



TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

**DE LAS MEMORIAS AL TEATRO:
EL CASO DE CARLOTA O'NEILL**

Rosana Murias Carracedo

Director: Prof. Dr. José Romera Castillo

**PROGRAMA DE DOCTORADO CON MENCIÓN DE CALIDAD:
LA LITERATURA ESPAÑOLA
EN RELACIÓN CON LAS LITERATURAS EUROPEAS**

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

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

CURSO ACADÉMICO 2009-2010

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

1. Marco de esta investigación.....	5
2. Objetivos.....	9
3. Agradecimientos.....	13

I. PRIMERA PARTE: TEORÍA

1. Conceptos básicos de lo autobiográfico.....	17
1.1. Referencialidad.....	21
1.2. Nombre propio, autoría y firma	25
1.3. Motivaciones autobiográficas.....	27
1.4. Retrospección y memoria.....	31
1. 5. Orden lineal.....	35
1.6. Sinceridad, verdad y verosimilitud.....	38
1.7. La escritura como acto.....	42
1.8. El lector.....	47
1.9. El pacto autobiográfico.....	50
2. Subgéneros autobiográficos.....	52
2.1. Autobiografía.....	55
2.2. Memorias.....	60
2.3. Diario íntimo.....	65
2.4. Blog.....	70
2.5. Epistolarios.....	73

2.6. Autorretratos.....	76
2.7. Otras modalidades: libros de viajes y crónicas.....	78
3. Géneros vecinos.....	81
3.1. Biografía.....	83
3.2. Autoficción.....	86
II.- SEGUNDA PARTE: CARLOTA O'NEILL	
1. Estado de la cuestión.....	91
2. Biografía.....	107
3. Obra autobiográfica	
3.1. Análisis general.....	118
3.1.1. <i>Los muertos también hablan</i>	119
3.1.2. <i>Romanzas de las rejas</i>	125
3.2. “Una mujer en la guerra de España”	
3.2.1. Texto	
a. Función y uso del paratexto.....	129
b. Estructura interna del relato.....	134
c. Personajes.....	139
3.2.2. Lo autobiográfico	
a. Clasificación genérica.....	145
b. Pacto autobiográfico.....	149

3.2.3. La escritura como acto	
a. Dimensión sociopolítica e intencionalidad.....	151
b. Función de la escritura dentro del texto.....	159
c. El sujeto femenino.....	164
3.2.4. Estilo	
a. Recursos ficcionales.....	168
b. “Lo real verificable”.....	174
c. Uso y función de los pronombres personales...	177
d. Recursos estilísticos.....	182
3.2.5. Conclusiones.....	187
4. Obra teatral	
4.1. Trayectoria teatral de la autora.....	192
4.2. Estudio de las obras teatrales <i>Cómo fue España encadenada</i> y <i>Los que no pudieron huir</i>	199
4.3. Comparación entre la obra teatral y la autobiográfica	
4.3.1. Personajes.....	205
4.3.2. Tiempo.....	222
4.3.3. Espacio.....	228
4.3.4. Dramatización de los hechos.....	231
III.- CONCLUSIONES.....	238
IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	254

INTRODUCCIÓN

1. MARCO DE ESTA INVESTIGACIÓN

Este trabajo de Investigación se inserta en el seno del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, dirigido por el profesor Dr. José Romera Castillo, dentro de una de las líneas básicas de trabajo sobre lo autobiográfico, cuyas actividades pueden verse en <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>. Una de las líneas de investigación está dedicada al estudio de lo autobiográfico, como ponen de manifiesto las diversas investigaciones llevadas a cabo hasta el momento, que sintetizo a continuación:

1.1. Congresos Internacionales

- 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.
- Distribución: visor-libros@visor-libros.com y [http:// www.visor-libros.com](http://www.visor-libros.com).

1.2. 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 17 números) en dos formatos:

- a) Impreso (Madrid: UNED).

b) Electrónico: <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>

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

1.3. 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, vol. 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.
- ___ (2006). "Fragmentaridad diarística: sobre Miguel Torga". *Forma breve* (Portugal) 4, pp. 107-124.

1.4. Tesis de doctorado y Memorias de Investigación (dirigidas por el profesor José Romera Castillo)

1.4.1. Tesis de doctorado:

- a) María Luisa Maillard García, *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación* (Lleida: Edicions de la Universitat, *Ensayos / Scriptura* nº 6, 1997).
 - b) Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina* (Berná: 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)
(<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Refe=6037>).
- Publicada en versión impresa 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.
 - e) Fernando Romera Galán, *El espacio urbano en la escritura autobiográfica: el ejemplo de Ávila* (defendida en 2009). Inédita.

1.4.2. 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 Luis Cernuda*, de María del Mar Pastor Navarro (1985); *La voz del otro y la otra voz: Zenobia Camprubí, María Martínez Sierra, Dolores Medio y Alejandra Pizarnik*, de Carmen Palomo García (2007); *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); *Estudio de la literatura autobiográfica de Miguel Delibes (1989-1992)*, de Luis Abad Merino (2006); *El ciclo de Federico Sánchez de Jorge Semprún entre la autoficción y la memoria política*, de Íñigo Amo González (2008) y *Los elementos autobiográficos en la narrativa de Fernando del Paso*, de Alfredo Cerda Muños (1995).

2.- OBJETIVOS DE ESTA INVESTIGACIÓN

Como otras muchas mujeres intelectuales que desarrollaron una importante labor en los años anteriores a la guerra civil española, labor truncada por dicho conflicto, condenadas a partir de entonces al exilio, la marginación y el silencio, la figura de Carlota O'Neill sigue, hoy en día, sin contar con el

reconocimiento que su labor como periodista y escritora merecería, a tenor de su gran talento y valentía. En este trabajo pretendemos ahondar en una de las facetas de la autora, la de autobiógrafa, centrándonos en sus memorias *Una mujer en la guerra de España* y, a partir de éstas, adentrarnos en su labor como dramaturga, analizando el modo en que su relato autobiográfico pasa a convertirse en obra teatral. Para ello debemos sentar las bases de nuestro campo de estudio, la escritura autobiográfica, a fin de contextualizar nuestra investigación dentro de la teoría de dicho género. Nuestro trabajo consta, por tanto, de dos partes diferenciadas. La primera de ellas está dedicada al marco teórico de la investigación; la segunda, a la figura de Carlota O'Neill desde la perspectiva de la autobiografía y el teatro.

La parte del trabajo dedicada a la teoría pretende analizar de manera general los conceptos básicos de lo autobiográfico que definen esta modalidad genérica. A través del análisis de las obras críticas más relevantes en este campo, hemos tratado de sintetizar aquellos elementos que consideramos especialmente relevantes y diferenciadores del género. Partiendo de un breve resumen de los orígenes y evolución de esta modalidad de escritura, y teniendo en cuenta las aportaciones que a su estudio se han hecho en los últimos años, tanto fuera como dentro de nuestro país, pretendemos dar una imagen global del estado de la cuestión, que nos sirva de base teórica a la hora de analizar de modo concreto la aportación de Carlota O'Neill al género. No se pretende hacer un estudio exhaustivo del tema, tan solo una presentación sincrética de los rasgos fundamentales que definen esta modalidad de escritura.

Asimismo, en esta primera parte del trabajo hemos dedicado un apartado a los subgéneros autobiográficos, en un intento por determinar aquellos elementos que consideramos definitorios de cada uno de ellos, así como las características comunes que los sitúan dentro la esfera de lo autobiográfico. Se ha hecho especial hincapié en las relaciones que se establecen entre subgéneros que, por su propia naturaleza, mantienen unas fronteras genéricas

menos rígidas. En este sentido, además de definir las distintas modalidades autobiográficas, hemos intentado señalar de manera concreta los puntos de contacto y diferencias salientables que en última instancia los definen como subgéneros autobiográficos. Un tercer apartado dentro de este estudio teórico estaría dedicado a aquellos géneros que por su proximidad, ya sea formal o de contenido, hemos considerado como géneros vecinos de la autobiografía. Con estos tres puntos: conceptos básicos, subgéneros autobiográficos y géneros vecinos, intentamos resumir el marco teórico de nuestra investigación y aportar las claves que definen lo autobiográfico como género autónomo dentro de la literatura.

La segunda parte de nuestro trabajo, la dedicada a Carlota O'Neill, consta de cuatro puntos diferenciados. En primer lugar, hemos planteado de manera general el estado de la cuestión, analizando de modo pormenorizado las referencias a la autora que hemos podido encontrar en los fondos bibliográficos a los que hemos tenido acceso. A través de nuestro análisis hemos podido comprobar la escasez de estudios concretos y rigurosos dedicados a este tema, así como la falta de consenso a la hora de tratar determinados aspectos de su biografía y obra. En el breve análisis que presentamos en nuestro trabajo pretendemos dar una idea del estado de la cuestión, partiendo, como ya hemos señalado, del estudio de las fuentes a las que hemos tenido acceso, las cuales no son rigurosamente todas las disponibles, pero que pueden darnos una idea general de la situación en la que se encuentran los estudios dedicados a Carlota O'Neill.

El segundo apartado corresponde a la biografía de la autora. Por la falta de consenso comprobada a través del estudio del estado de la cuestión, consideramos que este punto adquiere especial relevancia, pues concreta y fija ciertos datos referentes a la vida de la autora que hemos comprobado que no están claros en otras obras dedicadas a ella. Cuestiones tan básicas como las fechas de su nacimiento y defunción aparecen de modo equívoco en muchas de

las fuentes consultadas, asimismo muchos de los datos biográficos que se aportan en diversos estudios resultan parciales y en muchos casos contradictorios. Por todo ello, hemos considerado necesario darle especial relevancia a este punto. Muchos de los datos aportados han sido facilitados por su hija, Carlota Leret O'Neill.

El tercer apartado se centra en el estudio de la obra autobiográfica de la autora. Se presenta en primer lugar un análisis general de la misma, en el que se analizan las obras *Los muertos también hablan* y *Romanzas de las rejas*. El grueso del estudio está dedicado a la obra *Una mujer en la guerra de España*. Hemos intentado hacer un análisis riguroso de dicha obra, aportando datos bibliográficos acerca de las distintas ediciones de la misma, así como de los elementos textuales que la componen, los rasgos genéricos que la sitúan dentro de lo autobiográfico, su intencionalidad y valor como acto, así como sus características estilísticas. En nuestro análisis de esta obra hemos tenido en cuenta los rasgos definidos en la primera parte de nuestro trabajo, es decir, aquello que resulta característico dentro de la modalidad de escritura autobiográfica.

El cuarto apartado analiza la figura de Carlota O'Neill como dramaturga, así como las obras teatrales en las que la autora adapta lo narrado en sus memorias, es decir, *Cómo fue España encadenada* y *Los que no pudieron huir*. En primer lugar se presenta, de modo resumido, su trayectoria teatral, tanto en España como en México, aportando información bibliográfica y de contenido de las distintas obras. Una vez establecido el contexto en el que Carlota O'Neill desarrolla su labor como dramaturga, nuestro estudio se centra en las relaciones entre autobiografía y teatro. Para ello hemos hecho un breve análisis de las obras *Cómo fue España encadenada* y *Los que no pudieron huir*, ambas adaptaciones del libro de memorias *Una mujer en la guerra de España*. Las dos obras, aunque con diferencias, guardan un núcleo común, siendo *Los que no pudieron huir* una primera versión de *Cómo fue España encadenada*. Esta

segunda versión elimina ciertas partes de aquella original y será la que finalmente se publique en 1974 en México. Por ser ésta la que adapta de modo más riguroso lo narrado en las memorias, la tomamos como base para un estudio comparativo entre teatro y autobiografía. Dicho estudio comparativo analiza de modo pormenorizado los aspectos comunes y las diferencias entre *Cómo fue España encadenada* y *Una mujer en la guerra de España*, y el modo en que son tratados en un caso y otro. A través del análisis de los personajes, el tiempo, el espacio y la dramatización de los hechos, descubrimos los recursos utilizados por la autora para trasladar sus vivencias personales, narradas en sus memorias, al teatro.

Finalmente, el trabajo se completa con un apartado dedicado a las conclusiones, en el cual se resume lo obtenido a través de nuestra investigación, intentado sistematizar de algún modo aquello que ha sido presentado en este estudio. Así como las referencias bibliográficas de las obras consultadas.

3. AGRADECIMIENTOS

En esta breve mención a todos aquellos que han hecho posible este trabajo no puede estar contenido el verdadero alcance de su aportación y ayuda, sin las cuales la idea inicial que dio origen a este proyecto no llegaría a materializarse. Por todo ello, por lo que puedo expresar con palabras y por aquello que es imposible incluir aquí, quiero dar las gracias a las personas que con su aliento me han animado a llegar hasta este punto, haciendo realidad lo que en un principio era tan solo un deseo.

En primer lugar, mi más profundo agradecimiento a la familia de Carlota O'Neill, su hija Carlota Leret y su nieta Laura S. Leret, por su predisposición, su respuesta inmediata ante cualquier consulta, por su familiaridad y amistosa acogida. Gracias por su cariño, que enviado desde tan lejos pude percibir desde

el primer contacto con ellas. Gracias también por ser el alma viva de su madre y abuela, por mantener su fuerza y sus ganas y saber transmitir las a todos aquellos que se acercan a ellas. Su ayuda inestimable no se puede resumir en palabras, pues para mí ha sido aliento y fuerza. Siento, por todo ello, que gracias es poco, pero es lo único que se acerca al respeto y cariño que despiertan en mí.

A Sergio García, que ha vivido como propio todo el proceso de este trabajo. Que me ha escuchado y ayudado en todas las ocasiones, que me ha alentado y animado siempre que lo he necesitado, y que ha sabido entender mi dedicación y mis desvelos. Porque entendió desde el primer momento el alcance del proyecto, implicándose también él, aprendiendo conmigo lo que yo iba descubriendo. Y sobre todo, gracias porque sé que sin su apoyo y cariño estos meses habrían sido distintos, el trabajo más arduo y, probablemente, el resultado menos gratificante.

A mi familia, por su confianza en mis capacidades y su apoyo constante e ilimitado. Porque su ayuda ha sido indispensable en muchos aspectos prácticos de este trabajo y porque la ilusión que proyectan en mí ha sido fundamental para emprender y terminar este proyecto. Su interés por el mismo, así como el reconocimiento a mi trabajo, ha sido fundamental para mantener mis ilusiones y ganas de seguir adelante.

Por las condiciones especiales en las que he realizado mi trabajo, estando lejos de las fuentes bibliográficas imprescindibles para el mismo, una mención muy especial a la ayuda prestada por todo el personal de bibliotecas de la Universidad de Santiago de Compostela, en concreto a los bibliotecarios de la Biblioteca Xeral, la Biblioteca de la Facultad de Filoloxía y la Biblioteca de la Facultad de Xeografía e Historia. El tiempo limitado de mis visitas, que conllevaba ciertas prisas, siempre halló en ellos una respuesta comprensiva y

profesional. Especial mención a Fernando López Casal por su predisposición y ayuda.

Pero, sin duda, si a alguien he de agradecer que este trabajo haya llegado a materializarse es a mi director, José Romera Castillo. Él fue quien me indicó el camino a seguir, descubriéndome todo un campo de estudio. Gracias a él he encontrado el estímulo que buscaba, he encauzado mis intenciones en la dirección que anhelaba y no alcanzaba a concretar. A través de su consejo he podido descubrir el universo de la escritura autobiográfica y la figura de Carlota O'Neill. Siento inmensa gratitud por todo lo que ha hecho por mí, pero especialmente por haberme propuesto a Carlota O'Neill como tema de mi trabajo de investigación, pues ha sido el mayor acierto que pueda imaginar. Por sus consejos, su respuesta inmediata a cualquier cuestión, por nimia que fuese; por sus valiosas indicaciones, a través de las cuales fue tomando forma el proyecto inicial; por su amabilidad en todo momento y por su ayuda mucho más allá de lo académico, gracias. A él debo muchos de los logros profesionales que me satisfacen hoy por hoy, por ello, y por la confianza depositada en mí, mi más sincera gratitud.

PRIMERA PARTE: TEORÍA

1. CONCEPTOS BÁSICOS DE LO AUTOBIOGRÁFICO

En primer lugar, quisiera señalar que, al ser la bibliografía sobre el tema tan amplia, me ceñiré a apuntar algunas claves que configuran esta modalidad de escritura. Por lo que en modo alguno en esta parte teórica se hace un estado de la cuestión exhaustivo sobre el tema.

Antes de hacer el intento de definir el género autobiográfico y los rasgos que lo constituyen deberíamos detenernos a analizar brevemente el origen del propio término 'autobiografía'. La palabra 'autobiografía' nace en Inglaterra a principios del siglo XIX, su primera aparición impresa sería, por tanto, en su versión inglesa (autobiography) y se suele atribuir al poeta Robert Southey en un artículo con fecha de 1809. A partir de 1800 el uso del término se fue extendiendo a las principales lenguas europeas. Para May (1982: 21) cabe "preguntarnos si este neologismo no es simplemente un signo de reconocimiento de la primera gran ola de autobiografías que siguió a la publicación póstuma de las *Confesiones* de J. J. Rousseau (los primeros cinco libros se publicaron en 1785 y en 1789 se publicó el último)". Es decir, la rápida difusión del término autobiografía nos indica una toma de conciencia y, en muchos sentidos, un intento de definir y designar un fenómeno ya existente y activo desde mucho antes; de hecho, podríamos remontarnos al propio San Agustín y sus *Confesiones* en busca de los orígenes del género. Sin embargo, como venimos diciendo, la constitución del género autobiográfico como tal, dando lugar así a una tradición literaria ligada a lo autobiográfico, habría que situarla entre mediados y finales del siglo XVIII. El gran éxito alcanzado por la obra de Rousseau fue decisivo para la admisión de la autobiografía como género literario autónomo, lo que provocaría a su vez la necesidad de una etiqueta que sirviese para designar este nuevo corpus textual. Este camino emprendido por el género autobiográfico fue sin duda exitoso, no solo a lo largo del siglo XIX, sino que su impacto se hizo extensible al siglo XX, y todavía sigue vigente y con excelente

salud en nuestros días, siendo uno de los géneros literarios que más atrae la atención del público.

Cabría preguntarse cuáles son las razones por las que el género autobiográfico surge precisamente en Europa occidental durante el siglo XIX. En principio, a la pregunta sobre las razones de que la zona de influencia de la autobiografía se relacione principalmente con Europa occidental, podríamos responder con la llamada hipótesis cristiana, que se basa en dos rasgos de esta religión que se considera han favorecido la escritura autobiográfica; por un lado, la práctica del examen de conciencia, que alienta la reflexión personal y, por otro lado, la importancia que el cristianismo concede al individuo como alma diferenciada y digna de ser tratada con respeto y en condiciones de igualdad frente a los demás. Esto podría explicar el éxito alcanzado en los siglos XVII y XVIII por las autobiografías de carácter religioso; sin embargo, resulta insuficiente para entender el fenómeno autobiográfico en su vertiente laica, la que resultaría sin duda más popular. De hecho, en cierto sentido ésta podría estar censurada por la propia Iglesia, que no ve con buenos ojos las prácticas que conllevan la idea de culto a la propia personalidad y que elevan a arte (o ciencia) el conocimiento de uno mismo. Para entender el salto preciso desde el modelo autobiográfico basado en las *Confesiones* de San Agustín, al de aquellas inspiradas en las otras *Confesiones*, las de Rousseau, necesitaremos analizar posturas relacionadas con los cambios en la mentalidad europea moderna producidos por el secularismo y, sobre todo, por el individualismo. Pozuelo Yvancos (2006: 61) así lo señala cuando dice que “todo el edificio retórico de la autobiografía surgida a partir de Rousseau ha nacido del principio de individualidad”. En este sentido, el Romanticismo resultó decisivo en el desarrollo de dicho individualismo, a través de posturas estéticas que ensalzaban el subjetivismo y convertían al yo en la figura central dentro del proceso artístico. Todo ello dará forma e impulso a la evolución de la autobiografía como género autónomo. Individualismo y cultura cristiana serán,

pues, los dos factores a tener en cuenta a la hora de explicar porqué la autobiografía surge como un género moderno y europeo.

El término autobiografía se utilizó en su origen, y se sigue utilizando hoy en día, en dos sentidos diferentes, aunque parecidos. Por un lado sería, como propone en 1866 Larousse y cita Lejeune (1994: 129), la “vida de un individuo escrita por él mismo”, oponiéndose de este modo la autobiografía a otros géneros o subgéneros autobiográficos como, por ejemplo, las memorias, que no se centran exclusivamente en la vida del autor, sino que abarcan hechos que pueden ser ajenos, en mayor o menor medida, al narrador. Por otro lado, el término autobiografía puede referirse a “cualquier texto donde el autor ‘parece’ expresar su vida o sus sentimientos, cualquiera que sea la forma del texto y el contrato propuesto por el autor” (Lejeune, 1994: 129). Se trata, por tanto, de una palabra con dos sentidos diferentes, la definición de la misma sigue siendo una cuestión sobre la que todavía se discute desde la teoría del género.

Si hemos dicho que el género autobiográfico como tal es un producto de la era moderna, habrá que esperar hasta finales del siglo XX, es decir, casi dos siglos después de su nacimiento, para la aparición de una verdadera teoría sobre el mismo. De hecho, podemos llegar a afirmar que incluso en nuestros días es una disciplina relativamente poco estudiada. Se puede considerar como hito dentro del campo de estudios autobiográficos la aportación, a mediados de los años setenta, de Philippe Lejeune y su teoría del ‘pacto autobiográfico’, que provocará en su momento, y a posteriori, un profundo debate teórico. Uno de los temas que resulta especialmente conflictivo para la crítica es precisamente la propia definición de autobiografía. Sin entrar en polémicas, quizás podríamos tomar como indicativa la definición de Shumaker que podemos leer en el libro de Georges May (1982: 13) y mediante la cual explica la expresión *autobiografía a la moderna* como “las obras en las cuales aparece todo aquello que el lector moderno espera instintivamente encontrar cuando ve en la portada de un libro las palabras *Mi vida, Autobiografía o Memorias*”. Esta definición puede resultar

esclarecedora por su pragmatismo, aunque resulta demasiado simple para explicar el fenómeno autobiográfico en su conjunto. Para nosotros, éste se explicaría mejor teniendo en cuenta lo dicho por Pozuelo Yvancos (2006: 69), que señala que “habría que considerar su lugar como acto comunicativo, mejor, como género, y en ese lugar, la autobiografía se sitúa en un horizonte no ficcional”. Entendido así, el género autobiográfico se situaría dentro de la esfera de la escritura del yo, ‘autodiegética’ si preferimos la nomenclatura de Genette, y da lugar a textos que giran en torno a la narración de hechos que hacen referencia a la vida del autor, es decir, textos de carácter no ficcional. En este mismo sentido, Vicenta Hernández Álvarez (1993: 241) señala que “la autobiografía presenta a un sujeto de la enunciación real, auténtico, que ofrece un *enunciado de realidad*; poco importa que la vivencia personal que este ‘yo’ histórico ofrece sea fruto de la invención, del sueño o la mentira. Es diferente de la ficción en cualquier caso”.

Para poder entender la autobiografía y su singularidad frente a otros géneros narrativos, así como frente a otras modalidades de textos de carácter no ficcional, como la biografía o los documentos historiográficos, por ejemplo, debemos profundizar en los rasgos básicos que resultan definitorios del género. En este sentido, nos hemos propuesto hacer un breve análisis de las características que consideramos definitorias del género y del modo en que afectan, tanto al modo de escritura, como al de lectura. Se pretende así desvelar cuales son los mecanismos que entran en juego a la hora de crear un texto que aspira, de modo utópico necesariamente, a la reconstrucción de una vida real mediante la palabra. A medida que profundicemos en el género nos encontraremos con diversas paradojas, surgidas de esa pretensión inalcanzable del autor que aspira a recrear el pasado, siendo sincero y fiel a la verdad. El grado en que es posible alcanzar estos objetivos, las herramientas narrativas empleadas a tal efecto, así como los escollos que impiden al autobiógrafo realizar su proyecto de manera plena, nos van dando las claves del género. A pesar de que el proyecto autobiográfico esté en ciertos aspectos condenado al

fracaso, los textos producidos bajo su impulso resultan interesantes y atractivos tanto desde un punto de vista tanto formal, como puramente artístico y literario. Profundizar en los rasgos básicos del género nos ayuda a comprender su complejidad, y al mismo tiempo nos permite observar cómo las limitaciones naturales que encuentra el autor autobiográfico se resuelven a través de mecanismos formales y semánticos que crean una imagen de los hechos, quizás inexistente como tal en un plano real, pero que funciona y es efectiva dentro de una dimensión textual. La vida se representa a través de la escritura, el yo se representa a sí mismo a través de ella; el producto de todo ello no tiene existencia como tal fuera del texto, sin embargo, existe y tiene un valor factual como creación artística. La vida se convierte en literatura, y para ello el autobiógrafo juega con una serie de elementos que hemos intentado, de manera breve, enumerar y comprender aquí.

1.1. Referencialidad

Una de las primeras cuestiones a tener en cuenta al hablar de lo autobiográfico es la referencialidad y, concretamente, a qué o a quién está dirigida dicha referencialidad. En los textos autobiográficos el objeto al que se refiere la narración es el mismo que el sujeto que la enuncia, en este sentido, podemos hablar de autorreferencia o, usando la terminología de Gerard Genette, de narración autodiegética. El objeto propio del discurso autobiográfico es el 'yo', es decir, el autor se toma a sí mismo como referente. Existe así una 'identidad' que Lejeune (1994: 75) define del siguiente modo:

La identidad se define a partir de tres términos: autor, narrador y personaje. El narrador y el personaje son las figuras a las cuales remiten, dentro del texto, el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado; el autor, representado por su nombre, es así el referente al que remite, por el pacto autobiográfico, el sujeto de la enunciación.

Los tres elementos que entran en juego en la referencialidad de lo autobiográfico, autor- narrador- personaje, establecen un juego de referencias en los que narrador y personaje tienen un valor textual, mientras que la figura del autor funciona además como referente extratextual. Pero para Lejeune existe un cuarto elemento que funcionaría, no dentro de esa 'identidad', sino como 'parecido'. "Cuando se trata del parecido, nos vemos obligados a introducir un cuarto elemento simétrico, un referente extratextual al que podríamos llamar el prototipo o, aún mejor, el modelo" (1994: 75). Es decir, además de la autorreferencia, existe un referente extratextual con el que el texto no guarda ya una relación de identidad sino de parecido. Este referente extratextual es la vida, los hechos narrados por el autor que, como tales, forman parte de su pasado y de la realidad de su propia existencia.

Si bien, como dice Eakin (1994a: 9) "la autobiografía es un arte referencial" esta referencialidad tiene dos vertientes, "el objeto referido ha de ser la vida, del mismo modo que el sujeto autorreferido es el yo que la ha experimentado" (Puertas Moya, 2004: 47). En tanto que lo narrado por los textos autobiográficos hace referencia a hechos reales "por oposición a todas las formas de la ficción, la biografía y la autobiografía son textos referenciales: de la misma manera que el discurso científico o histórico, pretenden aportar una información sobre una 'realidad' exterior al texto, y se someten, por lo tanto, a una prueba de verificación. Su fin no es la mera verosimilitud sino el parecido a lo real; no 'el efecto de realidad', sino la imagen de lo real" (Lejeune, 1994: 76) El texto autobiográfico aspira a ser una representación de la realidad, su referente tiene, por tanto, una existencia más allá del texto.

Por un lado, el propio autor, que se toma a sí mismo como objeto artístico, establece una búsqueda de su 'yo' pasado, pero "la identificación referencial pretendida por el género autobiográfico es una quimera inalcanzable, por la propia naturaleza del objeto de observación que se persigue a sí mismo sin

lograr alcanzarse” (Puertas Moya, 2004: 46). El ‘yo’ que pretende mostrarnos el autor como imagen de sí mismo, ya no existe, es una figura del pasado que, como tal, es reinterpretada por el ‘yo’ del presente; pero, en ningún caso puede considerarse que ese ‘yo autobiográfico’ sea el mismo que vivió en el pasado los hechos narrados. En este sentido, para Fernando Cabo (1993: 135):

Resulta difícil, en efecto, identificar sin más ese ‘yo’ con un sujeto autobiográfico que es entendido a la vez como resultado de las experiencias que constituyen el objeto de la narración y como sustentador apriorístico de la fuerza mimética del discurso en el que se integran tales experiencias. Es ésta una dualidad extremadamente conflictiva desde el punto en que convierte al ‘yo’ simultáneamente en producto y productor del discurso, y tiende, por demás, a hacer primar la segunda de las facetas en detrimento forzoso de la segunda. La retórica de la autobiografía es así una retórica de la suplantación, más aún que de ocultación.

El autor bucea en su interior en la búsqueda de sí mismo para alcanzar a comprender tan solo la ambigüedad del propio concepto del ‘yo’. Es el perseguidor que se persigue a sí mismo. Resulta difícil atribuir una entidad real al personaje creado por el autor autobiográfico como identificación de sí mismo, en tanto que éste es una creación artística y, por tanto, subjetiva. Pero, como apunta Puertas Moya al respecto (2004: 46) “el autor, sin embargo, está tomándose a sí mismo como modelo del que pretende extraer su contenido artístico, y en este sentido al menos la referencialidad existe”.

Por otra parte, como ya hemos señalado, la referencia de lo autobiográfico es también la vida, la realidad retratada por el autor y que puede ser verificable. Sin embargo, esta verificación es prácticamente imposible, ya que los hechos narrados corresponden en muchos casos a la intimidad del autor y, por tanto, tan solo él mismo posee las claves de su verificación. El texto

autobiográfico establece, de modo más o menos explícito, lo que Lejeune (1994: 76) denomina “pacto referencial, en el que se incluyen una definición del campo de lo real al que se apunta y un enunciado de las modalidades y del grado de parecido a los que el texto aspira”. Y dicho ‘pacto referencial’ es indispensable para la autobiografía y es necesario que “sea establecido y mantenido: pero no es necesario que el resultado sea del orden del parecido estricto” (Lejeune, 1994: 77). Es decir, que esa prueba de verificación a la que hemos aludido no es precisa, en tanto que el grado de parecido entre el texto y el modelo, como “lo real a lo que el enunciado quiere parecerse” (Lejeune, 1994: 77), no necesita ser completo. Tiene que existir, sin embargo, ese ‘pacto referencial’ a través del cual el lector establece una relación de referencialidad entre el texto y una realidad extratextual. Lo autobiográfico nos aporta información acerca de la realidad y es esta realidad extratextual la que actúa como referente. Todo ello afecta, como veremos más adelante, al modo en que el lector se enfrenta al texto a través de ese ‘pacto de referencia’ establecido por todo escrito autobiográfico.

Como dice Puertas Moya (2004: 48) “por su condición semántica, la referencialidad se convierte en organizadora de la totalidad de la obra y marca los ámbitos de relación del texto condicionando su interpretación”. La autobiografía, a diferencia de otros géneros referenciales como la biografía, que también tiene la vida como referente, establece una red más compleja de referencias, puesto que el sujeto que observa es al mismo tiempo el objeto observado, creándose así un sistema de relaciones que pone en juego presente y pasado, el propio concepto de ‘yo’ y la búsqueda de uno mismo, en la que de algún modo el sujeto se desdobra creando dos identidades que intentan encontrarse y formar una unidad que resulta imposible. Este empeño está condenado al fracaso, el perseguidor perseguido, que aspira a una identificación con su referente alcanzando tan solo un leve parecido, lo hace en el marco de la creación artística y, en ese sentido, resulta interesante por lo complejo, por lo que tiene de autoconsciencia y de lucha contra el tiempo inexorable.

1.2. Nombre propio, autoría y firma

Al hablar de la referencialidad de lo autobiográfico, hemos comentado que hay tres elementos que entran en juego: narrador- autor- personaje. Queremos centrarnos aquí en el autor, pues su estatus respecto a los otros dos elementos es diferente, en tanto que éste tiene una dimensión extratextual que es necesario analizar, puesto que constituye una de las claves del género. Si como dice Eakin (1994a: 15) “el nombre propio es el tema profundo de la autobiografía, al tiempo que se convierte en el último término de la autorreferencia que se pone en práctica en los textos de tipo autobiográfico”, entendemos que es necesario profundizar en el concepto de nombre propio, así como sus relaciones con la firma y la propia autoría del texto.

Para Lejeune (1994: 71) “no existen autobiografías anónimas”, ya que el nombre propio del autor es la representación del yo autobiográfico, el referente de la narración. En los escritos autobiográficos el nombre del autor y del personaje coinciden, es ese nombre propio, que nos sirve “para poder medir la identidad entre el narrador y el protagonista, la única prueba que podemos utilizar” (Puertas Moya 2004: 58). Lo autobiográfico tiene un valor autodiegético, es autorreferencial y en este sentido, toda narración autobiográfica está referida a un yo que estaría representado en último término por un nombre que garantiza la autonomía y la singularidad del individuo. Este nombre propio tiene una función tanto textual como extratextual, en la medida en que funciona también como garante de otros valores de tipo biográfico, genealógico o social; dándonos las claves de la relación del individuo con su contexto social.

Pero para poder entender la relevancia de los conceptos de nombre propio y autor debemos definirlos de modo preciso. Para Lejeune (1994: 61) “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 persona socialmente responsable y el productor

de un discurso". La autoría de un texto autobiográfico está representada por su nombre de pila y apellidos que lo individualizan y le dotan de una existencia extratextual (social) comprobable, nos indica que el yo protagonista es el mismo que el yo escritor. Esto incide directamente sobre el lector y su modo de enfrentarse al texto. "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) Se establece así un diálogo que supera los límites textuales y que remite a un interlocutor real con una existencia autónoma y singular.

Teniendo en cuenta la importancia capital de la autoría de los textos autobiográficos, no es de extrañar que la mayoría de las obras de este género sean producidas por autores que gozan de un reconocimiento anterior a las mismas, es decir, que ya son conocidos por el público. A este respecto, Lejeune (1994: 61) apunta que "si la autobiografía es un primer libro, su autor es un desconocido, incluso si cuenta su vida en el libro, le falta a los ojos del lector, ese signo de realidad que es la producción anterior de otros textos (no autobiográficos), indispensable para lo que llamaremos 'espacio autobiográfico'." Por eso mismo las obras autobiográficas suelen inscribirse dentro de una carrera más amplia del autor en la que "por definición ocupan un lugar a parte" (May, 1982: 37). El hecho de que las personas que cuentan por escrito su vida tengan previamente cierta fama viene justificado textualmente como indica Lejeune, pero también hay otro tipo de razones que hacen que esto sea así. Georges May (1982: 36) señala dos motivos claves que delimitan la producción de textos autobiográficos; por un lado, estarían las condiciones de tipo editorial, "ningún editor en sus cabales se arriesgaría a publicar la autobiografía de un desconocido"; por otro lado, existiría otro factor, que ya no es de índole comercial sino moral, y que resulta igualmente restrictivo, "solo tiene derecho a contar su vida, con el interés del público por su existencia privada, quien tiene también una existencia pública". Por todo ello podemos afirmar que la mayoría de los autobiógrafos enfrentan la escritura de su propia vida en el contexto de un

reconocimiento público anterior que justifica, tanto su producción, como su distribución editorial.

El nombre propio del autor se materializa textualmente en la firma. Para Puertas Moya (2004: 140) “la firma es la textualización con que el libro encabeza el contrato suscrito entre autor y lector, quien de ese modo se responsabiliza de la veracidad simbólica de cuanto se relata en el texto”. La firma ‘legaliza’ de algún modo el texto, el autor asume y suscribe lo dicho, expresando su autoría y haciéndose responsable de su obra. Se establece así una relación personal entre el autor y el texto, individualizando la obra como producto de un ente social que expresa su autoría. Es el autor, el escritor con nombre y apellidos, quien establece el diálogo con el lector en un plano extratextual, creando así un producto social que remite a una persona con estatus legal que firma el texto.

Según Lejeune (1994: 59) “la firma y el nombre del autor, en suma, funcionan en una práctica social de la escritura, con acuerdos y convenciones genéricas que tácitamente afectan al modo de ser leídas las obras”. De esto resaltaríamos dos cuestiones que consideramos fundamentales, por un lado, la escritura autobiográfica como práctica social que se concreta en la firma y el nombre del autor como actantes extratextuales, y la incidencia de estos como factores que condicionan la lectura de los textos autobiográficos. Por ello, tendremos que tener muy en cuenta estos elementos a la hora de hablar de la relación del lector con el texto y su lectura, así como para comprender los mecanismos mediante los cuales se establece lo que Lejeune ha denominado como “pacto autobiográfico”.

1.3. Motivaciones autobiográficas

Cuando un autor decide escribir la historia de su propia vida cabe preguntarnos cuáles son los móviles que le llevan a emprender esta labor. Es

esta una cuestión que, si bien, pudiese ser pertinente plantearse ante cualquier texto, cobra una especial relevancia en lo que respecta a los escritos autobiográficos, por cuanto éstos tienen un valor performativo. Distintos autores han abordado la difícil tarea de enunciar y clasificar las motivaciones que mueven a un autor a afrontar la escritura de un texto autobiográfico. Veremos aquí algunas de estas propuestas.

Georges May en su libro *La Autobiografía* dedica un capítulo a esta cuestión (1982: 46-71). En él propone la clasificación de los distintos móviles que pueden dar lugar a una obra autobiográfica en dos grupos (1982: 46):

El primero es el de las motivaciones más racionales, más lógicas, más analizadas. Esta clase de obras pueden ser colocadas bajo dos categorías principales, designadas por los términos “apología” y “testimonio”. En el segundo grupo, el de los móviles más afectivos, más sentimentales, más irracionales, y a veces también menos conscientes, también pueden distinguirse dos categorías: una que está ligada al sentimiento del transcurso del tiempo y otra que está unida a la necesidad de encontrar (o reencontrar) el sentido de la vida transcurrida.

En ese primer grupo, el de los móviles racionales, el autor diferencia, por un lado, el subgrupo de textos con una motivación apologética, es decir, aquéllos que pretenden justificar ante los demás acciones o ideas, pudiendo ser el resultado de una calumnia o mentira que el autor se vea en la necesidad de desmentir o corregir. El otro apartado dentro de este mismo grupo lo formarían los textos escritos con una motivación testimonial. Se trataría de textos escritos con una intención práctica, en los que el autor quiere dejar constancia de los hechos que ha vivido o de los que ha sido testigo. Según May (1982: 50) “todo autobiógrafo que invoca la utilidad de su obra para el lector afirma indirectamente su índole testimonial”.

En el segundo grupo, el de los móviles afectivos, el autor distingue dos tipos de motivaciones. Por un lado, la intención de medirse con el tiempo (1982:56) o, dicho de otro modo, el puro placer de recordar, de establecer una huída hacia el pasado o de triunfar sobre el paso del tiempo a través del recuerdo. Podríamos hablar en este caso de un móvil nostálgico (1982: 61). Por otro lado, existiría otro tipo de motivación afectiva, la de encontrar un sentido a la existencia (1982: 64). El autor utilizaría la escritura autobiográfica como instrumento para reconstruir su vida con la intención de comprenderla, de darle un significado. En este sentido, el autobiógrafo suele caer, de modo consciente o inconsciente, en la tentación de introducir en el relato de lo vivido un mecanismo causal (1982: 68), que puede o no haber estado presente en los acontecimientos pasados. Esta tendencia a buscar un hilo causal que conecte los hechos de una vida, dándole así cierta unidad, es prácticamente inherente a todo texto autobiográfico y por tanto se analizará pormenorizadamente en apartados posteriores.

La clasificación hecha por May puede considerarse meramente orientativa, tal como reconoce el propio autor, que considera que un mismo texto puede haber sido motivado por uno o varios de estos móviles, incluso por todos simultáneamente. La cuestión sería entonces definir el orden y la importancia de cada uno, así como diferenciar entre aquéllos que el escritor usa de modo consciente de aquéllos que no lo son. Sin embargo, para May, existe algo común a todos ellos y que los aglutina, “aquello que sostiene todos los móviles aquí examinados es lo que se llama, según los casos, amor propio, egocentrismo, narcisismo o vanidad” (1982: 71).

Otra clasificación que nos parece interesante es la propuesta por Franco D'Intino (1997: 275-313). Éste propone que los motivos por los que se escribe un texto autobiográfico se pueden agrupar en cinco categorías:

a) *El estímulo externo, cuando el autor escribe siguiendo la voluntad de otra persona; b) la apología, que sigue dos condiciones fundamentales: solo el autor conoce los motivos y la historia completa de su vida (...); c) la búsqueda de una identidad, que puede presentarse también de forma negativa, por oposición a otros, y que conduce a menudo a la auto-justificación y a la auto-revaloración; d) motivos científicos, cuando el autor se presenta como un simple testigo, y se propone transmitir una memoria histórica; e) motivos existenciales, entre los que puede estar la voluntad del autor de luchar contra el olvido y transmitir una memoria de sí mismo.*

Aunque la clasificación de D'Intino se diferencia en ciertos aspectos a la de May, consideramos que son más los puntos que tienen en común que los diferenciales. Podríamos, por tanto, establecer una comparativa entre ambas propuestas. Podemos decir que las cinco categorías citadas por D'Intino pueden asimilarse al esquema dado por May. Los puntos b) apología y d) motivos científicos, pueden incluirse en el apartado de móviles racionales, puesto que los llamados motivos científicos se corresponderían con la categoría de testimonios. Los puntos c) búsqueda de una identidad y e) motivos existenciales, encajan perfectamente como móviles afectivos. El apartado a) estímulo externo, nos parece una categoría de tipo diferente a las otras cuatro, aplicable a cualquiera de ellas, así como a lo dicho por May; por lo que no nos parece que corresponda establecer con éstas una relación horizontal de igualdad sino como atributo o característica externa de cualquiera de ellas.

Las propuestas de clasificación citadas pueden resultar demasiado generales, pero quizás una clasificación más pormenorizada resultase compleja en exceso, puesto que cada obra puede haber sido concebida por móviles concretos que difícilmente pueden ser categorizados. Lo que parecen tener en común todos los escritos autobiográficos es el afán por alcanzar cierta clase de autoconocimiento, que puede ser tomado como modelo para una reflexión

similar por parte del lector. En este sentido, se podría afirmar que todo escrito de este tipo tendría de algún modo una intención didáctica o moralizante, por cuanto pretende provocar en el lector cierto grado de autorreflexión.

Es característica de lo autobiográfico una tendencia a la reflexión meta-autobiográfica (Puertas Moya, 2004: 137). Es común que en este tipo de escritos el autor se plantee cuestiones referentes a la propia escritura autobiográfica y a la tarea casi imposible de reconstruir la vida tal y como se vivió. Asimismo, “casi todas las autobiografías contienen una exposición de los motivos que impulsan al autobiógrafo en el momento en que toma la pluma” (May, 1982: 46). Valorar en que grado lo consigue el texto entraría dentro de otro apartado, pero parece claro que cuando un autor escribe un texto de carácter autoficcional lo hace movido por una serie de motivaciones, conscientes o no, verbalizadas o no, que confieren a lo escrito una finalidad. Para Fernando Cabo (1993: 133) la autobiografía constituye “un medio privilegiado de autoexpresión, autoconocimiento y, a veces, autoconfesión”. Cabe, por tanto, afirmar que los textos autobiográficos tienen un marcado carácter performativo, lo que se puede considerar como característico de este género.

1.4. Retrospección y memoria

El relato autobiográfico es, por definición, un relato retrospectivo, en tanto tiene como eje temático sucesos del pasado. Escribir sobre la propia vida exige reconstruirla desde el presente aplicando sobre los sucesos una mirada retrospectiva que por sí misma supone una interpretación de los mismos. Si, como dice Lejeune (1994: 231), “toda historia se empieza por el final”, el final del relato autobiográfico es el presente de la escritura que reconstruye y reinterpreta el pasado. La retrospección autobiográfica implica una interferencia del pasado del recuerdo y del presente de la escritura que lo dota de sentido. En palabras de Margarita Alfaro (1993: 69) “en la manipulación que el narrador-autor hace de

las experiencias del pasado surge una necesidad capaz de proyectarse en el momento presente”.

El pasado solo puede reconstruirse a través de la memoria, que por sus propias características intrínsecas lo deforma y modifica. “La distancia en el tiempo diluye el recuerdo. El hecho de actualizar el pasado en el presente ofrece escasas garantías de realidad, siempre es un recuerdo vago” (Alfaro, 1993: 73). No vamos a entrar aquí en el complejo tema del funcionamiento de la memoria, tema estudiado por diversas ramas científicas, desde la bioquímica a la psiquiatría, tan solo recordar lo que todos sabemos, que la memoria es caprichosa, muchas veces mentirosa y manipuladora, poco fiable y confusa; pero, al mismo tiempo, es el hilo que nos une a nuestro yo pasado, la única que puede darnos la imagen de lo vivido. De esa ambigua materia que son los recuerdos que habitan en la memoria personal e intransferible de cada uno de nosotros se nutre el autobiógrafo para crear, a través de la escritura, una imagen del pasado que pretende ser fiel. La memoria es selectiva, y como señala Pozuelo Yvancos (2006: 71):

La memoria que evoca el propio pasado se ordena selectivamente en la dirección de conferir a las experiencias pretéritas una estructura acorde con el sentido profundo de la vida personal y de la inevitable, e incluso a menudo deliberada, deformación que tal estructura de interés proporciona a los datos, iluminándolos a una nueva luz, diferente a la que tuvieron en el momento de la experiencia.

Se crea así un tiempo en realidad inexistente, el pasado visto desde el presente. En este sentido, se podría afirmar que la labor de reconstrucción del pasado que emprende el autor que afronta la escritura de lo vivido está inexorablemente condenada al fracaso, puesto que es imposible crear una imagen del pasado que se corresponda con éste de manera totalmente fiel o exacta, en tanto que lo hacemos desde el presente, lo cual implica una

(re)interpretación de los hechos, sin olvidar la influencia del estado emocional en el que se pueda encontrar el autor en el momento de la escritura.

Si hablamos de la memoria hemos de hacerlo de igual modo del olvido, pues ambos son como las dos caras de una misma moneda. El olvido permite que la memoria se concentre en los hechos sustanciales, eliminando lo superficial o accesorio. Aunque es cierto que resulta difícil entender su funcionamiento. ¿Cuántas veces nos habremos preguntado por qué permanecen en nuestro recuerdo episodios de nuestra vida del todo banales, al tiempo que no conseguimos recordar algo que consideramos relevante? Como hemos dicho ya, la memoria es un misterio, y no es ésta la cuestión en la que pretendemos indagar, sino en el uso que de ella se hace en los escritos autobiográficos, por tanto, nos centraremos en la relación de la memoria y el olvido con la escritura.

El autobiógrafo compone su obra no solo a partir de los recuerdos, de lo narrado, sino también a través de los silencios, que muchas veces responden a esa otra cara de la memoria, el olvido. Entonces, si como dice Pozuelo Yvancos (2006: 75), “es la escritura una mezcla de memoria y olvido”, deberíamos indagar un poco en el modo en que el autor autobiográfico gestiona los silencios y olvidos. Según José Romera Castillo (1981: 52) existen dos tipos de olvido: “el simple olvido y el olvido voluntario por diversas razones (de pudor, de estética o de censura)”. El simple olvido, involuntario, estaría directamente relacionado con lo anteriormente expuesto acerca de la memoria, sería un fenómeno inevitable, en tanto que nadie es capaz de recordarlo todo. Aunque pudiese parecer algo marginal dentro de los aspectos que constituyen lo autobiográfico, ha de considerarse como un elemento constitutivo fundamental, de tanta importancia como la propia memoria, debido a su indisolubilidad como términos complementarios. Por otro lado, estaría el olvido voluntario motivado por diversas razones. Nos parece interesante resaltar lo que Romera Castillo califica como razones de estética. En el momento en que el recuerdo es transformado en escritura éste debe amoldarse, por decirlo de algún modo, a las reglas que

dicho proceso le impone. Al convertir los hechos del pasado en escritura, en texto, hay que tener en cuenta valores inherentes al proceso de creación textual. Se introduce así un valor estético añadido al mero proceso del recuerdo, es entonces cuando la memoria se convierte en literatura. Y en la literatura una de las herramientas de trabajo usadas por el escritor es el silencio.

Acerca de esta misma cuestión reflexiona Georges May (1982: 90) analizando lo dicho por Maurois (1930: 193-213), quien distinguía cinco razones que conducen a “hacer inexacta y mentirosa la narración autobiográfica: el mero olvido, el olvido voluntario por razones estéticas, la censura natural que ejerce el espíritu sobre lo que es desagradable, el pudor y, por fin, la reconstrucción a posteriori de una causalidad que, en su momento, no tuvo efectos.” Se añade así al olvido (voluntario o involuntario) otro elemento que tergiversa de algún modo los hechos pasados y que acusa una nueva debilidad de la memoria. Parece inevitable que al recordar los sucesos del pasado el escritor autobiográfico, ya sea de modo intencionado o no, busque una relación de causalidad entre los mismos que dote de sentido, no solo a la narración, sino a su propia existencia, viendo por tanto como consecutivos hechos que en el momento en que ocurrieron podían no tener relación entre sí, pero que vistos desde la distancia se interpretan como tales. Como ya hemos dicho, la memoria evalúa el pasado desde el presente dotándolo de sentido, establecer relaciones causales entre sucesos es ciertamente un modo de crear ese sentido. Pero, se podría considerar que este proceso falsifica la realidad, entrando de nuevo en la cuestión de si es posible o no reconstruir la realidad pretérita tal y como se vivió. Muchos autores consideran que ésta es una de las paradojas del género, el yo que se pretende reconstruir, el yo del pasado, ya no existe sino que es (re)interpretado desde el yo del presente; el pasado que se pretende trasladar al texto ya no existe sino a través de la memoria. “La memoria autobiográfica es pasado presente” (Pozuelo, 2006: 87). La escritura autobiográfica, si bien se escribe en pasado, juega sin duda con el presente, tanto el de la escritura (presente del autor) como el de la lectura (presente del lector). Según Pozuelo

Yvancos (2006: 87) “la autobiografía pretende instaurar a cada paso el tiempo de la inmediatez (...) la escritura autobiográfica camina en el presente, en la inmediatez del tiempo presente: lo que viví es lo que ahora lees”. Podríamos de algún modo completar esta última afirmación diciendo “lo que viví es lo que ahora lees, tal como yo lo recuerdo”.

A partir de lo dicho se puede pensar que la memoria es un mal instrumento para lo autobiográfico, sin embargo es imposible prescindir de ella o rechazarla, puesto que es la fuente de la que bebe cualquier escrito no ficcional de carácter retrospectivo. La totalidad de los autobiógrafos se ven obligados a usarla ya que, como dice Georges May (1982: 90) “lo que cuenta no es el acontecimiento histórico que narran sino el recuerdo (probablemente deformado e incompleto) que guardan en su memoria”.

1.5. Orden lineal

La memoria, como hemos dicho, aporta el material base del que se nutre el autor autobiográfico para crear su relato. Pero, al trasladar esos recuerdos al texto, éstos han de adaptarse a una serie de limitaciones propias del proceso de escritura. El relato autobiográfico es además un acto comunicativo, en tanto que tiene un destinatario, y en este sentido el texto ha de ser comprensible para el lector. Así, una vez que el autor pretende convertir en relato los recuerdos de su vida pasada se encuentra con lo que Georges May (1982: 89) llama “un dilema insoluble”:

O se impone un orden cualquiera al tropel caprichoso de los recuerdos, y se falta a la veracidad, o se renuncia a buscar un orden que no existe en la experiencia vivida, y se falta a la inteligibilidad. Pero como el autobiógrafo escribe para comunicarse con un lector se comprende que sea la primera de estas opciones la que se elija con más frecuencia.

Ese orden impuesto por el autor autobiográfico al material que la memoria le aporta le permite dotar al texto de coherencia y cohesión, creando así un hilo narrativo que hace depender a unos sucesos de otros y los hace inteligibles al lector. Si este orden no existiese y el autor optase por trasladar a la escritura los recuerdos tal como le vienen a la memoria, el relato se convertiría en una narración digresiva, poblada de referencias sin conexión aparente, difícilmente inteligibles por parte del lector. Esto hace que la mayoría de los autobiógrafos opten por el orden lineal en sus relatos, si bien “se observa con mucha frecuencia una tentación irresistible de ceder aquí y allá a la asociación de ideas, a la fantasía, a la digresión” (May, 1982: 81). Aunque, como apunta Lejeune (1994: 197) “las alteraciones del orden cronológico no alteran el sentido, es finalmente el sentido el que estructura la obra”.

