontramos ante un retrato inquietante, tierno y tristísimo, al mismo tiempo a través de las cartas de María a su ahijada María Lacrampe (cuyo archivo está en la Fundación Ortega y Gasset). María se encontraba muy sola, con los envíos (muy esporádicos) de Gregorio con víveres para su supervivencia, con el miedo por causas políticas y, sobre todo, el hambre... que le lleva a crear estas

maravillosas y divertidas cartas que muestran, una vez más, el talante conciliador y positivo de esta autora:

Yo sueño que viene rodando por la carretera una fila de quesos manchegos, seguida de un tarrito de miel, que rueda detrás de ellos. ¡Cuando pienso que tantas veces se nos ha secado el queso en el aparador! No volverá a suceder. Pienso en los comestibles más inverosímiles; por ejemplo, arropo y bacalao, o lentejas, que no compraba casi nunca; me pongo a soñar con pestiños o torrijas, como antes soñaba en viajes maravillosos o en visitas de museos lejanos. Recuerdo la emoción que me causó mirar por primera vez el campo de Granada desde una ventana de la Sala de Embajadores de la Alhambra, o la plaza de San Marcos, en Venecia... Y pienso que no me causará placer menor volver a ver sobre la mesa una magnífica rodaja de merluza frita o un plato rebosante de paella “con trozos”, como dicen los alicantinos (Rodrigo, 2005b: 317-318).

Una sonrisa entre tanto delirio.

9.9. De la muerte

La obsesión de Pizarnik por la muerte es el deseo, aparentemente, del cuerpo, un deseo con voz (y, posteriormente, acto):

Si pudiera tomar nota de mí misma todos los días sería una manera de no perderme, de enlazarme, porque es indudable que me huyo, no me escucho, me odio y si pudiera divorciarme de mí no lo dudaría y me iría.

El más grande misterio de mi vida es éste: ¿por qué no me suicido? En vano alegar mi pereza, mi miedo, mi olvido (se olvida de suicidarse). Tal vez por eso siento, de noche, cada noche, que me he olvidado de hacer algo, sin darme bien cuenta de qué. Cada noche me olvido de suicidarme (Pizarnik, 2003: 196).

Esta idea, recurrente, en los textos de Pizarnik de que la muerte es un bien y de que se está mejor al otro lado de la ribera, ha llegado a tales connotaciones para la crítica que, en numerosas ocasiones, lo que se destaca de la autora es su final, un trágico final. Como todo poeta suicida su obra comienza con su muerte o, quizá, sería mejor decir que se empieza contando su vida desde su muerte, hecho que anula, omite, borra y silencia mucho de lo ocurrido en vida.

Sin embargo, lo cierto es que en Pizarnik la muerte es un momento más de la vida y pertenece a su cotidianeidad del mismo modo que el amanecer y del mismo modo que los árboles. En este sentido resulta especialmente reveladora la observación de Dobry al respecto:

Pizarnik no parece haber encontrado en el mundo ningún objeto más fascinante que Pizarnik (...). Podríamos decir que Pizarnik sólo ve en el mundo a Alejandra y a su muerte, y esa muerte no le repugna; al contrario, le atrae mucho, entre otras cosas porque es la suya propia, porque forma parte de su mundo y de su personaje poético (Dobry, 2004: 33).

La preocupación por la muerte o el deseo definitivo por ella, como anhelo, es común, quizá, en numerosos autores pero, sin embargo, en Pizarnik cobra un sentido diferente porque su suicidio da forma a esa pulsión. En este sentido, Dobry explica que:

De algún modo, el suicidio de un poeta es un acto que pervierte la percepción cronológica de su personaje poético: pone la muerte en su origen, como hecho fundante, y deriva toda la escritura de ese gesto fatal (Dobry, 2004: 40).

Este hecho fundante al que se refiere Dobry deriva de la idea de que el artista se entronca en esa genealogía de grandes iluminados, de los que están al margen de la sociedad, quienes incapaces de soportar la vida, se aferran a la muerte. Ésta, quitadora de vida presente es, paradójicamente, generosa con la vida futura. En este sentido, estamos hablando de ir más allá de la muerte, de permitir a través del acto del suicidio sobreponerse a la vida y, por lo tanto, erigirse frente a *la postrera sombra que me llevaré el blanco día*, la permanencia absoluta de la palabra escrita en vida. Sobre el deseo permanente por la muerte encontramos numerosas referencias en sus diarios, algunas tan brutales como ésta:

Hablo de morir. Si no puedo suicidarme, si no me animo a complacerme, a entrar donde quiero...La solución, esta vez, es clara, definitiva. No quiero vivir. No espero nada. Quiero no existir. Es simple. No hay explicación que dar. Quiero morir. Ni siquiera lo quiero apasionadamente. Lo digo como si pidiera agua. Quiero dejar de ser yo, quiero abandonar mi cuerpo y mi sufrimiento. No es demasiado pronto (Pizarnik, 2003: 278).

Se trata pues más de un deseo exquisito que de un cadáver exquisito, al modo surrealista. La muerte es bocado deseado, ansiado, soñado y, finalmente, consumado.

Por su lado, la reflexión que hace Medio sobre la muerte no es sobre la propia muerte (hecho al que, en ningún momento, dedica su atención) sino sobre las consecuencias de la muerte de los seres queridos. Con ellos queda un vacío que modifica el curso vital de las cosas. Así, tratando de la muerte de su padre explica:

Tan pronto como enfermó nuestro padre, mi pequeña vida registró un cambio notable. Me sacaron de la habitación de nuestros padres y subieron mi camita al segundo piso, donde estaban las habitaciones de tía Lola, de mis hermanas y de las criadas. Me vi libre de la tutela amorosa y permanente de mi madre y quedé, como Teresita, al cuidado de nuestras chachas, bajo la tutela de tía Lola. Mi vida, naturalmente, cambiaba por completo. Ya no me dormía mamá contándome un cuento o cantando una canción hasta que me dormía, sino que era el ama de Teresita la que nos cantaba a las dos cuando nos acostaban (Medio, 1991a: 115).

Esta reflexión está encuadrada dentro de la dulzura con la que la autora refleja la niñez y con esa candidez de las cosas que aún no tienen sentido. De hecho, lo que encontramos en esta descripción es una referencia a los cambios “explicables” para la preparación a la muerte que se estaban produciendo en su casa. Tras la muerte del padre, los recuerdos son igual de borrosos y sencillos: aún la muerte no tiene tintes trágicos. Sin embargo, la reflexión que hace sobre la muerte de su madre es radicalmente diferente por la especial oposición a su relación con su primer amor que tenía la madre. Por ello escribe:

Yo no había querido nunca a mi madre como supongo que a una madre debe quererse, y su muerte no me producía esa desolación y esa amargura, la sensación de desamparo que ha de sentirse cuando un ser querido nos abandona (...) un demonio de rebeldía se regocijaba dentro de mí ante la perspectiva de una libertad que sólo había disfrutado precariamente, cuando ella vivía (Medio, 1980: 144).

Donde sí patalea ante la muerte es en su reflexión sobre la sinrazón de la muerte en la guerra, avasalladora, ruin, despiadada... sin límites, sin edad, sin condición:

¿Por qué diablos tenía que morir aquella juventud, casi diríamos mejor, aquella adolescencia? ¿Por qué tenían que caer uno tras otro aquellos muchachos llenos de alegría, de vida y de ilusiones? ¿Por qué la torpeza de los políticos de colmillo retorcido había llevado a la muerte a aquella generación heroica, a la que más tarde iba a denominarse “la generación quemada” de nuestro tiempo?

Yo sentía la muerte de aquellos amigos, compañeros de juego de mi infancia, pese a que mis ideas no coincidían ya con las suyas (...) Mi sentimiento y mi dolor, era el dolor y el sentimiento de millares de españoles de una y otra zona, que no

podían odiar a un enemigo que en realidad no era su enemigo, sino, sencillamente, una persona que no pensaba como ellos y que, con frecuencia, pertenecía a su propia familia, a sus amistades de infancia y adolescencia y hasta a sus amores (Medio, 1980: 98).

Este es uno de los escasos momentos en que Medio saca a relucir su otro yo: el de la ira, el de la incompreensión, el del dolor, el de la desilusión.

Por su lado, María Martínez pasa de puntillas sobre la muerte. En su reflexionar sobre las horas serenas no cabe la posibilidad de plantearse la inquietud por el futuro y sólo hay espacio para una leve nostalgia de los que la abandonaron. En este sentido leemos:

A mí, los fantasmas no me empavorecen; estoy acostumbrada a ellos. He vivido casi ciega cien años enteros, y, entonces, lo poco que alcanzaba a vislumbrar del mundo exterior se esfumaba en nieblas de fantasmagoría. Pasé hambre, en un rincón de Francia, durante los cinco años de guerra, y me quedé en los puros huesos. He vuelto a ver, ¡alabado sea Dios!, y he vuelto a comer lo necesario, por lo cual casi toda la carne que cubre mi esqueleto apenas tiene un lustro de existencia. Lo malo es que el músculo recién nacido -¡extraña solidaridad!- conserva y acentúa las arrugas del que fue. Para no pensar en ellas con demasiada viva melancolía, he resuelto no mirarme al espejo más que en caso de extrema necesidad. ¡Sí, amigos, vivamos, aunque el mundo nos tenga por muertos! Esta persistencia en el existir, a pesar de tantísimos pesares, tiene ya un leve regusto de inmortalidad (Martínez Sierra, 2000: 229-230).

De hecho, para la autora, superviviente de una durísima guerra, de un exilio, de una apesadumbrada vida en Francia, de su propia vida sentimental... ¿Qué puede temer a la muerte? ¿Qué será la muerte sino el pasar de los “cien años enteros”?

Del tiempo quedan las arrugas, pero de la vida perpetuada, “un leve regusto de inmortalidad”, la misma que le hace no sentir pavor. Más aún, la cercanía de la muerte permite también una reflexión más constante sobre los recuerdos, al fin de esperar el eterno descanso. Por eso explica:

Me detengo. Este repasar de viejas memorias se va transformando de gozo en angustia. A fuerza de evocar sombras –casi todo lo que fue mi vida ha desaparecido– antójaseme que soy una sombra también. No seguiré. No puedo seguir. No quiero seguir. Cierto, la memoria es arca sellada y mágica: una vez entreabierta, deja escapar recuerdos inagotables, pero ¿vale la pena? Cuando se intenta hablar de seres que ya no existen, parece que se fuera escribiendo con sangre. Y luego se cansa uno de recordar. ¿Es ello tal vez forma alquitarada del cansancio de vivir? (...) No ando lejos de pensar que la muerte es sólo un descanso temporal del espíritu. Pero ahí está el enigma: ¿Cuánto tiempo necesitará el alma para descansar de una vida? (Martínez Sierra, 2000: 393-394).

Así, la vida se transforma en memoria y ésta en letra que, a su vez, se convierte en un infinito camino hacia el descanso. Del mismo modo, el gozo se convierte en angustia, la angustia en recuerdo y los recuerdos en cansancio de vivir.

X. EL SIGNIFICADO DE LA ESCRITURA ¿POR QUÉ ESCRIBIR?

10.1. *El tratamiento memorialístico de la escritura frente al olvido.*

Al plantearnos el porqué de la escritura en Camprubí, Medio, Martínez Sierra y Pizarnik llegamos a uno de las claves por los que haber analizado su personalidad, sus *autobiografemas*, su proceso en la escritura y su testimonio cobra absoluto sentido. Hablamos de la memoria, de la necesidad, en todas ellas, de no olvidar. Para unas habrá sido cuestión de perfección sobre lo inteligible en la realidad y su transformación en un lenguaje; para otras, habrá sido reflexión meditada, para otras reflexión airada y, para otras, simple narración. No obstante, todas ellas con sus textos nos legan su memoria, la misma que les llevó a escribir.

Para comenzar, la historia de Zenobia con la escritura de un diario comienza desde muy pequeña en cumplimiento de “la tradición puritana impuesta por su madre para adquirir consciencia de sus responsabilidades” (Palau de Nemes, en línea). Sobre esta idea vuelve a reflexionar en la introducción al primer diario de la autora:

Isabel Aymar [su madre] la instó a apuntar en un diario las incidencias de la vida cotidiana, para que se diera cuenta de lo poco útil que se hacía en comparación con lo banal. Su madre entendía que la mayor responsabilidad de un individuo era ser útil a los demás. Así empezó Zenobia a escribir sus diarios, registro de su vida activa y apenas de su vida interior (Palau de Nemes, 1991: xviii).

La importancia del puritanismo en la elaboración del diario por parte de Zenobia Camprubí es un aspecto que no podemos dejar de lado. El puritanismo da especial importancia a la rectitud de espíritu y a una conducta personal impecable y, por ello, la escritura se convertía en un fiel aliado dada su capacidad de dar fe de lo ocurrido a modo de libro de cuentas. En este sentido, como explica Rodríguez Palomero, desde el siglo XVII se establecen las bases que fundarán la conexión entre esta revolución cultural y la escritura diarística. Apunta la autora que:

La tradición protestante era bastante reticente a la tradición oral, lo que explica la importancia que se otorga a lo escrito (...) La autoridad que el protestantismo asigna a la palabra escrita como relación entre el deseo divino y el destino humano está íntimamente ligada a la obligación de contabilizar la propia vida y no solamente vivirla. Así se explica el sentido protestante de que el mundo físico y los acontecimientos que en él ocurren pueden leerse con claridad, y son útiles por las implicaciones espirituales, cósmicas y personales (Rodríguez Palomero, 2000: 148).