La conexión de sucesos proporciona al texto unidad y le dota de sentido. Este proceso supone una cierta manipulación de los hechos tal y como sucedieron, ficcionalizando de modo implícito el relato, pero responde en gran medida a la necesidad de alterar los hechos con fines estéticos, lo cual es consecuencia directa del proceso de literaturización que convierte los recuerdos en texto. La escritura impone un orden, en el sentido de que los sucesos que se vivieron y recuerdan como sincrónicos han de ser relatados como sucesivos por imperativos propios del acto de escribir. Esto provoca que los sucesos continuos pasen al relato como lineales, lo cual obliga al autor autobiográfico a organizarlos de manera jerárquica y, en muchos casos, a interpretarlos como consecuencia unos de otros, dándole así una lógica causal que quizás en el momento en que sucedieron no tenían.

En este sentido, es interesante detenerse a analizar los procedimientos usados por el autor autobiográfico para narrar los datos cronológicos. Lejeune (1994: 245) destaca un doble tratamiento que el relato dialéctico da a estos datos:

Extender en una especie de sucesión lógica (donde las articulaciones dialécticas son expresadas en términos de encadenamientos dramáticos) elementos cogidos en un orden cualquiera dentro de un amplio periodo cronológico tratado sincrónicamente, para describir conductas; concentrar en un acontecimiento único todos los acontecimientos que manifiestan los puntos de articulación (toma de conciencia, elección).

Estamos de nuevo ante procesos que de algún modo ficcionalizan lo autobiográfico, pero que son necesarios para estructurar el relato de modo inteligible y que se sirven de técnicas narrativas para dotar de sentido al mismo. Si, como ya hemos señalado, una de las motivaciones autobiográficas es dotar de sentido y orden a la propia vida, es lógico que el texto autobiográfico recurra a un orden en el relato que le permita alcanzar ese objetivo. Como apunta Georges May (1982: 82) a este respecto, para conseguirlo “hay que sobrepasar el simple punto de vista del desarrollo de la existencia; la vida no se debe contar tal como se vivió.” Existe lo que Puertas Moya (2004: 127) llama un “supraorden que organiza el texto de la vida desde unos presupuestos narratológicos que subvierten el devenir real en función de intereses significativos creados por la propia autobiografía”. Esto es así, en tanto que todo texto autobiográfico tiene un eje temático más o menos explícito, al que responde la selección de los episodios narrados.

Una obra autobiográfica sigue ciertas premisas estéticas y principios narrativos propios de cualquier texto literario. Posee una temática y narra acontecimientos en un acto comunicativo que tiene como interlocutor al lector. Como obra narrativa y literaria que es ha de ajustarse a los principios que rigen este tipo de textos. Pero al mismo tiempo se trata de obras no-ficcionales que tienen características propias, como la sinceridad y verosimilitud de lo relatado. En este sentido, el orden lineal que suelen adoptar la mayoría de los autores

autobiográficos falsea en cierta medida la realidad, pero es necesario para dotar al texto de los valores literarios y comunicativos a los que aspira.

1.6. Sinceridad, verdad y verosimilitud

A un escrito autobiográfico se le presuponen ciertas características que condicionan su lectura y que lo diferencian de los textos ficcionales. Uno de estos rasgos genéricos, que podemos considerar como básico y esencial, es la sinceridad con la que el autor trasmite su verdad sobre los hechos de su vida pasada. Como dice Romera Castillo (1981: 14) “el sujeto del discurso (autobiográfico) se plantea como tema la narración sincera (si no en su plena integridad, sí parcialmente) de su existencia pasada a un receptor”. Existe, por tanto, una intención de alcanzar ese requisito de sinceridad. Pero, como apunta May (1982: 105), “como todo ideal, el de la sinceridad, así como el de la verdad, puede ser un fin al que nos dirijamos pero, en el dominio de lo autobiográfico, como en cualquier otro, alcanzarlo no es fácil”. Deberíamos entonces, quizás, hablar de intencionalidad más que de condición que el autor cumple o no. En este sentido “la sinceridad habrá de trasmitirse como una necesidad connatural a la narración autobiográfica y no como una obligación impuesta desde fuera” (Puertas, 2004: 76)

Todo autor que escribe bajo imperativos de sinceridad debe ser asimismo sincero consigo mismo y admitir la posibilidad de faltar a la verdad, de caer en el perspectivismo. Resultará más sincero y creíble aquel autor que reconozca sus propias limitaciones, que aquel otro que nos presente la narración como totalmente verdadera, sin hacer una autocrítica, por otro lado necesaria, en tanto que el objetivo que se persigue, la verdad, es un ideal, como ya apuntábamos antes, difícilmente alcanzable más que de manera parcial. Pero se podría admitir en este sentido algo que apunta Puertas Moya (2004: 74) como una de las paradojas del género, “esforzarse en ser sincero es una muestra suficiente de

haber alcanzado el objetivo de convencer a los demás del carácter desinteresado y ético de la confesión”. Podríamos afirmar, por tanto, que la sinceridad es un requisito básico de lo autobiográfico en tanto intención, lo cual se consideraría como suficiente.

Si bien el texto autobiográfico no ha de cumplir el requisito absoluto de ser completamente sincero, en la medida en que la narración de cualquier hecho, y más de un hecho personal o íntimo, puede estar sujeto a diversas interpretaciones y su autenticidad resulta difícilmente comprobable, sí debe transmitir la voluntad explícita de serlo. Puertas Moya (2004: 70) enumera una serie de condiciones o características que un escrito autobiográfico debe cumplir para “destilar la sinceridad que lo ha inspirado”. Dichas características serían:

- *Que se produzca en el ámbito de una verdad subjetiva (...)*
- *Que se pretenda el máximo de fidelidad posible.*
- *Que se reconozca autocríticamente la posibilidad de error o falsedad.*
- *Que se sea espontáneo y claro en la exposición.*
- *Que surja con una convicción ética profunda.*

Como señala el mismo Puertas Moya (2004: 71) “esa sinceridad no precisa de técnicas especiales del discurso, aunque obliga sobre todo a la coherencia, a no incurrir en contradicciones, en dudas o en actitudes vacilantes por parte del emisor”. Podríamos decir que, en cierto sentido, la cuestión de la sinceridad en la autobiografía se define como una actitud del autor más que como un recurso textual o retórico.

El autor autobiográfico se sirve de diversos recursos para dar esa sensación de sinceridad, así como para dotar al texto de mayor verosimilitud. A este respecto debemos tener en cuenta la función de los detalles que, según Pozuelo Yvancos (2006: 143), “dan relieve de realidad a cuanto se narra. Es decir, cumplen con el cometido de lo autobiográfico como acto lingüístico de la

aserción, de lo constativo. Pero hay más, hay también un acto ilocucionario de 'testimonio'. El autor se siente fedatario de una realidad que no quiere que desaparezca, que precisa ser contada." Con la aportación de detalles concretos, fechas, nombres de personas y lugares, el autor crea un texto que resulta verosímil, en tanto que muchos de los datos son susceptibles de ser contrastados. Las descripciones minuciosas de personas y lugares aportan realismo al texto, al tiempo que constatan la experiencia personal del autor, que conoció a esas personas y estuvo en esos lugares que ahora reconstruye. Nadie puede dudar de la sinceridad de lo recordado, puesto que se trata de un texto íntimo y, como tal, sincero.

Asimismo debemos tener en cuenta la función específica de los nombres propios en el texto autobiográfico. Lejeune (1994: 186-189) distingue entre "nombre real", "nombre imaginario" y "nombre ausente". Para el autor el concepto "nombre real" (1994: 186) sirve para designar "un nombre de persona que leo pensando que designa a una persona real que lleva ese nombre". Para que esta sensación de realidad se produzca, Lejeune señala tres condiciones (1994: 187-188):

- 1. El texto está regido por un pacto referencial (es el caso de periódicos, libros de historia, autobiografías, testimonios...)*
- 2. Independientemente del texto que leo, sé que el nombre es real (nombres de personajes históricos o famosos)*
- 3. El nombre es el del propio autor. Aunque el pacto no sea referencial. (...)*
En este caso, el nombre real establecerá el pacto referencial.

A este respecto nos interesa saber que "por lo general, un nombre real suele estar asociado a un predicado considerado cierto (...). Un nombre real tiene una especie de fuerza magnética; comunica a todo lo que toca un aura de verdad" (Lejeune, 1994: 188). De este modo, la utilización de nombres reales verificables aporta verdad al texto, aquello que acompaña a ese nombre aparece

ante el lector como cierto, a menos que se especifique de manera explícita lo contrario.

Si hablamos de conceptos de sinceridad y verdad, debemos hacerlo teniendo en cuenta las limitaciones lógicas de los textos autobiográficos para su plena consecución. Según May (1982: 101) “toda autobiografía, desde el momento en que es una obra literaria, es por eso mismo sospechosa de infidelidad a la verdad”. El mismo autor nos dice que “la autobiografía no es verídica porque es justamente una autobiografía. Una razón es que, haga lo que haga, el autobiógrafo no puede escapar del presente en el que escribe a fin de recuperar plenamente el pasado que narra” (1982: 102). Es cierto que la verdad de lo narrado es siempre parcial y subjetiva, pero como nos dice Pozuelo Yvancos (2006: 43) “no se tienen porque contraponer la ficcionalidad que de facto (...) se da en todo discurso autobiográfico con la hipótesis de autenticidad que *de iure* contrae ese discurso”. Es decir, el texto puede o no ser fiel a la verdad, lo cual no resulta un imperativo genérico, sino que dicho texto ha de ser presentado por el autor y leído por el lector como tal. Las falsificaciones del texto no comprometen la sinceridad del autor, en tanto que éste narra una verdad subjetiva. Acerca de dichas falsificaciones inevitables del texto autobiográfico Puertas Moya (2004: 75) señala que éstas provienen de tres instancias:

- *De la perspectiva focalizadora desde la que se narra, que impide una presentación global del hecho expuesto.*
- *De la adaptación a unas normas del discurso, que en su esencia están explícitas en la narratividad y en su disposición estética.*
- *De los olvido y deformaciones a que la imaginación y la memoria someten a un suceso (...).*

Si analizamos estas tres instancias vemos que hacen referencia a tres características esenciales de todo texto autobiográfico: el perspectivismo o subjetividad del autor, el componente narrativo de todo texto y las limitaciones de

la memoria. Podríamos, por tanto, afirmar que los escritos autobiográficos falsean la verdad por definición, pero estaríamos presuponiendo que existe una verdad a la que el texto aspira, lo cual sería tanto como afirmar que el autor podría ser fiel a esa verdad, que como tal, no deja de ser un concepto abstracto. Está claro que el autor aporta su propia visión de los hechos, de modo parcial y probablemente inexacto, con las limitaciones inherentes a la escritura, pero lo hace con la intención de ser verosímil y sincero. Serían por tanto estas dos características, verosimilitud y sinceridad, las que resulten relevantes a la hora de enfrentarse a un texto autobiográfico.

Deberíamos preguntarnos entonces qué es lo que confiere valor e interés a lo autobiográfico, ya que el propio concepto de verdad no es, ni puede ser, un imperativo del género, en cuanto se entiende como ideal al que se aspira y no como condición de lo narrado. Para Lejeune (1994: 319) “el interés concedido a los textos autobiográficos se debe a la creencia en un discurso que proviene directamente del interesado, que refleja a la vez su visión del mundo y su manera de expresarse”. En esa misma línea se sitúa Georges Gusdorf citado por Georges May (1982: 106) al decir que “lo que le confiere valor a la autobiografía no puede ser su autenticidad, y ni siquiera su perfección estética, sino el testimonio humano que aporta”. Por tanto, la subjetividad del autor o las limitaciones impuestas por su memoria, lejos de restar valor a lo autobiográfico, se lo conceden, en tanto que lo narrado adquiere significación por la interpretación personal e íntima que el autor da a unos hechos que han sido vividos por él mismo y de los que se vale para crear un texto subjetivo y, al mismo tiempo, sincero y verosímil.

1.7. La escritura como acto

En tanto que, como ya hemos dicho, lo autobiográfico se caracteriza por “una identificación entre el creador- narrador- personaje” (Romera, 1981: 52) y

estos están representados por el nombre propio del autor, que actúa como referente tanto textual como extratextual, podemos afirmar que el valor de los textos autobiográficos supera los límites textuales para alcanzar el plano de la realidad. Lo narrado por el autobiógrafo hace referencia a hechos no ficcionales y, en este sentido, el texto producido incide sobre la interpretación de los mismos, es decir, actúa sobre la realidad. A este respecto Lejeune (1994: 133) dice:

Lo que yo llamo autobiografía puede pertenecer a dos sistemas diferentes: un sistema referencial 'real' (en el que el compromiso autobiográfico, aunque pase por el libro y la escritura, tiene valor de acto) y un sistema literario en el que la escritura ya no aspira a la transparencia pero puede perfectamente imitar, movilizar las creencias del primer sistema.

Es este “valor de acto” el que concede a lo autobiográfico la capacidad de incidir sobre la realidad y le diferencia, en cierto modo, de los géneros ficcionales. El autor que narra hechos de su propia vida lo hace, en gran medida, con el propósito de dejar constancia de la época que ha vivido, de los sucesos de los que ha sido testigo, de las personas a las que ha conocido; deja así un reflejo de su propia existencia, pero dentro de unas coordenadas espacio-temporales que le ubican dentro de un contexto socio-cultural. En cuanto individuo social, el autor refleja a través de la escritura una serie de recuerdos, que por estar inscritos en un tiempo y lugar determinados, tienen un valor documental. Según Puertas Moya (2004: 96) “entre las finalidades que persigue la escritura autobiográfica se encuentra uno de los rasgos que la caracterizan: su condición de documento objetivo, producto de la subjetividad, mediante la que se testimonia la existencia real de una persona (y con ella el grupo vivencial al que pertenece).” Los textos autobiográficos tienen, por tanto, un valor documental y testimonial. La experiencia individual contada por el autor adquiere una

dimensión social, puesto que da testimonio de hechos con valor historiográfico, en tanto que tienen un referente real.

Según Puertas Moya (2004: 98) debemos tener en cuenta tres factores a la hora de considerar el valor documental de los textos autobiográficos. Estos serían:

a) Al tratarse de documentos, deben participar del valor de verdad que los autentifique y los convierta en verídicos.

b) Su utilidad es innegable para el estudio científico en varias disciplinas.

c) Aportan datos que permiten hacerse una idea de la realidad del momento al que aluden.

Como documentos, los textos autobiográficos tienen que poseer valor de verdad, ser sinceros, algo que ya apuntábamos como uno de los rasgos característicos del género. Es esa verdad, parcial y subjetiva, la que le concede al texto, no solo valor testimonial, sino la que actúa como uno de los atractivos del género, en tanto que el lector que se acerca a una obra no ficcional lo hace en el convencimiento de que lo que allí se cuenta es sincero y verídico. Esa suposición de verdad añade al texto un valor historiográfico de utilidad científica.

Como fuente documental los escritos autobiográficos juegan un papel muy interesante. Debemos tener en cuenta que se trata de testimonios personales que se difunden a través de la escritura y la publicación y que “el circuito de comunicación de lo impreso y la función de los textos y discursos que se intercambian a través de su canal está en manos de las clases dominantes y sirve para promover sus valores e ideología” (Lejeune, 1994: 338). Es decir, “la autobiografía no forma parte de la cultura de los pobres” (Lejeune, 1994: 313). Los textos autobiográficos aportan una serie de valores e ideas que a menudo

reflejan un estrato social único, el dominante, y en este sentido adquieren un valor de acto, puesto que interpretan la realidad y promueven actitudes.

En su artículo *La autobiografía de los que no escriben* (1994: 313-415) Lejeune habla de la capacidad de los relatos autobiográficos para “elaborar, reproducir y transformar la identidad colectiva” (1994: 338) Así, los textos autobiográficos, que por su propia naturaleza se alejan de las pautas establecidas por las clases dominantes, dan forma a una especie de “individuo colectivo” (1994: 405) que representa a un grupo humano que se sitúa en una posición social marginal. Podríamos hablar de una “autobiografía militante” (1994: 343) al referirnos a un corpus textual del género escrito por representantes de grupos sociales fuera de la corriente dominante, como activistas políticos, presos, minorías raciales o mujeres. Si hablamos de los textos escritos por mujeres desde un punto de vista feminista, lo hacemos de aquellas autobiógrafas que “revelan particularmente el grado de autoconsciencia de su posición como mujer” (Loureiro, 1994: 133). En este sentido, ciertos teóricos, en su mayoría mujeres, ponen de relieve el valor preformativo de los textos autobiográficos femeninos, por su capacidad de establecer un ‘yo colectivo’ femenino contrapuesto a la ideología patriarcal dominante.

A este respecto Barbara Harlow (Loureiro, 1994: 59) señala que:

La crítica examina otras concepciones posibles de la identidad autobiográfica, y especialmente formas colectivas de identificación. En este caso la identificación colectiva se convierte solo parcialmente en causa y resultado de los daños producidos por la negación cultural; es también una fuente de poder contestatario y de fuerza cultural, de identificaciones vivificadoras. Y esas identificaciones empujan a las narraciones autobiográficas a nuevas alternativas en las posiciones del yo.

Esa fuerza cultural y contestaria de lo autobiográfico alude a la capacidad transformadora de los textos no ficcionales que nos ofrecen, como dice la autora, “nuevas alternativas en las posiciones del yo”. Esa reinterpretación de la realidad que aporta la experiencia individual narrada por el autobiógrafo transforma asimismo el propio concepto del yo y el individuo. No debemos, por tanto, confundir identidad e individualismo, pues estaríamos obviando la capacidad de la experiencia personal de representar valores y conductas colectivas.

Sin embargo, como señala Doris Sommer, en su artículo *Más que una mera historia personal, los testimonios de mujeres y el sujeto plural* (Loureiro, 1994: 295-331):

Las reivindicaciones del carácter colectivo, por tanto, no mantienen necesariamente que el ‘yo’ testimonial puede pasar acríticamente de autoidentificarse como un ente singular a presumir que es lo suficientemente típico como para representar a un ‘nosotros’. Por el contrario, establece su identidad individual por una extensión de lo colectivo. Lo singular representa lo plural no porque reemplace o subsuma al grupo, sino porque la hablante es una parte distinguible del todo (1994: 297).

Lo autobiográfico aportaría por tanto esa visión singular pero perteneciente a un grupo, con un valor testimonial de trascendencia social, que amplía la perspectiva interpretativa de los hechos políticos o históricos, adquiriendo así un papel activo en la sociedad. Los testimonios así entendidos son de hecho muy recientes, tal vez de los años 60 cuando “algunos intelectuales comenzaron a darse cuenta de que la gente cuyas causas ellos defendían era sujeto, no objeto, de la historia nacional” (Loureiro, 1994: 305).

La aportación de los escritos autobiográficos, y en concreto los testimonios, tiene, como venimos diciendo, un valor de acto que trasciende al

propio texto. El hecho de que lo narrado tenga un referente directo en la realidad le concede la posibilidad de incidir sobre ésta de un modo diferente al de los textos ficcionales. El sujeto autobiográfico, en tanto sujeto con entidad real, ocupa un puesto en el grupo social al que pertenece, individualizado a través de su experiencia personal, pero susceptible de ser representante de un colectivo, puesto que los hechos vividos por éste se inscriben en un contexto socio-cultural concreto. Lo autobiográfico tiene un valor documental que amplía nuestra visión de la realidad al aportarnos diferentes interpretaciones de la misma, lo cual puede, en muchos sentidos, como ya hemos señalado, tener valor de acto.

1.8. El lector

Desde la propia formación del proyecto autobiográfico, la figura del lector aparece incorporada al texto de un modo diferente al de los textos ficcionales. Como todo mensaje literario, lo autobiográfico constituye una comunicación, un diálogo entre dos interlocutores, autor y lector. En la autobiografía, el lector no es un simple actor pasivo, sino que interviene de modo activo en el proceso de interpretación del texto. Al encontrarnos ante textos no ficcionales, este proceso resulta diferente, pues es el lector quien juzga, de algún modo, aspectos que hemos considerado como básicos del género, como por ejemplo, la veracidad o la sinceridad.

El texto autobiográfico nos muestra una imagen del autor y de su pasado, transmitida a través de la narración de sus recuerdos; dicha narración tiene un destinatario, está escrita para ser leída por los demás. Es decir, “toda autobiografía es por una parte un acto de conciencia que construye una identidad y por otra parte, un acto de comunicación, de justificación del yo frente a los otros” (Pozuelo, 2006: 52). Para Darío Villanueva (1993: 17), este diálogo incluye tres elementos, puesto que “en la autobiografía ocurre que el yo narrador se habla a sí mismo directamente y al lector en segunda instancia, pero siempre

sobre una estructura de triángulo dialogístico”. Podríamos decir, que el autor autobiográfico busca en cierto modo la aprobación de ese lector al que se dirige, quiere que éste conozca los hechos de su vida y los juzgue, quiere explicarse ante los demás y ser comprendido. Sin embargo, “el tú autobiográfico, el del narratario, es un tú textual, pero no se puede interpretar desde la sola semántica del texto” (Pozuelo, 2006: 62). Al hablar del autor autobiográfico decíamos que posee una dimensión extratextual, puesto que los hechos narrados por éste, referidos a sí mismo, tienen una existencia real más allá del texto. En este sentido debemos interpretar también la figura del lector, como un interlocutor de un diálogo que excede los límites de lo textual para inscribirse en el campo de la realidad, en tanto que es intérprete de unos hechos cuya referencialidad está más allá del propio texto.

El género autobiográfico goza hoy en día de gran aceptación por parte del público, cabría plantearse cuales son las causas de este éxito comercial, es decir, preguntarnos cuales son los atractivos del género y las motivaciones del lector que opta por este tipo de lectura. Creemos que las claves estarían planteadas ya por esa función activa del lector, por la posibilidad de trascender lo textual, de ir más allá del texto para entrar en el campo de lo real. Quien lee un texto autobiográfico lo hace en el convencimiento de que lo que allí se cuenta es verdad, que es la vida real del autor lo que se le ofrece. Conocer esa vida particular puede satisfacer diferentes deseos. En primer lugar, estaría la simple curiosidad, el querer saber, en cierto sentido una suerte de voyeurismo, que responde a la inclinación natural del hombre a interesarse por los demás. Para Georges May (1982: 110-117) esta curiosidad sería de dos tipos: “una curiosidad inconfesable (...), el deseo de ver lo que por lo general se esconde” y “una curiosidad confesable” aquella que busca en lo autobiográfico el testimonio público, los hechos de la época concreta en la que se desarrolla la narración. La curiosidad, quizás morbosa, de saber los secretos íntimos del autor, de la persona que escribe, puede considerarse simplemente eso, curiosidad. Sin embargo, en muchos casos, las experiencias íntimas, las debilidades, las

miserias personales y los secretos vergonzosos, pueden constituir “una fuente de consuelo para el lector” (May, 1982: 115), que se tranquiliza a sí mismo al reconocer en los demás los mismos defectos e imperfecciones que él también posee, una sensación de normalidad que le resulta reconfortante. Por otra parte, estaría ese deseo “confesable” de conocer la vida de los demás, de indagar en la vida de otras personas que han vivido en lugares y épocas diferentes a los de nuestra propia experiencia. Este interés se acrecienta si lo relatado hace referencia a periodos que, por un motivo u otro, tienen algún tipo de relevancia histórica, como guerras o revoluciones. Lo autobiográfico, como documento historiográfico, aporta datos de índole diferente, nos muestra la cotidianidad, los detalles que trascienden el mero relato histórico de los grandes eventos, satisfaciendo la curiosidad del lector que busca conocer la vida que existe y se oculta tras la historia.

Sin embargo, no serían éstas las razones principales del interés del lector por lo autobiográfico, sino lo que Georges May (1982: 125) denomina como “la gran paradoja de la autobiografía”:

La razón fundamental que explica el interés y el placer que nos produce el leer las autobiografías de los otros: la narración que hace el autor de su propia vida tiene por virtud quizás inesperada, quizás mágica, la de reflejar también, aunque de otra manera, la de su lector.

Al leer la autobiografía de otra persona, reconocemos en ella los parecidos intrínsecos con nuestra propia vida, la problemática común a todos los hombres, los mismos dilemas y los mismos anhelos. Nos reconocemos en el otro a través de un proceso comparativo y complementario, que rellena en muchos casos los silencios y omisiones del autor con todo aquello que nos es común y aparece omitido, en un proceso activo, que crea una relación de complicidad entre autor y lector. Sea quien sea el autobiógrafo, por muy dispar

que sea su vida, siempre habrá puntos de contacto con la experiencia personal del lector, el que escribe es un ser humano, una persona como la persona que lee. Si una de las motivaciones que mueven al autor autobiográfico a emprender la escritura de su propia vida es buscar un sentido y un orden a ésta, el texto autobiográfico produce en el lector un proceso similar, activa sus recuerdos y le hace volver la vista a su propio yo. El lector se reconoce a sí mismo en lo que lee y, a través de su capacidad de empatía, es capaz de ponerse en el lugar del otro, lo que le permite crear un vínculo que va más allá del propio texto.

Podemos decir, por tanto, que el lector encuentra en la autobiografía una puerta a su propia intimidad y, al mismo tiempo, la constatación de su condición de ser humano, al verse reflejado en el otro, con el que comparte aquello que todos compartimos, pues la vida es siempre igual y siempre distinta, todas las vidas son, en muchos sentidos, todas iguales y todas distintas, y son esos puntos de contacto, esas similitudes, las que nos hacen reconocer en el otro, otro yo.

1.9. El pacto autobiográfico

Como hemos visto al analizar los rasgos básicos de la autobiografía, ésta posee unas características propias que la diferencian de otros géneros narrativos. Sin embargo, para Lejeune, lo que resulta realmente definitorio del género es que “es un género contractual” (1994: 85). Este contrato (autobiográfico), establece las cláusulas que definen el funcionamiento de los textos autobiográficos, creando unas condiciones de lectura que los diferencian, no solo de los textos de carácter ficcional, sino también de otros géneros de tipo biográfico.

La problemática de distinguir textualmente entre textos ficcionales, como la novela autobiográfica, y textos autobiográficos, parece insalvable si no

tenemos en cuenta elementos exteriores al texto, tales como la portada del libro o el prólogo. Como ya hemos visto, lo autobiográfico se distingue de otros géneros por una identidad entre autor-narrador y personaje principal, esa identidad aparece representada por la firma del autor, que condensa en su nombre propio la referencialidad de lo narrado, tanto textual como extratextualmente. Para Lejeune la referencia del nombre propio a una “persona real” es fundamental, puesto que esta “persona real” hace referencia en última instancia a un individuo cuya existencia es verificable. Pero la firma del autor, su nombre propio, que lo convierte en el mismo que narra y protagoniza la acción de lo narrado, no tiene porqué aparecer en el texto, es más, no es suficiente con que aparezca solo en el texto, sino que tiene que presentarse como la persona que lo firma y se hace cargo de lo allí contado en términos de sinceridad y verosimilitud comprobables en cierta medida. En ese sentido Lejeune (1994: 60) concluye que:

Debemos situar los problemas de la autobiografía en relación al nombre propio. En los textos impresos toda la enunciación está a cargo de una persona que tiene por costumbre colocar su nombre en la portada del libro y en la página del título, encima o debajo del título de la obra. En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos el autor: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real (...) El lugar asignado a ese nombre es de importancia capital, pues ese lugar va unido, por una convención social, a la toma de responsabilidad de una persona real.

Lejeune introduce así en el estudio de lo autobiográfico elementos marginales del texto impreso, como la portada en la que aparece el nombre del autor, y que nos permiten establecer esa identidad fundamental para el género entre autor, narrador y personaje, siendo el nombre propio del autor el último término de la autorreferencia de la que ya hemos hablado con anterioridad. Esta identidad es captada por el lector y aceptada en términos contractuales que

afectan al modo en que se enfrenta al texto. Dicho contrato incluye, por un lado, al autor, que se compromete explícitamente, no a un relato estrictamente verídico, que sería imposible, sino a un esfuerzo sincero de contar la historia de su vida; y por otra parte, al lector, que se enfrenta al texto autobiográfico aceptando los términos de lectura marcados por el autor, es decir, asumiendo como factual la identidad del autor, en tanto que persona real, con el narrador y el protagonista de la obra. Para Lejeune (1994: 72) “lo que define la autobiografía para quien la lee es ante todo un contrato de identidad sellado por el nombre propio. Y eso es verdad también para quien escribe el texto”.

El pacto autobiográfico afecta tanto al modo en que se lee una obra autobiográfica, como a su propia escritura. El autor plantea en el texto su contrato de lectura, ya sea de modo explícito o implícito, y esto da lugar a una serie de efectos en el modo en el que el lector interpreta el texto, muchos de ellos definitorios del género. Lejeune pone así en el centro de su teoría sobre lo autobiográfico a lector y autor que, unidos por ese contrato que ambos firman, convierten a la autobiografía en un género diferenciado de otras formas narrativas.

2. SUBGÉNEROS AUTOBIOGRÁFICOS

Lo autobiográfico, entendido como escritura del yo, y en ese sentido opuesta a los géneros de carácter ficcional, puede adoptar distintas formas que dan lugar a diversos subgéneros autobiográficos. En este nuevo apartado pretendemos hacer un breve análisis y descripción de las diferentes realizaciones posibles dentro del campo de la autobiografía. Existe una gran variedad de subgéneros que se pueden considerar como autobiográficos, los cuales comparten numerosas características comunes, así como diferencias que no resultan evidentes a simple vista, por lo que resulta necesario profundizar en

su análisis para conseguir caracterizar de modo diferencial cada uno de los subgéneros.

En primer lugar, y como reflexión inicial, debemos establecer una diferencia clara en la propia utilización del término autobiografía, que sirve tanto para designar una de las modalidades dentro de la escritura autobiográfica, como un género narrativo concreto que incluye distintos subgéneros, todos ellos relacionados con la expresión del yo y la profundización en la propia personalidad y los acontecimientos del pasado; siempre con el deseo, más o menos explícito, de prevalecer como individuo sobre el olvido y el paso del tiempo que todo lo barre. El uso metonímico del término autobiografía puede llevar a confusiones, de hecho, en muchas ocasiones, su uso inadecuado hace que la etiqueta de autobiográfico se utilice de modo demasiado arbitrario y sin determinar de manera efectiva el sentido en que se aplica. La autobiografía, como género, aglutina a su alrededor a las demás modalidades autobiográficas, que si bien en algunos casos existían ya antes del siglo XVIII, no eran tratadas como géneros al no existir un modelo que diese entidad a este tipo de textos frente a otras modalidades narrativas. Tras la evolución y extensión del género autobiográfico y sus distintas manifestaciones, éstas han quedado vinculadas, al menos en su denominación, como subgéneros de la autobiografía, es decir, unidas por el nombre a ese punto de partida que fue la autobiografía.

Estableceremos, pues, como escritura autobiográfica todos aquellos textos de carácter autorreferencial, con incidencia sobre la intimidad, que se clasifican dentro de la literatura no ficcional y que juntos forman un grupo heterogéneo, pero con numerosos puntos en común. Dentro de las similitudes que pueden observarse entre las distintas modalidades autobiográficas destacaremos dos, por un lado su carácter autorreferencial, que hace que todas ellas giren en torno a la figura del yo, y su común voluntad de trascender el paso del tiempo, de perdurar. Sin embargo, estas características que definen de modo general al género, se realizan de maneras muy distintas dando lugar a los

diferentes subgéneros, que en último término componen lo que hemos dado en llamar “lo autobiográfico”. Existirían, pues, diferencias en la intencionalidad de los textos; no responden a los mismos objetivos, por ejemplo, los apuntes diarísticos, destinados al uso privado de su autor, y las cartas que componen los epistolarios, y que se escriben para comunicarse con un interlocutor y que tienen, por tanto, una dimensión relativamente pública, al menos mayor que la del diario íntimo. Hay divergencias asimismo en la forma de los textos, en la extensión sin ir más lejos; las memorias suelen ser más largas que las autobiografías, por ejemplo. Diarios y epistolarios se articulan a través de textos con cierta autonomía independiente y por lo general de extensión breve, memorias y autobiografías componen textos cohesionados y con una unidad general. Otra característica relevante en la diferenciación de las distintas modalidades autobiográficas es el punto de vista, si bien memorias y autobiografías emplean un punto de vista de tipo retrospectivo para narrar desde el presente de la escritura hechos del pasado; diarios, epistolarios y libros de viajes suelen consignar los acontecimientos y emociones prácticamente en el presente o con un distanciamiento temporal muy breve. Los objetivos que se persiguen y, en consecuencia, los resultados obtenidos varían notablemente en cada modalidad, aportando valores diferentes en cada caso.

Existe cierta tendencia a incluir dentro de lo autobiográfico casi cualquier texto que responda de algún modo a la categorización general de escrito autorreferencial. Aglutinando, incluso, nuevas formas de narración del yo como, por ejemplo, las grabaciones magnetofónicas o en vídeo en lo que Lejeune (1994: 315) denomina “autobiofonías”, aunque la finalidad última de estas grabaciones sea la transcripción y, por tanto, el texto escrito. Las nuevas tecnologías y, en concreto, Internet han abierto nuevas posibilidades a la expresión del yo. Personas de toda clase social, nacionalidad o edad encuentran en la red un lugar donde contar sus experiencias, sentimientos o anhelos, estableciendo un diálogo virtual con sus lectores a través de mensajes y comentarios. Esta clase de manifestaciones que podemos considerar de tipo

autobiográfico, en tanto que son de carácter autorreferencial, responden a la necesidad de comunicación, individualización y, porque no decirlo, de vanidad imperante en nuestra sociedad. Por su incidencia y pese a la falta de bibliografía al respecto hemos querido incluir en nuestro análisis el blog como expresión autobiográfica a través de Internet.

Asimismo, se incluyen dentro de este apartado las formas autobiográficas más relevantes por su importancia histórica y cualitativa, más que cuantitativa. Asimismo, se ha hecho especial hincapié en la relación que cada de una de las diferentes modalidades mantiene con el subgénero autobiográfico en cuestión de semejanzas y diferencias.

2.1. Autobiografía

La autobiografía se diferencia de otros subgéneros autobiográficos en que el eje central de la narración es el desarrollo y formación de la personalidad y no tanto los sucesos externos al autor. El autobiógrafo descubre en su interior los acontecimientos y experiencias que le han llevado a ser quien es. Éste sería uno de los puntos clave a la hora de entender la autobiografía, principalmente en contraposición a otros géneros como las memorias.

Para Lejeune (1994: 50-51) la autobiografía se define como:

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

A partir de esta definición el autor establece cuatro elementos, pertenecientes a cuatro categorías diferentes, que serían definatorios del género:

1) *Forma de lenguaje: a) Narración*

b) En prosa

2) *Tema tratado: vida individual, historia de una personalidad.*

3) *Situación del autor: identidad del autor (cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador.*

4) *Posición del narrador:*

a) Identidad del narrador y del personaje principal.

b) Perspectiva retrospectiva de la narración.

Las autobiografías serían, pues, obras que cumplen estas condiciones, del mismo modo, éstas servirían para diferenciarlas de otros subgéneros autobiográficos que no se adaptan a ellas, o lo hacen solo de manera parcial. Respecto a la forma de lenguaje (punto 1) de la autobiografía, el propio Lejeune rectificaría en su artículo *El pacto autobiográfico (bis)* (1994: 136) lo dicho, para incluir como tales textos escritos en verso. Respecto al segundo apartado, las memorias no cumplirían tal requisito, puesto que “las memorias vienen a resultar lo contrario de la autobiografía. En la autobiografía todo se reduce a uno; en las memorias, la autobiografía no es solamente de uno, ni siquiera de uno y de todo lo demás” (Romera, 1981: 40). En las memorias el eje central del relato estaría en los hechos externos al narrador, en general se trataría de episodios de la vida del autor que poseen alguna relevancia social o histórica. En contraposición, la autobiografía se centra en cuestiones de índole personal e íntima, es decir, en la vida personal del autor más que en su vida pública. Por su parte, el diario íntimo no respeta lo concerniente a la posición del autor, en el sentido de que la perspectiva en el género diarístico no es retrospectiva, sino que el autor consigna los sucesos todavía en el presente de la narración o sin apenas distanciamiento temporal, lo que priva a este tipo de textos de la capacidad analítica que tiene la autobiografía.

También, nos sirve este esquema para hallar los rasgos que diferencian a la autobiografía de otros géneros vecinos, como la autoficción y la biografía. En el primer caso, el de la autoficción, no se cumpliría el presupuesto número 3, ya que no existe una identidad entre autor y narrador, algo que es condición fundamental para que exista la autobiografía. En el caso de la biografía, sería la condición por la que se establece una identidad entre el narrador y el personaje principal la que no existe.

Además de lo expuesto por Lejeune, existen otras características que definen la autobiografía y la diferencian de otros géneros. Si analizamos la figura del autobiógrafo observamos que se trata en su mayoría de autores que ya son conocidos por el público por su profesión o por algún hecho biográfico destacable que les haya concedido cierto prestigio social o fama. Los autores de autobiografías serán, por tanto, personajes distinguidos en algún campo profesional o social a los que la sociedad concede el privilegio de contar sus vivencias personales con el favor del público. Este público potencial no espera la narración de una vida convencional o anodina, sino que busca un relato de experiencias vitales extraordinarias o meritorias.

La autobiografía se caracteriza además por ser una obra de madurez. Para Romera Castillo (1981: 51) se trata de “obras generalmente de madurez, escritas al declinar la vida para explicar, dar a conocer y justificar, a veces, la vida y la obra que preceden”. En ese mismo sentido entiende Georges May (1982: 37) la obra autobiografía que “frecuentemente es concebida como la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede, como si fuera la coronación de la obra o de la vida que le dieron nacimiento”. El autobiógrafo reconstruye la trayectoria vital recorrida, reflexionando acerca de los hechos y sucesos de su vida que han resultado relevantes en la construcción de su personalidad. Tal análisis requiere de un distanciamiento temporal y afectivo que solo se consigue a través de la madurez del autor. Una

autobiografía de un autor joven afecta la falta de una verdadera perspectiva de los hechos que permita evaluarlos en el contexto general de la propia vida. El autobiógrafo persigue recrear la vida como una vivencia personal e íntima, se trata de obras en las que se reflexiona acerca de la evolución personal a través de un enfoque retrospectivo que busca un sentido global a la existencia, analizando los hechos desde una distancia que le permita juzgarlos y observarlos a la luz de la experiencia, algo que solo se consigue con el paso de los años.

La referencialidad que remite a la vida impone un orden cronológico que obedece a la necesidad de expresar el desarrollo y formación de la personalidad. En este sentido, la autobiografía tiende a narrar como un *continuum* causal, hechos que se produjeron de modo simultáneo y sin una relación de causalidad. Este orden del relato concede cohesión narrativa al texto, concatenando los hechos dentro de un eje cronológico para que resulten así más comprensibles al lector, y también al autor, que en última instancia escribe su autobiografía con la intención, consciente o no, de encontrar cierto orden y sentido a su vida. Para May (1982: 69) “el hecho mismo de escribir la historia de una vida equivale a darle forma.” La estructura interna surgida de esa voluntad de encontrar las causas y efectos de los hechos tendrá una forma cronológica y unidireccional, que se inicia, normalmente, con el relato de los orígenes del autor, en ocasiones mediante una descripción genealógica; para ir después avanzando a través de los años, consignando aquello que ha importado en la formación del yo que ahora escribe. En las narraciones autobiográficas las circunstancias exteriores pierden relevancia ante lo subjetivo e íntimo. Así, la acumulación de fechas y datos documentales no tiene la importancia que se le asigna en otros géneros autobiográficos, como las memorias, por ejemplo. Esto provoca que la narración de hechos contextualizados socio-históricamente deje paso a un tipo particular de relato que busca hacer un análisis de la vida como una totalidad y encontrar un sentido a esa vida considerada en ese sentido. La autobiografía se libra así de las cortapisas impuestas por los preceptos historiográficos y documentales,

para profundizar en el individuo, en el yo, no como personaje público, sino como ser íntimo que se ha formado a través de lo vivido y que ahora se narra. Puede resultar entonces que acontecimientos que a primera vista se presentan como irrelevantes, adquieran importancia por el valor que el autobiógrafo les concede en relación a la formación de su personalidad.

Esa mirada retrospectiva que el autor autobiográfico proyecta sobre el pasado crea en la escritura una conjunción de dos tiempos narrativos, el pasado de la historia y el presente de la escritura. El autor pretende reconstruir su pasado, sin embargo, los hechos son reinterpretados desde el presente, creándose así una de las paradojas del género. El yo busca un yo que ya no existe, pues forma parte del pasado. Ambos tiempos, pasado y presente, se superponen y complementan, siendo gestionados por el autobiógrafo para crear un relato que, de manera inevitable, incorpora aspectos y recursos de carácter ficcional que conceden cohesión al texto, al tiempo que dramatizan la historia configurando así un texto literario y artístico. Esta tendencia a lo ficcional de la autobiografía la aleja de géneros meramente descriptivos o constatativos, creando obras en las que se persigue tanto la reconstrucción histórica como la mera evocación del pasado.

El relato autobiográfico aspira a recrear el pasado de manera sincera y verosímil, sin que sea necesario que lo narrado se corresponda en términos estrictos con la realidad. Lo que nos cuenta el autor procede de su yo íntimo y personal, todo ha pasado por el filtro de su recuerdo y, si bien, pueda ocurrir que en ocasiones se falseen los hechos, no es el valor documental o historiográfico, sino la visión personal del autor sobre lo acontecido lo que importa. El autobiógrafo no consigna los hechos tal y como sucedieron, sino tal como los recuerda, en la medida en que estos influyeron en la formación de su personalidad. En la medida en que hablamos de obras de carácter íntimo encontraremos que la sinceridad es algo indisociable de la intimidad. La verdad o la fidelidad a los hechos no serían condiciones indispensables en la

autobiografía, para Lillard sus virtudes serían otras, tal como lo resume Lejeune (1994: 292):

Las seis virtudes capitales (de la autobiografía) serían: melancolía, reconocimiento de los propios errores y fracasos; comunicación afectiva con el lector desde el principio; detalles originales y característicos de la época o de la personalidad; punto de vista coherente, siempre y cuando sea original; marco de referencia personal en la historia; impresión de progresión o de cambio.

Siguiendo lo dicho por Lillard vemos que la sinceridad, que se refleja en la aceptación de los propios errores, y el punto de vista personal sobre los hechos narrados son fundamentales para la creación de un texto autobiográfico. Pero habría que señalar también como relevante esa *comunicación afectiva con el lector* que hace que se cree una empatía entre éste y el autor. La autobiografía provoca en el lector sentimientos similares a los que llevaron al autor a tomar la pluma para relatar su pasado, provoca en él el deseo de buscar en su propia vida un orden, de reflexionar sobre los hechos que le han llevado a ser quien es, reconociendo en el autor un yo distinto al suyo, el lector establece también una comunicación con su propio yo, el que es y el que ha sido. La capacidad analítica que caracteriza a la autobiografía frente a otros géneros, como el diario íntimo o los epistolarios, así como su carácter íntimo, que lo diferencia de las memorias, hacen que la relación que se establece con el lector sea diferente a la de los demás géneros autobiográficos. Autor y lector mantienen un diálogo que resulta efectivo en la medida en que provoca una reacción en el que lee similar a la que experimenta el que escribe.

2.2. Memorias

El término memorias se introdujo en el lenguaje muchos siglos antes que el de autobiografía, y ha servido desde entonces para designar obras de muy diferente naturaleza, tanto ficcionales como no ficcionales. Esto puede deberse, en cierta medida, a la flexibilidad del propio término que es susceptible de adaptarse y abarcar distintas realidades, todas ellas relacionadas con ese ambiguo territorio que es la memoria y el recuerdo. Pero, lo que se pretende precisar aquí es el uso del término como subgénero dentro de lo autobiográfico y, en este sentido, contrapuesto a la autobiografía con la que, sin embargo, guarda muchos puntos de contacto.

El género memorialístico se encuadra dentro del dominio literario del yo, en tanto que el memorialista se adentra en sus recuerdos en busca de la materia base a partir de la cual creará su relato, pero no será su intimidad o su personalidad las que constituyan el núcleo de su proyecto, sino que las memorias “se centran en los acontecimientos en que el escritor ha participado de una manera activa o pasiva dentro de un contexto histórico” (Romera Castillo, 1981: 53). Éste es el aspecto fundamental que diferencia a las memorias de la autobiografía, así lo señalaba ya la definición que en 1886 proponía la enciclopedia Larousse, y que sigue vigente en el *Trésor de la langue française*, basada en la “diferencia que hay entre las obras centradas en la persona o en la personalidad de quien las escribe y en las que se centran en los acontecimientos narrados por éste” (May, 1982: 143). Las memorias, por tanto, se definen por ser relatos de acontecimientos externos al autor contextualizados históricamente y en los que éste ha participado de modo pasivo, como simple testigo, o activo, como protagonista de los mismos.

Las memorias suelen ceñirse a un periodo de tiempo concreto o a una esfera determinada de la vida del autor, con preferencia por el relato de los hechos públicos, evitándose en gran medida la narración de detalles acerca de la vida íntima o personal. En este sentido, es común que las memorias hagan especial hincapié en episodios de importancia histórica y social, así como el

relato de las relaciones y encuentros con personas famosas o socialmente relevantes. Las memorias dejan así de ser escritos íntimos, para convertirse en documentos con valor historiográfico, es decir, con intención testimonial. Dentro del ámbito de lo testimonial, el objetivo de las memorias sería dar fe de los acontecimientos y sucesos de una determinada época histórica narrados por alguien que los vivió en primera persona, lo cual constituye una prueba de fiabilidad ante el lector. El valor historiográfico de las memorias hace que fechas y lugares concretos cobren especial relevancia, tanto que en muchas ocasiones los epígrafes temporales constituyen marcas episódicas dentro de la narración. Lo habitual en las memorias es la reconstrucción cronológica de una fase de la vida, distinguiéndose de los relatos de hechos anecdóticos o circunstanciales compilados sin esa atención por el orden temporal, que suelen aparecer bajo el nombre genérico de recuerdos.

El memorialista persigue los hechos separándolos de su propia intimidad para ser objetivo, esta pretensión de objetividad es esencial para entender las memorias como documentos de valor historiográfico. Podríamos hablar de dos tipos de memorias, por un lado, aquellas que pretenden dejar constancia del tiempo que le tocó vivir al autor y en las que éste narra los acontecimientos, personas y lugares que marcaron, tanto su vida, como la época en la que ésta se desarrolla y, por otro lado, aquéllas en las que prevalece una intención de carácter justificativo o apologético, es decir, en las que el autor pretende explicar su papel personal en los hechos narrados. Georges May (1982: 144) señala esta misma diferenciación dentro del género memorialístico distinguiendo entre “la narración de lo que se ha visto y conocido” y “de lo que se ha hecho y dicho”; estos dos tipos de narración se contraponen a “la narración de lo que se ha sido” que sería la marca de género que define a la autobiografía frente a las memorias.

Una de las funciones del relato memorial sería la constatación de la veracidad en el relato de épocas pasadas. Por ello, no es extraño que, tanto

críticos como lectores, busquen en escritos no ficcionales, y en concreto en las memorias, la prueba de verdad de episodios narrados en textos de tipo ficcional como las novelas. Una novela puede en ocasiones cumplir la misma función que las memorias, narrando en clave realista hechos del pasado; así, los escritos memorialísticos pueden convertirse en prueba de la veracidad de lo narrado. Por eso mismo, en las memorias de escritores adquieren especial relevancia aquellos episodios que hacen referencia a hechos que se cuentan también en sus obras ficcionales. En el caso de que el memorialista sea un hombre de estado o protagonista destacado de los acontecimientos históricos narrados, el carácter apologético o justificativo resulta fundamental para entender las motivaciones últimas del texto, donde el autor pretende dar su propia visión de su actuación personal, de lo cual resulta muchas veces un texto que explica las causas y consecuencias de decisiones o actuaciones conocidas por el público lector. De hecho, puede ocurrir en ocasiones que un mismo episodio narrado por diferentes testigos difiera de manera sustancial, lo que nos da una idea de la importancia de la perspectiva en la narración, lo cual resulta relevante para entender esa función justificativa en la que cada memorialista da las claves de sus razones bajo la luz de su interpretación personal de los hechos.

Pero el móvil último de las memorias, y en eso no se aleja demasiado de la autobiografía, sería la rememoración nostálgica del pasado, provocando en el lector un sentimiento similar al que motiva al escritor a tomar la pluma. Reconstruir los espacios y momentos vividos, así como rescatar del olvido las facetas de la personalidad de aquéllos a los que ha conocido y que el escritor conserva en su memoria, constituye una lucha contra el tiempo que destruye los recuerdos y borra las huellas del pasado. La intención de permanecer subyace a todo proyecto de carácter autobiográfico, pero en las memorias ese afán de perdurar se extiende más allá de la persona del autor, abarcando a todos aquellos que compartieron con él una época, a los propios hechos que jalonaron el camino de su existencia, rescatando así, no solo lo que el memorialista ha

sido sino, y de modo más relevante en este tipo de textos, lo que ha visto, lo que ha hecho, a quien ha conocido, donde ha estado y cuando.

- Memorias y autobiografía

Como ya hemos dicho al comienzo de este apartado, el término memorias ha servido para designar muy diversos tipos de textos y, en muchas ocasiones, aparecen bajo este epígrafe obras que se consideran autobiografías. Esto no es casual, ya que ambos géneros mantienen una estrecha relación y, en muchos aspectos una precaria frontera genérica. Por eso mismo no es extraño que ambos tipos de textos se solapen y mezclen. “Las interferencias que existen entre memorias y autobiografías no son accidentales: pertenecen a la naturaleza misma de las obras” (May, 1982: 145).

Como hemos señalado, la principal diferencia entre memorias y autobiografías es la relevancia que en las primeras cobra la narración de los hechos externos al autor, frente a la narración centrada en la personalidad del mismo, que es el eje central de la autobiografía; aunque en muchas ocasiones uno y otro aspecto aparecen entrelazados en un mismo texto. En este sentido, es habitual que el memorialista ceda, aquí y allá, a las intervenciones personales, cayendo así en la tentación, puede que de modo inconsciente, de actuar como autobiógrafo. Del mismo modo, no es extraño que en la composición de una autobiografía los hechos externos se impongan en la narración, de tal modo que el escritor adquiera un papel testimonial propio de las memorias. Ambos géneros se complementan en cierto sentido, tanto es así que en algunos casos podemos considerar, como lo hace Georges May (1982: 146) en referencia a las *Memorias* de Saint- Simon, que “son precisamente las intervenciones personales las que dan un encanto irremplazable a las memorias”.

No podemos hacer depender de la sola intencionalidad del autor la clasificación genérica de un texto, ya que éste a menudo cambia su proyecto a medida que va escribiendo, así las fronteras entre un género y otro pueden ser móviles. Se trataría entonces de jerarquizar la importancia de los hechos narrados comprobando si, efectivamente, la obra resultante se adapta a uno u otro género, es decir, que pese a que consideremos, por ejemplo, que un texto es de carácter memorialístico, no debemos descartar la inclusión en el mismo de episodios de carácter puramente autobiográfico y viceversa. Si bien, la autobiografía pone su acento en la historia de la personalidad de quien la escribe, los hechos externos narrados por el autor juegan un importante papel, así sucede también en las memorias, la personalidad e intimidad del memorialista afloran aportando a la narración de los sucesos externos claves de tipo personal. Para Georges May (1982: 151) “surgidas originalmente de las memorias, la autobiografía no ha adquirido de hecho más que una autonomía precaria”. Ambos géneros se complementan y a menudo los criterios que nos llevan a diferenciarlos son demasiado personales o subjetivos. Sin embargo, la frontera genérica, aunque difusa, existe y debemos tenerla en cuenta. Quizás no sirva para evitar las constantes “intromisiones” de un tipo de texto en otro, pero nos permite una clasificación de los textos efectiva y pragmática.

2.3. Diario íntimo

Los diarios son textos o apuntes fragmentarios en los que el escritor va contando, de modo más o menos regular, los acontecimientos que está viviendo, sus impresiones y sentimientos. Según Romera Castillo (1981: 53-54) el diario:

Se centra en un pasado reciente (recentísimo) en el que, cualitativamente, la vivencia adquiere una mayor proximidad y realidad, aunque, cuantitativamente, por no tener la profundidad de constatación y análisis, puede perder amplitud y riqueza valorativa.

Lo cercano de la experiencia y la escritura dotan al texto de un gran subjetivismo, puesto que las emociones vividas y los sentimientos que éstas hayan provocado en el escritor están aún presentes en el momento de la escritura. Esta falta de distanciamiento provoca una gran dependencia de los cambios en los sentimientos y estados de ánimo provocados por las emociones surgidas del devenir diario. Sin embargo, fruto de esa inmediatez también surge una gran dosis de objetivismo, ya que los hechos se narran tal como se han vivido, sin las manipulaciones o cortapisas que suponen los juicios y valoraciones a posteriori. Al hablar del subjetivismo en el diario lo hacemos, sobre todo, teniendo en cuenta que es una obra en constante evolución, en la que el propio suceder de los días va provocando cambios en el punto de vista del narrador, lo que se traduce en un fuerte perspectivismo del texto que constata la naturaleza del propio proceso de escritura del diario.

Como características principales del género diarístico debemos señalar, además del perspectivismo, la falta de una trama o hilo argumental, el fragmentarismo en su lectura y una temática muy amplia y libre. En un diario, temáticamente, cabe todo, desde los detalles más insignificantes hasta los grandes acontecimientos de la vida. No hay en ello una trama, sino que los hechos se narran a medida que se producen, sin buscar una cohesión narrativa que les conceda coherencia. Por eso mismo, la lectura de este tipo de textos puede resultar fragmentaria, pues no es condición necesaria de lo narrado que exista una continuidad entre un suceso y otro, al menos, no una impuesta por la narración. Lo importante no es el hilo narrativo o argumental, sino la descripción del día a día y, sobre todo, de los sentimientos íntimos que los acontecimientos provocan en su autor.

La escritura de diarios se suele relacionar con la adolescencia y juventud, el diario se utiliza entonces para ver con perspectiva los cambios que se producen en la propia personalidad, en cierto sentido, constituye una manera de

verse desde fuera, de comprender los cambios que en ese momento concreto de la vida son constantes y se perciben como trascendentales; también con la intención de conservar las impresiones, los sentimientos, en fin, todo aquello que, por intenso, parece precioso e irrepetible; en última instancia, expresan el deseo de preservar la huella de quien se ha sido. Por ser la adolescencia una época de la vida percibida siempre como transitoria, el prelude de la edad adulta, el autor adolescente quiere guardar recuerdo de aquello que ha vivido y ha sentido, consciente de que no volverá a tener tal perspectiva de sí mismo. Se puede considerar, en cierto sentido, la adolescencia como un periodo de crisis, una crisis de personalidad, y es en épocas de crisis cuando hay una mayor tendencia a llevar un diario. En este sentido, el diario responde en muchos casos a una necesidad de escribir, de poder ver desde un punto de vista diferente aquello que nos preocupa. Podríamos hablar en estos casos de un uso terapéutico de la escritura. De hecho, el uso de la escritura como terapia es una práctica común dentro de la psicología. Se escribe para no estar solo, para establecer un diálogo o auto-diálogo, en este caso, en un espacio íntimo, alejado de las presiones sociales, donde desahogarse, decir aquello que se piensa, refugiarse de la soledad y la incompreensión.

El diario se escribe como un proceso personal y no para un público, por lo que podemos considerarlo como el género autobiográfico más íntimo. Por eso mismo, el número de diarios publicados no se corresponde en absoluto con el número de diarios escritos, de hecho, muchas personas comunes cultivan este género sin intención alguna de ver sus textos publicados. Escribir un diario con vistas a su publicación cambia completamente la perspectiva del diarista, incluyendo un factor de pudor o vanidad que no tiene como escrito íntimo y de uso personal. Normalmente se acepta que un diario se redacta para uno mismo, sin otra intención que la de conservar por escrito las experiencias de la vida cotidiana y los sentimientos íntimos, los miedos o anhelos de quien lo escribe, por ello es común que los diarios se guarden con celo de las miradas ajenas, llegando incluso a la destrucción de los mismos por miedo a las intromisiones de

terceros. La publicación no es casi nunca motivo de la escritura de un diario, de hecho, normalmente los diarios que se publican son diarios póstumos, editados por personas cercanas a su autor. El diario no es un texto de ámbito público por varias razones, una de ellas es el fragmentarismo del mismo que hace que el texto funcione con unas claves que tan solo posee su autor y que pueden oscurecer su lectura, las referencias a lugares y personas no suelen estar justificadas textualmente, puesto que el autor posee esos datos que al lector, sin embargo, le faltan.

Sus detractores ven el diario como una simple demostración de narcisismo, un ejercicio de egolatría basado en la presuposición (¿errónea?) de que los acontecimientos cotidianos pueden contener en sí mismos la esencia de la existencia personal, única y valiosa. Pero esa acumulación, en algunos casos casi obsesiva, de anécdotas banales, sucesos cotidianos y pensamientos íntimos no es más que una lucha por aprehender el tiempo, dejar constancia de quien se ha sido, partiendo de la premisa de que todo cambia y, en especial, uno mismo.

- Diario íntimo y autobiografía

El diario íntimo es una obra que evoluciona y crece al mismo ritmo que la vida, siguiendo el transcurrir del día a día. La vida aparece entonces como un proceso abierto y cambiante, esto lo diferencia de otros géneros autobiográficos. El diario consigna el proceso de formación de esa personalidad que aparece ya formada y cerrada en la autobiografía. La principal diferencia entre los dos géneros es, por tanto, la perspectiva desde la cual escribe el autor. Como hemos dicho ya, la autobiografía es el género de la retrospección y la memoria, el autobiógrafo escribe desde el presente acontecimientos sucedidos en el pasado, su pasado aparece entonces como un proceso acabado y que se evalúa desde el presente. En cambio, el género diarístico juega en todo momento con la inmediatez de los hechos que están vigentes, como procesos en marcha

susceptibles al cambio. El futuro aparece entonces como una incógnita y tiene una importante incidencia en lo narrado. El futuro no tiene cabida en la autobiografía, en tanto que lo que se narra se percibe como perteneciente al espacio pretérito, con independencia de los acontecimientos futuros.

La capacidad para valorar los hechos, propia de la autobiografía, está ausente en el diario, debido a la falta de la perspectiva necesaria para un análisis de los mismos. Por eso mismo, no tiene cabida en el diario esa tendencia de la autobiografía a crear relaciones causales entre los acontecimientos, que doten de cohesión y coherencia al texto. El diario se limita a describir hechos y estados de ánimo, los juicios que establezca el autor serán de carácter transitorio, puesto que no puede valorarlos de manera mínimamente objetiva por estar inmerso en los mismos procesos que narra. Los textos resultantes en uno y otro caso difieren sustancialmente en su cohesión, siendo los diarios de carácter fragmentario, frente a los autobiográficos que presentan un hilo narrativo sólido que rige su composición.

El tiempo corre en sentido contrario en un género y otro. El diario avanza hacia el futuro a través del presente, mientras que la autobiografía retrocede desde el presente de la escritura hasta el pasado de los hechos. El autobiógrafo emprende la búsqueda, a través de su pasado, de aquello que el diarista constata como presente; en sentido contrario, el diarista espera encontrar las claves para comprender los hechos que ahora narra y que el autobiógrafo posee desde su perspectiva en el futuro. Pero ambos persiguen, en cierto modo, lo mismo, se persiguen a sí mismos, la esencia de su yo íntimo. Subyace en los dos géneros la intención de comprender la propia personalidad, ya sea observándola como algo acabado, ya como proceso abierto en el presente. Las motivaciones que llevan a un autor a afrontar textos autobiográficos o diarísticos no son las mismas, sin embargo, guardan en su esencia rasgos comunes.

2.4. Blog

Un 'blog' es un tipo de página web que se actualiza de manera periódica y que recopila cronológicamente textos escritos por uno o varios autores, apareciendo primero el más reciente. El término inglés *Weblog*, origen de la abreviatura 'blog', se forma a partir de las palabras *web* (Internet) y *log* (diario). En español, se usa el término *bitácora*, en referencia a los cuadernos de bitácora usados en navegación. En 2005 la Real Academia Española introdujo el vocablo en el *Diccionario Panhispánico de Dudas* definiéndolo como:

Sitio electrónico personal, actualizado con mucha frecuencia, donde alguien escribe a modo de diario o sobre temas que despiertan su interés, y donde quedan recopilados asimismo los comentarios que esos textos suscitan en sus lectores.

El uso preferente del blog es el de contar la propia vida, a modo de diario, pero con la diferencia de que los textos son publicados en Internet y, por tanto, son de dominio público. Es habitual que el lector tenga la oportunidad de escribir sus comentarios, que pueden, a su vez, ser respondidos por el autor del blog, estableciéndose así un diálogo entre ambos. Esta posibilidad de crear un diálogo abierto es de carácter opcional, pudiéndose restringir la participación de los internautas e, incluso, impedirla. Se pueden incluir en el blog fotografías y vídeos, combinando así texto e imagen. Existen numerosos tipos de blogs, desde comerciales a periodísticos, pasando por los de tipo corporativo y empresarial, sin embargo, los más populares son los de carácter personal. A lo que aquí respecta nos detendremos en estos últimos.

Los textos que constituyen los blogs de tipo personal abarcan casi cualquier tema tratado, eso sí, desde una perspectiva personal y mayoritariamente autorreferencial. Su autor consigna en ellos sus experiencias, tanto íntimas como de carácter profesional o público, de hecho es muy popular

que artistas de todo tipo utilicen este soporte como complemento a su labor artística. Desde lo más íntimo a lo meramente anecdótico, cualquier reflexión o acontecimiento es susceptible de ser expresado a través de este medio. Las similitudes con el diario íntimo son obvias, se trata de textos en los que se describen, prácticamente de manera inmediata, experiencias del día a día, ordenadas de modo cronológico y que tienen una temática completamente heterogénea. Sin embargo, en el caso del blog, y en esto se diferencia de modo sustancial del diario, los textos son públicos, lo que limita en muchos aspectos la sinceridad de su autor y favorece interferencias relacionadas con la vanidad y el pudor. El carácter público del blog y la posibilidad de establecer un diálogo entre el autor y los lectores potenciales hace que se convierta en un vehículo de socialización, creándose redes de personas que comparten intereses o aficiones. Los blogs pueden aparecer agrupados bajo algún criterio (idioma, temática, localización), a estas redes se las denomina *blogosfera*.

Como escritura del yo, el blog tiene una gran incidencia social, dando la oportunidad de expresarse de modo personal a cualquiera que desee hacerlo. En este sentido, se diferencia de otras modalidades autobiográficas, como las memorias o la autobiografía, que estarían reservadas solo a una minoría de autores, que por su prestigio o reconocimiento social, resultan interesantes para la industria editorial. Es por eso mismo que se ha convertido en un soporte tremendamente popular para aquellos que sienten la necesidad de consignar por escrito hechos de su vida y personalidad, y que encuentran así un modo rápido, accesible y eficaz de mostrar sus textos públicamente y con un número potencial de lectores inmenso.

Cabría preguntarse, quizás, cuales son las motivaciones de las personas que deciden escribir un blog. Si el diario íntimo sirve para profundizar en la propia personalidad, sirviendo de vía de escape a todo aquello que consideramos de dominio privado; el blog sería una vía de mostrarse públicamente a los demás. Probablemente sean otro tipo de ciencias, como la

sociología o la antropología, las que deban dar respuesta a estas cuestiones, sin embargo, desde el punto de vista autobiográfico, este tipo de textos tienen ciertas características que, como venimos señalando, los diferencian de otras manifestaciones de la escritura del yo. Se trata, pues, de una suerte de diarios, pero de dominio público. Su autor nos dice con ellos: “estoy aquí, éste soy yo, esto es lo que pienso, esto es lo que hago”. Responden, quizás, a una necesidad de diferenciarse, de individualizarse y, al mismo tiempo, de comunicarse. Vivimos en la era de la comunicación, las posibilidades de establecer contactos han superado las barreras físicas y espaciales, se tiene acceso a cualquier rincón del planeta a través de una simple pantalla de ordenador, Internet ha abierto las puertas de la expresión personal de un modo tan generalizado y democrático como nunca antes se había visto. Al mismo tiempo, es la nuestra una época de sobre información, de anonimato urbano y de alienación personal. El yo que se expresa a través de Internet busca su lugar en el inmenso océano de personas que viven y se expresan también en ese medio, quiere individualizar su propia experiencia, sus opiniones, sus sentimientos y, al mismo tiempo, perdurar, permanecer como individuo diferenciado. No hay que obviar el papel que la vanidad juega en la escritura de un blog, pero quizás, sea éste un factor a tener en cuenta en cualquier clase de texto de carácter autobiográfico.

La calidad de los textos publicados a través de este medio son absolutamente dispares. Sin embargo, su popularidad e incidencia social han hecho que los blogs hayan obtenido en muy poco tiempo (teniendo en cuenta que los primeros blogs populares aparecieron en EE.UU. en 2001) un gran reconocimiento como forma de expresión artística. Tanto es así que el blog se incluye como categoría en muchos premios del campo del arte, de hecho, desde 2004 existe un premio internacional concedido por la cadena de radiotelevisión alemana para el exterior, Deutsche Welle. Desde luego, por su valor cuantitativo, así como por la revolución y democratización que supone como vehículo de

expresión del yo, el blog merece ser tenido en cuenta como modalidad autobiográfica.

2. 5. Epistolarios

Se trata de colecciones de fragmentos de la correspondencia de una persona, y forman parte del amplio y diverso género autobiográfico, en tanto se trata de textos en los que se narran experiencias íntimas y personales de su autor. Por lo general, la periodicidad es menos regular que en el diario y resulta menos íntimo que este otro, ya que su lectura no se reserva exclusivamente para su uso privado, sino que tiene un destinatario concreto, determinante, en muchos sentidos, de la temática y contenido de los textos epistolares. La existencia, inevitable, de un destinatario conlleva ciertas cortapisas a la expresión de la intimidad, es decir, un grado menor de confidencialidad que en el caso del diario. Esto no significa, en ningún caso, que en la comunicación epistolar no exista un espacio válido para la confianza íntima y el desahogo, se trataría del espacio de la confianza en el otro y de la amistad. La sinceridad de lo expuesto en las cartas estaría demostrado, en cierto sentido, desde el momento en que responden a una necesidad de comunicación personal y espontánea que permite a su autor expresar ideas y sentimientos, con una única limitación impuesta por el grado de confianza e intimidad en la relación con la persona a quien escribe. Para Romera Castillo (1981: 45) “en las cartas no tiene cabida la ficción (la literaria, claro; de las otras puede haber cantidad); la vida traspasa al papel y la escritura se convierte en vida.”

Existen semejanzas entre el género epistolar y el diarístico, ya que ambos se dedican a consignar la realidad presente del autor, creando textos abiertos y cambiantes, que fluctúan según las circunstancias del presente y las incertidumbres del futuro. La epístola establece diferentes juegos con el tiempo; en primer lugar, con el presente de la escritura que es al mismo tiempo futuro, el

futuro en el que se realizará su lectura, y pasado, desde la perspectiva desde la que la recibirá el destinatario. En este cruce temporal el autor gestiona esos tiempos, creándose así un tiempo virtual en el que se encuentran destinatario y remitente, para el primero, lo que lee ha sucedido y ha sido escrito en el pasado, para el segundo, el texto está escrito en el presente y leído en el futuro.

Uno de los rasgos comunes a ambos géneros, el diarístico y el epistolar, sería el tratarse de textos que se escriben de manera frecuente y periódica, en ese sentido, juegan un papel importante las fechas y datos cronológicos que conceden cierta coherencia a lo narrado. El modo de escritura en ambos casos da lugar a textos eminentemente fragmentarios, es decir, sin la cohesión de una obra narrativa acabada. Otra característica compartida por ambos géneros es que se escriben sin la intención de ser publicados. Podemos decir, por tanto, que existen semejanzas entre epistolarios y diarios, pero también una diferencia profunda, la relación establecida con el destinatario, es decir, la naturaleza dialogística del epistolario. Éste es un diálogo a distancia, tanto temporal como espacial, pero en el que el lector tan solo tiene acceso a lo que dice uno de los interlocutores. Sin embargo, en el texto encontramos la presencia del otro participante en la comunicación, a través de referencias constantes al mismo. En la carta, el yo escribe, habla y relata a un tú que está representado tanto textualmente, por ejemplo mediante fórmulas de saludo preestablecidas (“Querido...”, “Estimado...”, etc.), como extratextualmente, por una persona con existencia real. Ambas figuras, autor y lector, están socialmente representadas, incluso de modo oficial, por las figuras de remitente y destinatario, que actúan fuera del texto y tienen incidencia en la realidad en el caso, muy común, de que el canal a través del cual se establece la comunicación sea el correo.

Las cartas están llenas de guiños y claves textuales entre los interlocutores, y que el lector no puede comprender por falta de la información necesaria, de los datos previos que ellos sí poseen. Resultan, por tanto, textos fragmentarios en los que es necesario deducir contextos y completar la

información con datos biográficos para solventar las lagunas que inevitablemente surgen a cada paso; así como reconstruir la relación entre los interlocutores para comprender en mayor medida la intencionalidad y sentido de lo expresado en el texto epistolar. Habitualmente, los epistolarios publicados recogen solo los textos de un escritor, dirigidos a una o varias personas, rara vez se recopilan también las respuestas suscitadas por estos. La conservación del material que constituye los epistolarios depende de multitud de circunstancias, que incluyen indefectiblemente el azar. En la mayoría de las ocasiones existen lagunas entre las cartas, ejemplares perdidos, cartas extraviadas en el pasar de los años, destruidas quizás o, simplemente, olvidadas.

Los epistolarios constituyen un material documental interesante, pues aportan datos que complementan las biografías, tanto del autor como del destinatario, así como de la relación establecida entre ambos. Resultan de inestimable ayuda en la reconstrucción de periodos de la vida de un autor, así como de los procesos creativos o sentimentales que éste haya vivido y consignado en su correspondencia. Son, pues, textos que sirven de complemento, tanto a otros textos de tipo biográfico o autobiográfico, como a las noticias sobre la vida pública o profesional del autor. A este hecho se refiere Romera Castillo (1981: 43) al calificar el género epistolar como “literatura complementaria”. Los epistolarios son casi siempre obras de autores conocidos por el público lector, ya que poco interés suscitaría la correspondencia de alguien completamente anónimo, a excepción de aquellos casos en las que ésta recoja hechos relativos a momentos históricos determinados, tales como crisis sociales graves o guerras. En el caso de que se trate de la correspondencia privada de un escritor ofrece la posibilidad de clarificar aspectos concernientes a su obra y al propio proceso creativo.

Como hemos señalado ya, una de las peculiaridades del género epistolar es que no solo profundiza en cuestiones relativas al remitente o persona que escribe la carta, sino que en la epístola la figura del destinatario tiene una

presencia patente, quedando constancia escrita acerca de las cuestiones relativas a la relación particular entre ambos. Las cartas conservan un diálogo mantenido de modo real y efectivo entre dos personas con una relación, asimismo, real y efectiva. A través de los epistolarios tenemos acceso, de modo distinto al ofrecido por otros géneros autobiográficos, a la vida y la personalidad de su autor que deja constancia, no solo de sí mismo, sino también de la persona con la que establece la comunicación epistolar, y de la relación entre ambos.

2.6. Autorretrato

El autorretrato sería una descripción que el autor hace de sí mismo, tanto en prosa como en verso, y en la que aparecen los rasgos que considera definitorios de su persona. Su denominación hace referencia a su origen pictórico, con el que comparte características como el estatismo; sin embargo, podemos considerarlo como modalidad autobiográfica, en tanto que su finalidad última remite al afán por indagar en uno mismo y permanecer sobre el paso del tiempo, tan propios de lo autobiográfico. Es una de las modalidades que tiene más posibilidades de expresarse poéticamente, por lo que ha sido muchas veces comparada y relacionada con el poema autobiográfico. Se podría considerar que no cumple ciertas características propias del género autobiográfico, como la extensión o la visión retrospectiva, a tal afirmación se puede argumentar que no existen en la autobiografía exigencias de extensión y que no todas las modalidades autobiográficas son de carácter retrospectivo, como, por ejemplo, el diario. Se trata, más bien, de tener en cuenta la intencionalidad de este tipo de textos, así como su naturaleza autorreferencial.

Describirse a uno mismo, ya sea física o moralmente, supone un “auto-análisis” que requiere una capacidad de distanciarse para crear una imagen que englobe todos los rasgos que consideramos como característicos de nuestra persona. Para ello es necesario un análisis previo que permita establecer qué

características son las que han de mostrarse en el autorretrato. A partir del conocimiento que cada uno tiene de sí mismo, se trata de objetivizar aquello que se considera definitorio y pertinente para tratar de analizarlo de un modo más o menos objetivo, casi como si fuera otro el que lo hace. No es una tarea sencilla, se necesita cierto grado de distanciamiento y perspectiva que permita una visión general del objeto que se quiere describir, en este caso, al existir una identidad entre el sujeto y el objeto de dicha descripción, esa distancia resulta especialmente difícil de conseguir.

Subyace en todo este proceso una intención de comprenderse, pero a diferencia de otras modalidades autobiográficas, centrándose en lo que uno es en el momento presente, de ahí que sea el presente el tiempo en el que suelen aparecer este tipo de textos. Esto no significa necesariamente que no intervengan elementos concernientes al pasado, en tanto que todos somos, en cierto sentido, producto de nuestras experiencias anteriores; el presente contiene aquello que ya ha sido y que lo ha moldeado hasta llegar a la forma actual.

Quizás por su origen pictórico, el autorretrato suele ceñirse en muchos casos a las características físicas, llegando a acercarse a la caricatura, ya que ambas prácticas tienen la necesidad de resaltar ciertos rasgos (físicos o de carácter) que resultan más evidentes a primera vista. Es común que estos rasgos más destacados aparezcan exagerados hasta la deformación, incluso.

Existen pocos textos cuantitativamente que puedan calificarse genéricamente como autorretratos, por lo que se trata de un género poco estudiado. Sin embargo, si consideramos esta modalidad desde una perspectiva más amplia podemos comprobar que su uso no literario, ya sea de modo oral o escrito, es en la práctica bastante popular. Pondremos dos ejemplos que ilustren esta afirmación. Es habitual que en la prensa, y en especial en las revistas, se presente a personajes de todo tipo a través de entrevistas que conforman

auténticos autorretratos. A instancias del periodista, que formula una serie de preguntas, el personaje va dando las claves de sus gustos, preferencias, forma de ser..., creándose así una imagen de sí mismo. Otro ejemplo de autorretrato muy popular en la actualidad lo encontramos en los 'perfiles' de Internet, se trata de una descripción que el autor hace de sí mismo, en la que aporta datos de su físico, cualidades, gustos y demás información personal. Estos textos se utilizan en la Red en numerosos contextos, desde páginas de contacto hasta blogs, siempre con la intención explícita de darse a conocer a los demás mostrando una imagen, más o menos fidedigna, de cómo se ve uno a sí mismo. Se podría entrar a valorar el grado de veracidad de este tipo de textos dependiendo de su intención pragmática y contexto, pero resultaría una tarea complicada; en cualquier caso, se trata de textos que podemos considerar autorretratos.

2.7. Otras modalidades: libros de viajes y crónicas

Pese a que en muchos textos teóricos sobre el género autobiográfico las narraciones de viajes no aparecen como subgénero, consideramos que han de mencionarse como tal, en virtud, no solo, de las influencias que hayan podido tener en la autobiografía sino por la propia antigüedad e importancia histórica del género. Son abundantes las narraciones de viajes en la Antigüedad, solían estar narradas en tercera persona, es el caso, por ejemplo de Jenofonte o de César, y era habitual que también fuesen narraciones de campañas militares. El uso de la tercera persona revela una clara ambición historiográfica. La literatura de viajes tuvo, asimismo, gran importancia en momentos históricos concretos como, por ejemplo, durante la conquista y colonización de América en el siglo XVI. Las *Crónicas de Indias* dejaron constancia escrita del choque de culturas que supuso el encuentro de dos mundo hasta entonces completamente desconocidos el uno para el otro. El asombro ante la naturaleza majestuosa de una América inexplorada para los europeos, el contacto con culturas y gentes tan distintas de lo conocido hasta entonces por aquellos que pisaban tierras tan distantes, dejó

numerosas narraciones de sus impresiones, descripciones minuciosas y relatos cargados de exotismo.

Pero el gran surgimiento de los libros de viajes como modalidad autobiográfica se producirá con la llegada del Romanticismo y la exaltación del yo, al convertirse el yo viajero y sus impresiones personales en el verdadero eje central de la narración de expediciones y viajes. El Romanticismo fomentó el atractivo exótico del viaje como descubrimiento, no solo de lo desconocido, sino también de uno mismo. Con la popularización de los viajes, debido a avances tecnológicos que pusieron al alcance de la mayoría nuevos medios de transporte, como el ferrocarril, que facilitaban los desplazamientos y los hacían más asequibles, las narraciones de viajes se van haciendo algo más habitual. De hecho, de todos los diarios posibles, el de viajes es el más común, probablemente porque solo nos compromete durante un periodo limitado de tiempo y, además, porque todo viaje se piensa y se vive como algo fuera de lo habitual, cúmulo de experiencias nuevas y dignas de conservarse, ya sea por escrito o, de modo más popular, a través de recuerdos como las fotografías.

El atractivo de las narraciones de viajes es indudable, en tanto que responden a una necesidad universal del ser humano, la de la novedad, de lo extraño, de la aventura. El viaje como tópico de la literatura de ficción tiene, partiendo de la misma *Ilíada*, una importancia indiscutible, sin embargo, en el caso de relatos contados por el propio viajero, que realmente ha conocido y ha vivido lo que narra, resulta más cautivante para el lector, ya que se trata de experiencias reales y no inventadas, provocando una mayor empatía con el autor del texto. La ruptura con el mundo cotidiano que propone la literatura de viajes despierta en el lector sus deseos de conocimiento, de viajar aunque sea tan solo a través de los ojos de otro, constituyendo, en cierto sentido, una vía de escape a la rutina de la vida sedentaria.

A diferencia de otras modalidades autobiográficas, la escritura de viajes juega con dos coordenadas bien marcadas y que tienen una importancia muy similar en el relato; por un lado, existe un orden cronológico que nos remite al género diarístico, pero, por otra parte, se diferencia de éste, y de las demás modalidades autobiográficas, por la inclusión como eje organizativo y temático de un itinerario geográfico, el del viaje. Así, espacio y tiempo jalonan el texto, donde se constata el paso de los días pero también el cambio de escenario provocado por la movilidad física del viajero. En la literatura de viajes se incluyen numerosas descripciones de paisajes y lugares, costumbres, tradiciones o personas de culturas diversas, todo aquello que el viajero ve, y por lo que se siente impresionado, se vierte al texto. Éste sería el aspecto externo del viaje, una mirada extraña, la del viajero, que recoge las impresiones de los lugares que visita; pero hay más, el viaje supone además un encuentro con la propia personalidad, un itinerario íntimo que se efectúa a través del conocimiento y toma de contacto con otras culturas, es decir, por contraste con lo hasta entonces desconocido. El viaje supone un proceso interno, quien lo vive se abre a nuevas experiencias, al tiempo que se vuelve hacia sí mismo, actuando como filtro de lo vivido, de todo lo que sucede a su alrededor, convirtiendo así en personal cada acontecimiento acaecido durante su periplo.

No es de extrañar, por tanto, que fragmentos de las narraciones de viajes tengan cabida como episodios de textos autobiográficos. Las autobiografías recogen las experiencias importantes en la vida de su autor, aquellas que han servido para forjar su personalidad, en este sentido, los viajes suelen dejar una huella imborrable que perdura en la memoria con mayor viveza que otro tipo de episodios. Puede ocurrir que la vida del autobiógrafo haya sido especialmente errabunda o haya realizado grandes o importantes viajes, en tal caso, la narración de los mismos ocupará una parte importante de sus narraciones; piénsese, por ejemplo, en la diáspora del exilio español a consecuencia de la Guerra Civil. Por otro lado, si la vida del autobiógrafo ha sido especialmente sedentaria, no será de extrañar que los desplazamientos, por breves o nimios

que sean, ocupen un lugar en la memoria y así encuentren también un hueco en la narración autobiográfica.

Siendo una modalidad menor dentro del amplio género autobiográfico, los libros de viajes ocupan un lugar que ha de ser tenido en cuenta. Los aportes que este tipo de literatura, muy anterior al género autobiográfico, ha hecho a la autobiografía son destacables y dignos de mencionarse. Asimismo, las relaciones con otras modalidades de escritura del yo son innegables, en su forma y modo narrativo se acerca al diario íntimo, y por la importancia dada a los acontecimientos externos, a las memorias. Es decir, las relaciones del género de viajes con otras modalidades o subgéneros de la literatura íntima existen y funcionan a través de una cadena de préstamos, e incluso interferencias, entre todos ellos.

3. GÉNEROS VECINOS

Además de detenernos en el análisis de las diferentes modalidades narrativas que puede tomar el género autobiográfico, creemos oportuno analizar también otros géneros que, sin formar parte de la órbita de lo autobiográfico, guardan con la autobiografía una estrecha relación que ha sido determinante en su formación y evolución. Se trata de dos géneros narrativos, uno de carácter no ficcional, la biografía, y otro ficcional, la novela autobiográfica o autoficción. El primero de ellos jugaría un importante papel, en primer lugar, en el propio surgimiento del término autobiografía, que sin duda proviene de la palabra biografía. Las relaciones entre ambos géneros está ya planteada por las similitudes en el proyecto narrativo que ambas se plantean, las dos aspiran a recrear una vida que tiene una existencia real, en el caso de la autobiografía será la vida del propio autor, en la de la biografía una vida ajena a la del narrador. Planteado así, pudiera parecer que los dos géneros tienen más características en común de las que en realidad comparten, determinar qué

rasgos resultan comunes y cuales los diferencian, es la tarea que se plantea en este nuevo apartado, aspirando a demostrar que pese a los numerosos puntos en contacto es más lo que tienen de diferente.

En el caso de la autoficción los rasgos formales internos y los procedimientos narrativos usados por los dos géneros resultan ser tan similares, que en muchas ocasiones el mero texto no resulta suficiente para diferenciarlos y es necesario recurrir a elementos extratextuales. Esto estaría motivado, en primer lugar, por la similitud en el proyecto que ambos géneros se plantean como punto de partida, y que sería común a la biografía, reconstruir una vida a través de la escritura. Las diferencias entre los géneros, al menos desde un punto de vista teórico resultan claras; la biografía toma como personaje central una persona real pero ajena al narrador, en la autobiografía esa persona real será el propio autor y en la autoficción el protagonista del relato es un ser imaginario sin existencia real fuera del texto, se trata por tanto de un texto de naturaleza ficcional. Esta diferencia entre autobiografía y autoficción pudiese parecer determinante a la hora de distinguir las características de cada género, sin embargo, al menos desde un punto de vista textual, los procedimientos y mecanismos formales son los mismos, dando lugar a textos que en su estructura interna son indistinguibles.

Lo que resulta claro es que, más allá de los puntos en común y diferencias entre los géneros, las relaciones entre la autoficción y la biografía con lo autobiográfico han sido concluyentes en la formación del género y han influido en la evolución de los textos, determinando el uso de técnicas y recursos narrativos concretos. Pese a los distintos móviles que llevan a un autor a decantarse por uno u otro, los tres géneros aspiran a lo mismo, a convertir la vida, real o ficticia, a través de la escritura, en literatura.

3.1. Biografía

Parece claro que la relación entre autobiografía y biografía empieza, en primer término, por la propia designación de los géneros. La primera palabra deriva de la segunda, aunque el término 'biografía' existe tan solo desde hace poco más de doscientos cincuenta años, solo un siglo antes de que apareciese por primera vez el de 'autobiografía'. Parecería también lógico pensar que dicha relación no se limita a esto y que los préstamos e influencias entre ambos géneros son frecuentes y significativos. Pese a que la biografía como tal sea anterior a la autobiografía, no significa esto necesariamente que la relación entre ambas sea de dependencia, o que la primera sea modelo de la segunda, al menos habría que ser precisos a la hora de determinar en qué aspectos concretos se parecen y diferencian ambos géneros narrativos.

Si bien el término 'biografía' empieza a usarse en el siglo XVIII, el fenómeno biográfico es mucho más antiguo, pudiendo incluso citar como primer biógrafo a Plutarco, que nació hacia la mitad del siglo I y cuya obra, *Vidas paralelas*, establece un modelo de lo que será posteriormente el género. De hecho, el propio Plutarco sería el creador del término que designa al género, utilizando el término 'vida' ('*bios*' en griego) para designar sus textos, algo que imitarían sus muchos discípulos en el arte de narrar vidas ajenas. En la Antigüedad, sobre todo en Roma, era común pronunciar un 'elogio' ('*laudatio*') a la muerte de un hombre célebre, a fin de preservar su memoria de la muerte. El género biográfico irá tomando forma a través de esta forma latina de elogio fúnebre, que poco a poco fue adoptando una forma más o menos fija, que incluía: una referencia a los orígenes familiares del difunto, los hechos más destacados de su vida pública y carrera profesional, algún dato de su vida privada y familia y, finalmente, las virtudes o méritos que le han llevado a ser considerado una persona ilustre y que merecen ser recordados. El *laudatio* latino es una forma que dejará de cultivarse, pero que no cae en el olvido debido, en buena parte, a que su forma se retoma en otras épocas, ya sea en la enseñanza

de la iglesia, que cultiva las hagiografías y vidas de santos, como en el *De viris illustribus* de Petrarca, por ejemplo. Poco a poco se extiende la costumbre de colocar en las ediciones póstumas de autores laicos una breve reseña biográfica que suele ser escrita por un familiar o amigo y que nos recuerda a la *laudatio* de la Antigüedad.

En común tienen, biografía y autobiografía, el hecho de tomar una vida real como tema para su relato. Pero, más allá de esto, son más las cosas que las diferencian que las semejanzas. Podría pensarse que la autobiografía le debe a la biografía el orden cronológico y lineal de su relato, pero estaríamos obviando que “el orden cronológico no solo no se respeta en una autobiografía sino que resulta imposible hacerlo” (May, 1982: 191), como ya habíamos dicho al analizar los aspectos básicos de lo autobiográfico. De todos modos, si dicho orden cronológico existiese en la autobiografía, tampoco habría motivos para atribuirlo a la influencia del género biográfico, que por otra parte ni lo inventó ni lo respeta más que de modo parcial.

Entre las diferencias más destacadas señalaremos tres, siguiendo lo dicho por Georges May (1982: 192-200). Éstas serían: el papel de la muerte, el papel de la memoria y el papel del orden de presentación. Si bien la mayoría de las autobiografías siguen un esquema general de tipo cronológico que suele comenzar con los orígenes familiares y nacimiento de su autor, éstas no terminan con la muerte del autobiógrafo, algo muy común en el género biográfico. De hecho, uno de los móviles que hemos señalado en la autobiografía es el de triunfar sobre el paso del tiempo, el olvido y la muerte. El héroe de una biografía es ya un personaje célebre que, por el mero hecho de ser el tema de una biografía, ha conseguido ya aquello a lo que el autobiógrafo aspira. La muerte, vista como el punto final de la vida, es la que marca el final, y por tanto el resultado completo de una existencia, el autobiógrafo nunca puede estar seguro de si aquello que hoy por hoy considera acabado no puede ser modificado de algún modo, desvirtuado o corrompido, es decir, nunca tendrá la

certeza que da la muerte como coronación y final. Respecto al papel de la memoria, éste es muy diferente en un género y otro. El biógrafo trabaja, como un historiador, con información que le es ajena, documentos, cartas, entrevistas y testimonios, y que en ese sentido resultan mucho más objetivos que los recuerdos que constituyen la materia de la que se nutre el texto autobiográfico. La subjetividad y el perspectivismo son elementos claves en la autobiografía, sin lo cuales no puede existir la memoria, los sentimientos que afloran al recordar el pasado impregnan el relato del autobiógrafo, por mucho que éste pretenda mirarse desde fuera y ser objetivo, le resultará imposible, en tanto que son su propia vida, sus propios sentimientos, de los que se habla en su obra. En cambio, el biógrafo ve los acontecimientos como mero observador y accede a su héroe a través de materiales que son más o menos objetivos. El relato que surge en uno y otro caso es sustancialmente diferente, por ejemplo, en el orden de la presentación. Si aceptamos que, de manera al menos parcial, en ambos casos se sigue el orden cronológico, no podemos dejar de notar que los hechos se presentan de dos modos completamente diferentes. El autobiógrafo parte del presente para ir reconstruyendo poco a poco su trayectoria vital, mientras que el biógrafo, si bien escribe también desde el presente, puede plantear su relato de modo tal que se omitan episodios posteriores a lo relatado, es decir, que la narración se gradúe obviando los acontecimientos del futuro y centrándose tan solo en lo que se narra en cada momento. Sin embargo, “el autobiógrafo no puede aparentar que no sabe lo que sí sabe” (May, 1982: 196).

Las diferencias entre un género y otro serían, pues, significativas, y los colocarían en dos órbitas literarias diferentes. Pese a todo, existe una relación fuerte entre ambos, en tanto que, como ya hemos señalado, tanto la autobiografía como la biografía tienen como eje central una vida real. En este sentido, pudiera ocurrir que dentro de una obra de carácter autobiográfico se incluyan apuntes biográficos más o menos extensos, estaría justificado en cierta medida, puesto que una persona que narra su propia vida puede tener la necesidad de hacer referencia a otras vidas, ya sea por la importancia que

puedan haber tenido en la suya propia, ya como una suerte de homenaje o recuerdo de aquello que queremos que perdure sobre la muerte y el olvido. Retomaremos este aspecto al hablar de la obra de Carlota O'Neill, *Los Muertos también hablan*, en la que la referencia biográfica a su marido Virgilio Leret ocupa una parte importante del texto.

3.2. Autoficción

Como géneros narrativos, la autobiografía y la autoficción mantienen una compleja red de relaciones, préstamos e interferencias que influyen en numerosos aspectos formales de ambos géneros. El desarrollo de la autoficción, es anterior al de la autobiografía; no es de extrañar entonces que ésta se viese influenciada por procedimientos narrativos que habían madurado como novelescos, pero que son válidos de igual modo en el relato autobiográfico. Con respecto a la narración en primera persona, sin ir más lejos, parece que la autobiografía le debe, en muchos sentidos, a la novela el uso de este procedimiento, que ya era usado de manera habitual por ésta antes de que, a finales del siglo XVIII, la autobiografía se apoderase de él. Pensemos en la novela picaresca española del siglo XVI, por ejemplo, que empleaba la primera persona de modo generalizado, estructurando el relato de manera autobiográfica, dos siglos antes de que ni siquiera el propio término 'autobiografía' hubiese sido creado. Por supuesto que el uso de la primera persona es un rasgo definitorio del género autobiográfico y que, casi con toda seguridad, la autobiografía habría hecho uso del mismo, existiese o no la autoficción, pero lo cierto es que cuando surge la autobiografía como género, hace poco más de dos siglos, los procedimientos referidos al uso de la primera persona habían evolucionado como mecanismos de la creación novelesca.

Pero, quizás, "la razón más pertinente de la relación privilegiada entre la novela y la autobiografía es que ésta se propone un objetivo análogo al de toda

una familia de novelas: contar la vida de un personaje” (May, 1982: 211). La única diferencia entre una y otra es que la autobiografía pretende reconstruir una vida real y, en el caso de la autoficción, esa vida es producto de la imaginación del autor. Sin embargo, si ese proyecto de contar una vida se hace utilizando la primera persona, las similitudes entre ambos géneros son tantas y de tal peso que resulta imposible distinguir entre uno y otro ateniéndonos únicamente a las características internas del texto. La principal diferencia entre la autobiografía y la autoficción estaría en el modo en que son percibidas por el lector y, en consecuencia, en la modalidad de lectura que provoca cada género. El lector que se enfrenta a un texto de carácter autobiográfico lo hace desde la certeza de que lo que allí se cuenta remite a la realidad, que la vida contenida en ese relato sucedió de verdad y que fue protagonizada (vivida) por quien ahora la cuenta; al leer una autoficción no buscamos esta pretensión de verdad, no existe necesariamente una realidad que actúe como referente del texto, por lo que “en el texto presentado como novela el receptor buscará elementos para una codificación autoficcional en el grado de referencialidad, valorando la imitación que hace de la realidad” (Molero, 2000). No existiría entonces el *pacto autobiográfico*, que establece la modalidad de lectura autobiográfica y compromete tanto al autor como al lector, al primero mediante la afirmación explícita de su intención de crear un relato sincero y basado en la verdad; al segundo, a leer este relato como tal.

La gran diferencia formal entre la autoficción y la autobiografía es la falta de identidad entre narrador y personaje en la primera, y que es condición *sine qua non* a la hora de crear un relato autobiográfico. Sin embargo, existe la creencia de que quizás en los personajes ficticios creados por la mente del escritor haya más de él que en la imagen intencionada que de sí mismo construye el autobiógrafo, es decir, que tal vez la autoficción sea más sincera que la autobiografía. Lo cierto es que, en cualquier caso, el material del que se compone cualquier manifestación artística proviene, en última instancia, de la personalidad del propio creador, de modo que se podría llegar a afirmar que la

vida de éste siempre está presente en su obra, en mayor o menor medida, de manera más o menos consciente. Esto provoca en muchos casos cierta curiosidad morbosa por desentrañar que hay de real, de autobiográfico, en tal o cual novela de un autor, cuales son las referencias a personas y acontecimientos de la realidad. En este sentido, señala Lejeune (1994: 83):

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. Denominaría a esta forma indirecta de pacto autobiográfico el ‘pacto fantasmático’.

Alicia Molero (2000) apunta a este respecto que “al *pacto fantasmático* responden todas aquellas novelas donde, sin que el personaje remita expresamente al autor, el lector reconozca en él los atributos o circunstancias de quien firma la obra”. De hecho, es habitual que los textos de carácter autobiográfico (memorias, autobiografías, epistolarios...) sirvan para arrojar luz sobre episodios de tipo novelesco, desvelando relaciones de lo considerado como ficción y la vida real del autor; relaciones que, por otra parte, resultaría imposible establecer sin la existencia de dichos textos autobiográficos. Todo ello vendría a determinar que toda novela puede ser entendida, en cierto sentido, como expresión autobiográfica. La cuestión sobre cual de las dos formas literarias encierra más verdad o es más sincera no afecta a los textos, sino que “la verdad que invocan es la de la personalidad” (May, 1982: 218). Entendida así, la verdad de la que hablamos puede ser quizás mayor en el caso de la novela, en tanto que se expresa de manera inconsciente, no existe una voluntad explícita de ser sincero o verídico, y por eso mismo quizás sea más factible llegar a serlo. Lo cierto es que, como señala Georges May (1982: 221):

Tras la multiplicidad y la diversidad infinita de formas de expresión literaria, nunca se olvidan por completo la fuerza unificadora y

la necesidad irresistible de manifestarse que corresponden a la personalidad del autor.

Las relaciones entre autoficción y autobiografía son tales que, como ya hemos señalado, resulta imposible distinguir las sin tener en cuenta aspectos externos del texto. “Desde el momento en que (la autobiografía) comparte con la novela una misma utopía y los mismos procedimientos literarios, las relaciones que la unen a ella son, en todos los sentidos de la palabra, orgánicas” (May, 1982: 234). En resumen, la autobiografía y la autoficción aspiran a recrear textualmente una vida, real, la primera, o imaginaria, la segunda; y para ello recurren a técnicas y recursos narrativos comunes. El resultado, por tanto, son obras formalmente idénticas, pero que generan modalidades de lectura diferentes. Como es lógico, teniendo en cuenta los numerosos puntos de contacto entre un género y otro, los préstamos e influencias son mutuos y constantes, de hecho, podríamos afirmar que su evolución como géneros es paralela y complementaria.

Para establecer esas diferentes modalidades de lectura que implicarían la existencia o no del “pacto autobiográfico”, la autoficción hace un uso de los recursos narrativos diferente al de la autobiografía. El tono, por ejemplo, resulta un factor diferenciador en un texto ficcional, recurriendo en numerosas ocasiones a la parodia, la distorsión de la realidad o la hipérbole. Según Alicia Molero (2000) “la ficción se distingue por el juego de enfrentar unas estrategias de fiabilidad a otras de fabulación; entre las primeras, será el nombre del personaje, semejante al del autor, el principal factor referencial; entre las segundas, es importante el hecho de presentar el libro como narrativa de ficción o novela”. Es decir, que si, por un lado, para que una autobiografía sea percibida como tal es necesario que el autor plantee explícitamente un contrato de lectura que así lo indique, existe del mismo modo la necesidad de que en la autoficción se establezca cierta relación contractual entre autor y lector para que ésta sea percibida como tal.

SEGUNDA PARTE: CARLOTA O'NEILL

1. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las fuentes que citan a Carlota O'Neill a las que hemos tenido acceso, lo hacen refiriéndose a ella especialmente en torno a tres aspectos fundamentales de su vida y obra: como dramaturga, como periodista y como autora de la obra de carácter testimonial *Una mexicana en la guerra de España* en su edición de México, *Una mujer en la guerra de España* en su edición peninsular, tomada como documento de valor historiográfico. Al analizar las diferentes referencias a la autora también nosotros tendremos en cuenta esta división temática, con el fin de establecer cierto orden a las mismas.

En primer lugar, y antes de entrar en esas alusiones concretas en obras de distinta índole, nos gustaría mencionar las referencias directas que en catálogos, compilaciones o diccionarios literarios hemos podido encontrar a propósito de Carlota O'Neill en su faceta de escritora. En este sentido, comenzaremos por *El catálogo general de la librería española e hispanoamericana, años 1901-1930* que en su volumen IV página 107 cita a Carlota O'Neill con motivo de su novela *¡No tenéis corazón!*, publicada en Barcelona en 1924. En esa misma página podemos encontrar una referencia al padre de la autora, Enrique O'Neill Acosta, del que se menciona su conferencia *Educación por la música* (Madrid, 1914).

En el *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX* (Maura, 2002:134) encontramos una entrada dedicada a la autora. Resulta sorprendente la inexactitud de los datos aportados. En primer lugar, se confunde el año de nacimiento, en lugar de 1905 aparece 1918. Teniendo en cuenta que se trata de una obra publicada en 2002, resulta asimismo extraño que nos se cite la fecha de su muerte, 20 de junio de 2000. Pero, quizás lo más chocante sea que se afirma que "en 1936 comenzó su carrera de periodista en los diarios *Ahora* y *Estampas*" (Maura, 2002:134). Huelga decir que se trata de un dato completamente erróneo, su labor periodística había comenzado mucho antes (en

1931 funda la revista *Nosotras*, por ejemplo) y, de hecho, 1936 es el año de su encarcelamiento. Los datos resultan del todo contradictorios teniendo en cuenta que en el propio texto, apenas dos líneas más abajo, se afirma que durante la guerra civil fue encarcelada en Melilla durante cinco años. También se incurre en error al establecer el año 1958 como la fecha en la que O'Neill consigue la nacionalidad mexicana, en realidad fue el 6 de julio de 1953. En la entrada de este diccionario se hace especial mención de las obras *Una mexicana en la guerra de España* y *Romanzas de las rejas*. La información de carácter biográfico se complementa con la bibliografía de la autora, que se divide en ensayo, novela, prosa poética y teatro. Nos llama la atención que su obra autobiográfica aparezca en el apartado de ensayo. Al referirse a *Una mexicana en la guerra de España* se menciona la existencia de la edición española publicada en 1979 por Turner, sin embargo, no se hace referencia a que el título de esta edición es *Una mujer en la guerra de España*. Respecto al apartado dedicado a las novelas de la autora, se citan cinco títulos de los cuales cuatro corresponden a obras publicadas bajo el pseudónimo de Laura Noves (*Rascacielos*, *Esposa fugitiva*, *No fue vencida* e... *Y la luz se hizo*), dato que no aparece mencionado; la quinta novela que se cita es *Amor: diario de una desintoxicación*. En el apartado correspondiente a su obra dramática, tan solo se menciona la obra *Teatro* (*Circe y los cerdos*, *Cómo fue España encadenada*, *Cuarta Dimensión*), sin hacer referencia siquiera a la obra publicada en México en 1982 *Cinco maneras de morir*. La información aportada se completa con una serie de referencias a la autora publicadas en la prensa mexicana. Como podemos ver, los datos que se nos dan en este *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX* son incompletos y en muchos aspectos erróneos, lo cual no deja de sorprendernos en una obra de estas características.

Carlota O'Neill cuenta asimismo con una entrada en la obra *Panorama de la literatura mexicana del siglo XX* (Aguirre, 1968: 46) al que no hemos podido tener acceso. Encontramos también una entrada sobre la autora en la obra *Perfil y pensamiento de la mujer mexicana* (D'Chumacero, 1961: 134) en la que se

alaba su valentía, así como su estilo propio; en ella se citan sus obras más representativas. Aparece asimismo en la obra *Women writers in translation: an annotated bibliography, 1945-1982* (1984: 240) como escritora de teatro, ficción y poesía. Se habla en concreto de su obra *Una mujer en la guerra de España*, pero no se menciona el título de ninguna otra obra. En la obra *Dramaturgas españolas de hoy: una introducción* (O'Connor, 1988: 165) existe una entrada dedicada a la autora. En ella se dice que es hija de mexicanos, obviando la nacionalidad de su madre Regina de Lamo, originaria de Jaén. Se nos dan datos biográficos referentes a sus estudios universitarios y los viajes realizados junto a sus padres por Oriente Medio y el Norte de África, así como su matrimonio con Virgilio Leret, del que se aportan datos de su profesión y de las condiciones de su fusilamiento. También se menciona su paso por la cárcel. Existe, sin embargo una afirmación que podemos considerar errónea; se dice que “al salir de la cárcel viaja por Hispanoamérica y finalmente se establece en México” (O'Connor, 1988: 165). Se obvian así los nueve años que tras su excarcelación vive O'Neill en España, además de que no es exacto decir que viajó por Hispanoamérica antes de establecerse en México, ya que lo correcto sería señalar que vivió en Venezuela. Se citan diversas obras, todas ellas teatrales, ya que se trata de una obra dedicada a la dramaturgia. Entre las obras citadas se encuentran *Circe y los cerdos*, *Cómo fue España encadenada*, *Cuarta Dimensión* y *Amor: diario de una desintoxicación* (adaptación teatral de la novela del mismo título). A estas obras se suman otras tres de las que no hemos podido encontrar ninguna referencia *Moscardón*, *Tacarigua* y *La prostituta cursi*. En su obra *Autoras en la historia del teatro español* (1997: 958-959), Juan Antonio Hormigón también las menciona, diciendo que no ha podido encontrar edición ni manuscrito de ninguna de las tres obras, ni tampoco ninguna referencia en los listados bibliográficos que acompañan a los libros de la autora. Según lo que dice Hormigón las únicas referencias a la existencia de estas tres piezas las darían Patricia O'Connor (1988: 165), y Lidia Falcón y Elvira Siruana en su *Catálogo de escritoras en lengua castellana (1860-1992)* (1992: 216), en esta última obra se dan como fecha y lugar de edición la editorial mexicana Costa-

Amic en 1974. Sin embargo los dos volúmenes de obras teatrales publicados por esta editorial no las incluyen. Podemos decir también que en la bibliografía facilitada por Carlota Leret O'Neill no aparece ninguna referencia a las obras en cuestión.

En el mencionado libro de Juan Antonio Hormigón *Autoras en la historia del teatro español* (1997: 958-959), existe una entrada dedicada a Carlota O'Neill, en ella se dan abundantes datos biográficos de la autora. No deja de ser paradójico que, pese a que la información que se da es muy amplia y detallada, el autor sea inexacto en las fechas de nacimiento y muerte de la autora, señalando 1904- 1990, en lugar de 1905-2000. En su estudio preliminar a la edición hecha por la ADE de las obras *Circe y los cerdos/ Cómo fue España encadenada* (O'Neill, 1997), Hormigón maneja estas mismas fechas, admitiendo incluso que “nació Carlota O'Neill en Madrid en el mes de marzo de 1904, aunque no he logrado saber el día con exactitud” (1997: 9), el día concreto del nacimiento de la autora es el 27 de marzo de 1905, según la biografía que nos ha facilitado su hija, Carlota Leret. En el amplio y exhaustivo estudio que acompaña a la edición de las obras hecho por Hormigón, éste analiza en profundidad la figura de Carlota O'Neill y de su marido Virgilio Leret, así como los acontecimientos sociopolíticos que contextualizan sus vidas. Aporta, sin embargo, ciertos datos erróneos o inexactos que creemos importante mencionar. Respecto a la confección del libro de memorias *Una mujer en la guerra de España*, Hormigón da ciertos detalles que no hemos podido corroborar a través de ninguna otra fuente, al tiempo que contradicen las propias palabras de la autora escritas como prólogo de la obra. Dice Hormigón en su estudio:

Paralelamente trabajaba en una narración de abundante contenido autobiográfico, que recogía las incidencias, atropellos y angustias que padeció en Melilla. Su título inicial fue Los primeros tiros que incendiaron el mundo. El manuscrito, al mismo tiempo que crecía, le quemaba en las manos (...).