Esta estudiosa de la relación entre escritura autobiográfica y protestantismo explica que, de este modo, se convirtió en práctica habitual recoger día a día lo ocurrido con el objetivo de entender el plan divino individual para cada uno y así, a través de los detalles nimios recogidos en un diario, se podía hacer una lectura comprensiva de los

misterios para nuestro designio divino. Y esta tradición duró sus veinte años de exilio, desde el momento en que puso pie en Cuba (1937) hasta días antes de su muerte.

En lo que se refiere a Dolores Medio, encontramos la más profunda reflexión sobre la necesidad de perpetuar la memoria en lo que constituye su testamento literario, *¿Podrá la ciencia resucitar al hombre?* (1991). En este ensayo explica la relación entre el mundo de la ficción y el de la realidad vivida intentado explicar cómo surge lo autobiográfico en la literatura:

Autobiográfico no es sólo lo vivido por el autor de un modo real y efectivo, impuesto a veces por el azar, y que incluso puede no tener la menor conexión íntima con su personalidad, sino algo también muy importante: lo que no ha vivido materialmente pero que muy bien pudo haber vivido, si la circunstancia, tan decisiva, y quizá más imperativa que la herencia, lo hubiera permitido y aún procurado (Medio, 1991b: 44-45).

En otras palabras, para Dolores Medio lo autobiográfico y, por tanto, su presencia en la literatura no están ceñidos al hecho de que lo narrado haya sido vivido en los exactos términos en que se cuenta. De hecho, admite la posibilidad de que lo autobiográfico sea ficticio en la medida en que un yo imaginario puede recrear una experiencia. Así, la noción de autobiografía, tan excluyente como la que solemos conocer, es inadecuada para el tratamiento de la obra de Dolores Medio, quien afirma que:

Yo he defendido siempre lo autobiográfico en la novela, porque, si bien encierra pocas dificultades para el autor, y por tanto resta mérito a su trabajo, valora en cambio a la novela como documento humano, dándole un sentido de autenticidad, de precisión indiscutible, que puede faltar en una obra puramente imaginativa (VV. AA., 1966: 156).

Este documento humano no se ajusta a formatos, pues para hablar de la vida, y de lo que de ella quedó en la memoria, resulta casi irrelevante, según la autora, distinguir entre Literatura e Historia. Ambas están hechas de la misma materia prima ya

que la relación entre memoria y vida, imaginación y verdad, son intercambiables. La reflexión de la autora continúa también en su obra autobiográfica:

Piensa una que recordar, reconstruir su vida, hacer, en fin, balance de lo vivido, tanto de lo bueno como de lo malo, en lo que una ha acertado, como en lo que ha errado, puede ser provechoso y aleccionador para quien lo escribe y tal vez para quien lo lea, si pertenece al grupo minoritario de los que escarmientan en cabeza ajena. Por otra parte, me parece cierta aquella afirmación de que recordar es volver a vivir, y ¿quién no desea vivir de nuevo el tiempo pasado, que por pasado, suele parecernos mejor que el presente? El recuerdo de la infancia, de la juventud y hasta de la madurez, suele perfumar al árbol ya casi seco, que sólo aspira a mantenerse en pie para morir dignamente (Medio, 1991a: 13).

Por esta razón la autora recuenta con tanta dulzura y ternura lo vivido porque las memorias del viejo desván están llenas de recuerdos de la infancia, de la vida bella. Además, en el proceso de recordar, la vida le da otra segunda oportunidad: volverlas a vivir con la memoria. Pero, también, la autora, ajena a los poderes de las musas, cercana al laborioso día a día, entiende que sus recuerdos son los recuerdos de una época. Sin embargo, sus meditaciones, son un camino íntimo. Así explica:

Yo he hecho siempre mi camino en solitario, como tantas veces he confesado, dentro de la relativa libertad de que disponía, pero siempre, también, he respondido con mis congéneres “como ente social e histórico” de mi tiempo: trabajo, guerra, destitución, cárcel, nada he esquivado, para sentirme inmersa en nuestra etapa, no obstante, me he reservado mi camino íntimo, un camino espiritual de desigual andadura, del que yo sola voy a responder, que nadie me lo ha impuesto, y ahora mismo podría rectificar a mi voluntad, pero no lo haré, que dentro de lo posible, vivo de acuerdo conmigo misma y esto es lo que importa (Medio, 1991a: 22).

En lo que se refiere a María Martínez, la autora comienza sus memorias con una explicación de lo que vamos a leer:

En este libro, sin continuidad rigurosa ni pretensión autobiográfica, quiero consignar el recuerdo de unas cuantas horas, que acaso alguien pueda leer con interés, no por ser parte de mi vida (...), sino porque esta vida mía anda mezclada con otros de los que han hecho más o menos ruido en el mundo de la literatura, de la música, del arte dramático y, hablando en

términos más generales, de la inteligencia española desde 1898 a 1947.

Es el fragmentario relato de la aventura de dos inteligencia gemelas (...) Nunca, hasta hoy, me preocupara el recordar. Estábamos viviendo, y el mero vivir se basta a sí mismo. Mas el compañero de camino pasó la puerta inexorable y echó a andar por la senda que no admite retorno, y al mirarle alejarse y al decirle adiós, tumultuosamente se alzan dentro de mí las memorias del ayer en que nunca me detuve a pensar (Martínez Sierra, 2000: 49-50).

Por ello, la autora no pretenden dar cuenta fidedigna de lo ocurrido, sino sólo sobre las “Horas serenas”, unas horas mediatizadas intencionadamente por un recuerdo que sólo quiere ofrecer al público la cara bonita de lo ocurrido. Y María se justifica de esta opción, que falta al pacto autobiográfico pero no a su propia verdad con las siguientes palabras:

Porque son las únicas que quiero recordar (...) Sólo las horas de serenidad he sabido guardar en la memoria. Quien otras rememora y recuenta es un miserable o un desdichado. ¿Qué guardas, criatura, para hacer tu tesoro? El oro puro, el grano limpio. Lo demás, ¡al horno crematorio del olvido! ¿Vas a conservar podredumbres para corromper la existencia? ¿Amarguras rancias para emponzoñar el aire que respiras y que te hace vivir? ¿A quién pretendes hacer chantaje preservando el recuerdo de malas acciones? ¿Rencores? Toxinas en la sangre. ¿Para qué? Es decir, que todo lo perdonas. ¿Perdonar? ¿Con qué derecho? El perdonar supone haber juzgado, y ¿qué arrogancia intolerable es ésa? ¿Tú juez? ¡Ni de tu misma! (Martínez Sierra, 2000: 51).

A propósito de este fragmento, resulta interesante recordar que en el recorrido que hace Pacheco (2001) sobre las diferentes posturas teóricas acerca de la autobiografía cree ver en los postulados de Olney una realidad textual en la obra de María Martínez Sierra. Partiendo del hecho de que la autobiografía adquiere diferentes formas según el uso que de la memoria se haga hemos de concluir que *bios* y obra no son un exacto reflejo el uno del otro. Es decir, supone faltar a la verdad obviar el hecho de que cada autobiógrafo tiene una configuración psíquica diferente de lo vivido y, por lo tanto, al escribirlo lo modifica. La memoria recupera lo pasado en su forma esencial,

es decir, dejando a un lado lo accidental (que no supone en ningún caso una falta a la verdad). Por ello, Pacheco entiende que esta es la postura escogida en *Gregorio y yo*.

Así dice:

La idea de una memoria “superior” como memoria de lo eterno más que recuerdo de lo acaecido incidentalmente, expuesta por Olney cuando habla de la autobiografía de Yeats, nos resulta igualmente seductora si pensamos por ejemplo en *Gregorio y yo*, las memorias testimoniales de María Lejárraga, obra en la que sólo hace alusión a las *horas serenas*, lo que podríamos entender como un acudir a las esencias, así como una pretensión de conceder a tales horas la posibilidad de flotar en la eternidad (Pacheco, 2001: 59).

En otras palabras, la escritura autobiográfica de María Martínez Sierra está basada en lo esencial y esto no supone que falte a la verdad sino que compromete su proyecto autobiográfico con lo que considera de valor ontológico y no meramente accidental. Una postura que es únicamente en María Martínez Sierra que se hace explícita... ¿Conocimiento tácito de estar faltando al pacto?

Para finalizar, trataremos de Pizarnik para quien escribir es sinónimo de vivir. Escribir para sobrevivir. La escritura es testimonio vital que en ella se enraíza en la larga tradición judaica. Explica Venti (2007) que “por regla general, la escritura judía es testimonial (...) Son ejemplos de la pérdida interior” (Venti, 2007: 196). Y Pizarnik, lectora voraz de autores judíos como Kafka, encuentra en el autor esa misma necesidad de hacer explícito el exilio constante de la realidad. Esto se explica por el hecho de que la identidad judía necesita configurarse y perpetuarse a pesar de la continua marginalidad y, posteriormente, diáspora de la comunidad judía. En este sentido, como explica Venti:

En Latinoamérica, para el inmigrante judío la tradición era un elemento cultural que debía ser recuperado como elemento clave de su continuidad. La supervivencia estaba basada en rescatar lo cotidiano y combatir el olvido del pasado, ya que el no recordar era desviarse del camino correcto y adentrarse en el

pecado. La principal obligación de Israel era pues preservar la memoria (Venti, 2007: 363).

En palabras de Pizarnik, este análisis se configura como una disección, es decir, ella se abre completamente desde la muerte (del día a día) para comprenderse. Las palabras le ayudan, pues, a presentarse ante la realidad, a cobijarse del sufrimiento y a entender lo que le impide vivir. Así leemos:

Escribir un diario es disecarse como si estuviese muerta. Mi búsqueda del silencio lo corrobora y también mi fervor por las posiciones físicas que evocan las de los muertos (Pizarnik, 2003: 345).

O cuando reflexiona, posteriormente:

Sin saber cómo ni cuando, he aquí que me analizo. Esa necesidad de abrirse y ver. Presentar con palabras. Las palabras como conductoras, como bisturíes. Tan sólo con las palabras. ¿Es esto imposible? Usar el lenguaje para que diga lo que impide vivir. Conferir a las palabras la función principal. Ellas abren, ellas presentan. Lo que no diga no será examinado. El silencio es la piel, el silencio cubre y cobija la enfermedad (Pizarnik, 2003: 400).

Dicho de otro modo, la palabra se convierte para la autora en un espacio donde repararse del daño de la vida y una manera de compensar el paso del tiempo. A través de la recuperación del pasado y de la plasmación del presente en su diario, transforma el paso del tiempo a través de la palabra en una parada contra el olvido. A este respecto, Pérez Rojas advierte que:

El pasado histórico parece quedar relegado para la argentina a un segundo plano, frente al mítico y el personal. Entre estos últimos se establece, además, una suerte de retroalimentación que permite que ambos se doten, recíprocamente, de sentido: en virtud del tiempo del mito, cobra significación el del ser; del mismo modo que es en función de la particular biografía del individuo como se proyecta y transfiere una carga semántica sobre el *illud tempus*, su consecuencia y su devenir (Pérez Rojas, 2003: 399).

No obstante, la lucha por la escritura y la búsqueda del sentido de la escritura diarística enfrenta a Pizarnik con su propia obsesión por retratar el minuto que pasa. Un mes después, el 9 de julio de 1955, escribe:

Tengo reparos en seguir escribiendo este cuadernillo. El método que utilizo para escribirlo es éste: escribo sin pensar, todo lo que venga de “allá”. Lo guardo. Al día siguiente, releo todo lo escrito y pienso. Supero los reparos. Si no fuera por estas líneas, muero asfixiada (Pizarnik, 2003: 52).

De nuevo, la necesidad Pizarnik por la palabra se convierte en tortura, en obsesión. En este sentido apunta De Cicco que:

Pizarnik se sentía condenada al trabajo de escritura, sin embargo, para ella la escritura de un diario podría facilitar el camino hacia la libertad, el camino hacia el autoconocimiento, y a la vez poder hablar de la experiencia de lo poético, que en definitiva es el camino en sí mismo (De Cicco, 1996: en línea).

Ese camino hacia sí misma es, de nuevo, laberíntico. El lenguaje no le sirve para expresarse, su deseo de atraparlo y hacerse cuerpo a través de él es tarea imposible, se da de bruces constantemente contra sí misma. Paradójicamente, el diario no sirve a Pizarnik para acercarse a sí misma ni conocerse más ni para entender el día a día. Escribe por necesidad de la escritura y no por su propia necesidad. Por ello, como explica en esta entrada:

Esto que escribo lo he de escribir para alguien que no soy y puesto que yo a mí no me hablo ni me escribo ni tengo el menor interés en hacerlo. ¿Qué? ¿Estar celosa del anónimo destinatario? Si yo escribiera para mí, en amistad con mi delirio, no escribiría, pues si por algo escribo es para que alguien me salve de mí (Pizarnik, 2003: 249).