(...) Lo destruyó en dos ocasiones y volvió a escribirlo de nuevo. La tercera fue unos días antes de partir hacia el exilio. De aquella primera narración nada sabemos, tan sólo que fue el antecedente directo de *Una mexicana en la guerra de España* y que, al parecer, incidía menos en el plano personal y más en aspectos descriptivos de aquellos días que iban a ensombrecer hasta el patetismo la sufrida historia de España (O'Neill, 1997: 252).

Hay varias cuestiones en este fragmento que resultan inexactas. En el prólogo de *Una mujer en la guerra de España* (O'Neill, 2003: 19), la autora señala que estando todavía en España escribió el libro dos veces, el primer manuscrito fue quemado y el segundo tuvo que deshacerlo para viajar a Venezuela, quedando convertido en un auténtico jeroglífico titulado "Notas para una novela policíaca y de aventuras". Contradice por tanto la afirmación de Hormigón que señala que hubo tres versiones antes de partir al exilio y que dos de ellas serían destruidas. Por otra parte, no hemos encontrado la más mínima referencia a la existencia de ningún manuscrito titulado *Los primeros tiros que incendiaron el mundo*, y reconociendo el propio Hormigón no haber tenido acceso al mismo, no deja de sorprender que aporte datos concretos sobre su contenido. Respecto a la publicación de la obra *Una mujer en la guerra de España* se afirma en este estudio que "ya en Caracas, Carlota desarrolla su incansable actividad (...). No deja de atender tampoco su literatura testimonial y redacta de nuevo la narración tres veces destruida en Barcelona. (...) En 1951 publica en cualquier caso, *Una mujer en la guerra de España*" (O'Neill, 1997: 274-275). En la bibliografía Hormigón se limita a citar esta edición, de la que solo dice que se publicó en Caracas en 1951, sin mencionar la editorial. No se dan más datos bibliográficos al respecto, es decir, no aparecen ni la edición mexicana de La Prensa- Populibros de 1964 ni la española publicada por Turner en 1979, aunque sí se mencionan las traducciones al polaco (Varsovia, 1968) y al inglés (Toronto, 1978). Más allá de que la bibliografía aportada sea a todas luces incompleta, lo que más nos llama la atención es la referencia a la edición

de Caracas de 1951 que, basándonos en todos los datos que tenemos, no existió. La primera vez que la obra fue publicada es en 1964 en México, así se recoge en todas las fuentes consultadas y así lo indica la bibliografía que nos ha aportado Carlota Leret. No entraremos a valorar las fuentes manejadas por Hormigón a la hora de dar este dato. Pese a que no la cite en la bibliografía, sí menciona la edición mexicana de la obra bajo el título *Una mexicana en la guerra de España*, aunque la fecha de publicación que indica, 1962, es errónea (1997: 2876). Tampoco consigue Hormigón (1997: 281) precisar la fecha de publicación del ensayo *La verdad de Venezuela* que se publicó en la editorial La Prensa en 1968, según los datos bibliográficos aportados tanto por Carlota Leret como por otras fuentes como el *Diccionario de escritores mexicanos* (Maura, 2002: 134). En conclusión, podemos decir que, pese a su extensión y exhaustividad, sobre todo en lo referente a datos históricos concernientes a la guerra civil española, el estudio de Juan Antonio Hormigón aporta datos inexactos e incluso erróneos.

En el libro *Exiliadas: escritoras, guerra civil y memoria* (Martínez, 2007: 38) se cita a Carlota O'Neill junto a otras escritoras exiliadas en México, como María Zambrano, Victoria Kent o Concha Méndez. El escritor resulta inexacto al incluir a O'Neill en un grupo de escritoras "llegadas a México muy pequeñas o incluso nacidas en este país, no escriben un testimonio directo del exilio", de hecho se refiere a ella como "mexicana que vivió la guerra civil española". Pese a que en 1953 obtuviera la nacionalidad mexicana, consideramos que es necesario recordar su origen español, más teniendo en cuenta que los hechos de la guerra civil ocurrieron mucho antes de su cambio de nacionalidad. En este mismo libro se recogen varias obras de la autora (*Amor: diario de una desintoxicación, Una mexicana en la guerra de España, Una mujer en la guerra de España, ¿Qué sabe usted de Safo?, Romanzas de las rejas y Teatro*), así como la traducción al inglés de su obra *Una mexicana en la guerra de España*.

También Romera Castillo en su completísimo “repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España” (Romera, 1993: 444) cita la obra *Una mujer en la guerra de España* en su edición de 1979 (Turner) entre las obras de carácter autobiográfico publicadas en España entre 1975 y 1992. Asimismo, en su obra *De primera mano* (2006: 134) cita a la autora dentro del capítulo “Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1991)” (2006: 136-141).

Se hace breve mención de Carlota O'Neill como escritora en el prólogo a la obra *Bruna, Soroche y los tíos* de Sara Vanegas (1991) que la menciona entre otras muchas escritoras hispanoamericanas de “reconocida trayectoria, aunque no suficientemente promocionadas” (1991: 10).

Una vez revisadas las obras en las que hemos encontrado un apartado o entrada dedicados a Carlota O'Neill como escritora, vamos a analizar ahora aquéllas que la mencionan de manera más o menos directa, ateniéndonos a los tres aspectos señalados al inicio de este punto; las referencias a Carlota O'Neill como dramaturga, como periodista y como testigo de excepción de los acontecimientos de la guerra civil que dejó plasmados en su obra autobiográfica. Empezaremos por su faceta de escritora dramática. En este contexto podemos diferenciar dos temas fundamentales en las referencias a la obra teatral de la autora, por un lado su actividad dramática antes de la guerra civil, y por otro la de las publicaciones en México de su obra escrita ya en el exilio.

Son varias las obras en las que se menciona la pieza teatral de Carlota O'Neill *Al rojo*, que fue estrenada el 11 de febrero de 1933 por el “Grupo Teatral Nosotros” en el Teatro Proletario dirigido por César Falcón. Una de ellas es *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: texto y representación* de Pilar Nieva (1993: 199), donde se nos dan datos acerca de esta obra, inscribiéndola en “la línea de teatro cultivada por María Teresa León”. Asimismo se menciona la obra que la autora escribió en colaboración con Juan G. Olmedilla, *El caso*

extraordinario de *Elisa Wilman*, sin embargo no se aportan datos ni de la fecha del estreno ni del argumento de la misma. Respecto al estreno de la pieza *Al rojo*, existe una referencia en la obra *Las modernas de Madrid* de Shirley Mangini (2001: 198), aunque en este caso resulta transversal, ya que la autora se centra en las figuras de Irene Falcón y César Falcón, mencionando a Carlota O'Neill tan solo en su relación con el Teatro Proletario fundado por ellos. A propósito de la obra *Al rojo* encontramos otra referencia en *El eslabón perdido* (Carnés y Plaza, 2003: 31) que la cita como una obra perteneciente al "teatro de agitación política". En su análisis de la obra teatral de María Teresa León, Gregorio Torres (1996: 194) menciona *Al rojo* como obra contextualizada en la misma línea de teatro comprometido que seguía la autora estudiada en su libro. En el libro *Los novelistas sociales españoles (1928-1936): antología* (Esteban y Santonja, 1988: 106) se habla del gran éxito obtenido por la obra entre los trabajadores, así como de su argumento. Por último, en la obra *¡Por la República!: la apuesta política y cultural del peruano César Falcón en España, 1919- 1939* (2004: 101) se menciona a las dos hermanas O'Neill por su relación con el "Grupo Teatral Nosotros". De Carlota O'Neill se dice que era "una activa militante política" y fundadora de la revista *Nosotras*.

Respecto a las obras publicadas en México, en la obra *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro* (Arias Careaga, 2005: 194) se menciona a Carlota O'Neill a propósito de la adaptación al teatro de *Una mexicana en la guerra de España*, haciéndose asimismo un breve repaso de su obra dramática en general. También en *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* (Cruz, 2004: 238) se hace referencia a la publicación en España de *Circe y los cerdos/ Cómo fue España encadenada* por la ADE en 1997. Asimismo se contextualiza la obra de O'Neill como teatro testimonial junto a la de otras autoras femeninas como María Zambrano, Teresa Gracia, María Luisa Algarra, Carmen Conde y María Molina Pastor. Respecto a la obra *Circe y los cerdos* encontramos una referencia en el libro *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo* (Vilches, 2005: 61). Sobre esta misma obra

realiza un estudio Cándida Ferrero Hernández (2004, 123-133), en el que analiza la figura de Carlota O'Neill, así como esta obra concreta, buscando las vinculaciones entre vida y obra, es decir, el componente autobiográfico y de la personalidad de la autora en su pieza dramática. Se citan numerosos fragmentos de la obra *Una mexicana en la guerra de España* que ilustran las tesis de Ferrero Hernández. Debemos señalar que, más allá de lo aportado en su estudio, a la hora de citar la bibliografía de Carlota O'Neill esta autora comete numerosos errores. Se refiere a la obra *Los muertos también hablan* como *Los mártires también hablan*, a *Romanzas de las rejas* como *Romance de las rejas* y a la edición de 1979 de *Una mujer en la guerra de España* como *Una mujer en la guerra civil*; para dos líneas más abajo citar la edición de 2003 en Oberón como *Una mujer en la guerra de España- Los muertos también hablan- Romance de las rejas*. Existen también numerosas omisiones, entre las que destacaríamos la de la obra *Cinco maneras de morir*, teniendo en cuenta que el artículo trata sobre la autora desde una perspectiva teatral.

En lo concerniente a la labor periodística de Carlota O'Neill hemos encontrado varias referencias a su actividad antes de la guerra y en especial a la revista *Nosotras* fundada en 1931 y dirigida por ella misma. En el libro *Mujer y sociedad en España, 1700-1975* encontramos un artículo de Gloria Ángeles Franco con el título "La contribución de la mujer española a la política contemporánea: de la Restauración a la Guerra Civil (1876- 1939)" en el que se menciona la revista "Nosotras" como de "ideología comunista, pero con reivindicaciones específicamente feministas" (1982: 259). En *Españolas en la transición: de excluidas a protagonistas, 1973- 1982* (Asociación de Mujeres en la Transición Democrática, 1999) ,en el capítulo VIII se habla tanto de la revista *Nosotras* (especificando la participación en la misma de Regina de Lamo, Dolores Ibárruri y Elisa Soriano), como de la colaboración de Carlota O'Neill en otras publicaciones, de las que se menciona *Mundo Obrero* que sale en 1930 y cuenta con la participación de Dolores Ibárruri, Margarita Nelken y Carlota y Enriqueta O'Neill. De su labor periodística tras la guerra se dice que escribe en

Siluetas, Hola, Lecturas, Mensaje y El Hogar y la Moda. Sobre la revista *Nosotras* encontramos también una referencia en un artículo de Danièle Bussy titulado “La función de directora en los periódicos femeninos (1862- 1936) o la <sublime misión>” (2005: 201). En él se menciona que Carlota O'Neill, además de ser la directora de la revista *Nosotras*, colabora como autora y actriz en Teatro Proletario. Al hablar de *Nosotras* se refiere a la revista como político-feminista y se resalta:

Cómo la autoridad individual de la directora facilita la creación del equipo, de la asociación e incluso de vanguardias femeninas. Durante la Segunda República, la orientación política lleva a Nosotras (1931) por el camino de la extrema izquierda, en este ejemplo, la militancia política de la directora configura inmediatamente al grupo: anonimato del editorial, equivalencia entre redacción y lectorado (Nosotras “A Vosotras”), incitación a la acción y a la propaganda, denuncia de la miseria, la ignorancia y la guerra (2005: 203).

Para ilustrar lo expuesto el autor cita el editorial del primer número de la revista que se publicó el 10 de noviembre de 1931, algo que también hace Juan Antonio Hormigón en su estudio previo a la obra *Circe y los cerdos/ Cómo fue España encadenada* (O'Neill, 1997: 43). El editorial llevaba por título “A Vosotras”:

NOSOTRAS, no es un periódico de partido, aunque nuestra bandera enarbola las palabras de Rosa Luxemburgo: Siempre a la izquierda.

NOSOTRAS, no tiene otro anhelo que despertar la conciencia de la mujer española, un amplio sentido de la política, problemas sociales y económicos, que le son en la actualidad imprescindibles, para que una vez orientada, escoja el derrotero ideal, más afín con su temperamento, y convicciones perfectamente administradas.

Según Hormigón (1997: 43) la Redacción y Administración de la revista radicaban en el domicilio familiar, Guzmán el Bueno 31, no consta registro de la existencia de Consejo de Redacción y sólo aparece el nombre de su directora: Carlota O'Neill. Hormigón incluye el sumario del primer número (1997: 44) en el que aparecen como colaboradoras Hildegart, Frances Mains, Pasionaria, Regina Lamo, Elisa Soriano y Berta Suttner. En su artículo, Bussy (2005: 204) cita la participación de feministas (Elisa Soriano y Clara Campoamor) y militantes políticas (Hildegart, Irene Falcón, Pasionaria).

En *La mujer en la guerra civil española* (Alcalde, 1976: 120-121) se habla de la autora dentro del contexto de otras mujeres intelectuales españolas. De ella se nos dan datos acerca de su labor dentro del Partido Comunista, así como su participación en el Teatro Proletario y la creación de la revista *Nosotras*. Se apuntan datos sobre su vida, su reclusión en la cárcel, su carrera periodística bajo el seudónimo de Laura Noves y su posterior exilio, aunque se obvia su paso por Venezuela situándola tan solo en México. También se habla de su madre Regina de Lamo por su actividad sindicalista y cooperativista en los años veinte, y como compañera de mítines de Lluís Companys. Ambas aparecen en el contexto de la lucha feminista.

Por último analizaremos las referencias a la autora en relación con su obra testimonial *Una mujer en la guerra de España*, tomada como documento de valor historiográfico, es decir, aquellas que tratan la figura de Carlota O'Neill desde un punto de vista histórico y valoran su experiencia como testigo de excepción de la guerra civil. En este sentido, hemos encontrado numerosas fuentes que la citan por ser el testimonio de Carlota O'Neill uno de los pocos relatos sobre la experiencia de las mujeres en las cárceles franquistas escritos por mujeres. Así, aparece de modo habitual en libros que tratan específicamente el tema de las mujeres en las cárceles de Franco, aunque existen algunas excepciones, como por ejemplo en el libro de Ricard Vinyes, *Irredentas: las*

presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco (2002); llama la atención que no se haga ninguna alusión a O'Neill, ya que aportaría datos interesantes al estudio de este autor.

Quizás la obra que dedica mayor espacio y da más información sobre Carlota O'Neill en el contexto de su paso por la cárcel sea el libro *Mujeres en Melilla* (Sánchez Suárez, 2004), en el que se dedica un capítulo a la autora (2004: 47-53). Todo el libro está dedicado a las mujeres que durante la guerra civil española tuvieron cierta relevancia en Melilla, apareciendo algunas de las compañeras de prisión de O'Neill, como las hermanas Montoya Odri o Carmen Gómez. De la autora se da amplia información biográfica, centrándose especialmente en los años pasados en Melilla, pero también acerca de su labor literaria y periodística, tanto antes como después de la guerra. El libro aporta además curiosos documentos de la correspondencia que Carlota O'Neill mantuvo con sus hijas durante su estancia en la cárcel. Se trata de tres cartas enviadas por Carlota y Mariela Leret a su madre en la época en que estaban en Melilla (no aparece ninguna fecha) (2004: 187-189); otra de Mariela Leret a su madre desde Madrid fechada el 4 de enero de 1940 (2004: 191); y una escrita por Carlota O'Neill a su hija Carlota Leret interna en el colegio de huérfanas de Aranjuez con fecha del 19 de diciembre de 1938 (2004: 190). De las cartas se dan fotografías de los originales y su transcripción. Por ser éste un libro que trata específicamente de los hechos y acontecimientos narrados en *Una mujer en la guerra de España* resulta especialmente interesante y completo a la hora de estudiar la figura de Carlota O'Neill.

En la obra *Mujeres encarceladas: la prisión de Ventas. De la República al Franquismo 1931-1941* (Hernández, 2003: 29) se menciona el hecho de que los textos carcelarios del franquismo publicados por hombres superan en número de manera importante a los femeninos. De las autoras que escribieron sobre su experiencia en prisión el autor cita a Nieves Castro, Juana Doña, Tomasa Cuevas, Pilar Fidalgo, Ángeles García Madrid, Mercedes Núñez, Soledad Real,

Ángeles Mahonda y a Carlota O'Neill. En este mismo libro se cita a la autora en nota a pie de página (2003: 58) a propósito de una confusión en unas declaraciones de Dolores Ibárruri a propósito de la revista *Nosotras* que equivoca con *Ellas*, de corte conservador. En *Mujeres caídas: prostitutas legales y clandestinas en el franquismo* (Núñez, 2003: 35) se cita un fragmento de la obra *Una mexicana en la guerra de España* (1979: 54) a propósito de la intolerancia en la cárcel ante la homosexualidad femenina. También se habla de la autora como mujer de clase media que se vio “inmersa en el submundo carcelario” (2003: 127), en este sentido se cita un fragmento de *Una mexicana en la guerra de España* (1979: 80) sobre la respuesta de las compañeras de prisión ante el dolor que O'Neill sufre al saber la muerte de su marido. Se citan otros dos fragmentos de la misma obra, el primero (2003: 71) le sirve a la autora para ilustrar la situación de la prostitución en la época (O'Neill, 1979: 141), y en el segundo (2003: 134) la cita recogida habla sobre las duras condiciones de la cárcel (O'Neill, 1979: 62).

Siguiendo con la temática carcelaria encontramos referencias a *Una mujer en la guerra de España* en el libro *Obreros y obispos en el franquismo* (Murcia, 1995: 113), como testimonio personal, entre otros, sobre “la crueldad de los nacionales”. También se cita esta obra de O'Neill para ilustrar una reflexión acerca de los asaltos falangistas a las prisiones para sacar a presos y presas que luego asesinaban (1995: 116) y para ilustrar las relaciones entre Franco y el nazismo (1995: 117). En la obra sobre las mujeres y la guerra civil española, *Coser y cantar*, de Carmen Domingo (2004: 171) se cita un fragmento de *Una mujer en la guerra de España*:

¿Es que quieres morir para dar gusto a tus enemigos? ¿Es que vas a ser tan cobarde que vas a esperar la suerte sin resistir? Tienes que vivir. Vivir para tus hijas y para todas nosotras; para todos nosotros, porque tienes el deber de escribir algún día lo que has visto para que el mundo conozca nuestros sufrimientos; estos sufrimientos de

gentes oscuras como nosotros que pasarán sin que nadie se haya enterado... ¡Y la muerte de los nuestros se perderá en el olvido! ¡Tienes que cumplir con tu deber!" (O'Neill, 2003: 212-213).

Incluimos el texto de la cita pues este mismo fragmento lo encontramos en otras dos obras, en *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista* (Álvarez, 2007: 72) y en *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro* (Arias, 2005: 167).

En otra obra de Carmen Domingo, *Con voz y voto* (2004: 50), se cita un fragmento de *Una mujer en la guerra de España* que habla sobre el modo en que se produjo el golpe de estado, en concreto acerca de cómo la legalidad vigente facilitó el surgimiento de la oposición militar y su organización, que culminaría con el levantamiento de 1936. Es curioso que el mismo fragmento se cite nuevamente en la obra (2004: 171), en este caso para referirse a la sorpresa que produjo en el pueblo la sublevación militar. Otro fragmento de la misma obra de O'Neill aparece citado al hablar de las esperanzas que surgen entre las presas al conocerse el inicio de la Segunda Guerra Mundial (2004: 287). Al hablar de las torturas, violaciones y asesinatos cometidos contra los republicanos en zona nacional, Domingo (2004: 301) cita un nuevo fragmento de la misma obra de O'Neill. En el libro se nos dan bastantes datos sobre la historia personal de Carlota y su marido, como las fechas de la detención y fusilamiento de Virgilio Leret, por ejemplo; así como de la estancia de O'Neill en prisión y las condiciones de su puesta en libertad (la redención de penas por trabajo, la libertad condicional que la obligaba a presentarse una vez al mes ante las autoridades competentes...), a este respecto aparece un fragmento de *Una mujer en la guerra de España* (2004: 302). La experiencia de O'Neill, en concreto su salida de la cárcel y la visita a la tumba de Virgilio Leret, se pone en relación con la de otras mujeres (2004: 303). El libro tiene un apéndice que ofrece biografías de mujeres relacionadas con la guerra civil española. En la dedicada a Carlota O'Neill (2004: 391) hemos encontrado algunos errores; por ejemplo, en

la fecha de nacimiento (1904) y defunción (1990) o en la información sobre las condiciones de su salida de España. Se dice que su amigo Mario Arnold la ayudó a exiliarse a México, cuando en realidad Arnold la esperaba en Venezuela, primer país americano en el que recaló la familia Leret O'Neill. A pesar de estas inexactitudes, se aportan bastantes datos sobre la autora y su marido y se mencionan sus dos obras autobiográficas *Una mujer en la guerra de España* y *Los muertos también hablan*. Teniendo en cuenta que el tratamiento que se le da a la figura de O'Neill es en un contexto historiográfico, no es de extrañar que se obvie el resto de su bibliografía.

También dentro del contexto carcelario se menciona a la autora en la obra *Mala gente que camina* (Prado, 2006). Hay dos referencias en el libro, en la primera (2006: 234) se menciona cómo en muchos casos los presos eran delatados por sus propias familias, como ejemplo se da la experiencia personal de Carlota O'Neill que fue acusada por su suegro de ser un elemento social peligroso, pidiendo incluso que fuese condenada a pena de muerte; en la segunda (2006: 414), se la menciona junto a otras mujeres que dejaron un testimonio personal de su experiencia carcelaria. Otra obra en la que podemos encontrar referencias a la autora en relación con este mismo tema es *Madrid en la literatura y las artes* (Valdivieso, 2006). Las referencias que allí se hacen se toman de los artículos de Nancy Vosburg (1993 y 1995). Vosburg al comentar "la ciudad carcelaria" de Foucault cita un fragmento de Carlota O'Neill (1995: 124), asimismo en este mismo artículo se aportan datos concretos de la vida y obra de la autora (1995:124) citando su testimonio junto al de otras mujeres como Lidia Falcón y Tomasa Cuevas (1995: 133). En la obra de Valdivieso (2006: 164) se compara la técnica narrativa de O'Neill con la de Juana Doña, ya que ambas aúnan en su relato la experiencia personal con la de otras mujeres, creando así una historia coral con un protagonista colectivo. También se refiere al testimonio de la autora al hablar de la importancia que en la cárcel se concedía a la necesidad de mantener la higiene y la imagen personal para no perder la

dignidad (2006: 167). La edición de referencia en Valdivieso (2006) es la de Turner 1979.

Breves menciones a Carlota O'Neill aparecen en otros libros de carácter historiográfico. En *Las fosas de Franco: los republicanos que el dictador dejó en las cunetas* (Silva, 2003: 239 y 247) se cita *Una mujer en la guerra de España* como documento histórico, y se hace referencia a la muerte de Virgilio Leret y su entierro en una tumba no identificada como caso particular entre otros muchos. En *Marroquíes en la guerra civil española: campos equívocos* (González, 2003: 195) el autor se refiere a O'Neill y su obra *Una mujer en la guerra de España* por su aportación de una de las primeras imágenes literarias de la participación del "moro" en la guerra civil.

Por último mencionar que hemos encontrado una referencia a Carlota O'Neill en la novela de Ramón J. Sender *La mirada inmóvil* (1979: 199-201). En ella aparece la autora a propósito de una historia que cuenta en su obra *Una mujer en la guerra de España* acerca de un niño preso en la cárcel. Sender introduce la figura de Carlota O'Neill, aportando breves datos sobre su persona y los detalles de su paso por la cárcel, para posteriormente incluir un extenso fragmento de la obra citada (O'Neill, 2003:192- 194).

Tras el análisis de las fuentes consultadas sobre la autora y a modo de conclusión habría que señalar que consideramos que las referencias a Carlota O'Neill son en muchos casos inexactas o incluso erróneas. Nos ha sorprendido encontrar tan poco consenso en datos básicos como los de su fecha de nacimiento y defunción, siendo como es una autora contemporánea. Asimismo, en muchas ocasiones resultan confusas las referencias bibliográficas que se dan, entrando en contradicción unos autores con otros en lo referente a las distintas ediciones y a la fecha de publicación de las mismas. La figura de Carlota O'Neill aparece de manera transversal en muchos libros, aportándose información parcial que dificulta una visión global de la autora. Las referencias,

como hemos podido constatar, suelen centrarse en un aspecto concreto de su trayectoria (como dramaturga, como periodista o como víctima de la guerra civil) y pocas son las obras que la tratan desde un punto de vista que integre todas esas facetas. Echamos de menos más referencias en obras españolas a su papel como escritora, así como estudios de su obra desde un punto de vista literario.

2. BIOGRAFÍA

Carlota O'Neill de Lamo nació en Madrid el 27 de marzo de 1905. Hija de Enrique O'Neill Acosta, de origen mexicano, y Regina de Lamo Jiménez. Por su importancia en la vida de la autora, así como por su compromiso ideológico y político, nos gustaría detenernos en la figura de Regina de Lamo aportando algunos datos sobre su biografía.

Nació Regina de Lamo el 7 de septiembre de 1870, hija de Anselmo de Lamo y Micaela Jiménez, ambos comprometidos con ideales y proyectos progresistas, ateos reconocidos, su padre era perteneciente a la masonería. A los seis años se traslada a Madrid, donde cursa estudios de solfeo y piano, llegando a obtener el Primer Premio Nacional de Piano en el Conservatorio de Música de Madrid y, posteriormente, el primer premio del Conservatorio de París. Sin embargo, debido a la moral imperante en la época, no llegaría a ejercer profesionalmente. Fue amiga personal de Rosario Acuña, tía política de Carlota O'Neill tras el matrimonio en segundas nupcias de Acuña con el hermano de Regina de Lamo, Carlos de Lamo. Crea la Editorial Cooperativa Obrera, a través de la cual ayuda a dar a conocer la obra de Rosario Acuña. Participa junto a Lluís Companys, futuro presidente de la Generalitat de Cataluña, en la organización de la Unió de Rabassaires de Catalunya. En mayo de 1921 ejerce la vicepresidencia del I Congreso Nacional de Cooperativas, en Madrid. A su iniciativa se debe la creación en 1920 del primer Banco Obrero: el

banco de Crédito Popular y Cooperativo de Valencia. Fue asimismo periodista y escritora, colaborando con numerosas publicaciones de ideología comunista y anarquista. Fundadora de la Asociación de Animales y Plantas de España, entre otros logros lucha y consigue que le pongan el peto a los caballos en las corridas de toros. Muere el 17 de noviembre de 1947.

El padre de Carlota O'Neill, Enrique O'Neill nació en Chihuahua el 25 de abril de 1853 y murió en 1937. Ejerció la diplomacia en Cuba, Puerto Rico y, posteriormente, en Italia, Suecia y Madrid. Fue miembro activo de la Sociedad Española de Higiene de Madrid, profesor de canto y destacó por la publicación del libro *La voz humana* (1910), un tratado sobre el uso de la voz que fue libro de texto en el Conservatorio de Canto de Madrid.

Nacida, como hemos dicho, en Madrid, Carlota O'Neill pasa en esta ciudad su infancia y adolescencia, trasladándose posteriormente con su familia a Barcelona, donde cursará sus estudios, obteniendo el título de bachiller en Filosofía y Letras por la Universidad de dicha ciudad. En 1924, a la edad de 18 años, publica su primera novela *¡No tenéis corazón!* En los años siguientes, antes de la proclamación de la Segunda República, llega a publicar otras tres novelas: *Eva Glaydthon*, publicada en *La Novela Mensual*, correspondiente al número 18 de la colección Esmeralda, aunque no sabemos la fecha concreta pudo ser en 1924 ó 1925; *Pigmalión*, publicada en el número 31 de la colección de *La Novela Ideal* de la editorial Ginardo, editorial vinculada a Federica Montseny, no consta año de publicación, pero se puede establecer 1924 ó 1925 como fecha aproximada; e *Historia de un beso*, publicada en 1925 en *Antología de Escritoras españolas* de Federica Montseny, La Novela Femenina. Al mismo tiempo ejerció de periodista y articulista en numerosas publicaciones, tanto de Barcelona como de Madrid.

A mediados de los años veinte se traslada a Madrid, donde conoce al Teniente de Infantería Virgilio Leret Ruiz, que poco después es ascendido a

Capitán y entra en la Aviación. Tienen su primera hija, María Gabriela (Mariela) en 1927, y esperando el nacimiento de la segunda, Carlota (Lotti), Virgilio le propone en matrimonio a través de una carta que se conserva en el Archivo de Carlota Leret O'Neill (ACLO), no por renunciar a sus principios liberales, sino para que los derechos de sus hijas no se vean afectados. Carlota acepta y, en una boda sin boato, se casan el 10 de febrero de 1929.

Carlota O'Neill desarrolla su carrera de escritora dentro del ámbito periodístico y teatral. Como periodista colaboró con varias revistas tanto en Madrid como en Barcelona, de las que podemos citar *Estampas*, *Lecturas*, *Ahora* y *Liceo*. Ella le hizo la última entrevista a Santiago Ramón y Cajal. En 1931 funda la revista *Nosotras* de la que es directora. En ella participan, entre otras, Regina de Lamo, Dolores Ibárruri y Elisa Soriano. La Redacción y Administración radicaban en el domicilio familiar de O'Neill, Guzmán el Bueno 31. No sabemos con exactitud cuántos números llegaron a publicarse, en la Hemeroteca Municipal de Madrid tan solo se conserva microfilmado el número uno de la revista. Como dramaturga participa activamente con la Central de Teatro Proletario en Madrid, *Nosotros* creada por Irene y César Falcón. Allí estrenó el 11 de febrero de 1933 su obra *Al Rojo*, en la que además de como autora tuvo un pequeño papel como actriz, cosechando un gran éxito de público. Las actividades básicas del grupo teatral *Nosotros* se centraban en espectáculos de agit-prop al aire libre en los pueblos de la sierra madrileña, la mayor parte de ellos basados en fragmentos de obras soviéticas adaptadas. Poco después alquilaron una carbonería en la calle de Alcalá 193 y la transformaron en sala teatral. Y más tarde crearon la Central de Teatro Proletario de Madrid. El 7 de febrero de 1933 aparece en el periódico de izquierdas *La Libertad* una nota en la que se informa de una conferencia de Carlota O'Neill sobre *El teatro revolucionario* que se pronunciará el día 9 de ese mismo mes en el Teatro Proletario de la calle Alcalá.

En 1930, su marido Virgilio Leret es encarcelado dentro del proceso de depuración de responsabilidades tras el intento fallido de proclamar la República en España. Un grupo de militares bajo el mando del general Queipo de Llanos, junto a oficiales de aviación como Ramón Franco e Hidalgo Cisneros, tomaron el día 15 de diciembre de 1930 el aeródromo de Cuatro Vientos, solo tres días después de que los capitanes Galán y García Hernández hubiesen proclamado la República en Jaca y avanzaran en columna hacia Ayerbe y Huesca, siendo interceptados y derrotados. Ambos intentos resultaron fallidos y los dirigentes militares más comprometidos tuvieron que huir al exilio, primero a Portugal y después a París. El día 18 de ese mismo mes, en los procesos abiertos para depurar responsabilidades, llevados con especial contundencia en la Aviación, donde todos los cuadros de mando fueron destituidos, el capitán Virgilio Leret fue detenido y encarcelado en Prisiones Militares. El día 27 una Real Orden le da de baja en el Servicio, pasando a la condición de disponible. Estuvo tres meses en la cárcel. Más tarde, en 1934, el capitán Leret habría de someterse de nuevo a un proceso que lo condenará a dos meses y un día de arresto militar. Las causas de tal proceso hemos de contextualizarlas dentro del ambiente convulso vivido en España durante ese año. A comienzos de octubre se produjo una crisis del gobierno presidido por Samper, constituyéndose el día 4 el recambio presidido por Lerroux, que incluía a tres ministros de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas). Las fuerzas de izquierda y las organizaciones obreras consideraron este hecho como una traición y un retroceso en los avances sociales y políticos. El día 5 de ese mismo mes se inicia la huelga general en las principales ciudades españolas. Se produjeron insurrecciones en Madrid, Asturias y País Vasco, que tomaron un cariz revolucionario. El gobierno instauró ese mismo día la censura de prensa y comenzó una fuerte represión, deteniendo a los dirigentes de partidos obreros y sindicatos. En Asturias se decreta el estado de guerra, algo que se ampliará al día siguiente a todo el territorio nacional. La represión fue durísima en todo el país y especialmente en Asturias. Mientras se desarrollaban estos hechos Virgilio Leret se encontraba destinado en El Atalayón (Melilla). Poco después de

proclamarse el estado de guerra, estando ya en vigor la censura de prensa y radio, un legionario envió una carta a su capitán que se hizo pública a través de la radio. En ella se daban diferentes opiniones en contra de los movimientos de izquierda. Según cuenta José Antonio Hormigón (1997: 58) Virgilio Leret se dirigió entonces de modo oficial al General Jefe de la Circunscripción Oriental, rogándole que le aclarase si se había derogado el decreto del 19 de julio de ese mismo año, por el cual todos los militares debían declarar que no pertenecían a ninguna sociedad política ni sindical. La ironía de la pregunta no gustó nada al General, que ordenó su arresto e incoación de expediente judicial. Como ya hemos señalado, el proceso tendría como consecuencia el arresto militar del capitán Leret durante dos meses y un día. Por si esto fuese poco, el 5 de diciembre, sin previo aviso, es declarado cesante en el servicio, lo que supondría una reducción de su sueldo, del que percibiría tan solo el veinte por ciento. Como es de imaginar, esta situación afectó de modo significativo a su familia. Para subsistir Carlota O'Neill se dedica por completo a la labor periodística colaborando con diferentes publicaciones, también encontrará en su madre, Regina de Lamo, apoyo en estos momentos difíciles.

Llegamos de este modo al año 1936, fecha que constituye un antes y un después en la vida de Carlota O'Neill. El golpe militar del 17 de julio de 1936 sorprendió en Melilla a toda la familia, que estaba en la base de Hidros para pasar el verano con Virgilio Leret destinado allí. La familia, junto a una criada llamada Librada, se encontraba alojada en un barco anclado en la base a fin de no tener que pasar el verano separados. Tras el golpe de estado el capitán Leret se dispuso a defender el régimen legalmente establecido, junto a otros oficiales. Los golpistas resultarían victoriosos y el capitán Leret sería detenido y fusilado tan solo unos días después, el 23 de julio. Por su parte, Carlota O'Neill había quedado con Librada y sus dos hijas en el barco esperando el regreso de su marido, donde permanecerá hasta el día 22 de julio. Ese día recibe un mensaje a través del cual se le insta a que abandone el barco, pues su vida allí corre serio peligro, ofreciéndosele asimismo alojamiento en la ciudad de Melilla. Se

supone que el mensaje fue enviado por algún suboficial leal a Leret. Carlota O'Neill solicita entonces permiso al jefe de la Base en aquel momento, capitán Joaquín Serrano, para trasladarse a Melilla. Es autorizado el traslado y se desplaza con Librada y sus hijas a la ciudad, donde se dispone a buscar vivienda, pues parece que la que se le ofrecía inicialmente era demasiado pequeña. Carlota decide dejar a sus hijas en la casa del brigada Proaño, mientras ella vuelve a la draga en la que está el barco a buscar sus objetos personales, así como para comunicarle su cambio de residencia al oficial al mando de los insurrectos junto al capitán Serrano, el capitán Soler. Cuando vuelve en un taxi se encuentra al capitán Soler, acompañado del abogado Manuel Requena Quiñones, jefe de la Falange de Melilla, que solicita a Soler la detención de Carlota y Librada, aduciendo que han estado reuniéndose con activistas de izquierda. Ese mismo día, 22 de julio, el Jefe de la Insurrección en Melilla, Luis Solans, da instrucciones escritas para que se le abra y se le instruya una causa a Carlota O'Neill, por los viajes que ésta había hecho a Melilla. Con fecha del 23 de julio el director de la prisión Victoria Grande le comunica al Juez Instructor del caso que por orden del Jefe Militar de esa circunscripción, coronel Solans, Carlota O'Neill y Librada Jiménez están presas desde el día 22 de julio de 1936.

Una vez en la cárcel bajo acusaciones del todo insostenibles, pues nunca pudo probarse ningún tipo de actividad política de Carlota O'Neill en Melilla, ni afiliación a partido alguno, el juez decreta el 19 de agosto el sobreseimiento de la Causa 749/36. Pero esto no significará su puesta en libertad, sino que permanecerá en prisión en calidad de detenida gubernativa junto a su criada Librada. Después de esta Causa se celebrarán dos Consejos de Guerra y la segunda Causa por Responsabilidades Políticas, de la cual Carlota no sufriría consecuencias de ningún tipo, de hecho nunca supo de su existencia, pues no llegó a recibir notificación alguna.

El primer Consejo de Guerra contra Carlota O'Neill se celebró el 21 de enero de 1937 y se resolvería con una condena de seis años por insultos al Ejército, con fecha de 13 de noviembre de 1937. En la misma madrugada del 18 de julio, Carlota O'Neill recogió por escrito sus impresiones y opiniones sobre el golpe de estado; como es de imaginar los rebeldes aparecían descritos en términos de lo más negativos. Estas cuartillas serían la prueba de su "delito" y excusa para su condena. En principio no parecía que hubiese base para que fuese condenada, en este sentido su abogado defensor era muy optimista, animándola a creer en su pronta liberación. Sin embargo, durante el juicio llegó a pedirse la pena máxima. Esta petición totalmente desproporcionada provenía de la intervención en su contra de su suegro, el coronel Carlos Leret. La condena de "solo" seis años sería producto de la ayuda directa del juez instructor del caso, el capitán de Infantería Francisco García Gómez.

El segundo Consejo de Guerra se celebró el 18 de marzo de 1939, por injurias al Ejército. Tras saber la noticia de que sus hijas iban a ser trasladadas a la Península, sin su consentimiento y por influencia de su suegro, Carlota rompió a llorar y gritar profiriendo insultos contra las autoridades. De estos cargos salió absuelta y no perdió los beneficios de la redención de penas por el trabajo.

El 16 de marzo de 1940 le llega la libertad condicional por orden de la Dirección General de Prisiones. Se traslada casi de inmediato a la Península donde habría de encontrarse en Madrid con su madre y su sobrina, Lidia Falcón. Sus hijas estaban en este momento internas en el colegio de huérfanas de Aranjuez; conseguir su custodia, así como buscar un trabajo fueron las prioridades de Carlota a su salida de prisión. Para lo primero tenía que enfrentarse a su suegro y para lo segundo a una sociedad que consideraba marcados a todos los que habían estado en la cárcel. Los primeros trabajos que pudo encontrar en el Madrid de la posguerra fueron como modelo para dos pintores. La batalla por la custodia de sus hijas sería dura, pero no por ello desistió, consiguiendo audiencia con el ministro de justicia, Esteban Bilbao,

gracias a la intercesión del abogado José Bernabé Oliva, simpatizante del Partido Carlista, al igual que el mencionado ministro. Será gracias a esta entrevista que finalmente pueda recuperar a sus hijas y posteriormente trasladarse con ellas y su madre a Barcelona, donde estaba su hermana Enriqueta.

Durante el tiempo que pasó en Madrid debía presentarse en prisión una vez al mes, puesto que se encontraba en libertad condicional. En una de estas visitas decidió llevar a los compañeros presos una copia de sus prosas poéticas escritas en prisión, *Romanzas de las rejas*. Uno de los presos, llamado Mario Arnold, se puso en contacto con ella, iniciándose así una amistad que sería determinante en la vida de la autora. Mario Arnold era un periodista condenado por haber escrito crónicas de guerra en el periódico *El Herald*, crónicas y reportajes escritos en zona republicana y por tanto contrarios a los golpistas. Más tarde sería este amigo el que la ayudase a salir de España e instalarse en Venezuela.

Otro episodio destacable en la biografía de Carlota O'Neill ocurrido en Madrid es el referente al destino de la memoria y los planos del mototurbocompresor de reacción continua inventado por Virgilio Leret. Debido a un error al entregarle su equipaje en prisión, llega a manos de Carlota la maleta de su marido en la que se encontraban los planos del proyecto en que éste había estado trabajando. Se trataba de un trabajo de varios años que se encontraba en su última fase; de hecho, meses antes del estallido de la guerra Virgilio Leret había tenido audiencia con el presidente de la República, Manuel Azaña, y el ministro de aeronáutica a quienes expuso los resultados de sus investigaciones y estudios. Los planos y memoria del invento fueron estudiados por una comisión de ingenieros aeronáuticos españoles, que lo consideraron excelente. En junio de 1936 se comenzó a construir el modelo para probarlo en los talleres aeronáuticos de Madrid, de la Hispano- Suiza. Estaba estimado que para el mes de septiembre de ese mismo año estuviese listo el modelo y se

pudiesen hacer las primeras pruebas en el aire. Huelga decir que tales proyectos no se llevarían a cabo. Sabiendo de la importancia de los documentos que por casualidad habían ido a parar a sus manos, Carlota buscará la ayuda de sus compañeras a fin de sacarlos de la cárcel. Sería Ana Vázquez, presa que hacía labores de mandadera, la que consigue que los planos saliesen escondidos entre la ropa sucia. Una vez fuera, la familia de otra presa, María (no se dan apellidos), los escondería envueltos en un hule y ocultos bajo una loseta hasta la salida de prisión de Carlota O'Neill. Ya en Madrid y en plena Segunda Guerra Mundial, decide que el invento de su marido puede resultar de utilidad a la aviación aliada, y con tal intención decide entregarlos en la embajada británica. Para ello se entrevista con el comandante James Alonso Dickson, agregado de aviación por aquel entonces en la embajada británica. Junto a su madre, corriendo grandes riesgos, acude al consulado británico y entrega los planos con la esperanza de que sirvan, no solo para vencer al nazismo, sino que una vez ganada esa guerra las fuerzas aliadas liberarían asimismo a España del fascismo. No tuvo noticias Carlota del destino de los planos hasta muchos años después, enterándose de que ese invento había sido atribuido a Frank Whittle e Inglaterra el primer país en lanzar al aire el motor de turbina que revolucionaría la aviación.

Como ya hemos señalado, tras conseguir la custodia de sus hijas toda la familia se traslada a Barcelona, alejándose así de la influencia de su suegro y en busca de nuevas oportunidades. Allí Carlota O'Neill se dedicará a su profesión de escritora y periodista para poder subsistir. Escribe novelas, entrevistas, críticas musicales, cuentos en periódicos y revistas con el seudónimo de Laura de Noves y alguna vez utiliza el de Carlota Lionell. Como Laura Noves colabora en revistas femeninas como *Hola*, *Siluetas*, *Mensaje*, *El hogar y la moda* y *Lecturas* escribiendo crónicas de sociedad, reportajes, consejos de belleza y moda, etc. Participa en una colección para chicas titulada *Chiquita Modista* y *Chiquita Cocinera* que editaba la editorial Iza. En 1942 publica los primeros libros, tres biografías: *Elisabeth Vigge-Lebrun (Pintora de reinas)*; *El amor*

imposible de Gustavo Adolfo Bécquer y *La triste romanza de amor de Franz Schubert* (que firmó como Carlota Lionell), en las que se explotaba la faceta romántica de estos artistas. Más adelante, se dedicaría a escribir novelas rosa, bajo el seudónimo de Laura Noves también. Hormigón (1997: 235) se refiere al dato aportado por Lidia Falcón, sobrina de la autora, de que llegó a escribir treinta y dos de estos libros. Podemos citar tan solo algunos de estos títulos, como por ejemplo: *Vidas divergentes*, *Patricia Packerson pierde el tren*, *Rascacielos*, *Esposa fugitiva*, *Beso a usted la mano Señora*, *Al servicio del corazón*, *¿Quiere usted ser mi marido?*, *No fue vencida*, *La señorita del antifaz*, *Las amó a todas*, *En mitad del corazón*,... *Y la luz se hizo*, *Eva Glaython*¹.

En 1947 muere Regina de Lamo, lo que sería un fuerte golpe para su hija Carlota. Pese a su situación, más o menos estable, la falta de libertad y la total imposibilidad de desarrollar su carrera más allá de los límites establecidos por el régimen imperante y su censura, Carlota O'Neill comienza a plantearse su salida del país. Será una carta de su amigo Mario Arnold, establecido en Venezuela por aquel entonces, animándola a trasladarse a este país la que encienda ese deseo hasta convertirlo en una idea tangible. Comienza entonces a planear su viaje a Venezuela, consigue el pasaporte para ella y sus dos hijas, sin embargo, el visado venezolano le será denegado. Mario Arnold le había arreglado el viaje a bordo de un barco petrolero, el Bailén, al mando del capitán Gastañaga. Pese a no tener el visado, decide viajar a Tenerife donde espera poder conseguirlo antes de embarcar con destino a América. El 20 de junio de 1949 sale de Barcelona. Una vez en Tenerife intenta obtener el visado, le es de nuevo denegado aduciendo causas bastante confusas. Ante la inminencia de la partida del Bailén decide sincerarse con el capitán Gastañaga que le propone embarcar de todos modos, con la esperanza de que le sea concedido el visado antes de

¹ De las obras citadas bajo el seudónimo de Laura Noves se conservan en la Biblioteca Nacional: *El amor imposible de Gustavo Adolfo Bécquer*, *Beso a usted la mano Señora*, *Esposa fugitiva*, *Las amó a todas*, *¿Quiere usted ser mi marido?*,... *Y la luz se hizo*, *Chiquita Modista*, *Chiquita se casa*, *Chiquita en sociedad*.

llegar a Venezuela. Así lo hacen, llegando a la costa venezolana el 15 de julio de 1949, allí las esperaba Mario Arnold con los visados en regla.

La familia Leret O'Neill se establece en Caracas. A su llegada a Caracas solicita una entrevista con el entonces jefe de redacción del periódico *El Nacional*, Miguel Otero Silva. Le cuenta su historia y éste en solidaridad la recomienda a Carlos Eduardo Frías, presidente de *Publicidad ARS*. Allí trabajó varios años durante la década de los cincuenta, al lado del escritor Alejo Carpentier, en el departamento de producción de radio de dicha empresa y con él también se dedicará a la adaptación para la radio de obras clásicas del teatro universal y elaborando libretos para ser representados en el programa radiofónico *Gran Teatro Ars*. Escribió textos y guiones para programas musicales y humorísticos transmitidos por Radio Caracas, Radio Difusora Nacional y Radio Continente. Carlota también escribe asiduamente para los periódicos *El Herald*, *El Nacional*, *El Universal* y *Últimas Noticias*.

Se traslada posteriormente a México, donde obtiene el 6 de julio de 1953 la nacionalidad mexicana. En 1954 regresa a Caracas con el diploma de Directora y Productora de Televisión otorgado por Televisión. A partir de entonces produce y dirige programas en Televisa, la primera estación de televisión de Venezuela. Dirige en esta época, junto a sus dos hijas, el programa televisivo *Entre Nosotras*, una revista femenina donde se trataban diversos temas de interés para la mujer, programa pionero en su género, emitido en directo. Pese a contar con una gran audiencia, fue suspendido en 1956 por la censura del Ministerio de Comunicaciones por exhibir en público ropa interior en un mostrador, en lo que se denominó “una forma contraria al pudor femenino.” En 1964 decide rehacer su vida en México, sus hijas permanecerán en Caracas.

En México saldrían a la luz sus memorias *Una mexicana en la guerra de España* en 1964 con una tirada de 35.000 ejemplares. Fue traducida al inglés con el título *Trapped in Spain* (Toronto, 1978) y al polaco por la Editorial Czytlnik

(Varsovia, 1968). Más tarde, en 1971, se publica la continuación de estas memorias, *Los muertos también hablan*. En México desarrollaría una importante carrera de escritora. Fue fundadora de la Unión de Periodistas y Escritoras de México, miembro del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Asociación de Escritores de México, miembro honorario de la Asociación de Aviadores de la República y socia de la Asociación de Literatura Femenina Hispánica. Allí escribió y publicó la novela abstracta *Amor (diario de una desintoxicación)*, la biografía *¿Qué sabe usted de Safo?* y las obras teatrales *Cómo fue España encadenada* (adaptación teatral de su obra autobiográfica *Una mexicana en la guerra de España*), *Circe y los cerdos*, *Cuarta Dimensión* y *Cinco maneras de morir*; así como el ensayo *La verdad de Venezuela*. También salen a la luz en este país sus prosas poéticas escritas en prisión, *Romanzas de las rejas*.

Permanecería en México, país al que amaba, tres décadas. Murió en Caracas el 20 de junio de 2000. Sus restos fueron incinerados y sus cenizas esparcidas por sus hijas en la cima del Popocatepetl, uno de los volcanes “guardianes” de la ciudad de México, según su expreso deseo. Siguiendo sus instrucciones, junto a sus cenizas sus hijas dejaron la escultura de la diosa de la muerte Cuautlicue.

3. OBRA AUTOBIOGRÁFICA

3.1. Análisis general

La obra autobiográfica de Carlota O'Neill está compuesta por tres libros: *Una mujer en la guerra de España*, *Los muertos también hablan* y *Romanzas de las rejas*. Dedicaremos un capítulo entero de nuestro trabajo al análisis pormenorizado de la obra *Una mujer en la guerra de España*, ya que es el texto autobiográfico que guarda relación directa con el teatro de la autora, es decir, es

la obra en la que nos basamos a la hora de establecer la relación entre memorias y teatro en el caso de Carlota O'Neill. Pese a que nuestro estudio de la obra autobiográfica de la autora se centre en este texto en concreto, no querríamos pasar por alto las otras dos obras, en especial *Los muertos también hablan*. Por eso dedicaremos este apartado a comentar estas obras, dejando para el siguiente el análisis de *Una mujer en la guerra de España*.

3.1.1. *Los muertos también hablan*

Carlota O'Neill publica por primera vez en México su libro de memorias *Una mexicana en la guerra de España* en 1964. El libro tuvo una gran acogida por parte del público. Pudo ser este éxito el que llevase a la autora a publicar una segunda parte de sus memorias, *Los muertos también hablan*, editada por Populibros- La Prensa en 1971. El relato de *Una mujer en la guerra de España*, tanto en su versión mexicana como en la española, terminaba con la salida de Carlota O' Neill de la cárcel de Victoria Grande de Melilla en 1940, la visita a la tumba de su marido y el viaje en barco hacia la Península, donde habría de reunirse con su madre y sus hijas. *Los muertos también hablan* recupera el hilo narrativo exactamente en el mismo punto en que lo había dejado la obra anterior, continuándolo hasta la definitiva salida de O'Neill de España y su llegada a Venezuela en 1949.

Esta segunda parte de las memorias de la autora se centra en tres temas básicamente: la recuperación de la custodia de sus hijas, Virgilio Leret y la salida de España hacia el exilio. El libro está dividido en cuarenta y tres capítulos que se organizan del siguiente modo: once de ellos los dedica O'Neill al relato de la forzosa separación de sus hijas, internadas a instancias del abuelo paterno en el Colegio de Huérfanas de Aranjuez, y las difíciles gestiones que ha de hacer para recuperarlas; ocho capítulos le sirven de paréntesis a la autora para incluir la narración en clave biográfica de la vida de su esposo, Virgilio Leret; once

capítulos cuentan los preparativos y dificultades para el viaje a Venezuela, así como el propio viaje y la definitiva llegada a este país; los trece capítulos restantes los dedica la autora a la narración de su vida en la España de posguerra, sus dificultades para encontrar trabajo, la necesidad de pasar desapercibida en una sociedad hostil de la que ya no forma parte, al menos en un sentido ideológico. Aparecen asimismo en su relato otros personajes, entre los que destacan Arturo Núñez, que ya aparecía en *Una mujer en la guerra de España*; Roberto Arnold, preso al que conoce casi por casualidad y al que ofrece su ayuda, convirtiéndose más tarde en una persona decisiva en la vida de la autora, en tanto que será él quien la ayude a establecerse en Venezuela; Regina de Lamo, la madre de Carlota O'Neill y su gran apoyo a la salida de la cárcel, en gran parte su muerte motiva la decisión de la autora de exiliarse a América; y el capitán Gastañaga, capitán del petrolero en el que se embarcan hacia Venezuela, su ayuda será fundamental puesto que en el momento de comenzar la travesía O'Neill y sus hijas no estaban en posesión del visado necesario para entrar en Venezuela, pese a todo realizan el viaje consiguiendo en el último momento, a través de Mario Arnold, los ansiados documentos que les permitirían comenzar una nueva vida en América.

Como ya hemos dicho, el libro *Los muertos también hablan* dedica una parte importante al relato biográfico centrado en la persona de Virgilio Leret. En este sentido resulta interesante detenerse a analizar, aunque sea de manera breve, el paratexto, en especial el título de la obra y la cita con la que comienza. El título del libro revela en gran medida los objetivos del texto, así como las motivaciones últimas que llevaron a la autora a redactarlo. Carlota O'Neill elabora un relato autobiográfico que sigue preeminentemente un orden lineal, esta linealidad se rompe para ceder el espacio narrativo a la historia de la vida de otros personajes, alterándose de este modo la narración autobiográfica que se convierte así en biográfica. Aunque no es el único caso dentro del texto, el relato de la vida de Virgilio Leret es el ejemplo más claro de esta ruptura del texto autobiográfico. La autora quiere con este libro rehabilitar la figura de su

marido, así como la de su madre Regina de Lamo Ximénez. Es decir, deja que “los muertos también hablen”, les cede su voz para que a través de ella puedan contar su historia, ellos que han perdido la voz. Si ya en *Una mujer en la guerra de España* la figura de su marido está muy presente, en esta segunda entrega de memorias podemos decir que buena parte de la obra está dedicada a él, no solo a través del relato de su vida, sino también en la descripción pormenorizada de su invento, el mototurbocompresor de reacción continua (incluyéndose el índice y algunos párrafos del exordio inicial de la memoria del proyecto). Dicho invento sería entregado, como se cuenta en el libro, por Carlota O'Neill al gobierno británico con la esperanza de que fuese utilizado por el ejército aliado en la liberación de España del fascismo. Sin embargo, nunca obtendría respuesta, siendo años más tarde patentado el invento atribuido a Frank Whittle. La autora utiliza la tribuna que le brinda su obra para reivindicar la autoría del invento de su marido:

Hoy, desde México, en el año de 1971, me dirijo a la Corona, al gobierno y a la opinión británica, pidiendo una respuesta a la entrega de los planos y la memoria del motor de turbina, inventado por el capitán Virgilio Leret, que yo entregué generosamente al país derrotado en aquellos días: Inglaterra. El mundo le debe a su inventor reconocimiento y respeto (O'Neill, 2003: 287).

Es decir, uno de los objetivos explícitos del libro es el de rehabilitar la figura de su marido, como militar republicano, como inventor, como persona de principios y como padre y esposo. Se busca, muchos años después de su muerte, la recuperación del nombre y los méritos de un hombre injustamente olvidado, una de las víctimas de esa guerra que borró las huellas de tantos talentos. Si la autobiografía representa, en última instancia, el deseo de perdurar sobre el paso del tiempo; a través de las memorias, ese intento por vencer el olvido se hace extensible a todos aquellos que compartieron la experiencia vital del autor. El título *Los muertos también hablan* hace referencia a todos aquellos

que pese al silencio impuesto por la muerte se expresan a través de la voz de la autora.

Por otro lado, la autora recurre al excurso para dar ciertas aclaraciones a las incógnitas planteadas en *Una mujer en la guerra de España*, la identidad de su “mensajero” y la de la persona que escribió la carta inculpatoria que pretendía conseguir su condena a muerte. Ambas personas habían muerto en el momento de la redacción del libro, lo que motiva que la autora se sienta en la libertad de revelar sus nombres, como así lo hace. Por un lado, su acusador resulta ser su suegro, el coronel Carlos Leret:

Es obvio seguir ocultando su nombre. Murió. Personaje que para los lectores de “Una mexicana en la guerra de España” fue enigmático. Mientras vivía me abstuve de señalarlo, aunque permaneciendo yo en América no podía mandarme su onda de castigo. Ahora que atravesó la barrera, que lo evoco como si no hubiera estado en mi vida, puedo descubrir quien fue aquel que (...) hizo llegar una carta acusándome, firmada por él (...) (O'Neill, 2003: 258).

El relato continúa dando las razones por las que el padre de su esposo actuó de este modo para con la que había sido su nuera, a ello se añaden ciertos apuntes sobre la biografía y el carácter del coronel Carlos Leret que pretenden esclarecer lo ocurrido.

El otro personaje que permanecía en el anonimato era el llamado “mensajero” que tiene un relevante papel en lo narrado en *Una mujer en la guerra de España*. Resulta ser el juez instructor, capitán de infantería Francisco García Gómez:

Le prometí callar, lo cumplí. Ahora que también se fue a las sombras, es la primera vez que lo digo. Aquel juez se llamaba García

Gómez. *¿Por qué me salvo? No me lo dijo, alguien había sugerido que si se enamoró... ¡pues quién sabe!* (O'Neill, 2003: 260).

Es decir, Carlota O'Neill quiere con este libro aclarar ciertos aspectos de su vida y de lo relatado en su obra autobiográfica anterior, para ello rescata a varias personas que ya están muertas concediéndoles la oportunidad de resarcirse en ciertos aspectos o aprovecha esa circunstancia para poder al fin hacer justicia sin implicar a nadie y sin correr ningún riesgo.

Siguiendo con el análisis del paratexto nos parece interesante detenernos en la cita que encabeza la obra, pues consideramos que constituye casi una declaración de principios de la autora, así como un elemento importante en el establecimiento del pacto autobiográfico. La cita dice así:

Las verdaderas obras que pasan a la historia son aquellas que fueron escritas no con tinta, sino con sangre, sufriendo el drama de su época, a través de esas situaciones límites que ponen a prueba la condición humana. ERNESTO SÁBATO (O'Neill, 2003: 247)

La elección de estas palabras para abrir el relato nos indica una postura autobiográfica por parte de la autora, planteándose así el contrato de lectura que determinará la actitud del lector frente al texto. Al mismo tiempo que la autora se revela como defensora de la literatura no ficcional, resaltando el valor intrínseco de aquellas obras que remiten a la realidad, a la experiencia personal del autor. Esta actitud afecta, como hemos señalado, el modo de lectura, por lo que podemos decir que esta cita es de especial relevancia en la "firma" del pacto autobiográfico.

Como veremos a la hora de hablar de la obra *Una mujer en la guerra de España*, la obra autobiográfica de Carlota O'Neill tiene un fuerte componente testimonial, adquiriendo así el valor de documento historiográfico. En el caso de

Los muertos también hablan la autora nos ofrece una imagen verosímil y realista de la España de posguerra vista desde el punto de vista de uno de los vencidos. En ningún momento, tampoco la sociedad se lo permite, olvida O'Neill que es una ex-penada. La cárcel está muy presente en todo el texto, ya como referencia concreta a su estancia en prisión, ya como metáfora de la vida de posguerra. La idea de cárcel, bajo sus distintas realizaciones (penal, presidio, prisión o rejas) aparece en el texto en treinta y ocho ocasiones. Como hemos dicho, la cárcel es metáfora de la realidad española, se utilizan en el mismo sentido los conceptos de manicomio y cementerio. La autora nos da así la imagen de un país desolado, en el que la mitad de la población estaba estigmatizada y a merced de los dictados de aquellos que habían ganado la guerra. Describe muy bien la situación en la que se encontraban los vencidos el siguiente fragmento de la obra:

Me creía en un país lejano. Jamás entre compatriotas. Y así era. Yo, vencida con todos los vencimientos, estaba allí, entre los que habían ganado; matado a Virgilio. Triunfando. Ilotas, con miedo. Y teníamos que reverenciarlos a ellos. A los enemigos, y agradecer favores. Como nosotras había millones de catalanes y españoles. Se escondían, callaban, bajaban la cabeza, la mirada. Actitud la más vergonzante, la más ruin, rastrera. No había otra. Y me sentía defraudada, mucho más que cuando mi permanencia en la cárcel, porque la cárcel me otorgaba una postura digna: la de enemiga declarada. Tenía que someterme a la ley impuesta –levantar el brazo, gritar mañana y noche: Franco, Franco, Franco –, pero yo y los que mandaban, sabían que no. Pura disciplina. Consideraba a mi alma limpia de mancha. En la libertad aquello, casi parecía voluntario: el acatamiento con el brazo tieso gritando: ¡Franco! (O'Neill, 2003: 323).

Se justifica la longitud de la cita, por ser una síntesis de las ideas más importantes de la obra. Todo el relato está impregnado de la amargura de la vida

que se encuentra la autora a su salida de la cárcel, la necesidad de pasar desapercibida teniendo que renunciar, al menos públicamente, a manifestar sus ideas, el verse vencida entre los vencedores y obligada a aceptar, en apariencia, un régimen que es causa y consecuencia de todo lo trágico en su vida. No será la necesidad material la que mueva a la autora a optar por el exilio, sino la imposibilidad de realizarse en una España que había silenciado todas las verdades.

El libro es asimismo una crítica abierta a una situación que se mantiene veintidós años después de su salida del país, todavía en 1971, año de publicación del texto. Es un recordatorio de que todo el dolor, las injusticias y la represión descritos siguen vigentes. El texto adquiere así un valor de acto, el de la denuncia de la situación de un país silenciado, el acto de decir la verdad, de dar voz a aquellos que la muerte injusta ha callado para siempre, de reclamar como propia la propia vida y la de aquellos que la han compartido; el acto de recordar a los olvidados, de recordar al mundo los verdaderos héroes, los anónimos y los concretos, de devolver autorías, de señalar a los que acusaron y a los que tendieron la mano. Todo eso es esta obra, que pretende ante todo la restauración de la verdad de unos hechos cubiertos de olvido y mentiras institucionalizadas.

3.1.2. *Romanzas de las rejas*

Romanzas de las rejas es un conjunto de piezas poéticas escritas en prosa publicado por primera vez en 1964 en México por la editorial Castalia, la obra sería reeditada en 1977 por la editorial Costa-Amic (México). Se publica por primera vez en España en la edición de Oberón de 2003 junto con las obras *Una mujer en la guerra de España* y *Los muertos también hablan*. Carlota O'Neill las escribió durante su último año en prisión, es decir, en 1940. En su obra

autobiográfica *Una mujer en la guerra de España* se alude a la composición de esta obra:

Un día me di cuenta del paisaje que me rodeaba. El cielo, las nubes, el volar de los pájaros. Y sentí deseos de escribir. Mientras Fuensanta tejía y tejía, como la araña del techo, comencé a tejer unos poemitas. Por las mañanas doblábamos los jergones y tomábamos asientos frente a frente, colocada sobre las rodillas una caja de madera donde guardaba los peines y encima las cuartillas; en el suelo el tintero; los brazos y codos al aire “donde toda incomodidad tiene su asiento”. Fue mi primer escribir la primera ilusión después de lo pasado, en la reconstrucción del espíritu y el cuerpo, pero el dinero se me acababa y el apetito pujaba por momentos (O'Neill, 2003: 223).

La obra la componen doce piezas y un breve prólogo (*Pórtico*) en el que la autora nos habla sobre el proceso de gestación y producción del libro, haciendo referencia a lo ya dicho en *Una mujer en la guerra de España*. Este *pórtico* está escrito a propósito de la primera edición de la obra en México, tal y como se muestra en el siguiente fragmento:

De esta guisa escribí las Romanzas de las rejas, que al cabo del tiempo te ofrezco, lector. Para llegar a ti, tuvimos –ella y yo- que atravesar el Gran Océano. Fuimos a Venezuela. Por fin en este México que amo y me pertenece por ser hija y nieta de mexicanos, salen a la luz (O'Neill, 2003: 362).

Pese a que no aparezca ninguna indicación textual, deducimos que, excepto el *pórtico*, todas las piezas restantes fueron escritas en prisión. En ellas la escritora describe en clave poética el mundo carcelario; así, cada pieza está dedicada a un elemento o realidad de su vida en prisión, dotando a los seres y objetos que la rodean de una fuerte carga simbólica. El motivo central de toda la

obra es la libertad, en ocasiones aludida como anhelo (*Nubes, El mar, Alas, Sirenas*), en otras como refugio íntimo (*Claro de Luna, El jardín, Sombras*). El yo de la autora aprisionado por las rejas de prisión busca a su alrededor lo bello, lo puro, aquello que le recuerda al pasado, lo que está fuera de los muros de la prisión y representa esa libertad perdida. Todo lo descrito por los poemas está directamente relacionado con la cárcel, pero de algún modo la rodea, representando todo lo que no es prisión, así la autora dedica sus piezas al mar, a los pájaros, a la música, a la luna; todo ello como símbolo de libertad:

*Acostada sobre mi petate en el suelo, soy rica.
Emperatriz vestida de luz de luna. Pasa entre las rejas espesas; me
acaricia; me besa. Despierta deseos dormidos de amor, de vida.*

Inundada de luna recupero todo lo perdido.

El sueño, finalmente, cierra mis párpados.

*El espíritu queda libre. Escapa enganchado en la cinta de luz que
le tiende Ella (O'Neill, 2003: 365).*

Toda la obra remite a la imposibilidad de aprisionar el espíritu que puede huir de las rejas impuestas físicamente. Es un canto a la libertad del alma frente a los grilletes impuestos al cuerpo, un modo de mantener la dignidad y la intimidad frente a todas las privaciones impuestas por la prisión. “Cultivemos nuestro jardín. Nuestro jardín íntimo” (2003: 379) nos dice O'Neill, y eso mismo hace ella al escribir sus *romanzas*, escapar de algún modo al embrutecimiento y la desazón a través de la poesía.

Todas las piezas están plagadas de referencias literarias y artísticas, así como mitológicas (en especial en *El mar*). El lenguaje está muy cuidado, empleando numerosos cultismos. Aparecen abundantes citas y poemas de autores como Machado, Ibsen, Maragall, Dante o Eugenio D'Ors. A estas citas cultas se suman las muchas referencias de carácter folclórico y popular, presentes en especial en *Coplas*, pieza en la que la autora recoge varias coplas

de distintas regiones de España. Así, lo popular y lo elevado se entretrejen para dar forma a unos textos originales y profundamente poéticos. Dicha mezcla de estilos y referencias muestra, en cierto modo, el sentido último de estos escritos, el de reunir los dos mundos de la autora, su realidad carcelaria y su intelectualismo, buscando así su identidad.

No debemos olvidar que *Romanzas de las rejas* es una obra concebida y escrita en la cárcel, destinada en última instancia a todos aquellos con los que compartía el destino del encierro. Esto significa que la crítica, que pese a todo existe, es muy sutil y se encierra en recursos poéticos como la metáfora, sirva de ejemplo la siguiente cita de *Alas*: “Análogos a los hombre de corazón de pájaro, los pájaros, sedientos de cielo, persisten en el cumplimiento de su misión” (2003: 387).

En referencia a las motivaciones y destinatario de esta obra, resulta especialmente esclarecedor un pasaje de *Los muertos también hablan* en el que la autora nos cuenta cómo su libro fue difundido en una cárcel madrileña en la que ella debía presentarse mensualmente tras su salida de prisión:

En una de éstas, y previo permiso del director –que con anterioridad lo había “censurado”-, les dejé el original de mi libro, el que escribí allá en la otra cárcel: los poemitas en prosa, Romanzas de las rejas. Lo acogieron contentos, lo pasaron de unas manos a otras –manos pálidas de hambre, de terror-. A mi llegada, al mes siguiente, me felicitaron en nombre de todos. Los que no podía ver, los que iban a morir. De todos. Celebraban la “gracia” de su compañera, a la manera que una familia celebra las monerías de la más pequeña y consentida. Mis páginas, olientes a la fortaleza de Victoria Grande, en Melilla, donde nacieron y pernoctaron, con humedad y salitre, también terror, cumplieron su misión entre aquellos hermanos, habituados al trato con los libros (O'Neill, 2003: 272-273).

Como ya hemos dicho, *Romanzas de las rejas* es un canto a la libertad y a la dignidad de aquellos a los que se les habían arrebatado ambas cosas. A través de sus poemas la autora busca recuperar su identidad como mujer escritora. Tras casi cinco años de prisión, Carlota O'Neill pudo al fin encontrar esa fuerza en sí misma, la de coger la pluma y superar las limitaciones impuestas, para recordarse a sí misma y a los demás que su espíritu seguía vivo y anhelaba la libertad. Ese mensaje es el que subyace en el libro, su misión era la de hacer llegar esa misma fuerza a todos aquellos que se enfrentaban a esa situación. Ante el embrutecimiento, el trato indigno y la miseria el espíritu se alza libre, siente y percibe entre todo lo malo, la belleza.

3.2. Una mujer en la guerra de España

3.2.1. Texto

a. Función y uso del paratexto

Dentro de los elementos que conforman el paratexto de la obra *Una mujer en la guerra de España* destacaremos para nuestro análisis, por considerarlos especialmente relevantes, el título, la dedicatoria y el prólogo.

En primer lugar, nos detendremos de manera especial en el prólogo de la obra, puesto que allí se nos da cierta información clave que nos ayuda a entender la función y uso de otros elementos del paratexto, concretamente del título. En este prólogo, que aparece bajo el subtítulo de *Comienzo*, la autora nos habla del proceso de creación de la obra, que sufrió varias destrucciones y reescrituras antes de alcanzar su forma definitiva, la publicada en México en 1964. La primera versión fue escrita antes de su salida de España en 1949; esta copia hubo de ser destruida ante el peligro real e inminente de ser descubierta por la Falange. Antes de partir al exilio, existió otra copia que la autora debió

deshacer para poder realizar el viaje a América con cierta seguridad. El texto se convertiría así en una serie de notas y esquemas jeroglíficos que se hicieron pasar por *Notas para una novela policíaca y de aventuras*. Bajo ese formato llegaría la obra, o al menos lo que quedaba de ella, al nuevo destino en el exilio de la familia de Carlota O'Neill, Venezuela. Allí, en 1951, hizo una nueva versión, pero, en palabras de la propia autora, cuando escribió esta tercera versión "lo hice cansada, y cansada y cansino quedó el libro: cuando fui a corregirlo encontré mal dicho todo. Y me dispuse a hacerlo otra vez" (O'Neill, 2003:19-20). Reescrito de nuevo, el libro adopta la forma definitiva que publicará en México en 1964 la editorial Populibros-La Prensa bajo el título de *Una mexicana en la guerra de España*. Ese mismo texto, con ciertas variaciones que estudiaremos más adelante, lo publicará en España en 1979 la editorial Turner, pero con el título *Una mujer en la guerra de España*; título que se mantendrá en la posterior edición hecha por la editorial Oberón en 2003, que haría una segunda edición en 2006. En España el texto ha sido editado asimismo por RBA en 2005.

La diferencia en el título de la edición mexicana y la española nos parece significativa e indicativa de un cambio en el destinatario del texto. Cuando se publica por primera vez el texto en México en 1964, España se encontraba bajo una dictadura que duraba ya veinticinco años, una situación política que no parecía tener visos de cambiar. Es comprensible, por tanto, que la autora no considerase la posibilidad de ver su libro publicado allí a medio o corto plazo. En ese sentido, creemos que la elección del título para la edición mexicana responde a una intención de distanciarse de lo que ocurría en España y de acercarse a sus lectores mexicanos. Carlota O'Neill tenía ascendencia mexicana, su padre, Enrique O'Neill Acosta, era natural de Chihuahua (México), la propia autora obtendrá la nacionalidad mexicana en 1953 después de una larga visita a este país, en el que se instalará de modo definitivo en 1964. La relación con España se había roto por completo después de sus experiencias, no solo durante la guerra, sino también en los años pasados en Madrid y Barcelona tras su liberación en 1940 y hasta su exilio en 1949. La España que

dejaba atrás poco o nada tenía que ver con la que había vivido hasta el levantamiento militar de 1936. En América comienza una nueva etapa en la que gozará del reconocimiento social y el prestigio intelectual que se le negaban en la Península. Al publicar su obra *Una mexicana en la guerra de España* habían pasado ya quince años desde su llegada al continente americano; podemos pues suponer que los vínculos afectivos con su país natal estuviesen marcados por un recuerdo amargo y un exilio forzoso. A través de este título, la autora se distancia de lo ocurrido pero, sobre todo, es una llamada a los lectores a los que se dirige, mexicanos, con los que se quiere establecer una complicidad frente a los hechos. En ese sentido, resulta lógico que la edición española cambiase el título por el de *Una mujer en la guerra de España*, ya que resultaría equívoco el título de la edición mexicana; puesto que, en realidad, no se trata de la historia de una mexicana en la guerra de España, ya que Carlota O'Neill nació en Madrid y, por tanto, era española. Es decir, el cambio de título obedece a una diferencia en el destinatario del texto y las expectativas puestas en la respuesta de éste frente a lo narrado.

Debemos, asimismo señalar que en la edición mexicana de *Una mexicana en la guerra de España* el título viene acompañado por un epígrafe que presenta el texto como “documento vivido y escrito por Carlota O'Neill”. La intención de dicha aclaración es la de presentar la obra a través del paratexto como un texto no ficcional y de carácter autobiográfico. Al referirse a éste como documento se le reconoce un valor historiográfico intrínseco. Estudiaremos de modo más preciso las implicaciones de este epígrafe en el establecimiento del pacto autobiográfico.

Apuntábamos un poco más arriba que, pese a la variante en el título del libro, el texto es prácticamente el mismo; sin embargo, existe una diferencia entre una versión y otra. Se trata de cuatro páginas que aparecen en la edición española y que no están en la mexicana; en la edición de Oberón (2003) comprenden las páginas 183 a 186; esta elusión se encuentra en la edición de

Populibros-La Prensa (1964) en la página 167. La inclusión de este fragmento en la edición española no afecta en modo alguno al resto del texto, es decir, se trata simplemente de la adición de dicho fragmento, conservándose por completo la estructura de la edición mexicana. En estas cuatro páginas se cuenta el hallazgo de los planos y memorias del mototurbocompresor de reacción continua diseñado por Virgilio Leret. A la descripción de la naturaleza e importancia de estos documentos, se une el relato del modo en que fueron sacados de la cárcel y puestos a buen recaudo en la casa de los familiares de una de las presas. En el peligroso proceso para sacar los planos de la prisión, la autora contó con la ayuda de Ana Vázquez, una presa que actuaba como mandadera dentro de la prisión y que consiguió hacerlos pasar entre la ropa sucia. En esta misión O'Neill contó con la ayuda inestimable de varias compañeras, en especial una, a la que se refiere como María, condenada a treinta años de prisión y cuyo marido había sido fusilado. A través de un hijo de ésta, de doce años, los planos fueron llevados a casa de los abuelos del niño, donde estuvieron ocultos bajo una losa del suelo, envueltos en un hule que los protegía de la humedad, hasta que Carlota O'Neill, a su salida de la cárcel, los recoge y los lleva consigo a la Península. La narración del lugar en que se encontraban, y la visita de la autora para recoger los planos, se encuentra en el libro *Los muertos también hablan*. No quisiéramos dejar de mencionar una referencia que plantea cierta ambigüedad en el texto. En la página 184 de la edición de Oberón (2003) la autora dice "En mis manos la memoria y los planos con sus fases de rotación del motor, unas de las cuales ofrezco en este libro" (O'Neill, 2003: 184). Pese a tal afirmación, el libro no contiene tales planos o esquemas. Está claro que era la intención de O'Neill incluirlos, desconocemos las razones por las cuales finalmente estos no aparecen en la obra.

Una vez determinada esta importante diferencia entre el texto de *Una mexicana en la guerra de España* (México, 1964) y el de *Una mujer en la guerra de España* (España, 1979; 2003) cabe preguntarse a qué obedece tal variación.

Consideramos que una de las claves está en otro de los elementos del paratexto, la dedicatoria:

Virgilio Leret era mi marido. Capitán aviador, piloto y observador de aeroplano, con título internacional de aviador civil. Ingeniero civil aeronáutico. A él dedico este libro.

Esta dedicatoria aparece en las dos versiones y establece una de las motivaciones del libro, la de recuperar la memoria de Virgilio Leret, esposo de la autora. Si bien, tal intención existe y es patente en la obra *Una mujer en la guerra de España*, lo será de modo mucho más intenso y de mayor relevancia en *Los muertos también hablan*, como ya hemos señalado al analizar esta obra. De hecho, creemos que la publicación en 1971 en México de este segundo volumen de memorias influyó de manera determinante en la posterior inclusión de las referencias a los planos del capitán Leret en *Una mujer en la guerra de España*. Carlota O'Neill dedica parte de su obra *Los muertos también hablan* al relato de la vida de su marido, aportando datos sobre la familia de éste, su carrera militar y, posteriormente, de ingeniero, incluyendo además información pormenorizada de los detalles de su invento. Asimismo, se narra allí el modo en que la autora y su madre entregan los planos a la embajada de Reino Unido en Madrid, con el fin de que estos sean utilizados por la aviación aliada en la liberación de España del yugo franquista. Su deseo no se vería cumplido y los planos serían posteriormente patentados en Inglaterra sin el consentimiento, ni siquiera el conocimiento, de Carlota O'Neill. Teniendo en cuenta que los planos del capitán Leret cobran especial relevancia en el relato de los acontecimientos posteriores a la excarcelación de la autora, creemos que ésta consideró adecuado incluir en la nueva versión de su texto, la publicada en 1979, la historia de cómo estos fueron sacados de la cárcel y llevados a la Península.

Los datos que nos aporta el paratexto, así como las diferencias en su uso, reflejan una divergencia entre las distintas ediciones del libro. Se trata, pues, de

una obra que, debido a su carácter referencial y a su conexión con una realidad extratextual, ha adoptado diferentes formas en sus distintas ediciones, respondiendo a una motivación factual que afecta al propio texto. Quizás sea a través del análisis de los elementos que forman el paratexto, cuando resulta más patente la finalidad e intención de un texto que pretende en todo momento conectar y hacer partícipe al lector de los hechos narrados, para lo cual se ha cambiado el título dependiendo del tipo de lector al que se dirige. Las variaciones dentro del propio texto responden, asimismo, a una clara pretensión de dar difusión a unos hechos que tuvieron una existencia real y que como tal tienen incidencia en el plano extratextual.

b. Estructura interna del relato

La obra *Una mujer en la guerra de España* narra las experiencias de la autora en el periodo comprendido entre 1936 y 1940. La obra se centra en los años pasados en Melilla, lugar donde le sorprende el inicio de la guerra civil, y su estancia en la cárcel de Victoria Grande, hasta su puesta en libertad en 1940. El libro se divide en tres partes: *La cárcel negra*, *La cárcel blanca* y *Condenada*.

El inicio de la obra aparece rubricado por la fecha y lugar de *Madrid, verano de 1936*. El relato comienza prácticamente con la llegada a Melilla, excepto por una breve referencia a su partida de Madrid: “Cerramos nuestra casa de Madrid y partimos hacia el sur el 29 de junio de 1936” (: 22) y su paso por la ciudad de Málaga desde donde embarcan a Melilla, a donde llegaron el 1 de julio de 1936. Toda la familia se había trasladado a la ciudad africana para acompañar a Virgilio Leret, destinado por tres meses a las Fuerzas Aéreas del Norte de Marruecos. La familia, acompañada por una sirvienta llamada Librada, esperaba pasar el verano en un barco anclado en la Base de Hidroaviones del Atalayón de Melilla. Así arranca pues el relato, con la perspectiva de un verano en familia.

La primera parte del libro, *La cárcel negra*, puede dividirse a su vez en dos bloques temáticos diferenciados. En primer lugar, el relato de su estancia en el barco (2003: 21-41); y la segunda parte (2003: 42-123), que comprende el relato de su detención e ingreso en la cárcel de Victoria Grande hasta su traslado al Hospital de la Cruz Roja de Melilla con motivo de la enfermedad que padece, en gran medida, fruto del descubrimiento de la muerte de su marido. Ésta podría ser una primera división del relato, si bien, no la única. En la narración de lo ocurrido antes de su detención por parte del ejército rebelde, y que hemos tomado como el periodo en que Carlota O'Neill y su familia viven en el barco anclado en la Base de Hidros, se produce una ruptura marcada por el inicio del golpe militar del 17 de julio (2003: 27) y que supone la separación definitiva de su marido, que como capitán de la Base se dispone a organizar la resistencia apoyado por los suboficiales y tropas de aviación del Atalayón. Carlota O'Neill, sus hijas y Librada Jiménez, la criada, se quedarán todavía unos días en el barco, hasta el día 22 del mismo mes, en que, ante el peligro que suponía su permanencia allí y la oferta por parte de un amigo de su marido de alojarles en su casa, deciden trasladarse a tierra firme. Damos por terminada así la primera parte del relato, ateniéndonos a la división propuesta. La segunda parte, dentro de la división planteada aquí del apartado *La cárcel negra*, viene marcada por la separación de las hijas y la detención de Carlota O'Neill y Librada. Una vez abandonado el barco, las niñas quedarán en la casa de la familia mencionada, pero Carlota O'Neill y Librada son trasladadas a la Comandancia Militar donde serán interrogadas y posteriormente trasladadas a la cárcel (2003: 50).

Las páginas que siguen hasta la 123, donde da comienzo la segunda parte del relato (*La cárcel blanca*), según la división del propio texto, narran la llegada a la prisión de Victoria Grande y su estancia en la misma hasta el traslado al hospital. Durante este primer periodo de estancia en prisión será llamada a declarar cuatro veces. En la primera de ellas (2003: 62-63) es

interrogada acerca de sus actividades en los días transcurridos en Melilla; en la segunda (2003: 73-74), que se produce a primeros de septiembre, el tema sobre el que gira la declaración será la omisión por parte de Carlota O'Neill de su condición de escritora, algo que parece ser de importancia para las autoridades que la mantienen en prisión, y el envío de un telegrama a Madrid del que la autora no había dejado constancia por mero olvido. La tercera declaración (2003: 83) supone la absolución para ella y su criada Librada por falta de pruebas; sin embargo este hecho no significará su puesta en libertad, quedarán encarceladas en condición de presas gubernativas. En la cuarta declaración (2003: 114-116), esta vez hecha por otro juez, se le interroga acerca de unas cuartillas escritas el 18 de julio, en los primeros momentos del levantamiento, en las que dejaba constancia por escrito de lo vivido en esas horas que dieron inicio a lo que luego habría de ser la guerra civil española.

Pero, sin duda, el hecho que supone una ruptura dentro del relato en esta primera parte de *La cárcel negra* es el descubrimiento por parte de la autora de la muerte de su esposo, Virgilio Leret, fusilado el 23 de julio de 1936, convirtiéndose en el primer militar fusilado de la guerra civil. Pero la noticia se le ocultó a Carlota O'Neill hasta el 9 de noviembre de ese mismo año, en que una de las reclusas le confiesa al fin la verdad, faltando así a la orden recibida a la entrada de la cárcel de no revelar este dato. La noticia de la muerte de su marido sume a la autora en un estado de shock que la llevará a enfermar, pierde las fuerzas para seguir viviendo y se hunde en el derrotismo. Serán las compañeras de la cárcel las que la ayuden a sobreponerse.

Su estado empeora y, finalmente, es trasladada al Hospital de la Cruz Roja de Melilla. Su estancia en dicho hospital conforma lo relatado en la segunda parte de la obra, *La cárcel blanca* (2003: 125-152). Carlota O'Neill permanecerá en este hospital durante ocho meses, siendo un paréntesis dentro de su condena tras el cual regresará de nuevo a la fortaleza de Victoria Grande. Podemos considerar como el hecho más destacado de este periodo, el

reencuentro con sus hijas que la visitan durante su convalecencia. La autora nos describe tanto su vida en el hospital como los personajes que la comparten, ya sean otras presas como el personal que trabaja allí.

El uno de noviembre de 1937 es trasladada de nuevo a la cárcel. Su salida del hospital marca el comienzo de la tercera parte de la obra, *Condenada* (2003: 153-245). Esta tercera parte puede a su vez dividirse en tres subapartados que giran en torno a la condena definitiva que se deriva del consejo de guerra que se celebra en su contra. Así, esta parte quedaría dividida en tres: primero, la llegada a la cárcel y los hechos acontecidos antes del consejo de guerra (2003: 153-168); segundo, su estancia en la cárcel en condición de condenada (2003: 168-238) y tercero, su puesta en libertad y salida de Melilla hacia la Península (2003: 238-245).

A su vuelta a la cárcel se encontrará con una situación personal distinta a la que había dejado; durante su estancia en el hospital, y debido a la duración de la misma, se difunden rumores sobre una posible traición por su parte que habría sido premiada con esos meses de descanso fuera de prisión. En estas condiciones llegará el primer consejo de guerra sufrido por Carlota O'Neill que se celebra el 13 de diciembre de 1937. La autora nos da numerosos datos acerca de su defensor, al que describe en términos amables y que se muestra esperanzado ante la idea de su pronta liberación a falta de cargos de peso. Todo el proceso del consejo de guerra aparece descrito de manera minuciosa, con una intención claramente testimonial. Las condiciones parecen favorables para conseguir la ansiada libertad, alentada la esperanza por las palabras del personaje al que la autora se referirá en todo el relato posterior como "mi mensajero". La identidad de este "mensajero" será revelada posteriormente en la obra *Los muertos también hablan* (1971) cuando éste ya había fallecido, se trata del juez Francisco García Gómez. La intervención de este juez será decisiva en la vida de Carlota O'Neill como veremos más adelante. Pero, pese a las palabras transmitidas por el "mensajero" la libertad no llegará tras el consejo de guerra, al

contrario, la autora será condenada a seis años de prisión. Pena que resulta bastante leve, si tenemos en cuenta que el Tribunal pedía pena de muerte. Fue gracias al empeño de su abogado defensor y a la ayuda del mentado juez como se pudo conseguir una condena de “tan solo” seis años. Se abre aquí una de las incógnitas de la obra, que no nos será revelada completamente hasta la publicación de *Los muertos también hablan*. No habiendo cargos firmes que imputarle a Carlota O'Neill parecía increíble, hasta para el propio abogado defensor, que el Tribunal pudiese pedir la pena máxima. La incógnita empieza a despejarse gracias a su “mensajero” que le cuenta los detalles del juicio, durante el cual el Tribunal recibe una carta pidiendo la condena de Carlota O'Neill a la pena máxima. Esta carta de acusación había sido enviada a Melilla desde la zona republicana, en concreto desde Madrid, a través de La Habana, pues las comunicaciones entre la zona republicana y la nacional estaban suspendidas. El documento, que fue considerado como prueba en la causa abierta a Carlota O'Neill, la acusaba de ser “tremendamente peligrosa, roja, atea, dominadora de su marido, peligrosa para sus hijos, para la sociedad, para todo el que la tratara. Que merece la muerte como leve castigo” (2003: 169). La autora, que en aquel momento supo quien había enviado la carta, omite el nombre del remitente. En la continuación de *Una mujer en la guerra de España, Los muertos también hablan*, la autora nos revela la identidad de su acusador, se trata de su suegro, el coronel Carlos Leret, de ideas conservadoras y afecto a la causa nacional, que no pudiendo asumir la muerte del hijo a manos de “los suyos”, dio en culpar de ello a su esposa, Carlota O'Neill. Como se cuenta en la obra *Los muertos también hablan*, los intentos de perjudicar a la que había sido su nuera no se detendrán ahí.

Una vez condenada, el relato se centra de nuevo en sus experiencias carcelarias, la narración abarca los años siguientes hasta su puesta en libertad en 1940. La autora nos refiere las experiencias vividas en estos años de cautiverio, la vida en la cárcel y la historia de las personas que allí conoció. Sus hijas, que hasta entonces habían permanecido en Melilla, a instancias de la

familia paterna se trasladan a la Península en enero de 1939. Al recibir la noticia Carlota O'Neill rompe en gritos e insultos, lo que la llevará a un segundo consejo de guerra, que se celebrará el 18 de marzo de 1939 y del que saldrá absuelta.

A partir del verano de 1939 se instauró el programa de "Redención de Penas por el Trabajo", que Carlota O'Neill cumpliría a través de la lectura a sus compañeras de los textos de doctrina falangista de José Antonio Primo de Rivera. Consigue de este modo la libertad en 1940, después de cuatro años en la prisión de Victoria Grande de Melilla.

Las últimas páginas de la obra (2003: 238-245), narran su puesta en libertad y su salida de Melilla con destino a Madrid, donde ha de encontrarse con su madre, Regina de Lamo, y sus hijas, Carlota y Mariela. Antes de abandonar Melilla visitará la tumba de su marido, por primera y última vez.

c. Personajes

La obra *Una mujer en la guerra de España* cuenta la experiencia personal vivida por su autora, Carlota O'Neill, pero no solo la suya, sino la historia de muchas mujeres que, como ella, fueron encarceladas durante la guerra civil española. La autora crea así un relato coral en el que se nos cuenta de modo particular la historia personal de al menos veinticinco mujeres, a las que en su mayoría se refiere por su nombre. También tendrán cabida en su relato las referencias a hombres presos, ocho en total, de los cuales cinco de ellos aparecen mencionados por su nombre, y tres tan solo a través de su historia. Asimismo el relato se completa con las descripciones de otros personajes del entorno carcelario, como directores, jueces o monjas del hospital. En lo que respecta a sus compañeras de prisión, se trata en su mayoría de presas por causas de índole política, aunque no únicamente, a la cárcel de Victoria Grande llegaban también presas comunes, muchas de ellas prostitutas

En la primera parte de la obra, *La cárcel negra*, la autora nos refiere la historia concreta de doce de sus compañeras. Las primeras a las que se hace alusión son, lógicamente, las compañeras que comparten con ella la celda en la que es recluida a su llegada a prisión. Se trata de Eugenia y de Isabel, a las que se une el segundo día una mujer llamada Dolores, madre de un joven socialista escapado de tan solo diecisiete años. En el caso de Isabel, embarazada y acompañada de una hija de dos años, se nos darán abundantes datos de su historia personal, siendo uno de los personajes que aportan mayor dramatismo a la obra. Isabel estaba casada con un cura que había dejado los hábitos para dedicarse a la política, al que en Melilla se le seguía conociendo como “padre Jaén”. El relato de las torturas y vejaciones a las que fue sometido antes de su ejecución aparecen tanto en la obra *Una mujer en la guerra de España* como en la pieza teatral *Cómo fue España encadenada*.

A medida que pasan los días en la cárcel, y avanza el relato de lo allí ocurrido, se van sumando nuevos personajes a la historia, mujeres de muy diferente origen, edad y condición. Así, se cuenta la historia de dos muchachas que entablan una relación amorosa en la cárcel o la de una obrera analfabeta encarcelada por ser testigo de los desmanes cometidos por los militares falangistas, personajes que aparecen también en la adaptación teatral de la obra. Algunas de ellas aparecen descritas someramente, otras de modo más detallado, la misma autora afirma la imposibilidad de entablar relación con todas.

Éramos miles de mujeres. No sabíamos los nombres ni nos importaban. Tampoco nos fijábamos en las cataduras (O'Neill, 2003: 71).

Entre los personajes que cobrarán relevancia dentro del relato se encuentra Consuelo, a la que se referirá como “la Gallega” y que comparte con

la autora la estancia, no solo en la fortaleza de Victoria Grande, sino también en su convalecencia en el Hospital de la Cruz Roja de Melilla.

Quizás, uno de los momentos más dramáticos de la obra sea la historia de Carmen Gómez, una joven de apenas dieciocho años, que ejercía antes del levantamiento un cargo de responsabilidad dentro de las Juventudes Socialistas. Carmen Gómez fue asesinada por los falangistas y su muerte creó gran espanto dentro de la cárcel.

En la cárcel esto levantó olas de pánico. Se decía que iban a ir todas las noches a buscarnos para matarnos poco a poco. Y las noches se hicieron más penosas (O'Neill, 2003: 77).

Las ejecuciones solían realizarse al alba, por lo que era en plena madrugada cuando el alguacil iba a buscar a la presa condenada a la pena máxima para entregarla a sus verdugos. No es de extrañar, pues, que el nerviosismo ante cualquier sonido en la noche se convirtiese en una tortura para las presas. Éste sería el procedimiento seguido para la ejecución de dos de los personajes de esta primera parte de la obra, las hermanas María e Isidora, condenadas a muerte por el “delito” de pertenecer al Partido Socialista con cargos de responsabilidad en la directiva. Carlota O'Neill no solo nos describe la personalidad de las hermanas y su actitud ante la inminencia de su muerte, sino que relata de manera detallada y dramática el momento en que se las llevan de la cárcel para hacer efectiva su condena. Este episodio aparece dramatizado en la adaptación teatral.

Pero, no solo había en la cárcel, como ya hemos dicho, presas por delitos políticos, sino también por delitos comunes. Las prostitutas eran las más habituales. De entre las numerosas prostitutas que entraban y salían de Victoria Grande, Carlota O'Neill nos cuenta en especial la historia de una de ellas, una mora llamada Fátima que era ama de un prostíbulo. No será la única mujer

árabe que pase por la cárcel, también lo es Maimona, una mujer de avanzada edad encarcelada por la agresión a un oficial de aduanas.

La autora se detiene de manera especial en la figura de Germaine, la que habría de ser su mejor amiga en prisión. Se trata de una mujer francesa encarcelada por negarse a mantener relaciones sexuales con un hombre que, ante su negativa, la denunció. Era muy común que, en esta época de caos y violencia desatada, cualquier riña o desavenencia de tipo personal se saldase con una denuncia por “roja”, que casi siempre era atendida de modo eficaz por las autoridades.

En la segunda parte de la obra, *La cárcel blanca*, el número de personajes se reduce ostensiblemente, puesto que en el hospital la autora mantiene contacto con menos personas. Durante su convalecencia estará acompañada por dos compañeras de la cárcel, “la Gallega” y Maruja, aquejada de tuberculosis. También se encuentra allí a un personaje que aparecía en la primera parte de la obra, Enriqueta, una mujer falangista denunciada por espía por otra compañera que, pese a no estar enferma, pasa su condena en el hospital para no tener que permanecer en la cárcel con el resto de las presas. A estos personajes se añaden dos monjas que trabajan en el hospital y la limpiadora, Anita.

La tercera parte de la obra, *Condenada*, continúa aportando historias de las mujeres presas; la autora se detiene de manera especial en cinco:

- Doña Carmen, una mujer de setenta años condenada a veinte años de prisión por haber escondido a su hijo y que se presenta como figura maternal en su relación con Carlota O'Neill.

- Ana Vázquez, en la cárcel no por delitos políticos, sino por problemas de índole familiar, relacionados con la prostitución. De ella nos dice la autora: “Era

como la madre universal de la prostituta desconocida” (O'Neill, 2003: 181). Este personaje adquiere cierta relevancia en la obra por su papel de mandadera dentro de la prisión, que será decisivo para sacar de allí los planos del invento de Virgilio Leret.

- Jalima, una muchacha mora de tan solo quince años, encarcelada bajo la acusación hecha por su marido de haber asesinado a su hijo recién nacido que, según ella, había nacido muerto. Su historia resulta conmovedora, pues sabiendo de su libertad pidió al director quedarse en la cárcel. Muere de sífilis un año después de su puesta en libertad.

- Dorotea, matrona que acaba en la cárcel por una discusión de tipo político con la mujer de un capitán a la que había asistido durante el parto. Será ella quien acompañe a Carlota O'Neill durante su segundo consejo de guerra.

- Fuensanta, una mujer de edad detenida por esconder al hijo de una amiga, siendo acusada por la propia madre del chico. Se convierte en amiga de la autora.

Y a todas estas mujeres que tienen su propio espacio en la obra, se unen otras muchas, anónimas, pero presentes también. Mujeres que comparten la injusticia de la que son objeto, el hacinamiento, el hambre y las chinches, en una sola palabra, la miseria. Un grupo humano que se convierte en muchas ocasiones en sujeto colectivo de la narración. Las mujeres descritas por Carlota O'Neill en *Una mujer en la guerra de España* crean una galería de personajes que muestran la realidad vivida por las presas de las cárceles franquistas. La autora trasciende así su propia experiencia personal para unirla a la de otras mujeres que compartieron con ella un destino común. En muchos casos, el relato de la vida de esas mujeres indaga en sus orígenes sociales y familiares, para retratar así, no solamente la experiencia carcelaria, sino aportar además un análisis más amplio de la situación de las mujeres en esta época concreta de la

historia de España. Historias de maltrato, prostitución y miseria, contrastan con los de otras mujeres, mujeres de la República, que habían conquistado su independencia y estaban plenamente integradas en el funcionamiento de un modelo social basado en la igualdad y la cooperación; Carmen Gómez aparece descrita como imagen de esa nueva mujer, autónoma y activa socialmente; su caso es representativo de la persecución y erradicación de este tipo de comportamientos, que sería la tónica del nuevo régimen impuesto.

Aunque las mujeres son las auténticas protagonistas de la obra, y a ellas dedica casi toda su atención la autora, debemos mencionar la presencia de personajes masculinos en el relato. Hay que diferenciar dos grandes grupos, por un lado, los hombres presos, como ella misma y sus compañeras y, por otro, los hombres que representan el nuevo orden impuesto. Entre estos últimos encontramos aquellos que forman parte del ambiente carcelario: directores de prisión (2), carceleros (Don Eleuterio, Don Miguel y Don Antonio) y presos que actúan como mandaderos dentro de la cárcel (3); y los que están relacionados con el proceso penal abierto contra la autora: jueces (2) y abogados defensores (2), en este grupo debemos incluir también al juez Francisco García Gómez, que juega un importante papel dentro de la obra, pero que aparece mencionado en todo momento como “mi mensajero”. El otro núcleo de personajes masculinos lo formarían, como ya hemos señalado, los presos; a cinco de ellos se hace referencia por su nombre (el doctor Solís, Roberto Pons, Arturo y Adolfo Núñez) o apodo (el padre Jaén). Aparecen otros presos de los cuales no se da el nombre, pero de los que sí se cuenta su historia concreta, por ejemplo, el preso moro que pasó ocho meses en una celda de castigo tras haberse fugado de la cárcel o el niño que compartía celda con Roberto Pons. Pese a no dar nombres concretos, la autora aporta historias de los hombres presos convalecientes en el hospital. La descripción de estos hombres tiene un valor testimonial y de denuncia de las inhumanas condiciones en las que vivían.

Todos estaban condenados a treinta años de presidio; los habían indultado de la pena de muerte porque no valía la pena tomarse el trabajo de matarlos. Errantes, de presidio en presidio y por todos los campos de concentración, fueron esclavos, trabajando la tierra bajo el sol, con grillos en los pies y el látigo de los soldados moros en las costillas; la carne huyó de los huesos; esqueletos vivientes con la figura divulgada hoy de los campos de concentración (O'Neill, 2003: 149).

Las historias que la autora incluye acerca de los hombres que pasaron por la prisión de Victoria Grande amplían el retrato de la injusticia y el horror sufridos en las cárceles franquistas, ensanchando la perspectiva de los hechos. La autora no adopta una actitud maniqueísta frente a sus personajes, dividiéndolos en buenos y malos, de modo que los simpatizantes con el movimiento golpista pudieran aparecer retratados como simples monstruos; de hecho, varios de los hombres con los que tiene trato, y que son del bando rebelde, aparecen descritos en el texto de modo amable, por ejemplo, su abogado defensor o el “mensajero”.

Todos los personajes que componen el relato de Carlota O'Neill, con sus circunstancias personales concretas, crean un mosaico de lo que fue la realidad de la guerra civil española y, en concreto, la vida en las cárceles de Franco. Se crea así un relato coral que da cabida a historias de gentes de diferente clase social, edad, sexo y educación; pero que comparten una experiencia vital común, la de la guerra. La autora nos muestra de este modo la historia de los que no pudieron escribir la Historia, en un relato que recoge la voz de los vencidos, de los silenciados.

3.2.2. Lo autobiográfico

a. Clasificación genérica

Una mujer en la guerra de España es una obra autobiográfica, en tanto que cuenta acontecimientos vividos en primera persona por su autora. Se trata de un relato retrospectivo y no ficcional, en el que Carlota O'Neill reconstruye episodios de su pasado, ordenándolos de modo lineal, lo cual conlleva cierta ficcionalización de los mismos, puesto que la distancia temporal le permite crear determinadas relaciones causales entre ellos, fruto de la interferencias del presente de la escritura en el pasado de los hechos. Esta interferencia temporal será analizada y ejemplificada en apartados posteriores, por ello no profundizaremos aquí en esta cuestión, lo que nos interesa en este punto es determinar el subgénero autobiográfico al que pertenece esta obra concreta de Carlota O'Neill.

Partiendo de la definición de Romera Castillo de las memorias como textos que “se centran en los acontecimientos en que el escritor ha participado de una manera activa o pasiva dentro de un contexto histórico” (1981: 53), consideramos que podemos clasificar *Una mujer en la guerra de España* dentro de este subgénero autobiográfico, el de las memorias. Las características citadas como propias de este género en el análisis presentado en la primera parte de este trabajo aparecen en este texto de Carlota O'Neill. Los acontecimientos narrados abarcan un periodo muy concreto de la vida de su autora, de 1936 a 1940, y se ciñen a una experiencia personal también muy concreta, su paso por la cárcel de Victoria Grande de Melilla. El relato no se centra tan solo en la figura de Carlota O'Neill, sino que en él tienen cabida todos aquellos a los que conoció y con los que compartió este periodo de su vida. Éstas serían algunas de las características generales que consideramos que hemos de tener en cuenta a la hora de afirmar que estamos ante una obra memorialística. Veamos de modo más detallado a qué nos referimos con esta afirmación.

Es característico de los memorialistas ceñirse a un periodo de tiempo concreto o a una esfera determinada de su vida, en este caso, la autora no nos cuenta detalles de su personalidad, genealogía o de su vida anterior a la fecha en la que comienza el relato, a menos que resulte pertinente para la narración de dichos acontecimientos. La obra se centra en una experiencia concreta que se desarrolla en una época muy precisa de la vida de la autora. Asimismo, el valor de la obra como documento historiográfico y su intención testimonial la sitúan en la esfera de las memorias. El objetivo de la misma sería dejar constancia de unos acontecimientos contextualizados en una determinada época histórica, narrados por alguien que los vivió en primera persona. Existe cierta intención de ser objetivo, separando la propia intimidad; dicha objetividad resulta fundamental a la hora de ver el texto como documento de valor historiográfico. Sin embargo, es inevitable en cualquier obra memorialística, y en especial en la que nos ocupa, encontrar ciertas interferencias de esa intimidad del autor.

Como ya señalamos al analizar las memorias como subgénero dentro de lo autobiográfico, existe entre éstas y la autobiografía una precaria frontera genérica. Las interferencias de un género en otro son constantes y prácticamente inevitables. Se trataría, entonces, de establecer una división genérica basada más bien en la preeminencia de un género sobre otro, de una determinada intencionalidad del texto, que no excluya características propias de otro tipo de textos. La principal diferencia entre memorias y autobiografías es la relevancia que en las primeras cobra la narración de los hechos externos al autor, frente a la narración centrada en la personalidad del mismo, que es el eje central de la autobiografía; aunque en muchas ocasiones uno y otro aspecto aparecen entrelazados en un mismo texto. En el caso concreto de *Una mujer en la guerra de España* los episodios referentes a la intimidad de la autora son numerosos y determinan el tono y la intención del relato. Si bien, de manera general podemos afirmar que se trata de unas memorias, existen muchas características propias de la autobiografía. Carlota O'Neill no se sitúa fuera de los acontecimientos, como mero testigo u observador imparcial. Debido a la

propia naturaleza trágica de los sucesos narrados, la subjetividad de la autora aflora constantemente para reflejar una intimidad en conflicto doloroso con su entorno. O'Neill nos cuenta experiencias ante las cuales es imposible adoptar una actitud imparcial; la muerte de su marido, la separación de sus hijas, la privación de su libertad, son acontecimientos que provocan una respuesta emocional en la autora, que así lo refleja en el texto. Sin embargo, no se puede afirmar que la narración de los sentimientos y pensamientos de la autora constituya el eje central del relato; si bien ocupa un lugar importante, la intención testimonial y la búsqueda de la constatación de una verdad con valor sociohistórico determinan la obra, tanto como proyecto, como en un sentido textual. En este sentido, podemos afirmar que, aunque la intención de perdurar como individuo, que subyace a todo proyecto autobiográfico, está muy presente en la obra, la extensión de ese afán de perdurar más allá de uno mismo, abarcando a todos aquellos que han compartido una época, una experiencia común, alejan la obra de los márgenes de la autobiografía para determinar su naturaleza memorialística. Las memorias recogen no solo lo que se ha sido, sino, y de modo más relevante en este tipo de textos, lo que se ha visto, lo que se ha hecho, a quien se ha conocido, donde se ha estado y cuando.