Para Pizarnik, una palabra suya no bastará para salvarla y, quizá, ni siquiera para sanarla. Así, en un poema titulado “*Cold in hand blues*” explica: “Y qué es lo que vas a decir / voy a decir solamente algo / y qué es lo que vas a hacer / voy a ocultarme en el lenguaje / y por qué / tengo miedo”. Este dialogo al que nos deja acceder Pizarnik es la plasmación de la lucha por el lenguaje y su sentido, de modo que no se trata de decir,

sino de usar el lenguaje como cobijo ante el miedo. La palabra se convierte en sanadora porque nos aleja del vacío absoluto y porque da forma al pensamiento, nos permite plasmar las obsesiones, los deseos y, como no, lo prohibido. Pero, además, tiene una importancia vital. Pizarnik lo vive en términos mefistofélicos. En este sentido, podemos leer este fragmento escrito el 19 de junio de 1955 (mes con el que comienza este año en el diario y con el que podemos sospechar la enorme actividad de “edición” que ha sufrido el texto en este año):

Alejandra: has de luchar terriblemente. Has de luchar tú y ese cuadernillo. Han de luchar ambos, pues los ojos del amado rostro dicen que quizás no esté todo perdido. ¡Quizás hay aún algo para salvar! ¿Qué? ¡preguntas! ¡Tú alma, Alejandra, tu alma! (Pizarnik, 2003: 32).

10.2. *La imagen en el espejo: la mujer escritora ¿del escritor?*

No son pocas las imágenes que vienen a nuestra memoria cuando pensamos en la mujer melancólica, ausente, alejada del mundo, exiliada de su propio yo. Muchas de ellas vienen acompañadas, no sólo por una mirada lánguida, sino, especialmente, por una mirada al mundo ya sea en forma de espejo o de ventana. La diferencia entre ambas visiones radica en el hecho de que una es una mirada hacia el interior, la otra hacia el exterior, pero en ambas se efectúa el mismo proceso de búsqueda.

Sobre la relación entre el espejo y la identidad ha reflexionado ampliamente Lacan, para quien el proceso de autoidentificación del niño ocurre desde su más temprana edad en lo que él llama el “Estadio del espejo”. Cuando el niño se acerca al espejo en un primer momento ve a otro ser al que considera real. Posteriormente, va tomando conciencia de que ese ser que ve es un reflejo de un ser, pero no un ser real. En la última fase, percibe que la imagen que tiene enfrente es la suya propia.

Por lo tanto, el proceso por el cual el individuo/niño adquiere conciencia de su identidad es un largo proceso, que produce desconcierto, un desconcierto ante la identidad que es, simbólicamente, también vivido por la Mujer a lo largo de toda su vida. Por ello, para muchos estudiosos no es casual que la mujer, en buena parte de los textos novelísticos, se enfrente en algún momento con el espejo y esto le sirva para reflexionar sobre su identidad. Por ello, resulta imprescindible trabajar sobre la aportación de González-Muntaner al respecto:

La teoría de Lacan, aplicable en el caso masculino, no tiene la misma validez al tratarse de la mujer, pues tanto el hecho de mirarse como el de ser mirada conllevan socialmente una infinidad de significados que no hacen sino acrecentar las diferencias entre lo que la mujer ve en el espejo y lo que realmente es. El espejo guarda una relación estrecha en cuestiones de identidad, poder, sexualidad y género, y es sin

duda un elemento imprescindible en la formación de la identidad femenina (González-Muntaner, 2006: en línea)

Si a ello añadimos, esta interesante afirmación sobre la imagen de la Mujer cuando es productora y receptora de significado:

Si los hombres miran a las mujeres, y las mujeres observan cómo son miradas (...) se deduce que el “espectador” masculino es el receptor y descodificador ideal de esas imágenes. La mujer intentaría ejercer de receptor masculino, observándose, interpretándose, como lo haría el espectador ideal, e interiorizándolo en la producción de signos. La imagen de la mujer en el espejo y su retrato se convierten, desde esta óptica, en una convención artística creada para la perpetuación de la dicotomía observador/observada (Luna, 1995: 181-182).

De este modo, la imagen de la mujer mirándose en el espejo es la imagen decimonónica de la melancolía y esa imagen tiene numerosas revisiones en las obras de estas autoras. Como dice Malpartida, Pizarnik:

Se perdía entre espejos y, enamorada de la multiplicidad de sus imágenes, los hacía hablar a todos, animados por el incendio y la sombra (...). Pizarnik interrogaba a los espejos por la realidad de sus imágenes. Aunque plurales, siempre eran las mismas: la ilusión de la realidad (Malpartida, 1990: 39).

Posteriormente, el crítico ahonda aún más en la idea de la mirada de Pizarnik frente al espejo:

No fue una poeta del amor, para serlo tendría que haberse reconocido a sí misma. Su hechizo fue ella misma, sólo que no pudo complacerse, como Narciso, en su propia imagen. Esa mirada vuelta hacia adentro quedó fascinado por el terrible teatro de una identidad diversa, imposible: castillo de ecos en el que cada reflejo le daba señales de otro; laberinto hacia el centro de la máscara última que, al desgarrarla, encontraría su propio rostro ya definitivo: su ausencia (...). Encadenada a la inquisitiva mirada de la adolescencia, buscó su propio rostro visible, pero lo hizo enamorada de los espejos, abismado en la conciencia de que quien en verdad es visible es el espejo. Pero el amor se reconoce en un rostro otro, una persona que está más allá del espejo (Malpartida, 1990: 40).

Una de las claves, quizá, para entender esta fragmentación del ser frente al espejo parte de que la imagen que vemos reflejada no se corresponde con lo que somos

o creemos ser. Por ello, cada acercamiento al espejo es un cuestionamiento de la identidad. También, paradójicamente, por más que miremos en el espejo sólo vemos lo que queremos ver y nuestra memoria se convierte en petrificación de la imagen. Esto mismo le ocurre a Pizarnik y, como advierte, Pérez Rojas:

Pizarnik se mira al espejo y sigue contemplando el rostro de una chiquilla; es incapaz de desprenderse de la imagen de la que fue y, con ella, de su tristeza, su soledad y su pavor. Continúa siendo una niña porque el dejar de serlo la aniquilaría (Pérez Rojas, 2003: 406).

Por otro lado, la propia autora, en una anotación en su diario (no recogida en los *Diarios* sobre los que trabajamos sino en la semblanza que hace Graziano de la misma) leemos:

Cuando entré en mi cuarto tuve miedo porque la luz ya estaba prendida y mi mano seguía insistiendo hasta que dije: Ya está prendida. Me saqué los pantalones y subí a la silla para mirar cómo soy con un suéter y el slip; vi mi cuerpo adolescente; después bajé y me acerqué nuevamente al espejo: Tengo miedo, dije. Revisé mis rasgos y me aburrí (Graziano, 1992: 242).

En este sentido, es iluminador echar la mirada a autores como Elkin, Gusdorf u Olney, quienes consideran que la autobiografía es el espejo en el que el individuo aparenta reflejar su imagen y en esa apariencia hay falsedad (y más, si partimos del presupuesto lacaniano de que el lenguaje es una falacia). En este sentido, el mensaje que se construye se hace con un instrumento privilegiado para muchos y excluyente para las mujeres y las minorías, en general. Quizá el primer espejo del que hablemos sea el de nosotros/as, lectores, ante un texto definido como diario, pues la autorreferencialidad del mismo hace que el proceso de reflejo de la vida diaria que hace la escritora, traiga a nuestra perspectiva nuestra propia imagen reflejada en el texto que leemos. Nuño explica esta mirada que no encuentra reflejo en la autora del siguiente modo:

La seducción y la nostalgia imposibles, la tentación del silencio, la escritura concebida como espacio ceremonial donde se

exaltan la vida, la libertad y la muerte, la infancia y sus espejismos, los espejos y el doble amenazador (Nuño, 2001: 8).

Así, tenemos que Pizarnik no se encuentra en el espejo, que Camprubí sólo ve reflejada la imagen de Juan Ramón Jiménez, que Medio no tiene espejo y que María Martínez Sierra, simplemente, no quiere mirarse:

Siempre he asistido como espectadora a mis propios conflictos y gracias a un peculiar desdoblamiento todas mis actividades me parecen ejecutadas por otra persona. Por lo cual, como un conflicto ajeno tiene importancia muy relativa para el que desde fuera le está mirando, nunca he tomado demasiado en serio –aunque de veras me hayan dolido o regocijado– ni mis penas ni mis alegrías; las unas no han logrado jamás hundirme en desesperación, ni las otras embriagarme; soy mi propio espejo y mi propio fantasma; sé, lo he sabido siempre, que todo pasa y que de todo he de salir por las misericordiosas puertas de la muerte (Martínez Sierra, 2003: 74).

Podemos concluir, pues, que estos cuatro textos autobiográficos femeninos proyectan diferentes imágenes en el espejo. En algunos de estos textos la mujer no llega al proceso final de identificarse con la imagen que ve, destruye y automutila la propia existencia (quizás, Pizarnik); en otros, se acerca al espejo pero lo que ve, no es al Hombre sino a su hombre, a ese ser que ella acompaña y miméticamente reproduce (quizás, Camprubí y Martínez Sierra) y, en otros, jamás se ve su imagen en el espejo (quizá, Medio-Tuya).

XI. HACIA UNA BÚSQUEDA DE UN LENGUAJE NUEVO

11.1. Aspectos discursivos y formales

Explica Monforte que en los textos configurados por la memoria, de un modo otro, hay una continua indagación sobre el propio acto en sí de la escritura porque, a su juicio:

La reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación de la propia identidad. También la repercusión del pasado en el presente, por medio del recuerdo, es el espacio que utiliza el memorialista para reafirmarse (Monforte, 1999: en línea).

Así, cuando Molloy establece la tradición autobiográfica hispanoamericana habla de “recollectors” (1991a: 139) de viejas historias realizadas por “somebody, some precise individual –a narrator or a carácter– remembers, ruminates on the past, embellish it, and, in ocassion, writes it down” (Molloy, 1991a: 139). La figura del “memorator” (1991a: 140), del que hace memoria, es la que guiado del hilo deshilachado de su memoria construye una historia. Cada una de estas posibles historias se crea de un modo distinto. De hecho, el primer aspecto que hemos de diferenciar en los textos que nos ocupan es que no todos ellos son el mismo tipo de obra autobiográfica.

En este sentido, las memorias de Dolores Medio o las de María Martínez Sierra son radicalmente diferentes a los diarios de Zenobia Camprubí o los de Alejandra Pizarnik, al margen de las propias consideraciones estilísticas que conllevan cuatro textos de cuatro autoras. En otras palabras, estos textos, por su diferente configuración formal, nos dejan ver diferentes aspectos sobre la construcción de la vida a través de la obra. La memoria se configura de una forma distinta, según su expresión sea diaria o echando la vista atrás en el tiempo. Por ello, el fragmentarismo de los textos de Camprubí o Pizarnik jamás lo podremos encontrar en la obra de Medio o Martínez Sierra. Así mismo, las constantes temáticas se centrarán más sobre unas cuestiones u otras dependiendo del modelo formal elegido.

En este sentido, la búsqueda de un lenguaje nuevo no tiene lugar en los textos de Zenobia Camprubí. El suyo no es el diario de una escritora sino el diario de un escritor visto a través los ojos de su mujer. A pesar de que no es esa la intención de Palau de Nemes al ensalzar en su introducción a los diarios de Zenobia la figura del matrimonio, lo cierto es que confirma que lo más destacado, formalmente, de estos diarios es que son cualquier cosa menos experimentación lingüística. Expone la investigadora que:

Se ha dicho que un diario conecta las dos partes del ser, la que escribe y la que lee, y que esta conexión es interna y se convierte en un modo de observar la propia supervivencia, por lo que pasa a ser un instrumento de supervivencia. El *Diario* de Zenobia asumió esta función. En el exilio se convirtió en un instrumento de supervivencia por el que Zenobia trató de reencontrar el perdido sentido de la vida a raíz del trauma de la Guerra Civil Española. La elocuencia, el alcance y la sinceridad de su autodiálogo convierten el *Diario* en un texto literario (...) Puesto que su persona y la del poeta Juan Ramón Jiménez, su marido, son inseparables, Juan Ramón es también protagonista, representado sustancialmente con una veracidad que no puede tener igual en ninguna otra escritura (Palau de Nemes, 1991: xiii).

El otro aspecto tan bien destacado de estos diarios es la lengua en la que están escritos. Así, mientras Zenobia permanecía en tierras hispanas (Cuba y Puerto Rico) el texto está recogido en inglés y cuando está en tierras anglosajonas (Estados Unidos) el diario está escrito en español. Esta elección de la autora ha sido explicada por Graciela Palau atribuyéndoles dos sentidos: primero, por su necesidad de intimidad la autora trata de ocultarlo a los ojos de los demás (y para eso elige la lengua desconocida allí) y, en segundo lugar, por razones psicológicas que le servía de recogimiento, pues le atribuía a las lenguas un sentido de lazo de unión con ese lugar perdido y añorado, respectivamente, según viviese en una zona u otra (Palau de Nemes, 1991: en línea). La lengua se convierte, pues, en un refugio pero no del Otro, de la apropiación masculina del lenguaje, sino de la cultura. Zenobia Camprubí mediatiza el lenguaje para exiliarla en su propio exilio del exterior y para acercarla, por otro lado, a su propio viaje interior.