Las fronteras entre la autobiografía y las memorias son móviles, características propias de un género pueden aparecer en el otro, y de hecho lo hacen. En *Una mujer en la guerra de España* estas interferencias están muy presentes, los aspectos de la intimidad de la escritora; su dolor, sus anhelos, sus temores, adquieren especial relevancia en el relato, en tanto que los sucesos narrados tienen unas consecuencias trágicas para su vida. Podríamos decir que lo íntimo y personal constituye una parte fundamental, si bien, suelen ser este tipo de detalles más propios de la autobiografía y estar poco presentes en los relatos memorialísticos. Sin embargo, junto a la narración de hechos relacionados íntimamente con la autora, el relato de lo que la rodea, las personas, la época concreta, los acontecimientos de carácter histórico y político, adquieren una relevancia que aleja de manera determinante el relato de lo

personal, situándolo en la esfera del testimonio y, por consiguiente, de las memorias. No es el relato de su personalidad lo que nos quiere transmitir la autora, sino el de los acontecimientos históricos que le ha tocado vivir, su historia aparece contextualizada dentro de una realidad social. Si bien, Carlota O'Neill es el personaje central, no es, ni mucho menos, el único; todos aquellos que conoció en ese periodo determinado de su vida tienen cabida dentro de la obra. Ella es protagonista, pero también testigo; y su relato tiene como intencionalidad última la de reestablecer la verdad de unos hechos concretos que trascienden la esfera de lo personal.

b. El pacto autobiográfico

No se pretende en este apartado incidir de nuevo en el concepto de pacto autobiográfico, sino simplemente determinar el modo en que éste se establece en el caso concreto de la obra que estamos analizando. Para ello, hemos de tener en cuenta elementos paratextuales que ya se han estudiado en apartados anteriores. En este sentido, nos centraremos en especial en el prólogo de la obra, donde consideramos que se plantea de modo explícito ese contrato entre autor y lector que determinará el modo de lectura del texto.

El prólogo de *Una mujer en la guerra de España* comienza con una fórmula apelativa dirigida al lector, "Lector amigo". Dicha fórmula es propia de textos de carácter epistolar, se nos da así la sensación de leer una carta dirigida a nosotros como lectores, es decir, se establece de manera explícita y directa un diálogo que pone en contacto a autor y lector. El prólogo le sirve a la autora para situar al lector en determinada posición frente al texto, le hace partícipe del propio proceso de confección de la obra, lo cual provoca en el lector la sensación de estar ante algo que va más allá de lo meramente textual, ante una experiencia personal de la que la autora le hace testigo y parte. El texto se presenta desde varios puntos de vista: como una necesidad personal, como algo

que pudo constituir un peligro en determinado momento, como algo vivo y trascendente; se le predispone de este modo a recibir el texto también como algo que va más allá de la propia lectura, es decir, se le pide que actúe en consecuencia, participando de modo activo en esa experiencia. Termina el prólogo con una frase que merece la pena analizar con detenimiento, pues consideramos que constituye la proposición directa del pacto autobiográfico:

Y no te entretengo más y comienzo, para ti, la verdad de todo, siguiendo el hilo de lo vivido allá en España (2003: 20).

Al utilizar las palabras “para ti”, la autora implica al lector, no solo como receptor de la obra, sino como motivador de la misma; se podría decir que le hace responsable en cierta manera de la propia existencia de ésta. La obra se ha escrito para contar al lector las experiencias vividas, probablemente existan otras muchas motivaciones que llevaron a su autora a tomar la pluma, sin embargo, la que se trasmite aquí es la de hacer partícipe al lector de su pasado. Esta apelación directa supone una invitación a participar de modo personal en la lectura, individualiza la experiencia de cada lector, ese “para ti” es cada uno de nosotros, pero soy “yo” al leerlo. Una vez establecido el diálogo con el lector, a través de esa apelación directa, la autora reclama, y aquí es donde consideramos que está la clave del establecimiento del pacto autobiográfico, una actitud por parte de éste ante el texto. “Comienzo, para ti, la verdad de todo”, con esta frase Carlota O'Neill define, por un lado, el texto como no ficcional y, por otro, al afirmar que en él se contiene la verdad, se le pide al lector que así lo considere, es decir, se propone un contrato en el que ella se compromete a contar la verdad de los hechos y al lector se le pide que crea en la veracidad de los mismos. Esto determina un modo de lectura propio de los textos autobiográficos que es diferente al de las obras ficcionales.

En la edición mexicana de 1964 publicada por la editorial Populibros- La Prensa, bajo el título de *Una mexicana en la guerra de España* aparece el

epígrafe “Documento vivido y escrito por Carlota O'Neill”. Se trata de un elemento extratextual que ayuda a establecer ese contrato de lectura que define la relación entre lector y texto.

Podríamos entrar a analizar otros aspectos marginales al texto, pero consideramos que el pacto autobiográfico aparece de manera suficientemente explícita en el prólogo de la obra. Allí se establecen las condiciones de lectura, dirigiéndose al lector de modo directo, solicitando su implicación en el proceso, a través de fórmulas que provocan su participación activa. Es necesario que el lector acepte las condiciones de lectura para que ésta sea efectiva, la autora habla de la ‘verdad’ de su texto, el lector debe asumir que lo que se le propone es asimismo ‘verdad’, si este pacto no se cumpliera, es decir, si no existe reciprocidad, la obra dejaría de poder considerarse autobiográfica y no se diferenciaría de una obra ficcional. Es necesario, por tanto, que el pacto sea suscrito por ambas partes. Carlota O'Neill lo hace explícito en el prólogo de su obra y el lector así lo percibe, las consecuencias de la aceptación de dicho contrato son las que determinan la lectura y la convierten en una experiencia diferente a la que se obtiene de un texto no autobiográfico.

3.2.3. La escritura como acto

a. Dimensión sociopolítica e intencionalidad del texto

El libro *Una mujer en la guerra de España* recoge las experiencias de Carlota O'Neill durante los años pasados en la cárcel de Victoria Grande en Melilla entre 1936 y 1940. Las vivencias narradas por la autora dejan constancia de su experiencia personal, pero también, y quizás principalmente, son reflejo de un momento histórico determinado y de una realidad que lo fue para miles de españoles durante los años de la guerra civil y la posguerra. Por ello, más allá del testimonio personal, el texto de O'Neill adquiere una dimensión política y

social que dota de valor historiográfico a lo narrado. En este sentido, el texto de Carlota O'Neill se inscribe dentro de un corpus textual más amplio que recoge los testimonios carcelarios de las mujeres en las prisiones franquistas, en lo que Shirley Mangini (1997: 67) ha dado en llamar “*voces urgentes de testimonio colectivo*”. El denominador común de las narraciones de estas mujeres es:

Una necesidad de denunciar las injusticias cometidas no sólo contra ellas sino contra muchas otras personas, en especial otras mujeres. En esto reside el poder y el apoderamiento de los textos memorialísticos: la exigencia pública de protesta, un grito unido y primordial de solidaridad (Mangini, 1997: 68).

Se trataría, pues, de un intento de hacer visibles los hechos acontecidos en el ámbito carcelario de la guerra y posguerra; de dar voz a aquellos que han estado silenciados; de vencer ese silencio y olvido a través de una memoria activa, que supere el ámbito de lo personal, para tratar de incidir en la sociedad a través de la escritura y publicación de lo visto y vivido.

El silencio acerca de los hechos acaecidos durante y después de la guerra civil española dura, en cierto sentido, hasta nuestros días, pero ni que decir tiene que fue absoluto durante la larga dictadura franquista. Las voces críticas con el régimen, entre las que se incluyen los textos memorialísticos a los que nos venimos refiriendo aquí, estuvieron acalladas hasta la muerte de Francisco Franco en 1975. A partir de ese momento se empezaron a publicar, con mayor o menor éxito y difusión, textos hasta entonces prohibidos en la Península, entre ellos el libro *Una mujer en la guerra de España* que vio la luz por primera vez en nuestro país en 1979, casi quince años después de su publicación en México. Se trata, por tanto, de una obra escrita y publicada originariamente en el exilio.

El régimen franquista había hecho todo lo posible por borrar las huellas de las atrocidades e injusticias cometidas, a través de la propaganda constante de una historia “oficialista” que habría de penetrar en el pueblo como memoria colectiva, condenando así al olvido las historias de todos aquellos que habían muerto y sufrido en la lucha por la libertad. El poder oficial había creado su propia versión de los hechos, la larga dictadura sirvió para instaurar dicha versión como verdadera; acalladas las voces disidentes, tan solo se oyó en España, durante casi cuarenta años, esa verdad oficial que ocultó una realidad incómoda para el régimen. Si tras la derrota, los vencidos debieron aprender a vivir bajo un sistema represor que les condenaba a “ver, oír y callar”, la situación fue distinta para aquellos que consiguieron huir. En el exilio, la memoria se convirtió en seña de identidad, era quizás lo más valioso que llevaban los españoles que, huyendo de la guerra primero y la dictadura después, se instalaron en países como México, Argentina o Francia. Esa memoria se mantendría despierta durante los años, actuando también como la memoria de “los que no pudieron huir” y contestando, contradiciendo y cuestionando la postura “histórica” oficial en la Península. El mero hecho de mantener el recuerdo de lo ocurrido en el pasado servía de denuncia a un presente que seguía siendo en España de injusticia y barbarie, es decir, esa memoria del exilio era una “memoria militante”. En palabras de Josebe Martínez (2007: 21):

La memoria en el exilio ha de ser cultivada de manera ‘voluntaria’, y por ello su mera existencia implica una posición ideológica, es la opción política que conlleva la memoria de la España peregrina, la voluntad de recuerdo que implica su posición dialéctica frente al “olvido” de la España interior.

Para Carlota O'Neill, como para muchas otras mujeres en su misma situación, el recuerdo de lo vivido en la cárcel habría de perdurar mucho después de abandonarla. Porque, más allá de que se trate de una experiencia profundamente traumática:

(...) la cárcel jamás fue un paréntesis vital para las reclusas, sino una construcción biográfica que muchos años después las convirtió, por decisión propia, en testimonios activos, es decir, testimonios que no solo dieron fe de la “verdad” de lo sucedido, sino también una interpretación propia de los hechos vividos (Ricard Vinyes, 2002: 14).

Y, desde su exilio en México, O'Neill quiso dar esa versión propia de lo que había visto y vivido en los primeros años de lo que habría de ser una larga agonía para muchos españoles. Su voz se levanta para recordar aquella cárcel en la que pasó cuatro años de su vida pero, sobre todo, para recordar a todas las mujeres que allí conoció, sus historias personales, sus dramas, que junto al suyo propio forman parte de la tragedia de todo un pueblo.

España era una cárcel. Una gran cárcel. Y en torno, un muro de silencio, cuajado con los disparos de los fusilamientos, los gritos de estupor, el dolor de las salas de tortura (O'Neill, 2003: 225).

Los temas tratados por la autora son extrapolables a otras cárceles, a otras penadas; su descripción de la vida carcelaria es la de miles de presas y presos en todo el país. El hacinamiento², el hambre, las torturas, el miedo, la pérdida de la dignidad, la falta de higiene, las enfermedades y un largo etcétera de humillaciones, crueldad y miseria, son los temas que conforman los testimonios de aquellos que vivieron la experiencia carcelaria en el franquismo y, del mismo modo, son los ejes sobre los que gira el relato de Carlota O'Neill. En su descripción de las condiciones en las que vivían, tanto ella como sus compañeras, existe una voluntad clara de denuncia; no se pretende tan solo dejar constancia de lo ocurrido, sino que el mero hecho de enunciar su experiencia constituye una llamada de atención, un posicionamiento ideológico y

² “Entre 1939-1946 las prisiones centrales y en particular las provinciales albergaban una población tres o cuatro veces superior a su capacidad” (Vinyes, 2002: 43).

la búsqueda de una respuesta por parte del lector; de empatía, de solidaridad o de rabia. Se pretende empujar al lector a hacer una revisión de la historia tal como la conoce.

Ese deseo de que el mundo conozca lo ocurrido, de luchar contra la desmemoria general, se convierte no solo en una necesidad, sino que deriva en un deber moral e ideológico, al menos éste es el caso de Carlota O'Neill, constituyendo así el móvil de su obra, tal como ella lo expresa de manera explícita:

¿Es que quieres morir para dar gusto a tus enemigos? ¿Es que vas a ser tan cobarde que vas a esperar la suerte sin resistir? Tienes que vivir. Vivir para tus hijas y para todas nosotras; para todos nosotros, porque tienes el deber de escribir algún día lo que has visto para que el mundo conozca nuestros sufrimientos; estos sufrimientos de gentes oscuras como nosotros que pasarán sin que nadie se haya enterado... ¡Y la muerte de los nuestros se perderá en el olvido! ¡Tienes que cumplir con tu deber!"³
(O'Neill, 2003: 212- 213).

El texto reproduce las palabras de una compañera de prisión de la autora que, ante la desesperación de ésta por la marcha de sus hijas a la Península, la incita así a seguir viviendo y a luchar, del único modo que en su situación era posible, a través de la palabra. Y bajo esa premisa escribe Carlota O'Neill su libro, para que su vida, la de su marido Virgilio Leret, la de tantas compañeras de prisión, la de tantos y tantos inocentes, presos, fusilados; para que tanto sufrimiento no cayese en el olvido. En este proyecto subyace un compromiso ideológico y militante, este compromiso lo contrae la autora, en primer lugar, con las mujeres que, como ella, fueron privadas de su libertad y cumplieron condena en las cárceles franquistas. La mayoría de estas mujeres "fueron encarceladas por su asociación con otros (sobre todo con sus compañeros masculinos);

³ El subrayado en el texto es nuestro.

habían ayudado a su familia o a sus amigos con fines políticos.” (Mangini, 1987: 111). Ayudar al hijo o al marido perseguido suponía acabar encerrada en la cárcel, también era motivo haber participado de algún modo en organizaciones de izquierda, ser sospechosa de actividades políticas o simplemente objeto de una denuncia, falsa o no, en este sentido. Carlota O'Neill (2003: 67-68) describe así a esas mujeres y los detalles de su detención y entrada en prisión:

Las madres de familia, las abuelas, iban a dar con sus huesos a los calabozos de la policía; de allí a la cárcel. Las jóvenes que atrapaban ya eran otra cosa; pertenecían, en su mayoría, a las juventudes sindicales obreras⁴; sabían leer y entendían de reivindicaciones. Los falangistas iban a buscarlas por las noches; sollozos y protestas de padres las hacían más excitantes. Y se las llevaban; caían sobre ellas, uno después de otro, como perros. Unas morían en la brega; a otras las mataban; algunas iban a la cárcel; su suerte final dependía de las manos en las que caían. En la policía les querían sacar las declaraciones a fuerza de correazos y golpes. Les cortaban el pelo al rape, dejándoles plumeritos como cuernos; los barberos improvisados formaban coro de risas, luego rasgaban pechos y vientres antes de enterrarlas.

Carlota O'Neill no sufrió torturas físicas, no fue violada, no le cortaron el pelo del modo en que se describe en el texto, ni fue humillada por los oficiales que la detuvieron, pero sabía que ésa era la situación que habían padecido muchas de las mujeres con las que compartía celda y destino, es en nombre de éstas que nos habla la autora, pues ellas no han podido levantar su voz para denunciarlo. El número limitado de testimonios carcelarios escritos por mujeres “se debe al hecho de que pocas mujeres tenían la habilidad suficiente como para escribir sobre sus vidas carcelarias” (Mangini, 1987: 118). De hecho, muchos de los testimonios carcelarios que se conservan han sobrevivido al olvido gracias al empeño personal de Tomasa Cuevas, que recogió la historia de más de

⁴ En especial, a las Juventudes Socialistas Unificadas (JSU).

trescientas mujeres que, al igual que ella, habían cumplido condena durante el franquismo. En este sentido, el testimonio de Carlota O'Neill se une al de todas estas mujeres que no supieron o no pudieron escribir sus memorias de esta época.

Pero, si bien, el compromiso primordial de Carlota O'Neill es para con sus compañeras, no se limita, necesariamente, al relato de lo acontecido dentro de los muros de la cárcel. Su afán testimonial nos permite conocer la realidad de todo un país sumido en la barbarie. Con su relato, la autora contrapone a la versión "oficialista" de lo ocurrido su propia experiencia de los hechos, haciendo así una denuncia que contrasta con la "verdad" impuesta en España, y que además pretende ser una llamada de atención a aquellos que han permitido que esa "verdad" oficial se haya impuesto como cierta, que con el paso de los años han legitimado el régimen de Franco. En su descripción de los campos de concentración franquistas, del trato recibido por los presos y presas, y lo arbitrario de una "justicia" que sirvió de venganza y genocidio, existe una intencionalidad testimonial y de denuncia, pero, al mismo tiempo un recuerdo de que ese gobierno así instaurado sigue vigente ante la mirada complaciente de los países democráticos. Para ilustrar lo dicho, nos parece interesante la siguiente cita, en la que la autora explica el funcionamiento y la misión de los "tribunales de justicia" instaurados por Queipo de Llanos:

De Sevilla, el general Queipo de Llano envió los tribunales, que conocimos todos con el nombre que ellos mismos les dieron: "TRIBUNALES DE SANGRE".

La muerte adoptó forma legal; apenas se daba por las encrucijadas de las carreteras. No podían seguir entrando los falangistas en campos de concentración o prisiones. Se turnaban fiscales y jueces noche y día, había constante ajeteo de automóviles y camiones celulares, transportando carne de hombre y mujeres a la muerte, que salía a recibirlos en las salas de los consejos de guerra, entre el Cristo clavado y la bandera amarilla y

roja. Los banquillos siempre estaban ocupados por seres escuálidos, amarillentos, cuyas carnes torturadas iban, muy pronto, a madurar la tierra. La hora del alba no fue exclusiva para las ejecuciones; había que ganar tiempo; se mataba las doce horas de sol; se relevaban los piquetes, y esto en toda la línea geográfica dominada por ellos. Cuando se trataba de personas de importancia, el acontecimiento se celebraba con la presencia de público, y las manos femeninas falangistas aplaudían la caída del enemigo, “sin patria y sin Dios”, según el eslogan. Con esta “justicia” daban legalidad al crimen para tranquilizar a las democracias del mundo (O'Neill, 2003: 111- 112).

El tono empleado en este texto es, en muchos aspectos, irónico; una ironía rabiosa que clama por una justicia que al fin parece no querer llegar (recordemos que el texto fue escrito en 1964 con el régimen franquista todavía vigente y veinticuatro años después de su salida de la cárcel). Sin embargo, O'Neill sigue pensando que su palabra es todavía un arma de lucha útil, todavía cree vigente la necesidad de que la verdad aflore al fin y se imponga. Contra la injusticia no tiene más que su palabra, pero su palabra está viva y contiene no solo su verdad sino la de todo un pueblo vencido y silenciado. Ella consiguió salir de la cárcel, conquistar la libertad que le dio el exilio, su voz pudo al fin tomar forma y ser escrita, y ser leída. Pero muchos de aquellos a los que conoció, con los que vivió, a los que quiso, habían perdido la suya en la contienda, en el paredón y en el silencio impuesto por los muros de la cárcel, y aquel otro más terrible, el de la muerte. Cuando O'Neill es puesta en libertad, lo hace con el peso de su experiencia a la espalda, pero también con el de aquellas a las que deja atrás en su camino, lleva consigo la responsabilidad de todo lo que ha visto y vivido y el compromiso personal de contarlo.

Tú te vas... ¿y nosotras?

No me atrevía a dejarles esperanzas, que allí dentro son malas amigas; pero me pesaban sus años y años de condena. Y me prometí

luchar por ellas; a estas horas algunas estarán en libertad, pero quedan tantas otras (O'Neill, 2003: 239).

La intencionalidad de su libro *Una mujer en la guerra de España* dota al texto de su dimensión sociopolítica, concediéndole a la escritura el valor de un acto, de un compromiso efectivo para consigo misma y para con los demás. La obra testimonia una realidad histórica con valor político. Podemos considerar como acción política el mero hecho de romper el silencio para reivindicar la voz de los vencidos, de aquellos que en España no tuvieron la opción de contar su verdad, que fueron silenciados por los que escribieron la historia de su victoria durante casi cuarenta años. Es la de Carlota O'Neill una lucha contra el olvido y por la verdad, a través de la palabra que se convierte en acto, en el grito desesperado de cientos de hombres y mujeres que sufrieron y murieron creyéndose olvidados por todos. La única victoria posible de quien ha perdido todas las batallas es el recuerdo de su lucha. Esa intención es la que persigue O'Neill y lo hace conscientemente, de manera comprometida, y en ello hay un sentido militante de la escritura como acto, de una literatura de resistencia:

- ¡Que te acuerdes de nosotras!- salía de los gemidos.

Por eso escribo este libro (O'Neill, 2003: 241).

b. Función de la escritura dentro del texto

El uso de la escritura en la obra de Carlota O'Neill supera lo meramente literario para convertirse en un modo de resistencia frente a la represión. Más allá de la denuncia que supone *Una mujer en la guerra de España* como texto publicado, el acto de escribir y sus consecuencias están muy presentes en la propia historia narrada. La autora no es solamente una mujer en una cárcel franquista, sino que es además una mujer escritora, y como tal actúa ante los acontecimientos que le ha tocado vivir. Su actitud contestataria es expresada en

numerosas ocasiones a través del uso de la palabra como arma. Desde los primeros momentos del levantamiento golpista, Carlota O'Neill asume de manera activa su papel como testigo histórico privilegiado, adoptando el compromiso de ser depositaria de la verdad de los hechos que se producen a su alrededor.

Su primer impulso como respuesta a los acontecimientos del 17 de julio de 1936, que la separaron para siempre de su marido, si bien en ese momento ella no era consciente de ello, fue recoger por escrito lo ocurrido. Así, en la madrugada del 18 de julio, O'Neill comenzó la que habría de ser su lucha personal, la de contar al mundo la verdad de lo acaecido en España durante la guerra civil:

Y concebí la idea de guardar, en unas notas, lo que había visto desde el 17 de julio a las cinco de la tarde. Creí que podrán, después, interesar a alguien (O'Neill, 2003: 37).

Sin conocer todavía el alcance de los hechos, decide dejar constancia de los mismos, pues su espíritu de resistencia ante la injusticia la lleva a responder de algún modo, y es la escritura el mecanismo que ella, como escritora, puede utilizar a este respecto. Estas notas se convertirían en prueba de su actitud antifascista y constituirán un agravante a su situación una vez en la cárcel. Por ello será juzgada, si bien no tendrán un peso decisivo en su condena, puesto que las fuerzas que pugnan por conseguir castigarla más allá de lo razonable serán de otra índole; por sí solas las cuartillas en las que O'Neill criticaba el golpe de estado no habrían sido suficiente para condenarla, fue el empeño de su suegro el que lo consiguió. El afán testimonial de la autora es reconocido por el propio juez de su caso que le dice:

- Hizo usted bien en tomar esas notas, porque a nadie, en tal ocasión y en tal sitio, se le hubiera ocurrido, y al fin y al cabo son un

buen dato para la historia de la Cruzada, ¡lástima que lo dejara en la cuartilla diecisiete! (O'Neill, 2003: 115).

Pese a la ironía de estas palabras, el hecho es que tanto el juez como la autora parecen coincidir en reconocer el poder que la palabra adquiere en momentos de conmoción histórica. Está claro que la visión de uno y otra difiere sustancialmente, pero subyace ese poder factual de lo escrito que se convierte, por el peso de los hechos, en algo más que meras palabras. Todo ello nos lleva a reflexionar acerca, no solo del poder de la palabra como resistencia, sino también de la necesidad de reprimir dichas manifestaciones. Los regímenes totalitarios, sean de la factura que sean, tienen mucho cuidado en vigilar los llamados delitos ideológicos, lo que conlleva que sea la libertad de expresión uno de los primeros derechos que se pierde en las sociedades represoras. El inmenso poder de la palabra escrita requiere un sistema de censura efectivo que anule las voces discordantes. Hacer desaparecer la opinión de los vencidos, su historia y su verdad, constituirá una de las premisas del régimen franquista, sin embargo, ha resultado una empresa imposible, puesto que aquellos que callaron no pudieron olvidar y al fin su voz hubo de oírse, desde el exilio, desde la clandestinidad, afloraron después de décadas para contar finalmente lo ocurrido. Aquellos que, como Carlota O'Neill, se resistieron a perder sus ideales, a callarse ante la injusticia, a rendirse ante la sinrazón, debieron rendir cuentas ante las fuerzas represoras del nuevo estado.

Existe otro episodio dentro de la narración de O'Neill que ilustra el riesgo que constituía expresar la opinión propia en estos tiempos y, especialmente, en el interior de una cárcel. Un compañero de prisión, con el que la autora mantenía correspondencia de manera clandestina, le pide que haga una pequeña crítica sobre el libro de López de Haro, *Muera el señorito*, que ella le había prestado. Por una serie de descuidos esa nota terminará en manos del director de la cárcel y, pese a que no estaba firmada, Carlota O'Neill acabará siendo identificada como su autora. El hecho no tendrá mayores consecuencias gracias a la

intervención de su abogado defensor, pero queda claro que tales manifestaciones son consideradas como peligrosas y esa actitud rebelde inaceptable. El abogado de O'Neill intenta hacérselo comprender con las siguientes palabras:

No quiero saber si usted lo ha escrito o no lo ha escrito, lo único que le pido es que NO VUELVA USTED A ESCRIBIR EN SU VIDA ¡NI LA CUENTA DE LA COCINERA!, pero no se asuste; todo está a estas hora arreglado. El papel no existe. Yo mismo lo he roto con estas manos. Olvide el accidente como si no hubiera ocurrido (O'Neill, 2003: 209).

Que nadie escribiese jamás una palabra de todo lo que ocurrió entonces y después, ése hubiese sido el deseo de aquellos que habían tomado el poder por la fuerza y por la fuerza lo habrían de mantener tantos años. Pero resultó una empresa imposible, como poner diques al mar. Quizás ese miedo a que la verdad aflorara, fue el motivo por el que el régimen franquista persiguió con tanta saña a los intelectuales. El castigo para aquellos que se habían permitido soñar una España diferente fue exhaustivo, especialmente contra las mujeres. Para los falangistas “nada había más detestable que una mujer intelectual” (Mangini, 1987: 115). La emancipación de la mujer suponía una amenaza a todo lo establecido, a la injusticia secular que imponía como ley divina la desigualdad y la esclavitud. En este sentido, la campaña de desprestigio de las mujeres militantes de la izquierda se haría de manera concienzuda, recurriendo incluso a presupuestos pseudo-científicos que descalificasen su compromiso político y su adscripción a los movimientos republicanos. En este sentido, las investigaciones de Vallejo-Nágera⁵ resultaron fundamentales a la hora de penalizar a las

⁵ El psiquiatra Antonio Vallejo-Nágera publicó un estudio en 1939 titulado *La locura y la guerra* en el que recogía los resultados de sus “investigaciones psicológicas en marxistas femeninos delincuentes”. En ellas concluía que: “cuando desaparecen los frenos que contienen socialmente a la mujer y se liberan las inhibiciones frenatrices de las impulsiones instintivas; entonces despiértase en el sexo femenino el instinto de crueldad y rebasa todas las posibilidades

mujeres presas por causas políticas, considerando que se trataba de actitudes clínicamente desviadas, sin ninguna base ideológica más que la maldad. Sus reflexiones y estudios sirvieron para justificar en gran medida el cruel trato recibido por las presas, así como las torturas usadas en su “reeducación”. No es de extrañar, por tanto, que “en la estadística ministerial de presos para el año 1952 no había presas políticas. (...) En la estadística no aparecían mujeres políticas, porque en la cárcel, al parecer, tan solo había prostitutas” (Ricard Vinyes, 2002: 44). La negación del estatuto de presas políticas pretendía socavar la dignidad de las mujeres que habían luchado por la República. Para los falangistas el mero hecho de que una mujer pudiese realizar cualquier tipo de actividad intelectual era ya de por sí sospechoso, así lo comprobará la propia Carlota O'Neill que es llamada por el juez para ser reprendida por ocultar un hecho que para él era de suma importancia, prueba de un delito implícito, el mero hecho de ser escritora: “-¡Señora!..., usted en su declaración pasada, no me dijo que era... ¡escritora!” (O'Neill, 2003: 73).

Para ella y para todas las mujeres intelectuales que fueron condenadas por el franquismo por el solo hecho de ser eso, intelectuales, mantener su identidad fue una cuestión de supervivencia. Había que oponerse por todos los medios a la deshumanización que las condiciones carcelarias imponían a los presos; la higiene, por ejemplo, se convertirá en una premisa fundamental para no sucumbir. Los testimonios de las mujeres que estuvieron en prisión coinciden en resaltar la necesidad de mantener sus ideales políticos a través de actividades de tipo cultural. Para Carlota O'Neill su condición de escritora la definía dentro y fuera de la cárcel, y será la vuelta a esta actividad uno de los indicios de su recuperación física y moral de los sufrimientos padecidos. Así, en prisión escribiría *Romanzas de la rejas*, una serie de poemas en prosa en los que reflexiona en clave intimista sobre su experiencia carcelaria:

imaginadas, precisamente por faltarle las inhibiciones inteligentes y lógicas” (Ricard Vinyes, 2002: 68).

Un día me di cuenta del paisaje que me rodeaba. El cielo, las nubes, el volar de los pájaros. Y sentí deseos de escribir. (...) Y fue mi primer escribir la primera ilusión después de lo pasado, en la reconstrucción del espíritu y el cuerpo, pero el dinero se me acababa y el apetito pujaba por momentos (O'Neill, 2003: 223).

La escritura forma parte de la vida y el espíritu de Carlota O'Neill y como tal está presente en todo momento dentro de su relato autobiográfico. La escritura le sirve para oponer resistencia ante lo inevitable, para no sucumbir ante sus enemigos, le sirve para luchar contra el olvido de todo lo visto y vivido y, en tal sentido, constituye una respuesta ante el sufrimiento propio y el de sus compañeras; la escritura también le sirve como terapia, como anclaje con un pasado que se niega a desaparecer pese a todo, le sirve para definirse, para mantenerse entera y seguir luchando por lo único que le queda ya, sus convicciones.

c. El sujeto femenino colectivo

Al principio de la obra, Carlota O'Neill describe su propia tragedia personal usando la primera persona de singular; sin embargo, a partir de su entrada en prisión empieza a identificarse con sus compañeras, lo que le lleva a utilizar la primera persona de plural femenina, 'nosotras'. Ese 'nosotras' expresa a un tiempo la pertenencia a un grupo con el cual comparte, ante todo, un destino común, y el carácter femenino del mismo, lo cual conlleva una serie de características que diferencian a las presas de sus homólogos masculinos. El uso de un sujeto colectivo expresa una intención de denuncia, no solo a título personal, sino de manera general. "Las memorias carcelarias de las mujeres detenidas por razones políticas no se escribieron como un "libro individual" sino que más bien se trata de documentos colectivos, testimonios escritos por individuos que quieren recordar su lucha común" (Barbara Harlow, 1987: 120).

Es decir, existe un componente de compromiso político e ideológico que se expresa a través de una voz común, que denuncia la injusticia cometida contra todo un colectivo social, el de las mujeres que, de manera directa o indirecta, habían apoyado la República. Ese colectivo se conocería a nivel popular bajo el apelativo, usado de modo peyorativo, de 'rojas':

En la calle se hablaba de las "rojas", de las mujeres sin ley, de las mujeres condenadas y perdidas; y allí nos tenían con los ojos sin brillo, hundidos; con la tez pálida, demacrada, y el aseo en descuido. Frente a ellas, las "rojas", las tremendas mujeres destinadas al castigo por sus pecados. Pasaban los días, siempre había una mano que les brindaba amistad, una sonrisa de consuelo, una palabra de esperanza; y las que llegaban, sin saber, un día nos tenían piedad. Entonces ellas se convertían en 'rojas' (O'Neill, 2003: 78).

Para los que las mantenían en prisión, 'roja' expresaba todo lo negativo del género femenino: degradación moral, prostitución, maldad, crueldad... A estas mujeres se las acusó de todos los crímenes, convirtiéndolas casi en seres mitológicos dotados de especiales poderes para hacer el mal, que se expresaba incluso en sus atributos físicos:

Le habían hablado de hombres y mujeres con rabo, como bestias del Apocalipsis, capaces de envenenar con su aliento, que no creían en Dios (O'Neill, 2003: 81).

Es decir, eran "mujeres deshonestas", en el peor sentido de la palabra. Y esta imagen se popularizó y enraizó en el inconsciente colectivo, anulando cualquier clase de compasión hacia ellas, fuera de las cárceles su castigo se justificó y se hizo lógico. Las presas comunes que entraban en prisión esperaban encontrar allí poco menos que monstruos, la realidad era otra y en ese contexto, el de la cárcel, esas mujeres se convertían en compañeras de las que allí

estaban condenadas por motivos políticos. El sujeto colectivo, ese 'rojas', podía agrupar a todas aquellas mujeres que no se adaptaban a las exigencias morales e ideológicas de los preceptos falangistas.

Pero no era simplemente una cuestión de solidaridad o compasión lo que daba lugar a esa comunión entre las mujeres que compartían prisión, existía también un factor relacionado con la razón y la justicia. Allí estaban ellas, condenadas sin motivo real más allá que el de las ideas o el simple compromiso personal con padres, maridos o hijos. Y aquellas ideas que las habían llevado a prisión sobrepasaban la mera política, hablaban de dignidad, de derechos, de justicia; de todo aquello que es común al ser humano y de todo aquello que le hace sufrir. Resulta ilustrativo a este respecto el siguiente fragmento de la obra:

Ana, que en su vida había oído hablar de política, ni entendía de partidos y otras zarandajas por el estilo, cuando cayó entre "rojas"-eso sí lo había oído-, se encontró como el pez en el agua, y al correr de los días, pillando comentarios, acechando actitudes, descubrió un escenario nuevo de la vida, donde precisamente ella tenía cabida y hasta llegó a pensar que el amargor del hombre no era una sensación natural y que todos los hijos de Dios eran iguales y hasta que una mujer "tenía derecho" a vivir y morir durmiendo sola en su cama, o con el solo hombre que eligiera. Por todo eso, Ana se pasó a nuestro bando (O'Neill, 2003: 182).

Lo que define a las mujeres que conforman ese sujeto colectivo denominado como 'rojas' no es necesariamente una conciencia política o ideológica militante, sino simplemente su adhesión a unos ideales de progreso y justicia social que comenzaban a tomar forma en los años anteriores a la guerra civil española. En ese sentido, cualquier mujer, de cualquier clase social o nivel cultural, podía sentirse afín a ese grupo de mujeres encarceladas por motivos políticos. La etiqueta de 'rojas' sería una carga con la que habrían de vivir dentro

y fuera de la cárcel, una acusación ambigua que satisfaría los rencores personales, mandando a la cárcel a cualquiera a la que se apuntase en ese sentido, como en numerosas ocasiones se menciona en la obra.

Al hablar de sujeto colectivo, hemos añadido el adjetivo de femenino, aunque no feminista. Femenino, porque se trata del testimonio de una mujer, que habla asimismo de otras mujeres, aunque no de modo exclusivo, como ya hemos visto en otros apartados; pero no feminista, ya que “la mayor parte de estas mujeres (que escribieron sus memorias carcelarias) no expresa ninguna conciencia feminista” (Mangini, 1987: 68). En el caso concreto de Carlota O'Neill consideramos que sería restrictivo considerar su testimonio bajo un punto de vista feminista. Si bien es cierto que toda su obra está impregnada de una fuerte conciencia de género, y muchos de los temas tratados son de índole exclusivamente femenina, como la prostitución, la maternidad o la dependencia con respecto al hombre; su postura crítica y de denuncia no se limita al ámbito de los problemas de la mujer, sino que ha de ser entendida en un marco de lucha por las libertades y derechos universales frente a un estado de injusticia que afectaba a personas de ambos géneros, aunque de modos diferentes. O'Neill nos presenta una visión de la problemática femenina ante los acontecimientos surgidos a partir del verano de 1936, pero no por una actitud conscientemente feminista, sino por una cuestión de contexto, es la realidad que la rodea una realidad femenina, así como mujer es ella misma. Su relato de las experiencias vividas en la cárcel tiene numerosos puntos en común con la de los hombres que pasaron por una situación similar, son comunes los fusilamientos, las torturas, el hambre, el hacinamiento y la miseria. Habría que resaltar, sin embargo, las características específicas que afectaron a las mujeres y que pueden entenderse, en cierto sentido, como definitorias de su género. Las mujeres, lejos de ser individuos con una existencia independiente, aparecen como seres definidos en su relación con los demás, es decir, como esposas, madres, hijas. Como ya hemos señalado, la mayoría de las mujeres encarceladas lo eran por su asociación con otros. Quizás lo que las diferencia

principalmente de la comunidad de presos es su condición de madres. La maternidad, propia y ajena, es uno de los temas que adquieren mayor relevancia y dramatismo en el texto de Carlota O'Neill. Las mujeres debían soportar la carga, no solo de sus propias faltas, sino las de padres o esposos, y además asumir el cuidado de los hijos, ya fuera dentro de la cárcel o en el exterior. La abnegación es una de las características que definen a este grupo de mujeres que debieron asumir durante décadas el cuidado de familias en las que los hombres estaban muertos o encarcelados, con la carga añadida de ser objeto de una fuerza represiva que pretendía anularlas como individuos, despojándolas de cualquier derecho y condenándolas a la obediencia a una Iglesia y un Estado que las consideraba como seres inferiores supeditados a la autoridad masculina.

Las mujeres representadas en el texto bajo un sujeto colectivo femenino, un 'nosotras' cargado de intención, toman la voz bajo el testimonio personal de Carlota O'Neill, no para reivindicar su papel de mujeres o de militantes políticas, sino de víctimas, de personas, que compartieron un destino común, el de las mujeres que sufrieron las cárceles franquistas.

3.2.4. Estilo

a. Recursos ficcionales

Todo el relato de *Una mujer en la guerra de España* se basa en un contraste consciente y bien medido entre el pasado de la narración y el presente de la escritura. Un contraste del que la autora obtiene elementos dramáticos que convierten el texto en una obra no solo testimonial sino, y sobre todo, literaria. El relato se presenta desde un punto de vista retrospectivo y siguiendo un orden lineal, sin embargo, dicho orden aparece alterado por valoraciones hechas desde el presente de la escritura, así como por la utilización, de modo voluntario, de los conocimientos previos que el lector tiene acerca de los hechos narrados,

puesto que estos remiten a una realidad histórica conocida por todos. En este apartado veremos de manera concreta como gestiona la autora, tanto el uso de esos dos tiempos contrapuestos, como la inclusión de relatos y anécdotas intercalados de los que obtiene un rendimiento literario.

El relato arranca con una presentación de los planes que Carlota O'Neill y su familia tenían para el verano de 1936:

Virgilio tuvo una feliz ocurrencia de hombre enamorado. En aquel verano no estaríamos separados ni un solo día. Él no pasaría solo un mes de vacaciones con nosotras en el norte; seríamos Carlota, Mariela y yo quienes le acompañaríamos sin que tuviera que abandonar su trabajo (O'Neill, 2003: 21).

Este inicio, en apariencia sencillo y sin más intención que la de presentar la historia, adquiere un valor profundamente dramático, puesto que partimos de unas coordenadas espacio-temporales, Melilla 1936, que dan al lector una visión diferente de la que la autora tenía en el momento en que se producen los hechos. Ambos, autora y lector, sabemos que los acontecimientos posteriores habrán de anular esa perspectiva ideal y despreocupada con la que comenzaba un verano que habría de convertirse en trágico. Toda la primera parte de la obra incide en ese elemento dramático, mostrándonos una felicidad familiar y de pareja que sabemos de antemano condenada a la tragedia. El relato de los días pasados en la Base de Hidros de Melilla antes del golpe militar del 17 de julio hace hincapié en los recuerdos felices, en la placidez y la armonía de una familia que nada podía imaginar acerca de su destino. Esta primera parte contrasta bruscamente con el relato posterior y sirve de referencia dramática para entender la magnitud del dolor que sobrevendrá.

La autora narra los hechos desde la perspectiva desde la que los vivió, siguiendo, como hemos dicho, un orden lineal. Intenta recrear los sentimientos e

impresiones tal como los percibió en el momento en que ocurrieron, sin embargo, es inevitable, debido a la propia naturaleza del relato autobiográfico de carácter retrospectivo, que este pasado aparezca reconstruido y ordenado desde la perspectiva de un momento temporal, el de la escritura, que tiene en cuenta, a la hora de narrar el pasado, los acontecimientos posteriores. Esto permite a la autora crear un relato coherente y cohesionado, en el que los hechos aparecen unidos por un hilo narrativo que los hace depender unos de otros, estableciéndose unas relaciones causales o valorativas que en su momento pudieron no existir. Como producto literario, el texto utiliza esas dos perspectivas temporales con fines dramáticos. Bien es cierto que otro texto autobiográfico de características similares, pero que no fuese retrospectivo como, por ejemplo, un diario, podría conseguir crear esas mismas impresiones en el lector, en tanto que los conocimientos previos que éste posee sobre los acontecimientos históricos de la época narrada pueden darle las claves del relato, pero en el caso de la autobiografía o las memorias ese efecto es utilizado de manera consciente por el autor, lo que le concede unas posibilidades estéticas y narrativas mucho mayores.

Este recurso ficcional al que nos venimos refiriendo, lo utiliza O'Neill, sobre todo, para recrear las falsas esperanzas con las que vivían, ella de manera personal en referencia a su vida individual, y toda la sociedad española opositora a los rebeldes con respecto a los acontecimientos históricos. Ella vivía en la ignorancia de la muerte de su marido Virgilio Leret:

Y yo vivía sostenida por dos mentiras. Creía que Lotti y Mariela estaban bien entre quienes las ampararon. Creía que Virgilio vivía. Cuando supe de la muerte de él, tenía el ánimo marchito y decaído; tan llagado que solo me quedaron fuerzas para caer rota en un rincón. Cuando supe del abandono en el que las pequeñas vivieron, de los malos tratos que recibieron, estaban cerca de mí, sonrientes. Entonces, el presente doloroso pertenecía al pasado (O'Neill, 2003: 71).

Para hacer comprender al lector lo que supondría enterarse meses después de la triste noticia de su fusilamiento, la autora nos revela en varias ocasiones las esperanzas, que nosotros sabemos infundadas, de poder reunir de nuevo a toda su familia:

(...) cuando nos reuniéramos las tres con Virgilio, que nos esperaba, que pensaba en nosotras todos los días. El padecimiento del presente nada valía. Volví a pedir autorización para escribirle; siempre topaba con la misma respuesta: “está prohibido cartearse de una prisión a otra”. Pero los pájaros y las gaviotas pasaban cerca de mis ojos y en dirección a donde él se encontraba (O'Neill, 2003: 90).

Los sentimientos del pasado, los anhelos y las certezas, que desde el presente de la lectura se revelan truncados por una realidad trágica, convierten el texto en un relato profundamente dramático. Pero este mismo mecanismo narrativo temporal resulta efectivo aplicado no solamente a la realidad personal y particular de la autora, siendo válido también para expresar todo el dramatismo de las esperanzas vanas en las que confiaban todos los presos, la esperanza de una pronta derrota de los golpistas.

Seis meses más tarde llegó un juez a participarle que le habían indultado; quedaba condenada a cadena perpetua, al terminar la guerra la trasladarían a un penal. Y se celebró en la prisión con mucho jolgorio; ¡qué importaban las cadenas si se salvaba la vida! La libertad llegaría con el final de la guerra. Nadie podía pensar que el penal la aguardaba para el resto (O'Neill, 2003: 113- 114).

El lector sabe perfectamente cuales serán las consecuencias sociohistóricas de la guerra, y mira con compasión las falsas esperanzas de aquellos que en su momento mantuvieron la fe en que el conflicto se resolviese

de un modo favorable para sus intereses. En este sentido, incide especialmente la autora en las esperanzas puestas en las tropas aliadas, que en su lucha contra el fascismo alemán acabarían por liberar también a España de su yugo. Todos sabemos que el término de la Segunda Guerra Mundial no significó, ni mucho menos, la derrota de Franco; la insistencia en mostrar la convicción con la que se esperaba una intervención de los países democráticos en España adquiere así una fuerte carga de reproche y denuncia ante aquellos que permitieron, sin oponerse, el alzamiento del fascismo en nuestro país y su permanencia durante casi cuarenta años:

(...) Y las mujeres la rodeaban, condenadas como ella.

-¡No se disguste!, cuando termine esta guerra de ahora y ganen los ingleses, franceses y polacos...

-¡Y los norteamericanos también, que son los más fuertes!

-¡Pero ellos no han entrado!

-¡Pero entrarán, tonta! ¡Pasará como con la guerra del catorce!

-¡Bueno, cuando ganen todos ellos saldremos presos y presas de las cárceles de España! (O'Neill, 2003: 234).

El uso del tiempo como recurso ficcional le sirve a la autora, por tanto, para dar dramatismo al relato, tanto de los hechos referentes a su vida personal como a los que tienen un valor colectivo y, en muchos sentidos histórico, así como para adoptar una postura crítica y de denuncia. Por un lado, su historia nos ayuda a valorar desde un punto de vista diferente las consecuencias reales de los hechos históricos conocidos y cómo estos afectaron a las personas que sufrieron sus consecuencias de modo directo; es decir, nos permite ver la perspectiva con la que vivieron estos acontecimientos sus auténticos protagonistas, al tiempo que somos conscientes de su desenlace, lo que nos permite adoptar una visión crítica y reflexiva acerca de los mismos. Por otra parte, esto le permite a la autora crear un relato con unas características

narrativas y argumentales que encierran una fuerte carga sentimental y dramática, dando lugar a un texto profundamente literario.

El orden lineal del relato aparece alterado en diversas ocasiones por la incursión de relatos o anécdotas intercaladas. Su función dentro del texto es la de servir de apartes narrativos en los que la autora puede incluir historias de otros personajes que ella no ha vivido de primera mano, por ejemplo, la historia personal de sus compañeras antes de su llegada a prisión o las experiencias de hombres presos con los que coincide de modo indirecto tanto en la cárcel como en el hospital de la Cruz Roja. Es curioso el caso del relato acerca de los gatos que comparten espacio con las presas. La autora detiene durante varias páginas (O'Neill, 2003: 102-106) en la descripción del carácter particular de cada animal, así como de las relaciones que estos establecen entre sí. Los gatos aparecen retratados con atributos y comportamientos humanos. El micromundo que estos animales representan dentro de la cárcel es, asimismo, una metáfora de las relaciones humanas y actúa como contraste con el mundo de las presas, que irónicamente aparece deshumanizado. De todo ello, saca la autora un rendimiento poético y literario que revaloriza el texto como objeto artístico.

En suma, el uso del tiempo y la contraposición entre el pasado de los hechos y el presente de la escritura; así como la ruptura del orden lineal del relato, para añadir relatos intercalados que enriquecen la narración, son recursos narrativos que introducen un elemento de ficcionalización en lo narrado, al "manipular" los acontecimientos para crear un relato que, más allá de lo meramente testimonial, posee unos rasgos que lo caracterizan como literario. La carga emocional que alcanza el texto es mucho mayor que si se tratase de un relato completamente lineal, los saltos temporales le sirven a la autora también para hacer valoraciones o aclaraciones a lo dicho. Por todo ello, podemos decir que el texto cede rigor histórico en pos de una obra que incide en valores de tipo estético y, sobre todo, posee una fuerte carga emocional.

b. “Lo real verificable”

Los hechos narrados por Carlota O'Neill trascienden lo meramente personal, para convertirse en testimonio de una realidad social y política concreta de especial importancia histórica. En este sentido, su relato contiene datos de valor historiográfico. La autora es consciente de la responsabilidad de dejar constancia de lo visto y vivido, por ello introduce en la narración descripciones minuciosas de la cárcel y de los procesos y mecanismos judiciales empleados por los golpistas dentro del marco del sistema penitenciario. Existen, por supuesto, “las dificultades prácticas de la prueba de verificación de la autobiografía, ya que el autobiógrafo nos cuenta precisamente- en eso estriba el interés de su narración- lo que solo él nos puede decir” (Lejeune, 1994: 77); sin embargo, precisamente por tratarse de hechos con relevancia histórica, existen episodios y datos concretos que sí resultan verificables.

Como ya hemos señalado con anterioridad, la intención de la autora es, en gran medida, la de dar testimonio de los acontecimientos históricos acaecidos durante el periodo comprendido entre 1936 y 1940. Los hechos concretos que afectan a su vida personal son, al mismo tiempo, efemérides objetivas susceptibles de ser cotejadas en los libros de historia. Asimismo, muchas de sus experiencias son generalizables y afectaron a miles de personas en ese mismo periodo. Nos referimos concretamente a todo lo relacionado con el proceso penal sufrido por la autora, y del que deja constancia pormenorizada en descripciones minuciosas que revelan una intención testimonial que acerca el texto al documento historiográfico. En este sentido, podemos señalar la descripción que la autora hace de su consejo de guerra:

Aquello era un consejo de guerra: un estrado con grandes sillones de altos respaldos, ocupados por figuras de hombres de

uniforme. Sobre ellos, en la pared, el Cristo en cruz, los retratos de Franco y José Antonio y la bandera monárquica (O'Neill, 2003: 164).

Del mismo modo, se describe con gran minuciosidad las condiciones de vida en la cárcel, las celdas de castigo o los interrogatorios. Todas estas realidades son presentadas, no como experiencias concretas y personales, sino como hechos que afectaron de igual forma a todos aquellos que sufrieron la experiencia carcelaria en este momento histórico concreto. La minuciosidad de las descripciones pretende aportar mayor verosimilitud a la narración, que busca ser fidedigna y sincera. Si bien, en este tipo de relatos “la cuestión de la verdad- es decir, la exactitud histórica- se vuelve irrelevante; y lo importante aquí es la “realidad virtual”, los argumentos emotivos creados” (Mangini, 1997: 67), los datos verificables aportan al relato una mayor carga de verdad, contextualizándolos dentro de un marco más amplio y convirtiendo así cada testimonio en una voz colectiva referida a una realidad extratextual verificable.

Consciente en todo momento de que su experiencia personal remite al lector a uno hechos con existencia en la realidad, y que estos tienen importancia, no solo para aquellos que los vivieron, sino para el conjunto de la sociedad, que de algún modo tiene la responsabilidad de saber y ser consciente de su pasado como nación, la autora nos aporta numerosos datos de cual era la situación en el país, más allá de los muros de su prisión particular. En varias ocasiones, ante un acontecimiento concreto ocurrido en la cárcel de Victoria Grande, O'Neill se siente en la necesidad de precisar que, del mismo modo, en el resto de cárceles españolas, otros hombres y mujeres pasaban por la misma experiencia que ella narra como vivida en primera persona.

Esta razia la hicieron en todas las cárceles de Franco, de España y de Marruecos para celebrar la victoria de la “liberación” de Toledo, con el propósito de intimidar a las demás ciudades españolas que seguían luchando (O'Neill, 2003: 81).