En lo que se refiere a las otras dos autoras, podemos establecer que ambas obras tienen por objeto una mera exposición de hechos y lo que resulta más revelador está en su contenido. En este sentido, la obra *Gregorio y yo* no es un hito relevante en la búsqueda de una forma nueva, de un lenguaje nuevo, sino que resulta reveladora en cuanto a lo que cuenta (y omite). En palabras de Blanco:

Lo que caracteriza la producción literaria y teatral de “Gregorio Martínez Sierra”, a menudo comentado por sus coetáneos, es la presencia de temas y perspectivas feministas. Inextricablemente vinculada a la problemática de la mujer de la época, su producción literaria explora la manera en que el género construye la vida social y psíquica de sus personajes (Blanco, 1989: 46-47).

Por su lado, la narración que hace Medio tampoco se detiene en un análisis histórico (como se podría esperar de su formato de memorias) ni siquiera hace análisis de su vida, puesto que lo suyo no es ni el ensayo ni los textos autobiográficos. De

hecho, como ya hemos recogido, la autora afirma haber sido presionada para escribirlas, por lo cual:

Mis pretensiones son más modestas. No soy una intelectual, ni he presumido nunca de serlo. Mi narración ha de ser directa, lineal, espejo que se paseara superficialmente a lo largo del camino. Sólo intentaré, eso sí, poniendo en ello todo mi empeño, aunque el azogue limpio refleje siempre una imagen en ella algo muy personal en cuanto a lugar y forma de colocar el espejo, como lo ha habido siempre en el espejo que manejaron otros novelistas y, como bien se ha visto, dentro de la corriente literaria del objetivismo, dentro del cual, cada uno colocaba de una manera personalísima, esa cámara tomavistas imaginaria, que obtenía, en consecuencia, una imagen sólo relativamente objetiva, si se la comparaba con la obtenida por los demás (...) Tal vez los aficionados a los platos fuertes encuentren un poco sosos, un poco ingenuos los primeros tomos de mis Memorias, que recogen los recuerdos de mi infancia y adolescencia, familia, estudios, amores tiernos, suaves y fragantes, como corresponde a la primavera (Medio, 1991a: 16-17).

De esta afirmación podemos sacar dos importantes conclusiones: en primer lugar, que la autora no olvida que antes que autobiógrafa, ella es novelista –y, de este modo, utilizará las técnicas narrativas con las que se siente más identificada para comenzar a narrar sus recuerdos–; y, en segundo lugar, que estas memorias son unas “dulces memorias” y que, en este sentido, se centrará en momentos felices para ella: infancia, amor y familia.

Por último, la obra de Pizarnik es fragmentaria, severa consigo misma y severa con el mundo –que le duele–, pero, que a la vez, le despierta la necesidad de volar sobre la realidad, le aviva la imaginación y le intensifica el dolor. Por otro lado, la palabra le salva del miedo al silencio absoluto, al no-ser, a pesar de la angustia y el continuo desasosiego que le crea la imposibilidad de encontrar la palabra verdadera. Por ello, sus *Diarios* muestran un texto violento, roto, deshecho por fuera y por dentro, lleno de dolor y con necesarios delirios para soportar la vida. Para muchos autores, Pizarnik vive el dolor a fuerza de negar las claves, las herramientas para sobrevivir al día a día:

Todo lo que se creía saber, ella lo pone en duda; todo lo que permitía orientarse en la vida, ella lo desconcierta; todo lo que da una seguridad en la sociedad, ella lo arrasa. Se diría que sólo de ese páramo, aparentemente sin raíces (aquel “país al viento”), surge la flor del sueño poético (Anadón, 2000: 16).

Leyendo los diarios de Pizarnik resulta casi inmediata la sensación de que esta destrucción surge de la imposibilidad de asir el lenguaje. El lenguaje es, para la autora, imprevisible y en él encuentra su propia fragmentación de modo tal que cuando se recorre el camino de las palabras, éstas le llevan a un lugar lleno de vacío. No obstante, esta búsqueda por la palabra exacta, la pura, no pierde consistencia por más que sea un espejismo. Así, Pizarnik (2001) titula de un modo muy iluminador para esta reflexión un poema con el nombre “*La palabra que sana*” y escribe: “Esperando que un mundo sea desenterrado / por el lenguaje, alguien canta el lugar / en que se forma el silencio”.

En este sentido, es especialmente acertada la observación que sobre el silencio hace Navarrete González cuando explica que esa búsqueda incansable de Pizarnik por la palabra y el ansia por el silencio viene del hecho de que:

El silencio constituye el lugar idílico, soñado, en que se liberaría de la búsqueda infinita, de la eterna cadena ansiosa de sustituciones que describía Lacan, en el que las palabras pueden reencontrar su significado perdido a través del paso por la cultura, por los distintos hombres, que al usarlas, las han cargado de significados que no les pertenecen y que las desvirtúan (Navarrete, 2005: en línea).

En otras palabras, lo que se propone, pues, Pizarnik es la transgresión y la “legitimación” de la palabra femenina. Por ello, el debate sobre el lenguaje configura aquella escritura en la que ser mujer se convierte en el centro de la escritura. En este sentido, pasan de puntillas sobre la reflexión todas las autoras tratadas exceptuando a Pizarnik. Becciu establece el comienzo de esta lucha despiadada por el lenguaje con el inicio de su escritura diaria:

Por esta época [cuando decide comenzar su diario] también es cuando empieza a hablar de *crear* lenguaje. Por este lenguaje

sufre. Sufre porque es consciente de que esa búsqueda la separa; vuelve imposible el amor, la cotidianeidad del amor, la pareja, los domingos en familia, las obligaciones comunes y corrientes, las *distracciones*. El lenguaje al que Pizarnik aspira no admite distracciones. Y el precio a pagar es muy alto (Becciu, 2003: 10).

La absoluta necesidad de Pizarnik por encontrar ese lenguaje capaz de liberarla de la condena de la vida llegó a su punto culminante o, quizá, a su punto sin retorno en el escrito último que dejó en su habitación antes del suicidio y que decía así:

Criatura en plegaria / rabia contra la niebla / escrito en el crepúsculo / contra la opacidad / no quiero ir / nada más / que hasta el fondo / oh vida oh lenguaje oh Isidoro (cit. Moga, 2001: 12).

Esta invocación hace coincidir la vida con el lenguaje y, de hecho, las experiencias vitales son tales en cuanto que comunicables. El lenguaje da forma a nuestro pensamiento y a nuestra realidad, configura nuestra manera de acercarnos al mundo y es a través del lenguaje que aprendemos. Este aprendizaje es, pues, nuestra capacidad para resarcirnos de la vida y de sus continuos vaivenes.

En el momento en que la palabra se adueña de la mujer y no es la mujer la que se adueña de la palabra comienza un camino sin retorno, pues la palabra no ayuda sino que condena, no salva sino que ahoga. Como advierte Venti:

La obsesión por la palabra, por encontrar esa palabra exacta que la configure, en suma, por *ser* su lenguaje, es una constante de su obra (Venti, 2006: en línea).

En sus diarios encontramos numerosas reflexiones sobre esta búsqueda constante y agonizante de un lenguaje que la satisfaga. Así leemos: “Me horroriza mi lenguaje. Miento todo el tiempo. Si hablo miento. Hay que averiguar por qué” (Pizarnik, 2003: 402). Un porqué que no consigue desgranar a pesar de dedicarle casi diariamente un pensamiento porque en la propia escritura diaria encuentra el problema.

XII. CONCLUSIONES

Señala Pozuelo Yvancos que:

Todo el interés de la forma autobiográfica radica aquí, en el dramatismo del encuentro del ser humano consigo mismo y con su responsabilidad en el acontecer histórico. La autobiografía casa de ese modo con la importancia de la memoria, con lo que es consustancial al hombre interior: salvarse en la mirada a su propia vida como historia con un sentido, con un proyecto. Constituirse como ser histórico, verdadero, es esencial al acto autobiográfico (Pozuelo Yvancos, 2006: 89).

Por ello, como viene siendo habitual en cualquier texto autobiográfico, una de las constantes temáticas que encontramos es el papel que juega la memoria (y el olvido) en los textos que todas ellas se han propuesto construir. Y decimos construir y no crear porque en esta elaboración de lo que fueron sus vidas hay un deseo consciente de construir una imagen del pasado a través del distanciamiento con el presente. Esta construcción está mediatizada por otra de las constantes temáticas de este tipo de escritura: justificar esta elección de modelo textual y de la necesidad de usar la vida para la literatura.

Esta particular construcción de la memoria y deconstrucción de la vida plantea algunas preguntas: ¿Por qué dos de estas escritoras, Martínez Sierra y Camprubí, decidieron vivir a la sombra de sus maridos? ¿Realmente consideraban que su quehacer era una mera ayuda de “el quehacer”? ¿No sentían deseo de ser reconocidas como autoras en sí? ¿Consideraban un acto de amor esa humildad tan cuestionable? ¿Eran única y exclusivamente amantes esposas y no mujeres, por encima de todo? ¿Eso era amor? ¿Qué pensaban sus respectivos maridos con respecto a esto?

La memoria ha mostrado sus muchas caras, la dulzura y la ira, el dolor y la amistad, el amor y la humildad, el esfuerzo y la dicha, la desgracia y la vida... y en este recorrido por las vivencias y recuerdos de vivencias de estas cuatro escritoras podemos establecer ciertas conclusiones. En primer lugar, que el proyecto autobiográfico de cada una de estas escritoras era diferente. Para Camprubí se trataba de ocultar al yo; para Medio se trata de contar el yo; para Martínez Sierra se trataba de convencer al yo y para Pizarnik se trata de encontrar al yo. Cuatro posturas tan radicalmente diferentes que han dado cuatro textos absolutamente divergentes.

En lo que se refiere a la estructura, encontramos que en Pizarnik no podemos hacer ninguna reconstrucción cronológica de lo contado por dos razones: en primer lugar, porque los diarios cuentan con demasiados fragmentos censurados que dificultan la comprensión y la idea general sobre lo vivido por la autora y, en segundo lugar, porque la escritura diarística de Pizarnik es absolutamente fragmentaria, poética y controvertida.

Por su lado, los diarios de Zenobia son un ir y venir de nimios detalles (comidas, invitaciones, conferencias, trabajos, etc.) que apenas nos dejan ver a la verdadera Zenobia o, quizá, nos permiten ver a la Zenobia construida a partir del matrimonio con

Juan Ramón Jiménez: la mujer del escritor. Cuando Zenobia trata de hacer algún comentario sobre sus sentimientos, éstos son telegráficos... Se trata de ensalzar la figura del autor y por ello, cuando el objetivo es comprender al maestro todas las explicaciones son pocas y Zenobia se entretiene en darnos detalles que hagan comprensible esta difícil figura porque, al fin y al cabo, comprenderle a él supone comprenderse a sí misma: la vida de él se ha convertido en su única vida.

En los otros proyectos autobiográficos, menos intimistas, puesto que ambos son memorias, encontramos también diferentes estructuras textuales. Así, para María Martínez Sierra se muestran escenas limpias, claras y nada inquietantes. La autora llega a explicar lo inexplicable desde la más absoluta calma y la suya es una mirada sosegada, centrada en los otros (dramaturgos, directores teatrales, músicos, etc.). María jamás reflexiona sobre sí misma sino que se ve desde fuera, inserta en un círculo en el que su presencia es ausencia y en el que en esa ausencia ha construido su identidad.

Por último, Dolores Medio recrea escenas infantiles con la dulzura y ternura de un momento vital recordado en su máximo esplendor. Medio se recrea como niña y no como adulta y, en este sentido, no confronta ningún problema con la realidad exterior. El recuerdo es sosegado, calmo, pacífico, sereno... La vida en su estado más limpio. El yo que ofrece Medio es un yo unitario fruto de un momento cerrado en el tiempo y sobre el que no hay ninguna proyección futura.

Por ello, podríamos decir que la proyección exterior de estos textos es casi inexistente. Para todas ellas, por unas razones u otras, el yo no encuentra proyección en la esfera social. De este modo, para Camprubí, su yo está en la producción poética de su marido; para Martínez Sierra, en la producción dramática a nombre de su marido; para

Medio, alejado del mundanal ruido (fuera del amor, fuera de la familia, fuera del mundo literario) y para Pizarnik, su yo merodea una y otra vez sobre sí misma.

Por tanto, las confrontaciones de las que hablan estas escritoras son las del día a día, las de lo cotidiano, las de las dificultades diarias pero nunca las de la reflexión de su yo con la magnitud y grandeza con la que las encontramos en los textos masculinos. No obstante, encontramos que en los autobiográficos escritos por autoras que se consideran a sí mismas escritoras (Medio y Pizarnik) ellas se afirman diferentes al resto de las mujeres. En primer lugar, porque ocupan una situación de privilegio al poder alzar su voz y, en segundo lugar porque desafían las normas sociales que las enclaustran en el espacio privado. Sin embargo, la mujer de los textos de Zenobia Camprubí y Martínez Sierra es cotidiana. La primera nos entrega innumerables reuniones con sus amigas y una sencilla relación social con las gentes de los diferentes lugares. Por el contrario, Martínez Sierra está confinada, se oculta como mujer.

Además, es importante señalar una diferencia vital entre estas dos últimas autoras y las primeras, ya que es uno de los pilares que condicionan su escritura: la presencia de la figura masculina. A este respecto hemos rastreado cómo en Pizarnik la figura masculina está ausente (exceptuando la del padre y los maestros literarios). Y el padre, en concreto, levanta bastantes suspicacias. En uno de los fragmentos de los *Pizarnik Papers* recogidos por Venti (2007) leemos:

Ayer soñé que Luís M y yo asesinábamos a mi padre. Después íbamos a buscar a mi madre, quien enterada del asesinato, también se contentaba (...) Apenas desperté, aún en duermevela, me dije: “Tu padre te impide amar” (Venti, 2007: 205).

Por su lado, Medio también encuentra la figura masculina amorosa ausente (pues como relata en sus textos al único hombre que amó la defraudó completamente casándose con una mujer que le brindaba una mejor situación vital para vivir la etapa

franquista) y, por tanto, la autora se puede dedicar a reflexionar sobre su yo, sobre sus vivencias y sobre su soledad. En este sentido, para ambas autoras, la soledad se conforma en un espacio en el que sentirse.

A ellas se oponen las otras autoras, quienes conviven con la figura masculina y, por tanto, no sólo dividen su tiempo sino también su capacidad intelectual (al emplear gran parte del tiempo, como ellas anotan, en satisfacer al otro). La omnipresencia de las figuras masculinas en los textos de Camprubí y Martínez Sierra, tiene, no obstante, diferentes matices. En lo que se refiere a Camprubí ni que decir tiene que buena parte de lo que escribe se refiere o bien a las copias que realiza del trabajo de su marido (y que le ocupan buena parte del día) o bien a los vaivenes y altibajos emocionales de su marido. Por su parte, Martínez Sierra vive por y para su marido y aún cuando éste está ausente ella siente la Sombra y escribe para él. Por eso, sus memorias son una reconciliación personal con esa incongruencia que conformó su vida. Estos textos representan, de manera antológica, lo que Masanet apuntaba sobre lo autobiográfico femenino:

La intención de la mujer al *autoescribirse* suele estar más preocupada por aclarar y afirmar la autenticidad de la propia imagen que por ensalzarla (...) Una característica en el contenido y presentación común a la autobiografía de la mujer radica en la importancia dada al “otro” (Masanet, 1998: 36-37).

En lo que a las estrategias discursivas se refiere la única que plantea una radical diferencia es Pizarnik para quien el propio diario es otra creación literaria y, por tanto, en ella despliega sus mejores dotes de escritora. Sin embargo, las otras tres escritoras hicieron uso de un lenguaje sencillo, sin grandes estridencias, con narraciones cronológicas en una ejecución del texto donde la narración de lo ocurrido, sin más reflexión, se convierte en la clave de los textos.

En lo relativo a las características formales de cualquier texto autobiográfico presentes en los textos que hemos trabajado, obviamente, el pacto autobiográfico está

presente en todas ellas pero con muy marcados matices. Para Camprubí, sus diarios son la narración vital de su matrimonio: así lo vivió, así lo contó (al margen de que en ese recuento podamos encontrar que cuenta más lo que vivió Juan Ramón Jiménez que lo que vivió ella misma). Para Medio, también su relato parte de su verdad, pocos fingimientos, pocas ocultaciones (exceptuando su deseo expreso de no referirse a la figura masculina amada).

Sin embargo, con Martínez Sierra no hablamos ya de los olvidos de la memoria... sino de la necesidad de hacer olvidar a la memoria aquello que no es “hora serena”. Por tanto, su narración es una historia edulcorada de una vida difícilmente explicable. A pesar de que María marca textualmente al inicio de sus memorias las cortapisas que ella se ha impuesto (no dejar en ningún lugar dudoso o poco grato a su ex marido ya fallecido, a Gregorio Martínez Sierra), no obstante, deja al lector, tras su lectura, con la sensación de que este texto no tiene por objetivo responder a la verdad sino seguir disfrazando la mentira. Por último, para Pizarnik su diario es su yo más profundo, más inconsciente y más real... su narración responde a la verdad o, al menos, a su verdad, a la que conoce y de la que es consciente.

En definitiva, los textos que nos hemos encontrado en esta investigación (exceptuando siempre el de Pizarnik que camina al margen) son un parámetro exacto de lo que constituyen las claves del discurso autobiográfico femenino. Todas ellas han asumido la memoria como una forma de rescate (de sus diferentes vivencias), un lugar de frustración y alegría y un momento de reconstrucción personal. En definitiva, una concienciación vital de su persona. De ello, he querido dar unas pinceladas en este trabajo que culminara –espero– en uno más completo: la futura tesis de doctorado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1981). *Psicoanálisis y crítica literaria*. Madrid: Akal.
- AIRA, C. (2001). *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega.
- ALBERCA, M. (1996). “El pacto ambiguo”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 1, 9-19.
- ____ (1999). “En las fronteras de la autobiografía”. En *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, M. Ledesma Pedraz (ed.), 58-60. Jaén: Universidad.
(www.uhb.fr/alc/celam/soi-disant).
- ____ (2000). *La escritura autobiográfica. Testimonios sobre el diario íntimo*. Guipúzcoa: Sendoa.
- ____ (2001). “En torno a la autoficción”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 5, 175-179.
- ____ (2004). “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de autoficción”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermsilla (eds.), 235-256. Madrid: Visor Libros.
- ALDARACA, B. A. (1991). *El Ángel del Hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*. North Carolina: University of North Carolina at Chapel Hill.
- ALFARO, I. et al., ed. (1995). *Nueva lectura de la mujer: crítica histórica*. Málaga: Universidad.
- ____ “La Literatura de los exilios españoles”. Disponible en Internet:
<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/alfaro.htm>

- ALIAGA, J. L. *et al.* (2003). *Las mujeres, los Saberes y la Cultura*, 17-26. Sevilla: ArCiBel Editores.
- AMORÓS, A. (1979). *Introducción a la literatura*. Madrid: Castalia.
- AMORÓS, C. (1985). *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (1997). *Tiempo de feminismo. Sobre feminismo, proyecto ilustrado y postmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- AMORÓS, C. y A. DE MIGUEL, eds. (2005). *Teoría feminista de la Ilustración a la globalización*. Madrid: Minerva.
- ANADÓN, P. (2000). “La que duerme en un país al viento (sobre la poesía de Alejandra Pizarnik)”. *Clarín: Revista de Nueva Literatura* 25, 15-16.
- ARRIAGA FLÓREZ, M. (2001). *Mi amor, mi juez. Escritura autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (2003). “Autorrepresentación y resistencia. Escritoras desde la Edad Media al siglo XX entre España e Italia”. *Las mujeres, los Saberes y la Cultura*, 17-26. Sevilla: ArCiBel Editores.
- AUSTIN, P. (1982). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- BAENA, R. (2000). “Childhoods: la autobiografía de infancia como subgénero narrativo en auge”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 16.3, 479-489.
- BALLESTEROS, I. (1994). *Escritura femenina y discurso autobiográfico en la nueva novela española*. New York: Lang.
- BEAUVOIR, S. (1977). *El segundo sexo. I. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (1986). *El segundo sexo. II. La experiencia vivida*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- BECCIU, A. (2003). “Introducción”. En *Diarios. Alejandra Pizarnik*, de Alejandra Pizarnik, 7-11. Barcelona: Lumen.
- BENSTOCK, S. (1988). “Authorizing the autobiographical”. En *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, R. Warhol & D. Price Herndl (eds.), 1138-1154. New Jersey: Rutgers.
- BLANCHOT, M. (1996). “El diario íntimo y el relato”. *Revista de Occidente* 182-183, 47-54.
- BLANCO, A. (1986). “In Their Chosen Place: On the Autobiographies of Two Spanish Women of the Left”. *Genre* 19, 431-445.
- ____ (1989). “Introducción”. En *Una mujer por caminos de España*. Por María Martínez Sierra, 7-48. Madrid: Castalia.
- ____ (1999). *María Martínez Sierra (1874-1974)*. Madrid: Ediciones del Orto.
- ____ (2000). “Introducción”. En *Gregorio y yo, medio siglo de colaboración*, de María Martínez Sierra, 9-42. Valencia: Pre-textos.
- BLANCO, A., ed. (2003). *A las mujeres: ensayos feministas de María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto Estudios Riojanos.
- BLOOM, H. (1995). *El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- BOBES NAVES, M.^a C. (2006). Review: “Dolores Medio, *Mi compañera*”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 36.1, 332-339.
- BORDONADA, Á. E. (2001). “Jaque al ángel del hogar: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX”. En *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos (1001-2000)*. III

- Reunión Científica Internacional*, M.^a J. Porro Herrera (ed.), 89-112. Córdoba: Universidad.
- BOU, E. (1996). "El diario: periferia y literatura". *Revista de Occidente* 182-183, 121-135.
 - BREE, G. (1994). "Autoginografía". En *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*, Á. Loureiro (ed.), 101-112. Madrid: Megazul-Endymión.
 - BRUSS, E. (1991). "Actos literarios". *Suplementos Anthropos* 29, 62-78.
 - BUTLER, J. (1999). "Sujetos de Sexo/Género/Deseo". En *Feminismos Literarios*, N. Carbonell y M. Torras (comp.), 25-77. Madrid: Arco/Libros.
 - BUZZATTI, G. Y SALVO, A. (2001). *El cuerpo-palabra de las mujeres. Los vínculos ocultos entre el cuerpo y los afectos*. Cátedra: Madrid.
 - CABALLÉ, A. (1995). *Narcisos de tinta. Ensayo sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*. Madrid: Megazul-Endymión.
 - ____ (1996). "Ego tristis (El diario íntimo en España)". *Revista de Occidente* 182-183, 99-120.
 - ____ (1998). "Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX)". En *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua española), vol. 5. La literatura escrita por mujeres (del siglo XIX a la actualidad)*, I. Zavala (coord.), 111-137. Barcelona: Anthropos.
 - ____ (1999). "La ilusión biográfica". En *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, M. Ledesma Pedraz (ed.), 11-23. Jaén: Universidad.
 - ____ (2004). "La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo anecdótico". En *Autobiografía en España: un balance* C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermsilla (eds.), 145-158. Madrid: Visor Libros.

- CABALLÉ, A., ed. (2004a). *Lo mío es escribir. La vida escrita por las mujeres. 1. Obras y autoras de la literatura hispánica e hispanoamericana*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ____ (2004b). *Lo mío es escribir. La vida escrita por las mujeres. 2. Contando estrellas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CABANILLES, A. (2000). “Poéticas de la autobiografía”. En *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 187-200. Madrid: Visor Libros.
- CAMPRUBÍ, Z. (1986). *Vivir con Juan Ramón*. Madrid: Los Libros de Fausto.
- ____ (1991). *Diario I. Cuba (1937-1939)*, G. Palau de Nemes (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- ____ (1995). *Diario II. Estados Unidos (1939-1950)*, G. Palau de Nemes (ed.). Madrid: Alianza
- ____ (2006a). *Diario III. Puerto Rico (1951-1956)*, G. Palau de Nemes (ed.). Madrid: Alianza Editorial.
- ____ (2006b). *Epistolario*. G. Palau de Nemes y E. Cortés (eds.). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- CARBONELL, N. y M. TORRÁS, comp. (1999). *Feminismos Literarios*. Madrid: Arco/Libros.
- CARR, R. y FUSI, J. P. (2001). *España: de la Restauración a la democracia: 1875-1980*. Barcelona: Ariel.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1983). “El psicoanálisis y el universo literario”. En *Introducción a la crítica literaria actual*, P. Aullón de Haro (ed.), 251-345. Madrid: Playor.

- ____ (1996). “Teoría de la intimidad”. *Revista de Occidente* 182-183, 15-30.
- ____ (1998). *El delirio: un error necesario*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ____ (2004). “El eco autobiográfico”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 19-26. Madrid: Visor Libros.
- CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- ____ (1996). “El diario íntimo: una posición femenina”. *Revista de Occidente* 182-183, 87-98.
- CEDENA GALLARDO, E. (2004a). “Exilio y vida. Los diarios de Zenobia Camprubí”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 343-360. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2004b). *El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- CEPPEDELLO MORENO, M.^a P. (2004). “Dos autobiografías y una experiencia: M.^a Teresa León y Rafael Alberti”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 361-372. Madrid: Visor Libros.
- CHACEL, R. (1971). *La confesión*. Barcelona: Edhasa.
- CIXOUS, H. (1975). “The Laugh of the Medusa”. En *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, R. Warhol & D. Price Herndl (eds.), 347-362. New Jersey: Rutgers.
- COLAIZZI, G. (1994). “Mujeres y escritura: ¿Una habitación propia? Notas sobre una paradoja”. En *Mujer y literatura*, À. Carabi y M. Segarra (eds.), 109-122. Barcelona: PPU.
- CORRAL, N. (1996). *El cortejo del mal. Ética feminista y psicoanálisis*. Madrid: Talasa.