Su afán documental la lleva a dar referencias al lector para que pueda verificar de modo extratextual los datos aportados en el relato. Este recurso lo utiliza la autora no sin cierta ironía, como queriendo hacer un reproche a todos aquellos, países, instituciones o personas, que conociendo la realidad objetiva de la situación de España bajo el régimen franquista, pudiendo comprobar de infinitas maneras la ilegalidad sobre la que se sustentaba tal régimen, no actuaron en consecuencia. Esta actitud recriminatoria está presente en todo el libro, pero quizás se expresa de un modo especialmente explícito en el siguiente fragmento:

Y a una de nosotras tocó, por último día, leer el último parte de guerra. Decía algo así:

*“El ejército rojo, vencido, desmoralizado, derrotado, se ha dado a la fuga”
La copia textual se encuentra grabada, creo, en un edificio de Salamanca o de Burgos. Es de recomendar a los turistas de los países democráticos que ahora visitan España. Hubo más estiramientos de brazos y gritos a Franco, Mussolini, Hitler; después entonamos los himnos de las tres naciones (O'Neill, 2003: 223-224).*

El propio hecho de que lo que cuenta la autora de modo tan emotivo, pueda demostrarse en muchos aspectos como “real verificable” adquiere un valor de denuncia. Carlota O'Neill confiere al texto una dimensión extratextual que revaloriza el relato como verídico, una verdad personal y parcial, sí, pero verdad, al fin y al cabo. Esa sensación de que lo narrado trasciende la esfera de lo escrito para irrumpir en la vida real se transmite de modo especialmente elocuente a través del uso de las referencias a nombres propios. Cuando la autora cita a alguno de los personajes por su nombre y apellidos lo hace dejando constancia de que estos son reales, se refieren a una persona real y que, como tal, su mención puede tener incidencia en la existencia de esa persona:

Mientras esperaba, llegó mi mensajero. (...) Era un ángel de carne y hueso, cuyo nombre, profesión y demás señales me está vedado decir ahora, porque este mensajero que sigue allí lo pagaría muy caro (O'Neill, 2003: 163).

Se trataba de presos comunes y alguno que otro político, de estos era Roberto Pons, doy su nombre exacto porque hace mucho tiempo que se ausentó de cuanto supusiera España (O'Neill, 2003: 190-191).

Todo lo narrado en *Una mujer en la guerra de España* es de algún modo verificable, en el sentido de que el paso de Carlota O'Neill por la cárcel de Victoria Grande de Melilla ha de estar, y está, documentado junto al de los miles de presos que sufrieron la misma suerte. Existe, pues, un expediente con el que se podrían cotejar fechas, juicios, consejos de guerra y condenas; no se encontrará allí la magnitud del dolor narrado en su obra, pero sí todo aquello que, por ser objetivo, puede ser comprobable, verificable; por ejemplo, aquellas cuartillas en las que en las primeras horas del levantamiento O'Neill quiso recoger lo que había visto y vivido en primera persona y de las que, como la propia autora señala en el texto, "el original manuscrito se conserva, a estas horas, en la Auditoría de Ceuta, en uno de los procesos que me hicieron" (O'Neill, 2003: 37).

c. Uso y función de los pronombre personales

Ya hemos estudiado en el apartado sobre el sujeto femenino colectivo en la obra el uso del pronombre 'nosotras' y sus implicaciones ideológicas. No quisiéramos en este nuevo punto redundar en lo dicho, sin embargo, consideramos necesario hacer un breve análisis del uso que de los pronombres personales se hace con respecto al estilo. En este sentido, señalaremos el uso

de cuatro pronombres fundamentalmente, por ser los más usados en el texto; estos son: yo, nosotras, ellas y tú.

El relato arranca con la narración de la vida de la autora junto con su familia en la Base de Hidros de Melilla, poco antes del levantamiento militar. En esta primera parte del libro, O'Neill incide en el uso del pronombre de primera persona singular o el de plural (nosotros) refiriéndose a sí misma y su familia:

Allí estaba nuestro destino esperándonos. No podíamos escapar a él ninguno de los cuatro. Nosotros nada sabíamos del inmediato mañana, y llegábamos contentos y enamorados (O'Neill, 2003: 22).

A medida que avanza el relato, y se produce la separación de la familia, cobra mayor importancia el uso del pronombre 'yo' que sirve a la autora para reflejar su estado de abandono y soledad frente a unos acontecimientos que no puede controlar y que le resultan incomprensibles. Esta primera parte de la obra se centra, como ya hemos dicho, en la vida personal de la autora y la separación de su familia, hechos que se refieren en última instancia a su vida personal. Esta focalización en sus sentimientos y percepciones dará paso a una narración de carácter colectivo, que se verá reflejada en el uso del pronombre personal 'nosotras'. Este giro se produce con la entrada de O'Neill en prisión y la consiguiente convivencia con otras mujeres que viven una situación similar a la suya y con las que llega a identificarse de modo solidario. Esta sensación de pertenencia a un grupo se irá incrementando a medida que se sucedan los días pasados en la cárcel, y en especial tras la condena firme de la autora. Así, las mujeres que, como ella, habían entrado en prisión durante los primeros días del levantamiento constituirán un grupo bastante homogéneo y unido que asume su rol de presas y afronta un destino común. En cierto sentido, se opone a otros individuos que juegan un papel diferente en la cárcel, por ejemplo, las presas que entran y salen de prisión de manera asidua:

Continuaba allí el ajetreo de entradas y salidas de mujeres de todas las condiciones y cataduras, parecía un hotel; las huéspedes viejas éramos las condenadas, algo así como vagones detenidos en vía muerta que han de aguantar la lluvia y el sol y van llenándose de herrumbre, mirando los otros que llegan y parten (O'Neill, 2003: 186).

Si bien, la conciencia de grupo es uno de los elementos que definen la actitud de la autora con respecto a los hechos y se refleja en gran medida por el uso del pronombre 'nosotras', en ocasiones O'Neill se distancia de sus compañeras mediante el uso del pronombre personal de tercera persona de plural, 'ellas'. Con este uso del pronombre, la autora consigue cambiar el punto de vista de la narración, creando la sensación de distancia del que observa los acontecimientos desde fuera. El efecto conseguido incide, a nuestro parecer, en dos aspectos; por un lado, le permite mostrarse crítica con la actitud de sus compañeras, sin incluirse personalmente en determinados comportamientos. Veamos un ejemplo: "Las mujeres aceptaban estoicamente aquello, idiotamente, embrutecidas, semiinconscientes, con angustia constante" (O'Neill, 2003: 78). Se sitúa así, en cierto sentido, como espectador o, más bien, casi como juez. Por otro lado, el uso del pronombre 'ellas' le sirve para reflejar una realidad solidaria en la que ella (expresado como 'yo') es beneficiaria de las atenciones y cuidados de un 'ellas' que representa al conjunto de sus compañeras, es decir, usa ese distanciamiento para poder hablar del papel que sus compañeras jugaron en relación a su persona:

(...) cuando entré a mi celda encontré una nueva familia en torno mío: mis compañeras. Me rodeaban y les veía la cara contenta por mi fortuna, veía su bondad y comprendí que estábamos unidas en el recuento de malos días, de malos gestos, pero ¡cualquiera aguantaba aquello! (O'Neill, 2003: 186).

El uso solidario del pronombre 'nosotras' deja de funcionar en el preciso momento en que Carlota O'Neill sale de la cárcel, hecho que marca una ruptura en las relaciones con sus compañeras y la sitúa en otra esfera diferente. A partir de ese momento, su destino se desliga de las mujeres que deja atrás, así lo expresan ellas: "Tú te vas... ¿y nosotras?" (O'Neill, 2003: 239). La atención de la autora vuelve de nuevo a su persona particular, pero no del mismo modo que al principio de la obra. Vuelve la utilización del 'yo' y la preocupación por temas personales y familiares, sin embargo, todo ha cambiado, con los años pasados en prisión y las penurias propias lleva también el recuerdo del dolor de sus compañeras a las que deja atrás. Para ellas irá el recuerdo en el mismo momento de partir hacia la Península para comenzar una nueva vida.

Allí estaba mi cárcel, "mi cárcel", entonces más llena de suspiros que otras noches. Ya habrían tocado silencio. Toda la noche velan los suspiros, aunque estén dormidas suspiran, y los suspiros van a apegarse a las paredes acumulándose años y años. Ellas sabrían entonces mi partida, y la sirena les diría mi adiós (O'Neill, 2003: 244).

Distinto es el uso que se hace en el texto del pronombre 'tú', que la autora define ya en el prólogo como "lector amigo o "indiferente"- pues yo no reconozco a mis enemigos como tales" (O'Neill, 2003: 20). La actitud de la autora frente al narratario contiene de por sí una declaración de principios, y presupone en éste una actitud para con el texto. Pese a que las referencias directas a ese narratario no son demasiado numerosas, solo cuatro, sí suponen el establecimiento de una relación explícita en la que la autora busca una comunicación directa y efectiva que implique a su lector, tanto emocionalmente como, en cierto sentido, de modo ideológico. El uso del pronombre 'tú' tiene una función apelativa que pretende involucrar al lector en los acontecimientos narrados, buscando así despertar su capacidad para identificarse y empatizar con los personajes que pueblan el relato. En este sentido entendemos el uso de esta función apelativa en los siguientes fragmentos:

¿Qué es una celda de castigo? La cosa más simple y espantosa. No llegué a estar en ninguna, pero las vi cuando pasaba por el pasillo y había alguna vacía. ¿Has ido, lector, alguna vez al cementerio? Y si han visto una fosa abierta, ¿verdad que te has asomado a ella para saber dónde estaban los que se fueron y adónde has de ir tú a parar?... (O'Neill, 2003: 197).

Cuando quiso ahogar a un compañero, lo mandaron al hospital de la Cruz Roja, al pabellón de presos enfermos que tú, lector, y yo hemos visitado (O'Neill, 2003: 230).

En ambos casos, la autora apela al lector a implicarse en el relato; en el primer caso instándole a que aplique su propia experiencia personal del mundo para comprender la dimensión de lo narrado; en el segundo fragmento, transportándolo al interior de la propia historia a través de la experiencia común que constituye el texto para ambos, autora y lector.

Pese a que en el prólogo la autora llame a su lector “amigo o indiferente”, su actitud con él es cómplice y se acerca más a la de “amigo”; de hecho, en una de sus referencias directas al narratario lo hace empleando dicha fórmula, “amigo lector”:

Lo he escrito, amigo lector, pero lo he vuelto a borrar; si lo pusiera, me parece que sería como una venganza, y este libro no tiene este propósito (O'Neill, 2003: 170).

La presencia textual del narratario dota al relato de una dimensión factual que trasciende al texto, para establecer una comunicación real entre narrador y lector, haciendo efectiva la implicación de éste último en la narración. La autora busca así una complicidad en su lector que vaya más allá de la propia

experiencia lectora, para influir en la realidad y la percepción que éste tiene de ella.

d. Recursos estilísticos

La obra *Una mujer en la guerra de España* es, más allá de su intención testimonial y de denuncia, un texto profundamente literario. El uso de recursos estilísticos enriquece el relato, dándole una mayor profundidad, al tiempo que lo convierte en un objeto artístico con valor estético, además del pragmático con el que lo presenta su autora. Nos centraremos aquí en el análisis del uso de las figuras léxico-semánticas, por considerar que son las que tienen mayor importancia en el texto.

Carlota O'Neill utiliza los recursos estilísticos para crear un relato en el que la narración de los hechos se mezcla con su propia visión personal de los mismos desde su perspectiva de escritora, lo que conlleva una valoración, en algunos casos, irónica o sarcástica; en otros, cargada de humanidad. Así, determinadas figuras retóricas le sirven a la autora para situarse frente a los hechos desde diferentes puntos de vista, más cerca o más lejos, dentro o fuera de ellos, según le convenga. La metonimia, por ejemplo, aparece utilizada en numerosas ocasiones para referirse a las tropas rebeldes, militares fascistas y carceleros. Reduciendo a sus enemigos a una serie de símbolos e imágenes, consigue, por un lado, deshumanizarlos y cosificarlos, distanciándose de ellos; y por otra parte, crea un grupo homogéneo que se sitúa en una posición antagónica al grupo que forman las presas, las víctimas, que se hace de este modo más compacto, aparece más justificado, frente a un enemigo común. Veamos un ejemplo concreto del uso de la metonimia en este sentido:

Se fueron las botas de los soldados, recias, duras, con pisadas más fuertes; botas que encima tenían pantalones negros, y más

arriba camisas azules, con bordados de flechas rojas, y sobre el cuello, la cabeza joven, muy joven, alcanzando los diecisiete, dieciocho años, de los muchachos falangistas (O'Neill, 2003: 45-46).

De modo contrario a esta deshumanización y cosificación metonímica, otro de los recursos más utilizados en el texto es la personificación, tanto de seres inanimados como de entes abstractos. La prisión y muchos de los objetos que conforman la realidad carcelaria (llaves, rejas, puertas, etc.), cobran vida para establecer un diálogo con la autora, dentro de una relación que se presenta como viva y efectiva. Se dice, por ejemplo, casi al final del libro: “A las piedras negras también decía adiós, pues con ellas había vivido” (O'Neill, 2003: 241). La cárcel se convierte así en una entidad viva con la que conviven las presas, un personaje pasivo y, en cierto sentido, inocente de su papel en los acontecimientos. La personificación se usa también, como ya hemos señalado, en referencia a entes abstractos. Así, la vida o el miedo, por ejemplo, se convierten en seres con los que la autora puede dialogar. Al reducir su existencia a la de seres personificados, también su poder queda reducido a los límites de lo humano y aparecen conviviendo de modo natural dentro de la realidad de la autora, ya sea de manera amable o en actitud amenazante. En los siguientes fragmentos podemos ver un ejemplo de cada caso, tanto en un sentido negativo, como positivo:

Y el miedo que me acechaba en todos los resquicios de puertas y ventanas del hospital, tomó asiento otra vez a mi lado (O'Neill, 2003: 167).

(...) y sentí añoranza por oír cantar a los sapos en las charcas. En torno no tenía más que hierro, piedra y yeso, pero sabía que allá fuera estaba la vida dispuesta a invitarme a pisar sus caminos con mis piernas de trapo (O'Neill, 2003: 205).

La narración está llena de contrastes, entre el pasado y el presente, entre la libertad y la cárcel; antes y después, dentro y fuera, son conceptos que aparecen entrelazados en el relato y que le sirven a la autora para crear un tiempo y un espacio que contienen esas realidades opuestas de manera conflictiva. Las comparaciones, y el uso que de ellas se hace en el texto, ponen en contacto esos elementos, creándose así un contraste que no solo cumple fines estéticos, sino que tiene también un valor dramático.

- ¡Está bellísima!

Me halagaron aquellas palabras como si hubieran abierto una ventana a un paisaje perdido.

En el despacho del director me aguardaban dos tricornios bien armados; me fui con ellos otra vez a Melilla (O'Neill, 2003: 160).

Pero si hay en el texto un recurso del que hace un uso continuado la autora, éste es el de la animalización. Las comparaciones y metáforas referidas a animales son continuos y muestran ciertas constantes léxicas. Analizaremos, pues, de modo concreto los ejemplos del texto⁶ que nos sirven para ilustrar esta afirmación. Los animales que aparecen relacionados a los falangistas tienen connotaciones negativas, ya por su fiereza y falta de escrúpulos o compasión (“chacales” (p. 66), “caían sobre ellas, uno después de otro, como perros”. (p. 68)), ya por tratarse de seres repugnantes o desagradables (“me recordó algo que se arrastra” (p. 119)). Por otra parte, las comparaciones que establece la autora entre las mujeres presas y animales son siempre referidas a su condición de seres privados de voluntad propia, de libertad de actuación, asustados e indefensos; así, la referencia en el mundo animal a la que recurre O'Neill de manera asidua es la del ganado, pues cumplen los animales considerados como tales esas mismas características que hemos señalado como propias de las

⁶ Todos los ejemplos citados pertenecen a la obra *Una mujer en la guerra de España*, de Carlota O'Neill (2003), editada por Oberón. Hacemos esta aclaración para evitar incluir la referencia bibliográfica que solemos utilizar en estos casos, pues consideramos que podría dificultar la lectura y comprensión de este párrafo en concreto.

mujeres presas. La identificación del colectivo de presas con rebaños o gallinas asustadas son las más frecuentes, como podemos ver en los siguientes ejemplos:

- (...) arreció en sus gritos mientras caminaba, a la manera que bala el cordero cuando lo separan de su hato (p. 51).
- Todas estábamos allí como reses para el matadero, estábamos a oscuras, sin comer; ¿y para qué habrían de darnos si esperábamos la muerte? (p. 62).
- (...) los chillidos de gallinas asustadas que clamaban por el abandono en que dejaban al marido, la casa, la prole, la olla (...) (p. 67).
- Nosotras nos apretujábamos a la manera que el ganado se aglomera cuando presiente el peligro (p. 84).
- (...) a la manera que se amontona a las reses en la llanura; teníamos que salir todas al patio, y allí fuimos, bovinas (p. 116).
- (...) cacareando como gallinas en corral (p. 207).
- Cuando acabaron los cánticos, mis compañeras organizaron su rebaño, apacentadas por el vigilante (p. 241).

Hemos querido citar de modo pormenorizado los ejemplos referentes al uso de la animalización en el texto, pues consideramos que es de gran importancia para entender el tono en el que está escrita la obra y es significativo a la hora de analizar el modo en que describe la autora los ambientes y personas. Existen otros dos elementos léxico-semánticos que son constantes en el texto y que marcan el tono de la narración y el modo en que aparecen conectados los hechos; estos son, por un lado, las referencias al teatro y, por otro, la idea de augurio, que aparece muy unida al sueño, entendido como premonición. No debemos olvidar que Carlota O'Neill era escritora dramática y estaba muy vinculada al mundo del teatro, por eso no es de extrañar que a menudo compare la realidad con la escena teatral o que utilice referentes teatrales a la hora de describir los hechos: "Componían el coro de la desolación

en la tragedia que se representaba en España, que se haría universal” (O'Neill, 2003: 66). En lo concerniente a la idea de augurio y premonición, que se repite a lo largo de todo el texto, subyace la tendencia, tan propia de la autobiografía, de buscar relaciones de causalidad entre los hechos. Así, en la primera parte de la obra, sobre todo, cuando los personajes todavía ignoran su destino, existen constantes alusiones a hechos, que vistos desde la distancia que da el tiempo, bien pudieran haber sido considerados como señales de lo que sobrevendría después. Es una muestra más de las interferencias que se dan en los textos autobiográficos entre el pasado de los hechos y el presente de la escritura.

El uso de los recursos estilísticos en el texto es generalizado y rico en matices, si bien existen ciertas figuras, en especial de carácter léxico-semántico que consideramos más representativas del estilo utilizado por Carlota O'Neill. El uso de metonimias, personificaciones y animalizaciones, así como las referencias a una relación causal entre los hechos, que se manifiesta a través de la idea de augurio son, a nuestro entender los mecanismos retóricos que resultan más relevantes a la hora de describir el texto desde un punto de vista estilístico. Todos estos elementos aparecen de modo sintetizado en el siguiente fragmento, que citamos por parecernos muy representativo del uso que de los recursos estilísticos hace Carlota O'Neill en su obra *Una mujer en la guerra de España*:

De la tierra, entre las ruedas del automóvil, salió un chillido que era muerte. Habíamos atropellado a un perro. Los hombres mezclaron sus risas con el estertor final. Julio César lo hubiera tomado como un mal augurio. Y allí quedó, en la carretera, todo sangre y tripas al viento. Por otras carreteras, en aquella hora, también estaban los hombres como el perro. El perro, la noche, la aproximación al destino, hizo explosión en Librada con grandes gemidos y voces que alzaba, a la subida del telón, en el comienzo de la tragedia (O'Neill, 2003: 49- 50).

3.2.5. Conclusiones

A través del estudio de la obra *Una mujer en la guerra de España* hemos llegado a ciertas conclusiones que vamos a concretar de alguna manera en este último apartado, tratando cuestiones tanto de tipo formal como de contenido. En primer lugar, quisiéramos centrarnos en el texto y en las variantes que este adopta, haciendo una breve referencia a las distintas ediciones. El texto se publica por primera vez en México en 1964 bajo el título de *Una mexicana en la guerra de España*. La editorial Turner lo publica en España en 1979 con el título de *Una mujer en la guerra de España*. Entre el texto de una versión y otra existe una diferencia. Se trata de cuatro páginas que aparecen en la versión española, pero no en la mexicana. En ellas se cuenta el hallazgo de los planos y memorias del mototurbocompresor de reacción continua diseñado por Virgilio Leret y el modo en que fueron sacados de la cárcel. La inclusión de este episodio en la versión publicada en España no altera en absoluto el texto, que se mantiene fiel a la versión mexicana. Una vez aclarada esta variante textual nos centraremos en las conclusiones obtenidas a partir del análisis del texto.

Comenzaremos refiriéndonos a la clasificación genérica de la obra. Partiendo de la premisa básica de que se trata de un texto autobiográfico, lo hemos considerado dentro de la modalidad autobiográfica de las memorias. El texto no se centra en la personalidad de Carlota O'Neill, sino en los acontecimientos en los que la escritora participó durante un periodo muy concreto de su vida. La narración abarca los años comprendidos entre 1936 y 1940 y se ciñe a los hechos referentes al estallido de la guerra civil y la estancia en prisión de la autora. El relato está contextualizado históricamente y pretende mostrarnos una realidad que va más allá de la esfera de lo personal. Todos aquellos a los que Carlota O'Neill conoció en esta época de su vida tienen cabida en la obra, convirtiéndose en parte central de la misma. La intención testimonial, así como el valor del texto como documento historiográfico,

caracterizan la obra dentro del género memorialístico; esto no significa que éste no ceda en numerosas ocasiones a mostrar la intimidad de la autora, sus propios sentimientos y emociones. Como hemos señalado en varias ocasiones, la frontera entre la autobiografía, como subgénero dentro de lo autobiográfico, y las memorias es móvil y es común que en una modalidad aparezcan características propias de la otra. En este sentido, aunque afirmemos que la obra que nos ocupa se define como memorialística, las interferencias de la autobiografía son constantes. La intimidad de la autora aflora en múltiples ocasiones para enriquecer el relato con experiencias íntimas. La propia naturaleza de los hechos narrados exige una respuesta emocional de su protagonista, Carlota O'Neill no puede aparecer como simple testigo o adoptar una actitud objetiva ante los acontecimientos, en tanto que los sufre de manera trágica. Ella es partícipe de una realidad política y social que ha tenido consecuencias devastadoras para su propia vida. La muerte de su marido, la privación de su libertad o la separación de sus hijas, y los sentimientos que provocan en el alma de la autora, forman parte del relato, dándole así una dimensión personal e íntima más propia de la autobiografía. Sin embargo, la obra quiere ser el testimonio de una época, no se limita a ese plano personal, sino que trasciende la intimidad para mostrarnos el retrato de un momento histórico en el que todos aquellos que fueron partícipes del mismo tienen un lugar en la narración. Las interferencias autobiográficas no afectan a la clasificación memorialística del texto, sino que lo enriquecen dotándole de distintas dimensiones, desde la más íntima a la más social. Al valor de la obra como documento historiográfico hay que sumarle su gran potencia emotiva y dramática que aflora de la experiencia personal de su autora.

Una vez determinada la naturaleza del texto, hemos de detenernos en cómo afecta a su lectura. Tratándose de una obra autobiográfica es necesario que exista lo que Lejeune ha definido como pacto autobiográfico. En nuestra opinión, este contrato entre autor y lector aparece planteado de modo explícito en el prólogo de la obra. En él la autora se dirige de manera directa al lector a través de fórmulas con función apelativa. Desde este prólogo se hace partícipe

al autor del proceso de creación de la obra implicándole en el mismo. La autora nos dice “comienzo, para ti, la verdad de todo” (O'Neill, 2003: 20) planteando de este modo las condiciones de lectura del texto, es decir, el pacto autobiográfico, a través del cual se compromete a contar la “verdad” y el lector acepta este compromiso como efectivo. El contrato ha de ser aceptado por ambas partes, si no hubiese reciprocidad la lectura del texto sería fallida dentro de las premisas autobiográficas y, por tanto, no se diferenciaría de un texto no autobiográfico. En conclusión, autora y lector aceptan las condiciones de un contrato en el que ambos se comprometen, la autora a ofrecernos un relato sincero y veraz y el lector a aceptarlo, a leerlo como tal.

Una vez establecida una modalidad de lectura basada en ese pacto autobiográfico, el relato cobra una dimensión que trasciende lo meramente textual para convertirse en una obra con un referente real. En este sentido, la escritura adquiere el valor de acto, en tanto que tiene incidencia en la realidad extratextual. Como ya hemos dicho, el relato tiene como eje central la vida y experiencias de la autora, pero no se ciñe a éstas exclusivamente. Se trata de un relato coral en el que tienen cabida numerosos personajes que compartieron con ella este periodo concreto de su vida. Si debemos destacar un grupo, por su importancia en el relato, dentro del total de personajes que aparecen en la obra, éste sería el de las mujeres presas recluidas en la prisión de Victoria Grande de Melilla. A ellas presta su voz Carlota O'Neill para denunciar las injusticias sufridas por este colectivo. En ello reside la intención del relato, que no es otra que testimoniar la experiencia de las mujeres en las cárceles franquistas. Se trata de un acto de resistencia frente a la injusticia y el olvido. Varias veces en la obra, la autora nos hace partícipes de modo explícito de ese compromiso moral adquirido, el de contar al mundo la verdad de unos hechos silenciados. En el momento en que Carlota O'Neill escribe la obra España se encontraba bajo el régimen dictatorial surgido tras la derrota del bando republicano en la guerra civil española. La versión “oficialista” impuesta por el régimen franquista había acallado las voces discordantes e impuesto una “desmemoria” histórica que

servía para glorificar la barbarie. Aquellos opositores al franquismo que no pudieron salir de España, debieron aprender a callar, imponiéndose así un silencio que falseaba la realidad. Muchas voces en el exilio, como la de la propia autora, adoptaron el compromiso militante de contar al mundo su experiencia personal como única arma contra la injusticia. Así, la escritura se convierte en un acto de resistencia que busca provocar una respuesta en el lector que cambie su forma de ver la realidad. La experiencia de O'Neill es personal pero no individual, los hechos que se narran en su libro pretenden ser testimonio y reflejo de una realidad que afectó a miles de personas durante la guerra. La autora alza su voz para denunciar todo lo que vio, pero no es solo su voz, sino que se trata de un sujeto colectivo el que habla. Ella se hace depositaria del dolor de todos aquellos con los que compartió el destino trágico de todo un país, su relato es el de todo un grupo social, el de los presos de las cárceles franquistas. El sujeto colectivo de su relato es un sujeto femenino, pero consideramos que no por ello se trata de una obra feminista, sino que el carácter femenino de ese "nosotras" que protagoniza el texto se debe únicamente al propio contexto en el que se desarrolla la acción, una cárcel de mujeres. Sería limitar el mensaje de la obra considerarlo a través de una perspectiva feminista. La denuncia de Carlota O'Neill está hecha en nombre de todos aquellos que sufrieron las torturas, los fusilamientos, la cárcel y la miseria; en nombre de todas las víctimas. Esto no significa que el carácter femenino de ese sujeto colectivo no tenga implicaciones en el texto. En ese sentido, el relato se convierte en un retrato del papel de la mujer, sus condiciones de vida y sus sufrimientos como género en esta época concreta de la historia de España. Es la mujer española la verdadera protagonista del relato.

La obra es el testimonio de una mujer en una cárcel franquista, pero además lo es de una mujer escritora. La escritura tiene un importante papel, tanto dentro, como fuera del texto. Su condición de escritora la convierte en testigo de excepción de los acontecimientos y provoca en ella una respuesta comprometida ante estos. La palabra se convierte en la única arma que puede

esgrimir frente a la injusticia. Ese compromiso es el que lleva a O'Neill a contar todo lo visto y vivido ya desde los primeros instantes del levantamiento. En este sentido, se ofrecen en la obra diferentes ejemplos de su actitud contestataria que la lleva a poner por escrito los acontecimientos del mismo día del golpe de estado. Las consecuencias de ello aparecen descritas en el texto dándonos muestras del riesgo que constituía mantener un espíritu crítico en tales circunstancias.

Las motivaciones e intencionalidad de la obra aparecen expuestas de modo explícito en el texto. Tiene éste una clara función testimonial y de denuncia, pero más allá de esto, el resultado es una obra con valor estético y literario. Esta función poética del texto se consigue a través del uso de recursos narrativos diversos entre los que destaca el uso del tiempo. Se trata de un relato retrospectivo en el que la autora reconstruye los acontecimientos pasados siguiendo un orden lineal en el que, sin embargo, existen interferencias del presente de la escritura, a través de valoraciones y comentarios, pero sobre todo en la propia organización narrativa del relato. Al reconstruir el pasado desde el presente es inevitable que exista una manipulación, por así decirlo, de los hechos, creándose relaciones causales que en el momento de desarrollarse los acontecimientos no existieron. El uso del tiempo le permite a la autora crear episodios de gran dramatismo, jugando con los conocimientos previos del lector, que por tratarse de acontecimientos históricos son muchos; se crean situaciones dramáticas a través de elementos en contraste, entre los anhelos y esperanzas y la realidad conocida por todos. Toda la obra está basada en esos contrastes: antes y después del levantamiento, dentro y fuera de la cárcel, presas y carceleros, esperanza y realidad. En otro sentido, el valor documental del texto conlleva una necesidad de verosimilitud que la autora consigue a través de lo que hemos denominado como "lo real verificable". Se trata de todos aquellos datos susceptibles de ser verificados, es decir, efemérides objetivas, nombres propios, descripción minuciosa de lugares y personas... Con ello se le da al texto una mayor rigurosidad histórica, si bien no éste un precepto básico en este tipo

de testimonios. Al hablar de estilo es necesario comentar el uso de los recursos estilísticos. En nuestro estudio hemos resaltado especialmente el uso de figuras léxico-semánticas y, en concreto, la metonimia, la personalización y la animalización. Estos recursos le sirven a la autora para reforzar la función poética del texto, así como para dar un tono literario al mismo. A estas figuras retóricas concretas hemos de añadir la recurrencia de referencias al mundo teatral y a la idea de augurio.

En conclusión, *Una mujer en la guerra de España* es un libro de memorias en el que la intención testimonial subyace en el propio proyecto autobiográfico. Se trata de una obra de denuncia que podríamos calificar como literatura de resistencia. Si bien, se trata de un relato coral en el que predomina un sujeto colectivo femenino, la intimidad de la autora aflora constantemente, dándole al relato una dimensión íntima y personal que lo enriquece. La obra es ante todo un acto, el compromiso personal de la autora de dar testimonio de la verdad de unos hechos vividos en primera persona. Ante la injusticia y el silencio, la autora alza su voz en representación de sí misma y de aquellos a los que ha conocido y que han sufrido como ella la cárcel, la miseria y la muerte de sus seres queridos. A esta dimensión sociopolítica del relato hay que añadir su valor estético, que lo convierte en obra literaria además de documento historiográfico.

4. OBRA TEATRAL

4.1. Trayectoria teatral de la autora

Podemos determinar dos etapas claramente diferenciadas en la trayectoria teatral de Carlota O'Neill: la primera en España, antes de la guerra civil, y la segunda, en su exilio en México. De la primera etapa no se conserva ningún texto en la actualidad, pero sí referencias a la existencia y representación de las obras. Se trata de dos piezas teatrales, *Al rojo* y *El caso extraordinario de*

Elisa Wilman. La obra *Al rojo* se estrenó el 11 de febrero de 1933 por el Grupo Teatral *Nosotros*, en el Teatro Proletario situado en la de Alcalá 193, de Madrid, bajo la dirección de César Falcón. Pese a que no se conserva edición o manuscrito de dicha obra, conocemos detalles sobre su argumento y representación a través de referencias de la prensa del momento. El periódico madrileño *La Libertad* publicó en su edición del día de su estreno un suelto que anunciaba el evento. Días después, el 16 de febrero, ese mismo periódico informa del éxito obtenido por la obra, de la que esa noche se dará la tercera representación. Carlota O'Neill, además de ser la autora del texto, participa como actriz. La obra, por su temática, se inscribe dentro del teatro social y de denuncia, corriente en la que se situaban numerosos dramaturgos de la época. La acción dramática se desarrolla en un taller de costura, donde las modistas sufren condiciones de explotación laboral que las llevan a recurrir a la prostitución para poder salir adelante. La obra aunaba escenas de gran dramatismo con otras de carácter humorístico. Por las referencias que se conservan parece que la pieza teatral obtuvo un gran éxito de público.

Existen asimismo referencias en la prensa a otra obra de la autora, *El caso extraordinario de Elisa Wilman*, de la que tampoco se conserva edición ni manuscrito. Los autores de la misma serían Carlota O'Neill y Juan G. Olmedilla. Según el periódico *El Liberal* del 8 de noviembre de 1935, la obra trataba el tema del tráfico de estupefacientes. La obra fue escenificada ese mismo mes por la compañía de Enrique Rambal, indicándose en dicho periódico que el debut de la compañía en Zaragoza se haría con esta obra. Sin embargo, no se conserva ninguna referencia a este estreno.

Debido a la falta de datos acerca de la actividad teatral de la autora durante los años anteriores al estallido de la guerra civil, así como la ausencia de textos publicados, no podemos concretar la existencia o no de otras obras dramáticas de O'Neill.

La trayectoria teatral de Carlota O'Neill se ve truncada por la guerra y sus consecuencias en su vida y carrera profesional. Durante los años posteriores a su salida de prisión, tanto en España primero, como en Venezuela después, O'Neill se dedicará principalmente al periodismo, así como a trabajos de escritora que son un mero medio de subsistencia, como la escritura de novelas rosa bajo el seudónimo de Laura Noves. Será en México, donde se establece definitivamente en 1964, donde la autora desarrolle de modo más intenso y prolífico su faceta de dramaturga. A esta época pertenecen las obras: *Los que no pudieron huir*, *Circe y los cerdos*, *Cómo fue España encadenada*, *Cuarta Dimensión* y *Cinco maneras de morir*.

La obra *Los que no pudieron huir* no llegó a ser publicada ni estrenada, conservándose tan solo una fotocopia del ejemplar mecanografiado registrado en la Unión Nacional de Autores de México. Este texto sería utilizado posteriormente en la elaboración y publicación de la obra *Cómo fue España encadenada*, obra con la que tiene más similitudes que diferencias, como veremos más adelante. La obra está compuesta por tres actos y ocho cuadros que se corresponden en sus dos terceras partes a la adaptación teatral de la obra memorialística *Una mexicana en la guerra de España*. La acción se inicia poco después del golpe de estado militar de 1936 y transcurre principalmente en espacios relativos a prisión: una celda de la cárcel de Victoria Grande, un calabozo, una sala de la Comandancia dispuesta como Tribunal y el despacho del director del penal de Segovia. Las protagonistas son en su mayoría mujeres encarceladas, aunque también aparecen personajes masculinos, tanto en el papel de presos como de autoridades franquistas. El tercer acto de la obra se sitúa bastante alejado temporalmente del resto de la misma. En él se narra la salida de una de las protagonistas en 1962 después de haber pasado veintiséis años en prisión. Pese a que en la adaptación teatral de sus memorias Carlota O'Neill pasa de protagonista de los hechos a mera observadora, su presencia en los mismos se manifiesta desde la primera página a través del epígrafe que acompaña al título: "Vivido y escrito por Carlota O'Neill".

En 1974 la editorial mexicana Costa-Amic publica la obra *Circe y los cerdos* que se presenta como “comedia de magia en dos actos”. No hemos encontrado datos sobre su estreno. La acción transcurre en la época de la *Odisea*, en la isla Eea; de hecho, está basada en un conocido episodio de la obra clásica. Circe, la maga, vive en la isla con un grupo de hombres con cabeza de cerdo de los que cada noche elige a uno al que convierte durante horas en hombre. Ellos consienten la situación subyugados por los encantos de Circe. La situación cambiará con la llegada de Ulises a la isla. Circe se enamora de él, aunque éste se resiste a sus encantos y hechizos, argumentando su amor y fidelidad a Penélope. Circe intenta convencerlo por todos los medios, le promete la inmortalidad, la eterna juventud, incluso, la posibilidad de tener relaciones con otras mujeres. Pero Ulises se mantiene firme en su idea de regresar al hogar junto a Penélope, algo que finalmente acabará por consentir Circe, renunciando así a su amor. La obra trata en última instancia de la lucha de sexos, describiéndonos en Circe el modelo de la mujer moderna y liberal, dueña de sus actos y capaz de renunciar al amor.

Publicado en el mismo volumen de la editorial Costa-Amic que *Circe y los cerdos* encontramos las piezas *Cómo fue España encadenada* y *Cuarta Dimensión*. También en la única edición de la obra teatral de Carlota O'Neill publicada en España por la Asociación de Directores de Escena de España (ADEE) en 1997 podemos encontrar las obras *Circe y los cerdos* y *Cómo fue España encadenada*, así como el cuadro tercero del segundo acto y el tercer acto de *Los que no pudieron huir*, es decir, aquellas partes de la obra que fueron eliminadas en la segunda versión de la misma, *Cómo fue España encadenada*.

Siguiendo con el análisis de la obra dramática de la autora, como ya hemos señalado, en 1974 se publica *Cómo fue España encadenada*. No tenemos noticias de su estreno. Se trata de una adaptación de *Una mujer en la guerra de España* que corresponde a los dos primeros actos de *Los que no*

podieron huir, con pocas variantes. Respecto al texto anterior se suprime todo el texto a partir del cuadro tercero del segundo acto, es decir, un cuadro y el tercer acto completo. En lo que se refiere a las partes comunes las diferencias se encuentran sobre todo en una mayor precisión y cuidado en las acotaciones, se suprimen en algunos casos la voz en off, se eliminan algunos diálogos y réplicas, etc. Al eliminar el tercer acto de *Los que no pudieron huir* se suprime el salto temporal, que como hemos señalado se desarrollaba en 1962. Esta segunda versión se ciñe de modo más estricto a lo narrado en *Una mujer en la guerra de España*, es decir, a la experiencia personal de la autora.

La tercera de las obras publicada en el volumen de Costa- Amic de 1974 es *Cuarta Dimensión*, de la que tampoco tenemos noticias de su estreno. Se trata de una obra surrealista ambientada en un espacio descontextualizado, aunque en un tiempo concreto como lo señalan las referencias al golpe de estado en Chile o la guerra de Vietnam. En ella diversos personajes mezclan realidad y fantasía en un mundo violento y adverso. Amor y muerte se entrecruzan en una atmósfera de tintes oníricos. Uno de los personajes principales, Ela, es claramente un trasunto poético de la propia autora. Se trata de una mujer obsesionada por el recuerdo de un marino con el que vivió una historia de amor en un barco. El recuerdo y el deseo se confunden llegando a romper los límites entre lo real y lo imaginado, el deseo de recuperar ese amor perdido y la necesidad de olvidar un recuerdo que se ha vuelto doloroso torturan a Ela. La muerte y la crueldad también tienen gran peso en el drama que añade como elemento surrealista un árbol que preside la acción y que tiene particularidades extraordinarias. Los sueños resultan premonitorios de una realidad dolorosa que los personajes intentan eludir a través de la evasión y la pasión.

En 1982 la editorial Costa-Amic publica la obra *Cinco maneras de morir*, compuesta por cinco piezas breves: *Dentro de una hora... ¡Será mañana!*, *El café se ha enfriado*, *Hombre... asesino del hombre*, *Volver al origen* y *Yo no soy*

yo. Todas ellas giran en torno a la muerte y las diferentes formas en que ésta puede acaecer. La primera de ellas, *Dentro de una hora... ¡Será mañana!*, es un diálogo en un acto que se desarrolla en una habitación matrimonial. Un matrimonio está hablando. La conversación gira en torno al hecho de que alguien ha falsificado la firma de la esposa para poder robarle, tras una discusión ésta descubre, gracias a una llamada de teléfono, que el falsificador y ladrón de su dinero es su propio marido. Ante esta certeza dolorosa se suicida. La muerte aparece como escapatoria de una realidad dolorosa. En *El café se ha enfriado*, también un diálogo en un acto, la acción se desarrolla en la biblioteca de una casa. Los personajes son Él, Ella y una sirvienta. Él sufre por la muerte de su amada esposa. En el momento en que decide suicidarse Ella aparece para reconfortarlo, sin saber que está muerta. Toda la escena aparece finalmente como un sueño tan solo. La muerte aparece aquí como un estado sereno y de paz. *Hombre... asesino del hombre* es un drama en un acto y dos escenas. La acción se desarrolla en Londres, en dos espacios diferentes, el primero es una placita con árboles, el segundo es una sala de torturas. El protagonista es un hombre de mediana edad al que, sentado en una plaza, le asaltan los recuerdos de las torturas sufridas. Es un hombre deshecho, desubicado en un mundo que parece mirar hacia otro lado ante la crueldad. La pieza está escrita como denuncia de las prácticas inhumanas llevadas a cabo durante las dictaduras militares sudamericanas de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil y Haití. La autora llama así la atención sobre la violencia inhumana, la crueldad más aberrante y absurda, el dolor inmenso de víctimas inocentes. La muerte aparece en este caso como producto de la barbarie. Por su parte, *Volver al origen* es un diálogo surrealista en un acto que se desarrolla en una zona residencial llena de basura. El personaje principal es un barrendero que ante una vida sin perspectivas busca el amor en una chica, también de orígenes muy humildes. Lo onírico y lo costumbrista se mezclan en una acción de tintes surrealistas. Finalmente el basurero, ante el fracaso de su amor, decide cavar un agujero en el suelo en el que se echa a dormir, como símbolo de retorno a la tierra y renacimiento. Por último, la pieza *Yo... no soy yo* es un monólogo dividido en dos secuencias e

interpretado por la misma actriz. La acción se desarrolla en un escenario compuesto por dos espacios separados por una cortina, uno es una salita, el segundo es un dormitorio en desorden. La protagonista, Folia, es un ser en búsqueda de sí mismo, ha perdido su yo. Ante esta situación decide suicidarse, al hacerlo aparece su Yo, Psyché, que se culpa por no haber creído en su propia existencia. La trama se cierra con la aparición de Evo que la lleva a través de la eternidad en un barco. De nuevo la muerte aparece como liberación y la imagen del barco como metáfora.

No poseemos datos bibliográficos de la existencia de otras piezas teatrales, sin embargo Juan Antonio Hormigón (1997: 958-959) en su obra *Autoras en la historia del teatro español* cita cuatro obras más, sin aportar datos concretos de las mismas, tan solo referencias en otras obras. Este autor apunta que Patricia O'Connor (1988) en *Dramaturgas españolas de hoy*, así como Lidia Falcón y Elvira Siruana en su *Catálogo de escritoras en lengua castellana* mencionan las piezas *La prostituta cursi*, *Moscardón* y *Tacarigua*. No parece existir manuscrito ni edición de las mismas, aunque en las obras citadas se da como fecha de publicación 1974 en la editorial mexicana Costa-Amic. A nosotros no nos consta la existencia de dicha publicación que no aparece mencionada en las fuentes consultadas ni en la bibliografía aportada por su hija, Carlota Leret. De igual modo, Pilar Nieva cita en *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: texto y representación* (1993: 199) como obra de esta autora la pieza *Viernes santo*, como así lo hace constar también Hormigón (1997: 967). Nieva señala que “en el registro de derechos dramáticos de la Sociedad General de autores aparecen registradas como obras de esta autora (Carlota O'Neill) *Al rojo*, *Viernes santo*, y una adaptación de *Anna Christie* realizada en colaboración (1993: 199)”. Esta es la única referencia que hemos encontrado a esta obra, que debió de haber sido escrita antes del exilio de la autora en 1949.

Al analizar la trayectoria teatral de Carlota O'Neill, y pese a que ésta aparece dividida en dos etapas claramente diferenciadas, percibimos ciertos

elementos propios de la autora y que son comunes a toda su obra dramática. Por un lado, la concepción del teatro como mecanismo de denuncia social, algo que es muy evidente en algunas piezas, sobre todo en la etapa española anterior a la guerra civil y en la adaptación de sus memorias, pero que está presente en toda su producción. La situación de la mujer, la violencia, la incompreensión, la libertad; son tópicos que aparecen y reaparecen en sus dramas. Y por otra parte, el alto contenido autobiográfico de sus textos, en especial los escritos durante su exilio en México. En este sentido podemos buscar en sus personajes femeninos facetas de la personalidad de la autora, en su concepción del amor reminiscencias del amor truncado e imposible que ella misma vivió, en su repulsa a la violencia y la barbarie los ideales que impregnan tanto su obra como su propia vida. En este sentido no es de extrañar que llevase al teatro su propia experiencia narrada con anterioridad en sus memorias. En sus obras *Cómo fue España encadenada* y *Los que no pudieron huir* se aúnan de manera explícita esas dos facetas de su trayectoria teatral, la denuncia y la autobiografía.

4.2. Estudio de las obras teatrales *Cómo fue España encadenada* y *Los que no pudieron huir*

Como ya hemos señalado en el apartado anterior, las obras *Cómo fue España encadenada* y *Los que no pudieron huir*, son textos con un origen común. De hecho, podemos afirmar que *Los que no pudieron huir* es una primera versión, que después se adaptaría para su publicación, tomando su forma definitiva en el texto de *Cómo fue España encadenada*. De esa primera versión tan solo se conserva una copia mecanografiada en papel calcante registrada en la Unión Nacional de Autores de México fechada el 18 de julio de 1962. La segunda versión, *Cómo fue España encadenada*, fue publicada en la editorial mexicana Costa-Amic en 1974. Ambos textos guardan entre sí un núcleo común, pero también difieren de modo importante. *Los que no pudieron*

huir está formada por tres actos, *Cómo fue España encadenada* tiene tan solo dos actos, con cinco cuadros, es decir, esta segunda versión se corresponde con la anterior en el primer acto y los dos primeros cuadros del segundo, eliminándose el cuadro tercero del segundo acto y el tercer acto completo de *Los que no pudieron huir*.

Para nuestro estudio hemos manejado la edición española de estas obras publicada en 1997 por la Asociación de Directores de Escena de España (ADEE) con prólogo de Juan Antonio Hormigón. En esta edición se ofrece el texto íntegro de *Cómo fue España encadenada* que parte directamente de la edición de 1974. En las partes comunes, que ya hemos indicado, Hormigón reseña en notas a pie de página las variantes del texto con respecto a la obra *Los que no pudieron huir*. La mayor parte de esas variaciones son de carácter textual y se refieren a las acotaciones, suprimiéndose la voz en off que indicaba el paso del tiempo en *Los que no pudieron huir*; a las réplicas, que se acortan o amplían según los casos, aunque la tendencia es a reducir el texto, apareciendo suprimidos diálogos completos; al número de personajes, que en *Los que no pudieron huir* es mayor; asimismo, aparecen palabras o expresiones cambiadas, en lo que se deduce que son correcciones de tipo estilístico. En total, Hormigón aporta setenta y nueve notas aclaratorias de dichas variantes. De ellas dieciséis se refieren a las acotaciones: dos nos indican que las acotaciones de *Los que no pudieron huir* son más breves que las de *Cómo fue España encadenada*, cinco que las de esta primera versión son más largas y nueve que existen importantes diferencias entre una obra y otra con respecto a este elemento, en la mayoría de los casos las acotaciones de *Cómo fue España encadenada* son más poéticas y elaboradas. Catorce de las notas nos indican la supresión de pasajes y diálogos completos en la segunda versión de la obra con respecto a la versión inicial. Diecinueve se refieren a variantes en las réplicas, de las que once nos dicen que las réplicas de *Cómo fue España encadenada* son más breves, cinco que son más largas y en tres que el personaje que enuncia el texto es diferente en uno y otro caso. Sobre personajes existen tres referencias. Pero la mayoría de las

notas, veintisiete, indican un cambio de una frase o palabra sin alterar el diálogo o la acción dramática.

Pese a todas las diferencias, el texto de *Cómo fue España encadenada* se mantiene fiel a la versión inicial. El punto en que ambos textos difieren es, como ya hemos indicado, el tercer cuadro del segundo acto y el tercer acto completo que aparecen suprimidos. Nos centraremos en especial en este tercer acto. Al eliminarlo, la autora evita el salto temporal en la acción que éste suponía, puesto que se desarrolla en 1962, contando la salida de prisión de una de las presas, veintiséis años después de su detención. Con ello la autora pretendía denunciar la situación de represión que se vivía en España, tantos años después del establecimiento ilegítimo del régimen franquista. Al suprimir este acto, el texto se ciñe de manera más fiel a lo narrado en *Una mujer en la guerra de España*.

Como hemos indicado ya con anterioridad, las obras que estamos analizando son adaptaciones teatrales del texto narrativo memorialístico *Una mujer en la guerra de España*. En el siguiente apartado analizaremos de modo exhaustivo, a través de su estudio comparativo, el modo en que las memorias se transforman en texto dramático. Antes de entrar en los detalles concretos de esa traslación de géneros diferentes, nos gustaría comentar brevemente los mecanismos a través de los cuales se llega a la transformación del relato narrativo en texto dramático; puesto que no se trata de una simple transcodificación que traslade un contenido semántico de un tipo de texto a otro, sino de una reelaboración de un material inicialmente perteneciente a un género para convertirlo en un texto que se inscribe en otro género diferente con sus convenciones genéricas propias. Podríamos, por tanto, hablar de un proceso de “transducción, entendida como operación que implica toda forma de transmisión con transformación” (Romera, 2002: 382).

En el caso de la transformación de un texto autobiográfico en dramático, tenemos que tener en cuenta dos aspectos; en primer lugar, el hecho de que se trata de la reelaboración de un texto narrativo para convertirlo en un texto teatral; y en segundo lugar, todas las implicaciones de trasladar un testimonio en primera persona a una forma dramática. Respecto a la relación entre narratividad y teatralidad, encontramos determinados aspectos que resultan especialmente salientables. Para resumir de algún modo dichas características nos centraremos en especial en la concepción del espacio y el tiempo, el valor de los diálogos y el tratamiento de los personajes.

Los tiempos no son iguales en la narrativa y el drama, aquello que el relato narrativo tiene de descriptivo no resulta igualmente productivo en teatro. El tiempo en el teatro está sometido a una serie de normas marcadas por la economía dramática. Para Jerónimo López Moro (Romera, 2008: 195) “el arte dramático es el templo de la esencialidad y de la intensidad”. Este tiempo está limitado por la duración de la representación, lo que implica una síntesis que convierte la temporalidad dramática en urgente y limitada. Las digresiones y los pasajes meramente descriptivos no tienen cabida en el teatro, que es fundamentalmente acción. Asimismo, el espacio dramático es limitado y exige también de una síntesis marcada por el signo escénico elegido en cada caso. El texto, en última instancia, ha de ser presentado a través del diálogo de modo casi exclusivo. Ciertamente que el teatro posee otros muchos mecanismos para hacer llegar al público su mensaje, sustituyendo de modo efectivo a las palabras (música, escenografía, gestualidad); sin embargo, la palabra, propiamente dicha, ha de ser expresada a través del estilo directo principalmente. Los personajes no pueden, como en los textos narrativos, dialogar “como si tuvieran todo el tiempo por delante, permitiéndoles transmitir pausadamente sus ideas y hasta reiterarlas cuantas veces parezca oportuno, o explayarse en la manifestación de sus sentimientos” (Romera, 2008: 194-195), sino que los diálogos deben provocar el movimiento hacia delante de la acción. La existencia de un conflicto (Alonso de Santos, 1998: 107-117) es el motor que mueve la acción y determina

las relaciones entre los distintos personajes. Por tanto, el tratamiento de los personajes, que son seres en conflicto consigo mismos o con el mundo que les rodea, es diferente en el teatro, donde dicho conflicto se plantea en términos de inmediatez y síntesis, es decir, los personajes disponen de un tiempo y espacio limitados para enfrentarse, resolver o sucumbir a la situación planteada. En el caso de la narrativa las condiciones en que se desarrolla la acción son más flexibles, dejando amplios espacios a la reflexión. El teatro es acción y esta premisa condiciona, tanto la trama, como a los protagonistas de la misma.

El otro aspecto a tener en cuenta en la adaptación teatral de la obra *Una mujer en la guerra de España* es que se trata de un texto de carácter autobiográfico. El primer cambio fundamental que experimenta el texto es el paso de la primera persona de la narración, desde la cual la autora relata los hechos como vividos directamente, y el papel de observadora de los mismos sin incluirse personalmente propios del teatro. En este sentido, podemos preguntarnos cuánto de su personalidad, sentimientos e ideas aparecen reflejados a través de sus personajes. Para Virtudes Serrano, tal como lo expresa en su artículo *Memoria y autobiografía en la dramaturgia femenina actual* (Romera, 2003: 47-62), “la construcción de los textos deja ver los signos de identidad de sus autoras y los personajes, aunque de ficción, desarrollan su autobiografía, que es la de la mujer en el momento de la escritura” (Romera, 2003: 60). En el caso concreto de Carlota O'Neill su presencia en el texto viene marcada de modo explícito a través del epígrafe que acompaña al título “Escrito y vivido por Carlota O'Neill”. Si bien, ella, como personaje, no forma parte del drama, podemos entrever su presencia a través de episodios concretos, que gracias a sus memorias sabemos fueron vividos por la autora en primera persona. De igual modo, su voz y su personalidad se hallan repartidas entre sus personajes. Es su propia historia la que se cuenta en la obra teatral. Si al estudiar el texto autobiográfico decíamos que el protagonista del mismo es un yo colectivo, éste se mantiene como eje del texto dramático. Será en la reconstrucción de esos hechos, en la creación de los personajes y las

situaciones, donde la voz de la autora se haga presente. Al hablar del teatro de Alfonso Sastre, María Isabel Aboal Sanjurjo (Romera, 2003: 346) señala algo que es del todo aplicable al caso de O'Neill:

No son solo las ideas fundamentales del autor las que hallan reflejo consciente o no en su obra. En ella, bien por formar parte de su mundo referencial, por cercanía o por voluntad consciente de rendir homenaje a aquéllos con los que la convivió a lo largo de su trayectoria vital, el autor suele deslizar elementos de su propia biografía.