- CORTÉS IBÁÑEZ, E. (1994). “Zenobia Camprubí en sus escritos autodiegéticos”.
Barcarola 44-45, 191-199.
- ____ (1997). “Zenobia Camprubí en su diario de Estados Unidos”. *Signa* 6, 119-137
(también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).
- CULLER, J. (1984). *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- D’UVA, M. (2003). “Poder y control en el relato biográfico. Un caso paradigmático: Alejandra Pizarnik”. *Orientaciones* 6, 127-136.
- DE CICCIO, G. (1996) “Alejandra revisited”. *Feminaria* 16. Disponible en Internet:
www.gabrieladecicco.com.ar/ensayos-articulos/pizarev.html
- DE HERIZ RAMÓN, A. L. (2004). “Pragmática de la colaboración”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Hermsilla (eds.), 473-480. Madrid: Visor Libros.
- DE LAURETIS, T. (1984). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Feminismos.
- ____ (1990). “Upping the Anti(sic) in Feminist Theory”. En *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, R. Warhol & D. Price Herndl (eds.), 326-346. New Jersey: Rutgers.
- ____ (1991). “La tecnología de género”. En *El género en perspectiva: de la dominación a la representación múltiple*, C. Ramos Escandón (ed.), 239-240. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- DE MAN, P. (1991). “La autobiografía como desfiguración”. *Suplementos Anthropos* 29, 113-118.
- DEPETRIS, C. (2005). *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid: Universidad Autónoma.

- DERRIDA, J. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- DÍAZ- DIOCARETZ, M. (1993). “La palabra no olvida de dónde vino: para una poética dialógica de la diferencia”. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencias*, 77-124. Barcelona: Anthropos.
- DIDIER, B. (1996). “El diario ¿forma abierta?”. *Revista de Occidente* 182-183, 39-46.
- DOBRY, E. (2004). “La poesía de Alejandra Pizarnik: una lectura de *Extracción de la piedra de locura*”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 644, 33-44.
- DUBY, G. y PERROT, M., eds. (1993). *Historia de las mujeres. Siglo XX*, vol. 5. Madrid: Taurus.
- DURÁN, M.^a Á. (1986). “Sobre literatura y vida cotidiana (A modo de Prólogo)”. En *Literatura y vida cotidiana*, M. Á. Durán y J. A. Rey (eds.), 11-33. Madrid: UAM.
- EAKIN, P. I (1991). “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”. *Suplementos Anthropos* 29, 79-92.
- _____ (1994). *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*. Madrid: Megazul-Endymión.
- FERGUSON, M. A. (1991). *Images of Women in Literature*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1994). “La verdad de la autobiografía”. *Revista de Occidente* 154, 103-113.
- _____ (2004). “Enunciación y comunicación en la autobiografía”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto (ed.), 417-432. Madrid: Visor Libros.

- FERNÁNDEZ PRIETO Y HERMOSILLA, M.^a Á., eds. (2004). *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor Libros.
- FERNÁNDEZ URTASÚN, R. (2000). “Autobiografías y poéticas: confluencia de géneros narrativos”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 16.3, 537-556.
- FERRÚS ANTÓN, B. (2004). “Escribirse como mujer: autobiografía y género”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Ángeles Hermosilla (eds.), 433-444. Madrid: Visor Libros.
- FISHBURN, E. (2005). Review: “Childhood in the Works of Silvina Ocampo and Alejandra Pizarnik by F. Mackintosh”. *Modern Language Review* 10.3, 852-853.
- FOLGUERA CRESPO, P. (1997). “Introducción. Las mujeres en la España Contemporánea”. En *Historia de las mujeres en España*. E. Garrido et. al. (eds.), 417-607. Madrid: Síntesis.
- FOSTER, D. W. (1994). “The Representation of the Body in the Poetry of Alejandra Pizarnik”. *Hispanic Review* 62.3, 319-347.
- FREIXAS, L. (1996a). “Animales que se alimentan de sí mismos”. *Revista de Occidente* 182- 183, 147-158.
- ____ (1996b). “Auge del diario ¿íntimo? en España”. *Revista de Occidente* 182-183, 5-15.
- ____ (2004). “Mujeres, literatura, autobiografía: la singularidad española”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 113-118. Madrid: Visor Libros.
- GARRIDO, E. et al., eds. (1997). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- GENETTE, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- GIL DE BIEDMA, J. (1985). *Las personas del verbo*. Barcelona: Seix Barral.

- GILBERT, S. & GUBAR, S. (1997). "Infection in the Sentence: the Woman Writer and the Anxiety of Authorship". En *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, R. Warhol & D. Price Herndl (eds.), 21-32. New Jersey: Rutgers.
- GIRARD, A. (1996). "El diario íntimo como género literario". *Revista de Occidente* 182-183, 31-38.
- GÓMEZ CAÑOLES, C. (2001-2002). "Discurso feminista y literatura: antecedentes bibliográficos". *Documentos Lingüísticos y Literarios* 24-25, 23-28. Disponible en Internet:

http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=138
- GÓMEZ TRUEBA, T. "Imágenes de la mujer en la España del siglo XIX: santa, bruja o infeliz ser abandonado". Disponible en Internet:

<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html>
- GONZÁLEZ BASTOS, M. (2004). "Lo que los cuerpos cuentan: Sexualidad en las autobiografías (corporales) de mujeres". En *Sin carne. Representaciones y simulacros del cuerpo femenino. Tecnología, Comunicación y Poder*, M. Arriaga Florez *et al.* (eds.), 433-452. Sevilla: Arcibel Ed. y Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras.
- GONZÁLEZ BLANCO, A. (2004). "Cuestiones teóricas en torno a la auto-biografía". En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 465-472. Madrid: Visor Libros.
- GONZÁLEZ-MUNTANER, E. (2006). "Buscándose a sí mismas: cuatro personajes femeninos ante el espejo". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 21.

Disponible en Internet:

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/buscand.html>

- GRACIA, J. (2004). “La voz literaria y la materia del diarista”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 223-234. Madrid: Visor Libros.
- GRAZIANO, F. (1992). *Alejandra Pizarnik. Semblanza*. México: FCE.
- GUBAR, S. (1988). “La página en blanco y las formas de creatividad femenina”. *Feminaria* 1, 6-13.
- GULLÓN, R. (1961). *Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra*. San Juan de Puerto Rico: Ediciones de la Torre.
- GUSDORF, G. (1991). “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos* 29, 9-18.
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, V. (1993). “Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico”. En *Escritura autobiográfica*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 241-245. Madrid: Visor Libros.
- HEILBRUN, C. G. (1994). *Escribir la vida de una mujer*. Madrid: Megazul-Endymión.
- HURTADO, A. (1998). “Biografía de una generación: las escritoras del 98”. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. *La literatura escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad)*, 139-154. Barcelona: Anthropos.
- IRIGARAY, L. (1977). “This Sex Which Is Not One”. En *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, R. Warhol & D. Price Herndl (eds.), 363-369. New Jersey: Rutgers.

- JAY, P. (1984). *El ser y el texto. La autobiografía del Romanticismo a la posmodernidad (Representaciones textuales del yo, de Wordsworth a Barthes)*. Madrid: Megazul-Endymión.
- JELINEK, E., ed. (1980). *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Indiana: Indiana University Press.
- JIMÉNEZ TOMÉ, M.^a J. e I. GALLEGO RODRÍGUEZ, coords. (2005). *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*. Málaga: Universidad.
- JULIA, M. (1994). "Zenobia Camprubí, *Diario 1. Cuba (1937-1939)*". *Hispanic Review* 62..2, 293-295.
- KRISTEVA, J. (1981). "Women's Time". En *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, R. Warhol & D. Price Herndl (eds.), 860-879. New Jersey: Rutgers.
- KWON, E.H. (1995). *La proyección cuentística de Dolores Medio*. Madrid: UCM.
[Tesis doctoral en línea]. Disponible en Internet:
<http://www.ucm.es/eprints/3366/>
- LACAN, J. (1985). *Escritos*. México: Siglo XXI.
- LASARTE, F. (1990). "Alejandra Pizarnik and Poetic Exile". *Bulletin of Hispanic Studies*. 67.1, 71-76.
- LEDESMA PEDRAZA, M., ed. (1999). *Escritura autobiográfica y géneros literarios*. Jaén: Universidad.
- LEJEUNE, Ph. (1994). *El pacto autobiográfico y otros ensayos*. Madrid: Megazul-Endymion.
- _____ (1996a). "Carta abierta sobre el diario íntimo (Respuesta a Marc Ligeray)". *Revista de Occidente* 182-183, 81-86.

- ____ (1996b). “La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)”. *Revista de Occidente* 182-183, 55-76.
- ____ (1999). “La sinceridad”. *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* 4, 61-65.
- ____ (2004). “El pacto autobiográfico, 25 años después”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 159-172. Madrid: Visor Libros.
- LIZÁRRAGA VIZCARRA, I. (2004). *María Lejárraga, pedagoga: Cuentos breves y otros textos*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- LÓPEZ ALONSO, C. (1993). “Introducción”. En *Diario de una maestra*, de Dolores Medio, 7- 61. Madrid: Castalia.
- LÓPEZ LUACES, M. (2002). “Los discursos poéticos en la obra de Alejandra Pizarnik”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 21. Disponible en Internet: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/pizarnik.html>
- LOUREIRO, Á. G. (1991a). “Introducción”. *Suplementos Anthropos* 29, 2-8.
- ____ (1991b). “La autobiografía española: actualidad y futuro”. *Suplementos Anthropos* 125, 17-19.
- ____ (1993). “Direcciones en la teoría de la autobiografía”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 33-46. Madrid: Visor Libros.
- LOUREIRO, Á. G., ed. (1991c). *La autobiografía en la España contemporánea*. *Anthropos* 125.
- ____ (1991d). *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. *Suplementos Anthropos* 29.

- ____ (1994). *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*. Madrid: Megazul-Endymión.
- LUNA, L. (1995). “Leyendo como una mujer la imagen de la mujer”. En *Nueva lectura de la mujer: crítica histórica*, V. Alfaro Bech y L. Taillefer de Haya (eds.), 161-183. Málaga: Universidad.
 - LUONGO, G. (2005). “Contrapunto para cuatro voces: Emergencias privadas/urgencias públicas en la escritura de mujeres”. *Revista Signos* v.38, n.57.
Disponible en Internet:
http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09342005000100009&lng=es&nrm=iso
 - MAÍZ, C. (2000). “Para una poética del género autobiográfico. Un problema de la intencionalidad”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 16.3, 585-606.
 - MALPARTIDA, J. (1990). “Alejandra Pizarnik”. *Cuadernos Hispanoamericanos, supl. Los complementarios* 5, 39-41.
 - MARTÍNEZ OLMEDILLA, A. (1961). *Arriba el telón*. Madrid: Aguilar.
 - MARTÍNEZ SIERRA, M.^a (1989). *Una mujer por caminos de España*. Madrid: Castalia.
 - ____ (2000). *Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración*. Valencia: Pre-Textos.
 - MASANET, L. (1998). *Autobiografía femenina española contemporánea*. Madrid: Fundamentos.
 - MAY, G. (1982). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.
 - MEDIO, D. (1980). *Atrapados en la ratonera: memorias de una novelista*. Madrid: Alce.

- ____ (1991a). *En el viejo desván: Memorias. Primer libro*. Oviedo: Caja de Ahorros de Asturias.
- ____ (1991b). *¿Podrá la ciencia resucitar al hombre?* Oviedo: Fundación Dolores Medio.
- ____ (1993). *Diario de una maestra*, C. López Alonso (ed.). Madrid: Castalia.
- MERINO HERNÁNDEZ, R. M.^a (2003). “Las mujeres en España durante la Segunda República y la Guerra Civil: roles, trabajo y salarios”. En *Historia de las mujeres en España. Siglo XX. Tomo I*. J. Cuesta Bustillo (dir.), 323-358. Madrid: Instituto de la Mujer.
- MICHIE, H. (1987). *The Flesh Made Word. Female Figures and Women's Bodies*. Oxford: Oxford University Press.
- MOGA, E. (2000). “Alejandra Pizarnik y Sophia de Mello: líricas en claroscuro”. *Lateral* 71, 38-39.
- ____ (2001). “Hablar del silencio. Alejandra Pizarnik”. *Lateral* 79-80, 12-13.
- MOI, T. (1988). *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra.
- MOLERO DE LA IGLESIA, A. (1998). “Los sujetos literarios de la creación biográfica”. En *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 525-536. Madrid: Visor.
- ____ (2000). “La autoficción y enunciación autobiográfica”. *Signa* 9, 531-549 (también en <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>).
- ____ (2006). “Figuras y significados de la autonovelación”. *Especulo. Revista de Estudios Literarios* 33. Disponible en Internet: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>

- MOLINA, E. (1990). “La hija del insomnio”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, supl. *Los complementarios* 5, 5-6.
- MOLLOY, S. (1984). “At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America”. *Dispositio* 9, 1-18.
- ____ (1991a). *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ____ (1991b). “Introduction. [Part 2: Female Textual Identities: the Strategies of Self-Figuration]”. En *Women’s Writing in Latin America: An Anthology*. S. Castro-Kláren, S. Molloy y B. Sarlo. Boulder (eds.), 107-124. Boulder: Westview.
- MONFORTE GUTIEZ, I. (1999). “El yo femenino a través de la memoria: escritoras en el exilio”. En *El exilio literario de 1939: Actas del Congreso Internacional celebrado en la Universidad de la Rioja del 2 al 5 de noviembre de 1999*, M.^a T. Gónzales de Garay y J. Aguilera Sastre (eds.). Disponible en Internet: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01368402103447273565679/index.htm>
- MONTERO, R. (1995). *Historias de mujeres*. Madrid: Alfaguara.
- MURILLO, S. (1996). *El mito de la vida privada. De la entrega al tiempo propio*. Madrid: Siglo XXI.
- NAVARRETE GONZÁLEZ, C. (2005). “Alejandra Pizarnik y la resistencia al lenguaje: Abrir el silencio para entrar en el deseo”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 21. Disponible en internet: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/pizapsi.html>

- NICOLÁS, C. (2004). “Autobiografía y ficción”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 507-532. Madrid: Visor Libros.
- NIEVA DE LA PAZ, P. (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*. Madrid: CSIC.
- ____ (1998). “Revisando el canon: hacia una selección crítica del teatro escrito por mujeres en la España de entreguerras”. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. *La literatura escrita por mujer (del siglo XIX a la actualidad)*, 155-184. Barcelona: Anthropos.
- NUÑO, A. (2002). “Introducción”. En *Prosa completa. Alejandra Pizarnik*, de Alejandra Pizarnik, 7-9. Barcelona: Lumen.
- OCASIO VARELA, M. (2000). “Orgías de desahogo: violencia y mutilación frente al espejo”. En *Autoras y protagonistas. Primer encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la NY University en Madrid*, P. Pérez Cantó y E. Postillo Castellanos (eds.), 491-499. Madrid: Universidad Autónoma.
- O’CONNOR, P. (1975). “Death of Gregorio Martínez Sierra’s Coautor”. *Hispania* 58, 210-211.
- ____ (1987). *Gregorio y María Martínez Sierra: Crónica de una colaboración*. Madrid: La Avispa.
- ____ (2002). “Sortilegio de amor y los trágicos triángulos en la vida y obra de María Martínez Sierra”. En *María Martínez Sierra y la República: Ilusión y compromiso*, J. Aguilera Sastre (coord.), 15-34. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.

- ____ (2003). *Mito y realidad de una dramaturga española: María Martínez Sierra*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- OLNEY, J. (1991). “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”. *Suplementos Anthropos* 29, 33-46.
 - ORDÓÑEZ, E. J. (1987). “Inscribing difference: ‘*L’écriture féminine*’ and new narrative by women”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12, 1.2, 45-60.
 - PACHECO, Bettina (2001). *Mujer y autobiografía en la España contemporánea*. San Cristóbal / Universidad de los Andes (Venezuela). [Fruto de su tesis de doctorado, defendida en la Universidad Complutense.]
 - PALAU DE NEMES, G. (1982). *Inicios de Zenobia y Juan Ramón Jiménez en América*. Madrid: Fundación Universitaria.
- ____ (1989). “Bibliografía de y sobre Zenobia Camprubí”. *Anthropos* 11, 153-156.
- ____ (1991). “Introducción”. En *Diario I. Cuba (1937-1939)*, de Zenobia Camprubí, xi-xxxvi. Madrid: Alianza Editorial.
- ____ (1993). “Literatura del exilio: la obra de Juan Ramón Jiménez y el *Diario* de Zenobia Camprubí”. *Anthropos* 148, 57-60.
- ____ (1995). “Introducción”. En *Diario II. Estados Unidos (1939-1950)*, de Zenobia Camprubí, ix-xv. Madrid: Alianza Editorial.
- ____ (2006a). “Introducción”. En *Diario III. Puerto Rico (1951-1956)*, de Zenobia Camprubí, ix-xv. Madrid: Alianza Editorial.
- ____ (2006b). “Introducción”. En *Epistolario*, de Zenobia Camprubí, ix-xxv. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

- ____ “La guerra civil en el *Diario* de una exiliada: Zenobia Camprubí de Jiménez”.
Centro Virtual Cervantes. Disponible en Internet:
http://www.cvc.cervantes.es/obref/aih/pdf/aih_10_3_016.pdf
- PALMA BORREGO, M.^a J. (2004). “La autobiografía psicoanalítica femenina o el relato de cura femenino”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermsilla (eds.), 533-540. Madrid: Visor Libros.
- PÉREZ CANTÓ, P. y POSTIGO CASTELLANOS, E., eds. (2000). *Autoras y protagonistas. Primer encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la NY University en Madrid*. Madrid: Universidad Autónoma.
- PÉREZ ROJAS, C. (2003). “A propósito de Alejandra Pizarnik: creación, locura y retorno”. *Cauce* 26, 391-414.
- PERILLI, C. (2004). “Los trabajos de la araña: mujeres, teoría y literatura”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 21. Disponible en Internet:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/trabaran.html>
- PIÑA, C. (1990). “La palabra obscena”. *Cuadernos Hispanoamericanos, supl. Los complementarios* 5, 17-38.
- ____ (1991). *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1999). *Poesía y experiencia del límite: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Ed. Botella al Mar.
- PIZARNIK, A. (1971). *El infierno musical*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (1998). *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires: Seix Barral.
- ____ (2001). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.
- ____ (2002). *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.
- ____ (2003). *Diarios*. Barcelona: Lumen.

- PORRO HERRERA, M.^a J., eds. (2001). *Romper el espejo: la mujer y la transgresión de códigos en la literatura española: escritura, lectura, textos (1001-2000)*. III Reunión Científica Internacional. Córdoba: Universidad.
- POUJAL, S. (1991). "Intertextualidad en la poesía escrita por mujeres en la última década". *Feminaria* 7, 37-39.
- POZUELO YVANCOS, J. M.^a (1993). "La frontera autobiográfica". En *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 179-225.
- ____ y R. M.^a ARADRA SÁNCHEZ (2000). *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2004). "Autobiografía: del tropo al acto de lenguaje". En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 173-182. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- PUERTAS MOYA, E. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de la Rioja.
- ____ (2005). "Una puesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica". *Signa* 14, 299-329.
- PULGARÍN CUADRADO, A. (2004). "Discurso autobiográfico y escritura femenina en la década de los noventa". En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 563-576. Madrid: Visor Libros.
- PULIDO TIRADO, G. (2001). "La escritura epistolar en la actual encrucijada genérica". *Signa* 10, 435-447. Disponible en Internet:
<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>

- ____ (2004). "Memorias y biografías intelectuales de Paul de Man: el discurso derridiano". En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 577-588. Madrid: Visor Libros.
- RAVETTI, G. "Alejandra Pizarnik y Ana Cristina César: Los bordes del sistema". En *Reflexiones, ensayos sobre escritoras hispanoamericanas contemporáneas*, P. Gac-Artigas, (ed.). Disponible en Internet:
www.sololiteratura.com/piz/pizlosbordes.htm
- RICOEUR, P. (1970). *Hermenéutica y psicoanálisis*. Buenos Aires: La Aurora.
- RODRIGO, A. (1999). *Mujer y exilio 1939*. Madrid: Compañía Literaria.
- ____ (2005a). "Mujer y exilio. 1939". En *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*, M^a J. Jiménez Tomé e I. Gallego Rodríguez (coords.), 29-36. Málaga: Universidad.
- ____ (2005b). *María Lejárraga: Una mujer en la sombra*. Madrid: Algaba.
- RODRÍGUEZ, C. (1997). *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. Vol I, II, III. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- RODRÍGUEZ PALOMERO, L. F. (2000). "Virginia Woolf y el valor de la autobiografía: tradición, transgresión y traducción". En *La mujer, alma de la literatura*, E. Moral Padrones y A. de la Villa Lallana (coords.), 145-164. Valladolid: Universidad.
- ROMERA CASTILLO, José (1980). "La literatura autobiográfica como género literario". *Revista de Investigación (C.U. de Soria)* IV (1), 49-54.

- _____ (1981). "La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura". En *La literatura como signo*, J. Romera Castillo (ed.), 13-56. Madrid: Playor.
- _____ (1991). "Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)". *Suplementos Anthropos* 29, 170-184. [Número monográfico sobre *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental.*]
- _____ (1992a). "Escritos autobiográficos y teatro de la época (1916-1939)". En *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, D. Dougherty y M.^a F. Vilches de Frutos (eds.), 305-319. Madrid: CSIC / Fundación García Lorca / Tabacalera. [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 59-80).]
- _____ (1992b). "Escritos autobiográficos de autores literarios traducidos en España (1990-92). Una selección". *Compás de Letras* 1, 244-257. [Trabajo incluido, junto a otros sobre el tema y ampliado, en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 441-517).]
- _____ (1992c). "Escritura autobiográfica cotidiana. El diario en la literatura española actual (1975-1991)". En *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, P. Moraleda y A. Sánchez Fernández (eds.). Córdoba: Universidad, Microfichas, n.º 85. [También en *Revista Marroquí de Estudios Hispánicos* 3 (1994), 3-18. [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 341-366).]
- _____ (1992d). "Literatura autobiográfica en España: Apuntes bibliográficos sobre los años ochenta". En *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Antonio Vilanova (ed.), III, 241-248. Barcelona: PPU.

- ____ (1993a). "Escritura autobiográfica en la España actual: Los pintores se retratan / los músicos se interpretan". En *Romanistica Turkensis. Mélanges d'Études Romanes offerts à Lauri Lindgren à l'occasion de son 60^e anniversaire*, 207-220. Turku (Finlandia): Turun Yliopisto [N.º monográfico de *Annales Universitatis Turkensis* B, 202. [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 541-560).]
- ____ (1993b). "Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)". En *Escritura autobiográfica*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 423-505. Madrid: Visor Libros.
- ____ (1993c). "Presentación". En *Escritura autobiográfica*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 9-11. Madrid: Visor Libros.
- ____ (1993d). "Literatura autobiográfica y docencia". En *Simposio 'Didáctica de Lenguas y Culturas'*, Alfredo Rodríguez López-Vázquez (ed.), 11-28. La Coruña: Universidade. [También en José Romera Castillo, *Enseñanza de la Lengua y la Literatura* (Madrid: UNED, 1996, 251-278).]
- ____ (1993e). "Escritura y vida". *Boletín de la Asociación de Profesores de Español* 14, octubre, 1 (Cuadernillo *Cálamo*, sección "Rúbrica").
- ____ (1994a). "Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)". En *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas (Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)*, Juan Villegas (ed.), II, 140-148. Irvine: University of California. [Incluido, con ampliación, en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 127-141).]

- ____ (1994b). "El descubrimiento del yo: pensadores y científicos se investigan a sí mismos". En *Semiótica y Modernidad. Investigaciones Semióticas V*, José M.^a Paz Gago *et alii* (eds.), I, 233-245. A Coruña: Universidade. [Incluido, ampliado, en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 561-593).]
- ____ (1995a). "Senderos de vida en la escritura española (1993)". *AZB. Revista de Cultura Internacional* (Guadalajara) 4, 44-45 (Resumen de la comunicación presentada en el II Congreso Internacional de Caminería Hispánica).
- ____ (1995b). "Escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años". En *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*, Ferrán Carbó *et alii* (eds.), II, 727-740. València: Universitat de València / Facultat de Filologia ("Quaderns de Filologia. Estudis Literaris"). [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 201-224).]
- ____ (1996a). "Literatura y vida". En *Las historias de vida y la investigación biográfica. Fundamentos y metodología*, Emilio López-Barajas Zayas (ed.), 77-93. Madrid: UNED. [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 37-57).]
- ____ (1996b). "Senderos de vida en la escritura española (1993)". En *Actas del II Congreso Internacional sobre Caminería Hispánica*, M. Criado de Val (ed.), II, 461-478. Guadalajara: Aache Ediciones.
- ____ (1996c). "Senderos de vida en la escritura española (1995)". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos* (Universidad de Barcelona) 1, 57-67.

- ____ (1997). "Escritura autobiográfica". En *El placer de leer (Un canon de lectura de la literatura actual)*, José Romera Castillo (ed.), 111-118. A Distancia (UNED), otoño.
- ____ (1998a). "Ante las biografías literarias". En *Biografías literarias (1975-1977)*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 11-25. Madrid: Visor Libros.
- ____ (1998b). "Senderos de vida en la literatura española (1994)". En *Estudios de Lingüística Textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, E. Ramón Trives y H. Provencio Garrigós (eds.), 435-445. Murcia: Universidad / CAM.
- ____ (1998c). "Unas biografías de escritores españoles actuales". En *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), 243-279. Madrid: Visor Libros. [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 155-199).]
- ____ (1999). "Estudio de la escritura autobiográfica española (Hacia un sintético panorama bibliográfico)." En *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, M. Ledesma Pedraz (ed.). 35-52. Jaén: Universidad.
- ____ (2000a). "Diarios literarios españoles (1993-1995)". En *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y crítica. Creación*, VV. AA., vol. III, 389-401. Oviedo: Universidad. [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 367-379).]
- ____ (2000b). "Se hace camino al vivir. Diarios de algunos poetas españoles actuales (1975-1993)". En *Poesía histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 105-117. Madrid: Visor Libros. [Incluido, sintetizado, en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 381-385).]

- ____ (2000c). "Presentación". En *Poesía histórica y (auto)biografía (1975- 1999)*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 9-13. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2000d). "Tres tipos de discurso autobiográfico sobre la guerra (in)civil española (Portela Valladares, Azaña e Indalecio Prieto)". En *I linguaggi della guerra. La guerra civile spagnola*, M.^a Camilla Bianchini (ed.), 37-51. Padua: Unipress. [Reproducido también en Fidel López Criado (ed.), *El papel de la literatura en el siglo XX. I Congreso Nacional sobre literatura y sociedad* (A Coruña: Universidade, 2001, 11-27) y como "La escritura autobiográfica, espejo de una realidad histórica (la posterior a la guerra incivil)", en Ángel Berenguer / Manuel Pérez (eds.), *Estudios de Literatura* (Madrid: Ateneo / Cátedra Valle-Inclán / Lauro Olmo, 2001, 249-264). Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 81-98).]
- ____ (2000e). "Biografías literarias". En *Ensayos semióticos. Dominios, modelos y miradas desde el cruce de la naturaleza y la cultura (Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Estudios Semióticos de la AISS/AIS)*, Adrián Gimete-Welsh (ed.), 467-475. México: Universidad Autónoma de Puebla / Asociación Mexicana de Semiótica (Asimismo, editado en CD-ROM). [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 143-153).]
- ____ (2001). "Spain: 20th Century". En *Encyclopedia of Life Writing. Autobiographical and Biographical Forms*, Margaretta Jolly (ed.), vol. II, 829-830. London / Chicago: Fitzroy Dearborn Publishers.
- ____ (2002). Participación en la Mesa Redonda "El memorialismo en la literatura española contemporánea" (junto a Javier Tusell y Anna Caballé). En *Literatura y*

memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo (Actas del 3.º Congreso), VV. AA., 195-199. Jerez: Fundación Caballero Bonald.

____ (2003a). "Investigaciones sobre escritura autobiográfica en el *SELITEN@T* de la Universidad Nacional de Educación a Distancia". En *Actas del XXI Simposio Internacional de Literatura. Literatura y Sociedad*, Vicente Granados Palomares (ed.), 205-220. Madrid: UNED. [Una primera versión apareció bajo el título de "Investigaciones sobre escritura autobiográfica en la Universidad Nacional de Educación a Distancia". En *Autobiografía y literatura árabe*, Miguel Hernando de Larramendi, Gonzalo Fernández Parrilla y Bárbara Azaola Piazza (eds.), 165-183. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.]

____ (2003b). "Sabor a mí. Selección de diarios de escritoras traducidos al castellano (1986-1996)". En *Homenaje a Luís Quirante. Vol. II Estudios filológicos*, Rafael Beltrán *et alii* (eds.), 741-748. València: Facultat de Filologia / Universitat de València (Anejo L de la Revista *Cuadernos de Filología*). [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 531-540).]

____ (2003c). "Perfiles autobiográficos de la Otra generación del 27 (la del humor)". En *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*, José Romera Castillo (ed.), 221-243. Madrid: Visor Libros. [Trabajo que amplía los aparecidos anteriormente: "Perfiles autobiográficos de la 'otra generación del 27' (la del humor)" , en Derek W. Flitter (ed.), *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Birmingham: Department of Hispanic Studies: The University of Birmingham, 1998, t. IV, págs. 241-247); "Escritores españoles en Hollywood y

testimonios autobiográficos", en José L. Castro Paz *et alii* (eds.), *Cien años de cine. Historia, teoría y análisis del texto fílmico* (Madrid: Visor Libros, 1999, págs. 277-289) y "Los dramaturgos del otro 27 (el del humor) reconstruyen su memoria", en Marieta Cantos Casaneve y Alberto Romero Ferrer (eds.), *El teatro de humor en la guerra y la posguerra española (1936-1948)* (Cádiz: Universidad / Fundación Pedro Muñoz Seca, 2001, págs. 49-66). [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 99-126).]

____ (2004a). "Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España". En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández y M.^a Á.Hermosilla (eds.), 95-112. Madrid: Visor Libros.

____ (2004b). "Traducciones de literatura autobiográfica en España". *Quimera* 240, 39-42. [dentro de la sección monográfica "La escritura autobiográfica", 10-42.]

____ (2004c). "Panorama de escrituras autobiográficas del siglo XX". En *El temblor ubicuo (Panorama de escrituras autobiográficas)*, F. Ernesto Puertas Moya *et alii* (eds.), 17-41. Logroño: Seminario de Estudios sobre Relatos de Vida y Autobiografías de la Universidad de La Rioja.

____ (2004d). "Traducciones de literatura autobiográfica en España (1993-1994)". En *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Isaías Lerner *et alii* (eds.), t. III, 487-492. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta. [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 519-530).]

____ (2005). "Autobiografía y orfebrería literaria en *El envés de la hoja*". En *Jornadas Internacionales en memoria de Manuel Alvar*, José M.^a Enguita *et alii* (eds.), 193-

205. Zaragoza: Institución “Fernando El Católico” / Gobierno de Aragón. [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 227-241).]
- ____ (2006a). “Actualidad y formas lingüísticas de la escritura autobiográfica en la España actual”. En *La memoria delle lingue (Atti del XXI Convegno Associazione Ispanisti Italiani)*, Domenico A. Cussato et alii (eds.), t. II, 9-35. Messina: Andrea Lippolis Editore. [Incluido en *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)* (Madrid: Visor Libros, 2006, 19-36).]
- ____ (2006b). “Fragmentariedad diarística sobre Miguel Torga”. *Forma breve* (Portugal) 4, 107-124.
- ____ (2006c). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.
- ROMERA CASTILLO, J., ed. (1993). *Escritura autobiográfica*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2000). *Poesía histórica y (auto)biografía (1975-1999)*. Madrid: Visor Libros.
- ____ (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor Libros.
- ROSADO BRAVO, M. (2003a). “Mujeres en los primeros años del franquismo. Educación, trabajo y salarios (1939-1959)”. En *Historia de las mujeres en España. Siglo XX. Tomo I*. J. Cuesta Bustillo (dir.), 13-81. Madrid: Instituto de la Mujer.
- ____ (2003b). “Mujeres españolas en los primeros años del Franquismo. Represión, exilio y migraciones (1939-1959)”. En *Historia de las mujeres en España. Siglo XX. Tomo II*. J. Cuesta Bustillo (dir.), 82-135. Madrid: Instituto de la Mujer.

- RUIZ VARGAS, J. M.^a. (2004). “Claves de la memoria autobiográfica”. En *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández Prieto y M.^a Á. Hermosilla (eds.), 183-222. Madrid: Visor Libros.
- RUSS, J. (1983). “Anomalousness and Aesthetics. From How to suppress Women’s Writing”. En *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, R. Warhol & D. Price Herndl (eds.), 97-114. New Jersey: Rutgers.
- SALGADO, M.^a A. (1989). “Gregorio y yo: la verídica historia de dos personas distintas y un solo autor verdadero”. *Hispanófila* 96, 35-43.
- SÁNCHEZ REY, V. (2001). “Gregorio y yo. Medio siglo de colaboración, de María Martínez Sierra”. *Clarín: Revista de Nueva Literatura* 31, 80.
- SEMPRONIO (1994). “Crónicas del Nadal (1952). El premio entre apremios: Dolores Medio”. *El Urogallo: Revista literaria y cultural* 94, 33-36.
- SMITH, S. (1987). “Maxine Hong Kingston’s Woman Warrior: Finality and Woman’s Autobiographical Storytelling. From A Poetics of Women’s Autobiography”. En *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, R. Warhol & D. Price Herndl (eds.), 1117-1137. New Jersey: Rutgers.
- _____ (1990). “Self, Subject and Resistance: Marginalities and Twentieth-Century Autobiographical Practice”. *Tulsa Studies in Women’s Literature* 9.1, 11-25.
- _____ (1994a). “El sujeto femenino en la escena crítica: la poética, lo político y las prácticas autobiográficas”. En *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*, Á. Loureiro (ed.), 35-67. Madrid: Megazul-Endymión.
- _____ (1994b). “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”. En *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Á. Loureiro (coord.), 113-149. Madrid: Megazul-Endymion.

- SONCINI, A. (1990). "Itinerario de la palabra en el silencio". *Cuadernos Hispanoamericanos, supl. Los complementarios* 5, 7-15.
- STANFORD FRIEDMAN, S. (1994). "El yo autobiográfico de la mujer: teoría y práctica". En *El gran desafío: feminismos, autobiografía y posmodernidad*, Á. Loureiro (coord.), 151-186. Madrid: Megazul-Endymion.
- SUENGAS GOENETXEA, A. (2000). "Los recuerdos autobiográficos". *Anthropos* 189-190, 168-177.
- TORRES GUTIÉRREZ, C. L. (2004). "Alejandra Pizarnik". *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 28. Disponible en Internet:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/alepizar.html>
- TORTOSA, V. (2000). "La literatura púdica como una forma de intervención pública: el diario". *Signa* 9, 581-619. Disponible en Internet:
<http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>.
- ____ (2001). *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante: Universidad.
- TRAPIELLO, A. (1991). "El porqué de la sed. Los amargos diarios escritos por Zenobia a la sombra de Juan Ramón Jiménez". *El País-Libros* 296, 4.
- ____ (1995) "La manía reinante. Amor, dolor y esperanza en el diario íntimo de Zenobia Camprubí", *El País-Libros (Babelia 199)* 5.
- ____ (1997). *Los nietos del Cid: la nueva Edad de Oro de la literatura española (1898-1914)*. Barcelona: Planeta.
- ____ (1998). *El escritor de diarios*. Barcelona: Península.
- VALIS, N. (1996). "La autobiografía como insulto". *Suplementos Anthropos* 125, 36-40.

- VENTI, P. (2003). “Las diversiones públicas de Alejandra Pizarnik”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 23. Disponible en Internet:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/pizarnik.html>
- ____ (2004). “Los diarios de Alejandra Pizarnik: censura y traición”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 26. Disponible en Internet:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/diariosp.html>
- ____ (2005). “*Palais du vocabulaire* de Alejandra Pizarnik: cuadernos de notas o apuntes para sobrevivir”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 31.
Disponible en Internet:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/palaisap.html>
- ____ (2006). “La traducción como reescritura en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik”. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios* 32. Disponible en Internet:
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/pizventi.html>
- ____ (2007). *El desgarró de la palabra. El discurso autobiográfico en la obra de Alejandra Pizarnik*. Universidad Complutense de Madrid [inédito].
- VILLANUEVA, D. (1991). “Para una pragmática de la autobiografía”. En *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*, 201-218. Lausanne: Hispánica Helvética.
- ____ (1993). “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”. En *Escritura autobiográfica*, J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), 15-31. Madrid: Visor Libros.
- VILLAR, A. (1978). “Diario de Zenobia Camprubí recién casada”. *Nueva Estafeta* 1, 53-54.
- VV. AA. (1966). *El autor enjuicia su obra*. Madrid: Ed. Nacional.

- VV.AA. (2007). *99 cartas de amor*. Barcelona: Mondadori.
- VV.AA. "Mujeres hispanoamericanas en la encrucijada de la escritura". Disponible en Internet: www.mujeres.universia.es/ocioycultura/literatura.htm
- WARHOL, R. & PRICE HERNDL, D., ed. (1997). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. New Jersey: Rutgers.
- WEINTRAUB, K. J. (1991). "Autobiografía y conciencia histórica". *Suplementos Anthropos* 29, 18-32.
- ____ (1993). *La formación de la individualidad. Autobiografía e historia*. Madrid: Megazul-Endymión.
- WOOLF, V. (1945). *A Room of one's own*. Middlesex: Penguin Books.
- ZAMBRANO, M.^a (1987a). "A modo de autobiografía". *Anthropos* 70-71, 69-73.
- ____ (1987b). "Escritos autobiográficos". *Suplementos Anthropos* 2, 3-13.
- ____ (1998). *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori.
- ____ (1993). "Fragmentos autobiográficos". *Anthropos* 145, 13-20.
- ZAVALA, I. (1993). "Las formas y funciones de una teoría crítica feminista. Feminismo dialógico". En *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencias*, I. Zavala (coord.), 27-76. Barcelona: Anthropos.
- ____ (1998). "El canon, la literatura y las teorías feministas". *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La literatura en la literatura española*, I. Zavala (coord.), 9-20. Barcelona: Anthropos.
- ____ (1999). "Reflexiones sobre el feminismo del milenio". *Quimera* 178, 58-64.

- ZAVALA, I. coord. (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). I. Teoría feminista: discursos y diferencias*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (1995). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). II. La mujer en la literatura española: modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (1996). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). III. La mujer en la literatura española: modos de representación desde el siglo XVIII a la actualidad*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (1997). *Breve historia feminista de la literatura española. IV. La literatura escrita por mujeres desde la Edad Media hasta el siglo XVIII*. Barcelona: Anthropos.
- ____ (1998). *Breve historia feminista de la literatura española. V. La literatura escrita por mujeres desde el siglo XVIII a la actualidad*. Barcelona: Anthropos.