En el caso de *Los que no pudieron huir* y *Cómo fue España encadenada* resulta evidente que la expresión de las ideas de la autora, así como el homenaje a aquéllos que compartieron con ella la terrible experiencia de las cárceles franquistas, son del todo conscientes, premeditados e intencionados. O'Neill intenta reconstruir en escena acontecimientos reales en los que ella misma ha participado. A través de sus personajes, todos ellos referenciales, la autora expresa asimismo su yo. El texto dramático intenta permanecer fiel a la realidad, recreando espacios y situaciones, todas ellas contadas como vividas en primera persona en sus memorias. Se podría afirmar que en todo texto dramático existe una dosis, mayor o menor, de autobiografía; en este caso concreto se trata de la adaptación teatral de un texto autobiográfico, por lo que no resulta preciso hacer suposiciones o interpretaciones, lo que O'Neill nos muestra es su vida, por más que en el texto no haya un personaje concreto que responda a las características concretas de la autora.

La propia decisión de llevar a escena sus memorias muestra de por sí una actitud e intencionalidad concretas. Carlota O'Neill conoce el poder evocador del teatro, la fuerza que un texto puede llegar a adquirir cuando le dan vida los actores. Su necesidad de denunciar al mundo la injusticia sufrida en carne propia, pero no de manera individual, está presente en su proyecto dramático. Con ello la autora asume un compromiso ideológico consciente y una

determinada concepción del mundo. Podemos imaginar lo duro que sería para O'Neill ver sobre un escenario los espacios y las situaciones de su drama personal, pero, como demostró en numerosas ocasiones, su valentía le permitió enfrentarse a sus fantasmas en un claro intento de provocar la reflexión del público.

4.3. Estudio comparativo de la obra autobiográfica y la teatral

A la hora de realizar un estudio comparativo entre teatro y memorias hemos decidido ceñirnos a la obra *Cómo fue España encadenada*, puesto que es la que adapta rigurosamente lo narrado en la obra autobiográfica. Como ya hemos señalado en el apartado anterior, el corpus principal del texto de esta pieza coincide con el de la obra *Los que no pudieron huir*. Aquellas partes que fueron eliminadas en la versión que sería publicada presentan hechos que no encuentran correlación en *Una mujer en la guerra de España*. Sobre todo se distancia de lo autobiográfico el tercer acto, en el que se cuenta la salida de las presas de Victoria Grande con destino al penal de Segovia y que, en un salto temporal de veintiséis años, sitúa el final de la obra en 1962. Consideramos que para nuestro análisis resulta mucho más productivo centrarnos en *Cómo fue España encadenada*, obra que en su conjunto encuentra correlación directa con los episodios narrados en las memorias. Los personajes, espacios y tiempo de esta pieza remiten directamente al relato narrativo, y por tanto resultan pertinentes en un estudio comparativo entre ambas obras.

4.3.1. Personajes

En la obra *Cómo fue España encadenada* intervienen una serie de personajes que tienen una correlación directa con personajes de la obra *Una mujer en la guerra de España*. Los analizaremos uno por uno en orden de

aparición, para establecer así las similitudes o cambios que estos puedan haber sufrido. Asimismo, en la medida de lo posible, intentaremos aportar los datos extratextuales de los que disponemos acerca de las personas reales a las que, en última instancia, hace referencia la autora.

El cuadro primero del acto primero comienza con Eugenia sola en una celda, este personaje se corresponde con la persona que estaba en la celda a la llegada de Carlota O'Neill y Librada a la cárcel: "A nuestra llegada, una muchachita que dormía dio un brinco asustada" (O'Neill, 2003: 51). En un primer momento la autora no nos da su nombre, será más adelante en el texto cuando, a la llegada de otra presa (Isabel, Francisca en la obra teatral) se nos diga: "Era amiga de la que teníamos allí y que llamaremos Eugenia" (O'Neill, 2003: 60). Es decir, este personaje tiene el mismo nombre en ambas obras, aunque su peso es mayor en *Cómo fue España encadenada*. Se trata de Eugenia García, Secretaria del Sindicato de costura; a ella hace referencia el Delegado del Gobierno en Melilla en su informe sobre los sucesos del 17 de julio de 1936, Jaime Fernández Gil:

El día 23 de julio, cuando ingresé en la prisión de Victoria Grande, había ya detenidas en ella tres mujeres; una la esposa del Capitán de Aviación Virgilio Leret (fusilado el día 22), Doña Carlota O'Neill, su criada y una muchacha de una directiva sindical (O'Neill, 1997: 540).

El siguiente personaje que entra en escena es Francisca, Isabel en *Una mujer en la guerra de España*. Al igual que en esta obra, Francisca (Isabel) y Eugenia se conocían y eran amigas. En *Una mujer en la guerra de España* la autora la describe del siguiente modo:

Isabel era la recién llegada; en los brazos, una niña de dos años; en el vientre, abultado, se le formaba otro hijo. Isabel no tenía armonía en el rostro, y toda ella era armonía en su andar; en aquella

sonrisa triste que le subía a los ojos pequeños y grises. Tenía veintitrés, años y se había casado con un cura católico. El “padre” Jaén, se había llamado antes de la República (O'Neill, 2003: 60).

Ambos personajes se corresponden, aunque existen ciertas diferencias. La Francisca de *Cómo fue España encadenada* está embarazada también, pero no está en la cárcel con una hija, de hecho, no hay referencias a que tenga más hijos que el que lleva en el vientre. En ambos casos el marido, el “padre” Jaén, que en la obra de teatro aparece con el mismo nombre, está fugado. Como veremos más adelante en la obra de teatro es asesinada por los falangistas junto con su suegra, algo que no ocurre en la obra autobiográfica.

La celda contigua a la de la escena, es decir, a la celda en la que pasó sus primeros días en la cárcel Carlota O'Neill, la ocupan en la obra teatral dos hombres: el doctor Aureliano Solís, médico y concejal de Izquierda Republicana, y el Delegado Gubernativo de Melilla, Jaime Fernández Gil. En *Una mujer en la guerra de España* en la misma celda se encuentra el ex alcalde socialista Antonio Díez, que en la obra aparece nombrado simplemente como “el alcalde”. Aurelio Solís y Jaime Fernández Gil aparecen en ambas obras como doctor Solís y como Delegado Gubernativo de Melilla, respectivamente. Los datos concretos de su nombre y apellidos los aporta Juan Antonio Hormigón (O'Neill, 1997: 401) en su estudio de la obra *Cómo fue España encadenada*.

Estando Eugenia y Francisca (Isabel) en la celda traen una nueva presa, Mercedes, Dolores en *Una mujer en la guerra de España*. Así se la describe en el libro de memorias:

La mujer cayó al suelo revolcándose, con las faldas subidas, desgreñado el cabello entrecano. El vigilante se encogió de hombros y echó los candados. Pusimos agua en la cara de la mujer, le hablamos. Fue recobrándose. Era fuerte; nervuda, de músculos duros y

anchos; las espaldas como cargador de muelles; grande toda ella; grandes su nariz y sus labios. Cincuenta años macizos. En los ojos saltones, bañados de rojo, estaba el pasmo de muchas horas (O'Neill, 2003: 62)

En *Cómo fue España encadenada* aparece descrita simplemente como “mujer robusta y corpulenta de unos cincuenta años” (O'Neill, 1997: 403). En ambas obras la escena de la llegada a prisión de Mercedes (Dolores) es muy similar. En *Una mujer en la guerra de España*:

A media mañana nos llevaron otra mujer. Apareció en la puerta con la acometividad y el ímpetu, de borrachera de miedo, que tiene el toro en la plaza. Los ojos saltones nos recorrieron a todas y, al encontrarse con Isabel y Eugenia, se fue a ellas con un espasmo de lágrimas:

- ¡Dolores..., mujer!... ¿Qué te pasa? (O'Neill, 2003: 61)

En *Cómo fue España encadenada*:

(Eugenia baja precipitadamente y se abre la puerta quejumbrosamente, dejando paso a Carcelero 2 y Mercedes. El hombre queda en la puerta: Mercedes, con ojos de extravío, avanza cual sonámbula y en súbito ataque, se tira en un camastro quedando bocaarriba con brazos y piernas abiertos, es mujer robusta y corpulenta de unos cincuenta años. El carcelero se va con sus llaves y ruidos. Francisca y Eugenia juntas, asustadas, observan)

FRANCISCA.- *¡Es Mercedes Ruiz!*

(Mercedes gime: se convulsiona. Francisca y Eugenia se le aproximan.)

EUGENIA.- *¡Mercedes!... ¡Mercedes!, ¿qué te pasa? (O'Neill, 1997: 403-404)*

En ambas obras el personaje viene de la Comandancia Militar donde ha estado retenida, junto a otros detenidos, en un calabozo. En *Una mujer en la guerra de España* afirma haber pasado allí tres días, en la obra de teatro se dice que fue detenida ese mismo día. La principal diferencia entre la historia de un personaje y otro es que en *Cómo fue España encadenada* Mercedes dice haber sido detenida junto con su hijo (en ambos textos se menciona que tiene solo diecisiete años) y su marido. En el libro de memorias ambos han conseguido escapar, el hijo está escondido en casa de un amigo y el marido estaba esos días en Orán. Pese a esta diferencia, el resto del relato se corresponde en ambas obras, veamos dos fragmentos que presentan gran similitud:

Pero aún teníamos algo peor; pared por medio había otro calabozo donde metían hombre y mujeres para torturarlos y sacarles declaraciones, y nosotros, allá encerrados, oíamos los gritos; yo no sabía como grita la gente cuando van deshaciéndola poco a poco; pero qué gritos, ¡cien años que viva no los olvidaré! Unos pedían que los rematasen de una vez. Clamaban por la muerte como se clama por la madre (O'Neill, 2003: 62).

MERCEDES. (...) *¡No sabía cómo gritamos cuando van destrozando el cuerpo en el tormento!, poco a poco... ¡muy poco a poco!*

FRANCISCA. - *¿Los torturaban?*

MERCEDES.- *¡Estábamos pared por medio de la sala de declaración!... (Se tapa los oídos)... ¡Quisiera volverme sorda, para no oír jamás! ¡Pero no es aquí, en los oídos!... ¡Están aquí! ¡En la cabeza!... ¡aquí los tendré siempre! ¡y el hombre grita!... ¡MADRE!... ¡MADRE!... (O'Neill, 1997: 406).*

En el cuadro segundo del primer acto aparece de nuevo este personaje. De ella se nos dice que es llevada a una celda de castigo por protestar por la comida de la cárcel. Tal episodio no se produce en *Una mujer en la guerra de España*, aunque si se describe detalladamente lo que era una celda de castigo.

No hay datos concretos de que ninguna presa de las que se habla en la obra fuese castigada de este modo, pero sí se cuenta la historia de un moro que se había fugado de la cárcel y al que, una vez capturado, encerraron en una celda de castigo. Su historia y la de Mercedes en la obra teatral guardan similitudes:

Dos semanas después los vigilantes nos dijeron que había sido encontrado el moro y que estaba otra vez en la cárcel.

¿Qué le iban a hacer? Por lo pronto, meterlo en una celda de castigo (...).

Al cumplirse ocho meses juzgaron al morito por el hurto que había cometido y la fuga, ¡y lo condenaron a ocho meses! Cuando lo pusieron en libertad no se enteró. Se había vuelto idiota (O'Neill, 2003: 197-198).

MARINA. - *Hace más de un año que se la llevaron (a Mercedes) ¡La pobre protestó porque tenía hambre!... ¡Y la metieron en la celda de castigo!...*

M. VÁZQUEZ. - *¡El "coco" le llaman los presos!*

MARINA. - *Pero... ¿cómo no la sacan de ahí?*

M. VÁZQUEZ. - *¡Ya no pueden!*

(...)

M. VÁZQUEZ. - *(Se levanta, toma del brazo a Marina) ¡Mercedes se ha vuelto loca! (O'Neill, 1997: 447-448)*

Por último entran en escena seis mujeres jóvenes y una viejita. De estas seis muchachas solo una interviene en la acción, Nina. Este personaje no aparece en *Una mujer en la guerra de España* con ese nombre ni de manera particular con esa misma historia, sin embargo, podemos considerarla como trasunto de unos hechos que cuenta la autora de manera general. Nina ha sido violada antes de ser llevada a la cárcel, en el libro de memorias no se menciona ningún personaje concreto al que le haya sucedido lo mismo, aunque sí se dice que esto era algo habitual:

Las madres de familia, las abuelas, iban a dar con sus huesos a los calabozos de la policía; de allí, a la cárcel. Las jóvenes que atrapaban eran otra cosa; pertenecían en su mayoría, a las juventudes sindicales obreras; sabían leer y entendían de reivindicaciones. Los falangistas iban a buscarlas por las noches; sollozos y protestas de los padres las hacían más excitantes. Y se las llevaban; las violaban en el campo; caían sobre ellas, uno después de otro, como perros. Unas morían en la brega; a otras las mataban; algunas iban a la cárcel; sus suerte final dependía de las manos en las que caían (O'Neill, 2003: 68).

Lo mismo podemos decir del personaje de la viejita, que sin corresponderse con ningún personaje concreto de la historia, es representativo de muchas mujeres que allí estaban por “delitos” semejantes, es decir, por esconder a un familiar perseguido por la Falange. En concreto, en *Una mujer en la guerra de España* hay un personaje que tiene esta misma historia y que se asemeja bastante a la viejita de la obra teatral, se trata de doña Carmen, en prisión por haber tenido escondido a su hijo (O'Neill, 2003: 174-175).

En *Cómo fue España encadenada* aparecen asimismo un carcelero y dos centinelas a los que se hace referencia simplemente como Carcelero 1, Centinela 1 y Centinela 2. En *Una mujer en la guerra de España* el carcelero aparece con el nombre de don Eleuterio, sin embargo los centinelas no se mencionan, probablemente porque su función es más teatral que narrativa. Del mismo modo, los personajes Falangista 1 y Falangista 2 no aparecen en el texto narrativo, debido a que la situación descrita en la obra de teatro en la que intervienen no se desarrolla de igual manera, como estudiaremos más adelante.

En el segundo cuadro del primer acto se introducen siete personajes femeninos nuevos, que aparecen asimismo en *Una mujer en la guerra de España*. Veamos qué similitudes y diferencias existen en el tratamiento que se les da en una y otra obra. En *Cómo fue España encadenada* aparecen dos

hermanas, Isabel y Marina Montalbán, en realidad se trata de María e Isidora Montoya Odri, y con estos nombres aparecen en el libro de memorias, allí se las describe del siguiente modo:

Aquellas dos hermanas eran auténticas hermanitas de cuento. Isidora, la mayor; blanca, dorada; la mirada de miel, en el color y el dulzor, pálida toda ella, armoniosa en su faz; un poco triste siempre (...). Isidora en la vida era todo actividad: ayudaba a la madre, demasiado prolífica, siempre grávida; (...) Isidora no terminaba así su camino diario, aún hacía más: iba a la Casa del Pueblo en horas nocturnas a dar clases; su palabra, todo ponderación, sencilla y transparente, llegaba directa a la comprensión de hombres y mujeres que buscaban algo más, lejos de sus fábricas. Su figura contrahecha llegó a ser familiar en los mítines de propaganda, donde no empleaba palabras gruesas, inútiles.(...) Se había formado en un hogar de clase media. El padre, empleado de telégrafos; los hermanos mayores, también.

Y allí estaba Isidora con su hermana María, de dieciocho años; María era muy alta, espigada; blanca y también pálida; la boca, fina cinta de color rosa; nariz larga; ojos verdes como un prado al sol; tímida, no tenía el aplomo de Isidora, y se dejaba cuidar por ella (...) (O'Neill, 2003: 106-107)

Nos parece que la autora confunde los nombres de las dos hermanas. Si nos atenemos a lo expuesto en el libro *Mujeres en Melilla* (Sánchez Suárez, 2004), donde se les dedica un capítulo en el que se cuenta su historia personal, así como la de su familia (su padre fue fusilado en 1937 y uno de sus hermanos asesinado el 23 de julio por los falangistas). Asimismo, dicho error aparece subsanado en el libro sin indicación alguna de ello:

Carlota diría de ellas, “aquellas dos hermanas eran auténticas hermanitas de cuento”. A María, la mayor, la describe como: “la mayor; blanca, dorada: la mirada de miel, en el color y el dulzor (...).

A su hermana pequeña, la describe Carlota O'Neill como una chica alta y espigada; también de tez muy blanca y pálida, de boca fina y ojos verdes "como un prado al sol", no era fuerte como María y se dejaba cuidar por ella (Sánchez Suárez, 2004: 60- 61).

Como vemos, los nombres aparecen intercambiados en esta cita. Por los datos aportados en el libro de Sánchez Suárez consideramos que O'Neill comete un error en su relato. Tal confusión puede ser fruto de la memoria de la autora, debemos recordar que *Una mujer en la guerra de España* lo escribe en 1962, habían pasado veintiséis años desde aquellos días en los que las conoció en Melilla.

En *Una mujer en la guerra de España* se nos cuenta que Isidora y María están acusadas del "delito" de "pertenecer al Partido Socialista con cargos de responsabilidad en la directiva" (O'Neill, 2003: 108), por ello se celebró contra ellas un consejo de guerra del cual resultaron condenadas a muerte. Tanto en sus memorias (2003: 110-111) como en la obra de teatro (1997: 461-463) Carlota O'Neill cuenta cómo las dos hermanas fueron sacadas de la cárcel de noche para ser conducidas a la celda de condenados, donde esperarían hasta el amanecer para ser ejecutadas. En ambos textos la escena que se produce a la salida de las dos muchachas camino de la muerte tiene una gran carga dramática; sin embargo, Isidora y María Montoya no fueron ejecutadas en la realidad, sino que su pena de muerte fue conmutada por la de "reclusión perpetua y con la redención de penas serían liberadas en 1944 en Gerona, después de un constante y largo peregrinaje por todas las prisiones del país." (Sánchez Suárez, 2004: 62). Parece que Carlota O'Neill incurre en un error al declarar que Isidora y María fueron fusiladas, tal vez así lo creyera ella misma, si tenemos en cuenta que la información que llegaba a la cárcel era muy escasa y que tal vez las chicas fueron sacadas de prisión en esos términos, dando sus compañeras por sentado que habían sido fusiladas al no volver a Victoria

Grande. Se trata tan solo de una conjetura, pues no podemos afirmar nada acerca de los datos que al respecto tenía la autora.

En *Cómo fue España encadenada* aparece un personaje llamado María Vázquez, que se corresponde con Ana Vázquez en *Una mujer en la guerra de España*. Está bastante clara la correlación de ambos personajes, empezando por el propio nombre que aparece sutilmente alterado. Sin embargo, el papel que juega en la obra teatral es sensiblemente diferente, en tanto que los acontecimientos son también diferentes.

El personaje de Juanita en la obra teatral no se corresponde, en sentido estricto, con ningún personaje de *Una mujer en la guerra de España*. Sin embargo, podemos encontrar ciertas similitudes con dos de las mujeres que aparecen en el libro de memorias, Germaine y una maestra de Barcelona. Juanita aparece descrita como “joven de 20 años bien peinada y vestida, denotando su clase media intelectual” (O'Neill, 1997: 430). Germaine es descrita como “alta, delgada, muy intelectual; de labios pálidos y tez descolorida; con rasgos nada acusados. Su traje, bien cortado, olía a perfume caro; era francesa” (O'Neill, 2003: 88). Además del parecido en la descripción física y de estilo, por decirlo de algún modo, existen ciertas similitudes en las ideas y modo de expresarlas que la autora atribuye a uno y otro personaje:

JUANITA. – *Yo creo que, tarde o temprano, las naciones civilizadas, las democracias auténticas, intervendrán en España y defenderán la justicia de los españoles, la justicia del mundo... ¡Somos un pueblo republicano legalmente constituido, atropellado...!* (O'Neill, 1997: 436).

Germaine invocaba a la divinidad; tenía confianza en que el mundo pediría cuentas; eran muchos los hombres y las mujeres de buena voluntad, y decía frases: “los países que luchan por la democracia”, “la libertad de los pueblos”, “los derechos del hombre”, “libertad de

pensamiento”, y otras por el estilo que sonaban a hueco, o a sepulcro blanqueado (O'Neill, 2003: 94).

Por otra parte, Juanita podría relacionarse también con un personaje al que la autora se refiere como una “maestra de Barcelona. Elegante, joven, bella, intelectual y segura de sus convicciones” (O'Neill, 2003: 121). Las dos parecen tener ciertos puntos en común y, sobre todo, las dos son maestras. Tal vez el personaje de Juanita sea una mezcla de ambas, Germaine y la maestra barcelonesa.

En el caso de Fátima, parece que el personaje teatral se corresponde exactamente con el descrito en las memorias, a juzgar por las descripciones que en una obra y otra se hacen de ella:

(...) mora rica, de unos cuarenta años, lleva babuchas de terciopelo, buena chilaba, vestido bordado y calzón de encaje; en la cabeza turbante de seda (O'Neill, 1997: 431).

(...) Fátima; una mora de color aceitunado, vestida con riqueza –babuchas de terciopelo bordadas, alhajas, trajes, sedas, albornoces-; en la frente y barbilla, tatuaje verde (O'Neill, 2003: 80).

En ambos casos se trata de un ama de prostíbulo denunciada por una de sus chicas. Podemos decir que las similitudes entre los personajes son casi totales, sin embargo la actitud y modo de hablar es diferente en cada uno. La Fátima de la obra teatral está asustada de sus compañeras y no quiere tener relación directa con ellas pues cree que las rojas tienen cuernos y rabo. En *Una mujer en la guerra de España* tales temores aparecen atribuidos a otra mujer mora, Maimona (O'Neill, 2003: 81).

Finalmente, las dos mujeres restantes que intervienen por primera vez en este segundo cuadro del primer acto aparecen como Suegra y Lolita. Se trata, de la suegra de Francisca, es decir, la madre del “padre” Jaén, y su hija. En las memorias serán la madre y la hermana de Isabel (Francisca) las que sean ingresadas en prisión. En ambos textos la mujer mayor aparece retratada en términos muy similares:

Entra Suegra, mujer anciana y digna del pueblo español, envuelta en negro de pies a cabeza, con su amplio delantal y el pañuelo, que cubre en parte, el blanco del pelo (O'Neill, 1997: 437).

(...) nos llevaron a la madre de Isabel y su hermana. Era encorvada la madre, vacilante; con sus setenta y tantos años, la estampa clásica de la abuelita, de cabeza blanca, que hace calceta, espuma el puchero y sabe cuentos para los chicos; que ignora lo que significa la palabra “política” (O'Neill, 2003: 91-92).

En cuanto a lo que se refiere al personaje de Lolita, su historia no se corresponde con la de la hermana de Isabel (Francisca) más que en parte. La autora mezcla en este personaje dos acontecimientos diferentes, por un lado, la historia de la hermana de Isabel narrada en *Una mujer en la guerra de España*, y por otro, el de una muchacha de Málaga que se cuenta en la obra *Los muertos también hablan*. Veamos los fragmentos de las tres obras que ilustran lo dicho:

SUEGRA. – *Permanecemos doce o veinte horas... ¡no sé!, en los calabozos de la Comandancia Militar... Primero llegaron los falangistas con tijeras en las manos... Amarraron a mi hija a una silla. Cada cual le cortaba un mechón de pelo; a su antojo; bien ridículo... “hasta ponerle cuernos como roja que es”, decían... (Le acaricia la cabeza. Pausa). Ella lloraba y callaba... (Se seca los ojos). ¡La apremiaban que diese los nombres de las personas que habían ocultado a su hermano, “el cura”, como decían para*

denigrarlo!... (Pausa) ¡Y comenzó el tormento!... ¡Delante de mí! Le daban a beber gasoil. (...)

(...) ¡Se le abrasaba el estómago, las entrañas!... ¡Se le saltaban los ojos!... ¡Me miraba!... y vomitaba... ¡Le volvían a meter en la boca lo que había vomitado! ¡Y así, horas y horas"... ¡Yo estaba amarrada también a una silla! (Cómo fue España encadenada, O'Neill, 1997: 439).

La hermana de Isabel, con sus quince años, no había sentido, como otras muchachas, el acicate de las preocupaciones sociales; prefería el novio a las reuniones en la Casa del Pueblo. Y allí estaba con los ojos muy abiertos, mirando en derredor como una ciega. Anciana y niña pasaron doce horas en los calabozos de la policía; allí pusieron a la joven aquella cabeza que era una irrisión; el pelo rapado, estilo hombre, adornado con mechoncitos cómicos, formando cuernecitos tiesos. Los falangistas la rodearon con risotadas y frases gruesas, y cada cual metía la tijera por el pelo a su manera (Una mujer en la guerra de España, O'Neill, 2003: 92).

(...) el doctor barre las calles y tiene una hija que se muere poco a poco, pero aún no acaba de morir, debe tener una naturaleza fuerte. La purgaron los falangistas, no con aceite de ricino: con gas-oil. Sus padres estaban delante y veían como a la muchacha se le abrían mucho los ojos, como si fueran a saltársele; varios hombre la agarraban, le metían en la boca lo que había vomitado (Los muertos también hablan, O'Neill, 2003: 250).

Como podemos comprobar, la historia de Lolita está compuesta a partir de la historia de la hermana de Isabel y la de esta chica malagueña, cuya historia le cuenta un fotógrafo familiar de unos amigos de Carlota O'Neill al que visita en Málaga a su salida de la cárcel.

En el cuadro tercero del primer acto intervienen tan solo dos personajes, el “padre Jaén” y su mujer, Francisca (Isabel). En el informe de Jaime Fernández Gil se dice de él:

Diego Jaén Botella: Ex –sacerdote. Compromisario socialista en las elecciones presidenciales de mayo. Permaneció escondido en unas cuevas cerca de Tres Forcas hasta la mitad de septiembre, en cuya fecha fue descubierto en unión de otros que con él estaban. Bárbaramente torturado y fusilado al fin en el mes de octubre (O'Neill, 1997: 549).

Carlota O'Neill da como fecha exacta de la ejecución el 9 de noviembre de 1936 (2003: 93). Los datos aportados sobre este personaje son los mismos en la obra de teatro y la autobiográfica, coincidiendo completamente con lo dicho por Jaime Fernández Gil. En ambas obras se dan descripciones muy precisas de las torturas y humillaciones públicas a las que fue sometido el “padre” Jaén. Comentaremos más adelante el tratamiento que se hace de este episodio en ambas obras.

En el segundo acto, cuadro primero, aparecen tres nuevos personajes: Maruja, Cabrera y Mujer 2. Maruja aparece con el mismo nombre en *Una mujer en la guerra de España* (O'Neill, 2003: 73) y una historia muy similar, en ambos casos se trata de una chica joven en la cárcel al haber sido denunciada por sus padres. La chica tiene tuberculosis, dato que se aporta en los dos textos.

En el caso del personaje de la Cabrera, aunque aparece en las memorias (O'Neill, 2003: 69), allí simplemente se la menciona. En la obra teatral el personaje está más desarrollado, cuenta su historia personal, que no se corresponde con los hechos narrados en *Una mujer en la guerra de España*, puesto que estos tienen relación con un episodio de la obra teatral que no

guarda correspondencia con el texto autobiográfico, el asesinato de Francisca (Isabel) y su suegra.

Respecto al caso de Mujer 2, se trata de un personaje que no aparece en *Una mujer en la guerra de España*, si bien es representativo de una realidad descrita también en esta obra, lo aleatorio de las denuncias. En *Cómo fue España encadenada* la Mujer 2 es denunciada por un moro en un mercado por una disputa a cuenta de un kilo de patatas, el episodio no aparece como tal en las memorias, aunque allí también se dice que “era fácil la venganza. Solo levantar el dedo y señalar: “Éste es rojo”. Siempre había oídos alerta” (O'Neill, 2003: 67).

El cuadro segundo de este segundo acto escenifica el consejo de guerra celebrado contra las hermanas Isabel (María) y Marina (Isidora). Allí encuentran a otros presos, que aparecen referidos como Preso 1, Preso 2 y Preso 3. Lo que estos presos les cuentan acerca del campo de concentración de Zeluán, y las condiciones en las que allí viven, se corresponde con el relato de Arturo Núñez, personaje que aparece en *Una mujer en la guerra de España*:

En los primeros tiempos, a los trabajadores de carreteras que sólo habían manejado libros, se les llenaron las manos de llagas; no había más remedio; solo al día siguiente el remedio estaba en empuñar palas y picos chorreantes de sangre. Se orinaban en las manos para cicatrizárselas (O'Neill, 2003: 229).

Este fragmento se corresponde con el diálogo mantenido con los presos por las dos hermanas en *Cómo fue España encadenada*:

PRESO 1. – (Triste, irónico) *Por nuestra culpa... ¡Las manos se sensibilizan al no manejar más que libros! ¡Yo “era” juez!*
(...)

MARINA. - *¿No se ponen algo para cicatrizárselas?*

PRESO 3. – *Nos orinamos en ellas para endurecerlas... ¡pero se vuelven a abrir!* (O'Neill, 1997: 469-470)

En el tercer acto de la obra *Los que no pudieron huir* aparecen tan solo dos personajes nuevos: Doctora y Prostituta. La Doctora no tiene correlación con ningún personaje de las memorias. Tampoco la Prostituta, aunque la presencia de prostitutas en la cárcel aparece mencionada en numerosas ocasiones.

A modo de conclusión podemos decir que la mayoría de los personajes de la obra teatral *Cómo fue España encadenada* aparecen de un modo u otro en *Una mujer en la guerra de España*. Algunos mantienen su nombre (Eugenia, Doctor Solís, Delegado Gubernativo, Fátima, Jaén, Maruja) y otros aparecen con otros nombres (Francisca- Isabel, Mercedes- Dolores, Isabel- María, Marina- Isidora, María Vázquez- Ana Vázquez). En otras ocasiones los personajes de la obra teatral no tienen una correspondencia concreta con ningún personaje de las memorias; sin embargo, existen en éstas algún personaje o episodio que actúa como referente del personaje teatral, es éste el caso de Nina, Juanita o la Cabrera. Las historias de algunos personajes aparecen alteradas con respecto a lo descrito en la obra autobiográfica, como la Suegra y Lolita. Pese a todo, podemos afirmar que se mantiene, en lo fundamental, el relato aportado en las memorias.

Podemos, asimismo, afirmar que los personajes actúan en determinadas ocasiones como “metapersonajes”, para convertirse abiertamente en portadores del discurso del autor” (Alonso de Santos, 1998: 218). Es decir, reflexiones, anécdotas o sentimientos que en las memorias aparecen en primera persona como vividos por la autora se adaptan en la obra teatral a uno u otro personaje. En la medida en que los acontecimientos de ambas obras remiten a una experiencia personal de Carlota O'Neill podemos entrever en *Cómo fue España encadenada* su presencia, si bien no existe ningún personaje que se

corresponda concretamente con la autora. Un ejemplo de esa conversión de un personaje en metapersonaje podemos verlo en el siguiente fragmento, aunque existen otros ejemplos a este respecto. En *Una mujer en la guerra de España* la autora nos dice:

Y de pronto sentí más miedo que otras veces. Miedo con deseos de escapar de todo, estrellándome la cabeza contra las rejas; casi me había enloquecido ver aquella escoba junto a la cabeza de una mujer (O'Neill, 2003: 81).

Veamos como aparece este fragmento en la obra de teatro:

NINA. – (Se restriega los ojos y los fija en una escoba que tiene al lado) ¡Ah!... ¡qué miedo!

MERCEDES. – (Se estira y levanta: pregunta sin importarle) ¿Miedo?... ¿de qué?

NINA. – (Mirando la escoba) ¡Me ha dado miedo esta escoba! (O'Neill, 1997: 418)

Es decir, aunque Carlota O'Neill no es un personaje en la obra de teatro, su presencia en lo que dicen y sienten las mujeres que allí aparecen es constante, así como sus ideas y sentimientos.

Al convertir un texto narrativo en dramático, la autora debe dotar de autonomía y voz a los personajes, eso provoca que haya personajes que no aparecían en las memorias como tales y que hacen referencia a episodios descriptivos. Si en las memorias todo aparece descrito en primera persona, en el teatro la autora cede su voz a sus personajes haciendo que estos sean depositarios de sus percepciones. Pero la visión teatral, por decirlo de algún modo, de O'Neill sobre su propia experiencia estaba ya muy presente en su obra autobiográfica, con referencias explícitas, por ejemplo, refiriéndose a las mujeres

con las que compartió prisión como “el coro de la desolación en la tragedia que se representaba en España” (O'Neill, 2003: 66). Como ya hemos dicho al comentar la obra autobiográfica de la autora, el verdadero protagonista de sus memorias es el personaje colectivo que conforman las mujeres presas. Si en esa obra su historia se narraba desde la primera persona, aquí esos personajes hablan con voz propia para representar, a través del drama teatral, la tragedia real vivida en la prisión de Victoria Grande de Melilla.

4.3.2. Tiempo

Como ya hemos apuntado, el tratamiento del tiempo es diferente en las obras dramáticas y en las narrativas. Al adaptar su relato memorialístico a un texto teatral, la autora debe alterar el orden de los acontecimientos, empleando para ello varios recursos. El teatro impone unas limitaciones temporales que marcan la estructura del texto, veamos como afecta esto al caso concreto de la obra que nos ocupa.

La acción del primer cuadro del acto primero de *Cómo fue España encadenada* se desarrolla en una sola noche. En la didascalia inicial la referencia temporal que se nos da es “Julio de 1936”. Los hechos narrados en este cuadro se corresponden en numerosos aspectos a la llegada de Carlota O'Neill a la prisión de Victoria Grande la noche del 22 de julio de 1936. Podríamos, por tanto, deducir que ésta es la fecha exacta atribuible de igual modo a la noche en la que se producen los hechos representados en la pieza teatral. Sin embargo, debemos tener en cuenta que el tratamiento del tiempo en el teatro es diferente al de la narración, debido a lo que Alonso de Santos denomina “urgencia dramática” (1998: 101), dicha urgencia provoca “la necesidad de economía en el teatro, y su alto grado de concentración dramática” (1998: 120), motivada en gran medida por la propia duración del espectáculo. Esto se traduce formalmente en una síntesis temporal que se refleja, en el caso

concreto de la obra que es objeto de nuestro análisis, en una alteración de la cronología de los hechos tal y como aparecían relatados en *Una mujer en la guerra de España*.

En el texto aparecen varias efemérides objetivas y verificables; en concreto, la muerte del doctor Aurelio Solís, el general Romerales y Virgilio Leret. Estas referencias temporales son, sin embargo, inexactas y contradictorias. En el texto se dice:

MERCEDES. – *A esos, ya los han enchiquerado. Ayer fusilaron al general Romerales y a su ayudante el comandante Seco. Antes de entrar oí decir, que mañana fusilarán al capitán Virgilio Leret; el jefe de la Base de Hidros del Atalayón de la Mar Chica... ¡Es republicano, amigo de los pobres, como el doctor Solís!* (O'Neill, 1997: 412)

En el informe de Jaime Fernández Gil, Delegado Gubernativo de Melilla (O'Neill, 1997: 509-551), se describen detalladamente los hechos aquí citados. El general Romerales fue juzgado en Consejo de Guerra el 27 de agosto de 1936 y condenado a dos penas de muerte, sentencia que se llevaría a cabo el 29 de agosto de ese mismo año. Virgilio Leret fue fusilado el 23 de julio de 1936 tras resistirse en la Base de Hidros junto a algunos de sus hombres.

En el texto teatral aparece dramatizada la salida del doctor Aurelio Solís de la cárcel, junto con el Delegado Gubernativo de Melilla. Existen a este respecto algunas alteraciones de los hechos que van más allá de lo meramente temporal. Como ya hemos dicho en el apartado sobre los personajes, en la celda contigua a la de Carlota O'Neill se encontraban a su llegada el doctor Solís, el Delegado Gubernativo de Melilla, Jaime Fernández Gil, y el ex alcalde socialista Antonio Díez. En *Cómo fue España encadenada* este último personaje no aparece. La autora parece, sin embargo, cometer un error y confundir los nombres del Delegado Gubernativo y el alcalde:

DOCTOR. – *Tranquílcese; todo se va arreglar. ¿Saben quien está conmigo?*

EUGENIA. - *¿Quién?*

DOCTOR. – *El Delegado Gubernativo de la República, aquí en el Norte de África...*

FRANCISCA. – *Pero... ¿se han vuelto locos?*

DOCTOR. – *No tan locos. Esto que hace es actuar muy cuerdamente... ¡para ellos!*

FRANCISCA. - *¿Don Antonio, cómo está?*

Como vemos, el personaje de Francisca se dirige al Delegado llamándole Antonio, por Antonio Díez, y no Jaime como realmente se llamaba. El error parece ir más lejos si tenemos en cuenta que en la obra el doctor Solís y el Delegado son sacados de la cárcel para ser asesinados. Los hechos ocurrieron de otro modo en la realidad. Nos atendremos a lo expuesto por Jaime Fernández Gil en su mentado informe:

A las 9 y media de la noche del mismo día 26 (de julio de 1936) sacaron de la cárcel a Aurelio Solís, con el pretexto de ir a ampliar diligencias a la Comandancia Militar. A los pocos minutos, unos 15, a lo sumo, oímos Antonio Díez y yo unas detonaciones de pistola. No regresó ya a la prisión Aurelio Solís, y al día siguiente, 27, a las diez de la noche, sacaron igualmente a Antonio Díez (O'Neill, 1997: 525).

Podemos por tanto determinar las fechas exactas de la muerte del doctor Solís (26 de julio) y de Antonio Díez (27 de julio). En *Una mujer en la guerra de España* se establece igualmente la fecha del 26 de julio como la de la muerte del doctor Solís, pero sin establecer ninguna diferencia entre la salida de éste y la de sus compañeros: “- Se llevaron los falangistas al doctor Solís y a sus compañeros para matarlos en la carretera” (O'Neill, 2003: 65). Puede que la

autora no tuviese los datos concretos de estos hechos, no sabiendo que el Delegado Gubernativo, preso en aquellos días, fue liberado y posteriormente pudo huir. El caso es que en *Cómo fue España encadenada* aparece confundido con Antonio Díez que sí fue fusilado prácticamente en las mismas fechas que el doctor Solís.

En resumen, la acción de este primer cuadro del acto primero de *Cómo fue España encadenada* se concentra en una sola noche. Resulta imposible atribuir una fecha concreta a esta noche, puesto que los acontecimientos allí descritos ocurrieron en realidad en fechas dispares: fusilamiento del general Romerales, 29 de agosto (en la obra se refieren a ello como “ayer”); fusilamiento de Virgilio Leret, 23 de julio (en la obra “mañana”); salida de la cárcel y asesinato del doctor Aurelio Solís, 26 de julio (sería “hoy” en la obra). Asimismo habría que tener en cuenta el paralelismo de esta noche de la escena dramática y la noche de la llegada de Carlota O'Neill a prisión, que fue el 22 de julio.

Como ya hemos dicho, la escritura dramática tiende a la síntesis temporal, lo cual justifica que el rigor histórico sea sacrificado ante las demandas teatrales. La autora incluye en el texto todos aquellos datos que considera relevantes para su historia, la necesidad de economía que impone el teatro hace que hechos que ocurrieron en fechas dispares aparezcan como simultáneos. En el caso de las memorias no existen tales limitaciones temporales, por lo que los hechos son referidos de acuerdo a las fechas en las que tuvieron lugar realmente.

Fruto de esta misma necesidad de síntesis es el hecho de que, más allá de las efemérides comprobables que aparecen en el texto, los propios hechos referentes a las protagonistas de la obra son narrados bajo otros parámetros temporales diferentes a los de las memorias. Una vez más, acontecimientos que tuvieron lugar en diferentes días aparecen en *Cómo fue España encadenada* como ocurridos en una misma noche. En *Una mujer en la guerra de España*

Eugenia está sola en la celda hasta que, en la noche del 22 de julio, llegan Carlota y Librada, las tres pasan solas esa noche hasta que al día siguiente llega Isabel (Francisca en la obra teatral). El día 24 por la tarde llega Dolores (Mercedes). Hasta pasado el 26 de julio, día en que se llevan al doctor Solís, no parece llegar nadie a la celda, o al menos no se hace referencia a ello. La llegada de otras mujeres aparece consignada de manera difusa: “Al pasar de los días fue creciendo el terror. Noche y día llegaban mujeres con nosotras” (O'Neill, 2003: 67). Como vemos, al dramatizar los hechos es necesario sincopar el tiempo, de modo que puedan aparecer en escena diversos acontecimientos que en la realidad sucedieron en diferentes momentos. La escritura dramática se basa en la acción, no es descriptiva, la necesidad de plantear el conflicto requiere de lo que hemos denominado “urgencia dramática”.

Al principio del segundo cuadro de este primer acto, una voz en la oscuridad del escenario nos da una referencia temporal de acuerdo a la cual han pasado tres meses desde los hechos del cuadro anterior. Tres son los acontecimientos que nos permiten establecer una correlación temporal con lo descrito en *Una mujer en la guerra de España*: el apresamiento del “padre” Jaén, la llegada a la cárcel de las hermanas María e Isidora, y de la madre y hermana de Isabel. Estos hechos se sitúan más o menos tres meses después del ingreso en prisión de Carlota O'Neill, es decir, a finales de octubre de 1936. Así aparecen también en las memorias. Existe, sin embargo, una alteración temporal, las hermanas Montoya Odri, según lo narrado en las memorias, llegan a la cárcel días después de que Jaén fuese fusilado. En la obra las hermanas están ya en la cárcel cuando esto ocurre.

El acto segundo se sitúa un año después, pero los acontecimientos que en él se describen no suceden en *Una mujer en la guerra de España* con esa distancia temporal con lo anterior. En este acto las hermanas Isabel y Marina, que se corresponden con las hermanas Montoya de las memorias, son juzgadas y ejecutadas. En la obra autobiográfica esto sucede a finales de 1936, poco

antes del fin del año. En nuestra opinión, la autora utiliza este alargamiento temporal para dar una sensación de paso del tiempo que trasmite al espectador la impresión de encierro y abandono que sufren las protagonistas. La situación es similar a la del acto anterior, por lo que el espectador-lector percibe que lo que se muestra es un día a día que se dilata en el tiempo, es decir, no es algo circunscrito a un corto periodo de tiempo, sino una situación que poco a poco se convierte en estable. A esta sensación contribuye el acto tercero de la obra *Los que no pudieron huir* en la que las referencias temporales nos sitúan al principio de la Segunda Guerra Mundial (1 de septiembre de 1939) y en el 18 de julio de 1962. Los acontecimientos situados en 1939 aún se refieren a la época descrita en *Una mujer en la guerra de España*, pero la parte final está ya muy alejada en el tiempo. Al situar la parte final de la obra en 1962, fecha en la que escribe la primera versión del texto, la autora pretende denunciar la permanencia todavía en esa época de una situación que había empezado casi treinta años antes.

Carlota O'Neill altera el tiempo, por un lado, sintetizando los acontecimientos, haciendo que hechos que no fueron simultáneos aparezcan como tales, y por otro, hace que entre un cuadro y otro haya unos intermedios temporales mayores a los que hubo en realidad. En el primer caso, la síntesis temporal responde a las propias necesidades dramáticas, una obra teatral dispone de un tiempo limitado en tanto que se trata de un texto escrito para su representación. En el caso de la distancia temporal entre los cuadros, se trata de la necesidad de situar la acción en momentos diferentes, para dar la sensación de paso del tiempo que en la narración aparece de modo más lineal, pero que en el caso del teatro debe marcarse de modo abrupto, ya que en la escritura dramática los fragmentos descriptivos están muy limitados. El texto se basa en la acción y no en recursos narrativos. Tal acción ha de estar concentrada en un tiempo limitado y, por tanto, para dar la sensación de ese encierro que se prolongó por años, la autora recurre a una ruptura abrupta de la linealidad temporal, situando la acción en momentos diferentes a los de las memorias.

4.3.3. Espacio

Al tratarse de un drama de temática carcelaria, los espacios en los que se desarrolla la historia son limitados y giran en torno al ambiente cerrado de la prisión. Ya en *Una mujer en la guerra de España* los acontecimientos narrados están centrados en lo acontecido dentro de los muros de la cárcel de Victoria Grande, si bien la primera parte del mismo se sitúa en los días anteriores a la detención de Carlota O'Neill y, por tanto, tienen un escenario diferente. Pero en el caso de *Cómo fue España encadenada*, al ser la adaptación de las experiencias de la autora dentro de prisión, esos espacios fuera de la cárcel no existen y todo el drama se desarrolla en un ambiente carcelario o relacionado con éste.

Analizaremos primero cuáles son los espacios en los que se ambienta cada cuadro. El primer cuadro del acto primero se desarrolla en una celda. Ésta aparece descrita de manera muy similar a la de la celda en la que pasó O'Neill su primera noche, y tantas otras después, y que describe en *Una mujer en la guerra de España*. Veamos ambas descripciones:

La pieza era grande, desmantelada. En un rincón, un rímero de tablas y banquillos de hierro; tres colchonetas de esparto. Junto al techo, dos ventanillas cruzadas de rejas (O'Neill, 2003: 51).

Departamento carcelario para mujeres en la fortaleza de "Victoria Grande" en Melilla- Marruecos español.

Julio de 1936. Cubículo con puerta a uno de los lados donde, se supone, se halla el retrete. Lo amueblan algunos catres desvencijados con miserables, sucias, rotas colchonetas.

Las paredes con altas, muy altas –sensación de asfixia-. En una de ellas, se encaraman los hierros de la reja que da a un patio. Las presas

tendrán que subir a los camastros y empinarse, para tratar de ver lo que hay afuera (O'Neill, 1997: 392).

Esta celda será el espacio principal en el que se escenifique el drama de la pieza *Cómo fue España encadenada*. En concreto, los cuadros primero y segundo del primer acto, y el primer cuadro del segundo acto.

Al principio de la obra este espacio aparece ocupado tan solo por una mujer, a la que paulatinamente se van uniendo otras. Durante el trascurso del primer cuadro del primer acto llegarán seis mujeres más a la celda. Llegan una a una, excepto dos de ellas que llegan juntas. Cada nueva entrada viene precedida por el mismo preámbulo en el que un centinela abre la puerta para introducir a la nueva detenida. En el segundo cuadro de este mismo acto la celda aparece llena de mujeres (“Mujeres, muchas mujeres” (O'Neill, 1997: 418)). Esa aglomeración de presas pretende transmitir la sensación de hacinamiento y angustia que ya había descrito la autora en sus memorias. En los cuadros posteriores, ambientados en este mismo espacio, se trasmite de manera explícita esa misma sensación de encierro y falta de espacio.

En el primer cuadro del primer acto aparecen dos personajes masculinos, Doctor Solís y Delegado, que están en la celda contigua a la que aparece en escena. Las mujeres dialogan con ellos, pero éstos se mantienen fuera de escena. Habría, por tanto, otro espacio en este cuadro, pero que no existe físicamente sobre el escenario y que está presente a través de los diálogos. Ese espacio, en el que se encuentran esos presos, es el mismo que el que puede ver el público; o al menos así se deja traslucir. Se trata de una cárcel y el espectador-lector puede imaginar que la celda contigua será igual o muy similar a la que puede ver. Se crea así un espacio común que comparten público y actores, ambos perciben los espacios que no están en escena tan solo a través de los sonidos que llegan del exterior, sin poder abandonar esa celda en la que se ha convertido el escenario.

Si bien la mayor parte del drama se desarrolla en la prisión de Victoria Grande, en esa celda llena de mujeres; existen otros espacios. El tercer cuadro del acto primero tiene como escenario el calabozo en el que está retenido el padre Jaén a la espera de su inminente ejecución. El calabozo aparece descrito en la didascalia correspondiente como un lugar cerrado, claustrofóbico, como “ataúd anticipado” (O'Neill, 1997: 442). En él se produce el encuentro entre Jaén y su mujer. Este espacio no aparece como tal en *Una mujer en la guerra de España*, pues, como veremos en el siguiente apartado, esta escena es la dramatización de unos hechos en los que la autora no participó personalmente.

El segundo cuadro del segundo acto tiene lugar en la sala de un cuartel habilitada para la celebración de consejos de guerra. Este espacio aparecía descrito en términos muy similares en las memorias (2003: 164), pues se trata del mismo lugar, o al menos así se presenta, en el que se celebró el consejo de guerra contra Carlota O'Neill. En ambos casos la sala aparece descrita con gran detalle, mostrando una clara intención documental. Como hemos dicho, la sala está descrita de manera casi idéntica, aunque hemos percibido una ligera diferencia. En *Una mujer en la guerra de España* en la pared, presidiendo toda la escena, hay un crucifijo, los retratos de Franco y José Antonio y la bandera monárquica. En *Cómo fue España encadenada* el retrato de José Antonio no se menciona.

Si bien el teatro tiene de por sí unas limitaciones espaciales impuestas por la propia naturaleza del espectáculo, que se ha de desarrollar en un escenario, en el caso que nos ocupa tales limitaciones se hallan en la propia obra. Los personajes están reclusos en una cárcel y ésta es la verdadera limitación que trasciende lo meramente escénico. El escenario se convierte en celda y sus límites remiten a una realidad extratextual, la del encierro real en el que se produjeron los hechos. Los espacios del drama son los mismos que los

descritos en las memorias, no existe una adaptación en este sentido, sino tan solo la traslación de un espacio real a la escena.

4.3.4. Dramatización de los hechos

En la obra teatral aparecen dramatizados ciertos episodios de las memorias que en éstas aparecían como hechos que la propia autora no había presenciado, por haberse producido fuera de la cárcel, como en el caso del encuentro entre Jaén y su mujer o el consejo de guerra celebrado contra las hermanas Montoya. Distinto es el caso de la salida de prisión del doctor Solís, que aparece dramatizado en *Cómo fue España encadenada*, alterándose los hechos, puesto que tal acontecimiento sucede de modo distinto en la realidad, tal como se cuenta en *Una mujer en la guerra de España*. Veamos concretamente estos tres episodios y su adaptación dramática.

En el caso de la salida del Doctor Solís de madrugada para ser posteriormente asesinado, en las memorias acontece sin que Carlota O'Neill y sus compañeras de celda sean conscientes del hecho hasta la mañana siguiente:

Aquella misma noche, serían las doce, nos revolvimos en los jergones saliendo de la modorra; allí cerca había pasos, ruidos de llaves, bisbiseos de hombres. ¿Una nueva compañera? Pero nuestro portón estaba cerrado. Se abrió el portón de al lado, el del pabellón del doctor Solís y sus compañeros. Seguían los bisbiseos y se alejaron los pasos hacia la escalera. Varios pasos. ¿Era la llegada de nuevos presos o...?, y a la vez reventó la misma idea; fue un abrirse de ojos en el asombro; de pupilas que querían saltar; de corazones como detenidos que dejaban pálidos los labios. Una de nosotras pronunció la palabra... FUSILAMIENTO. ¿Era posible? Ya lo sabíamos, lo habíamos oído, ¡pero lo

teníamos tan cerca, tan “nuestro”, que se nos hacía difícil! Y sentí miedo (...) (O'Neill, 2003: 64-65).

Esta misma escena aparece dramatizada en la obra teatral. Las mujeres asisten a la salida del médico y su compañero, el Delegado Gubernativo; presencian la conversación de estos con los falangistas que los van a buscar y son perfectamente conscientes de la situación:

MUCHACHA 1. - *¿Vienen a matarnos?*

MUCHACHA 2. - *¿A matarnos? (Sigue la insistente orquesta de llaves y más llaves, cerrojos y más cerrojos)*

FRANCISCA. - *¡Están ahí al lado, donde el doctor Solís!*

MERCEDES. - *¡Se escuchan voces!...*

DOCTOR SOLÍS. - (Fuera de escena con voz inquieta pero valiente)
¿Para qué quieren que salgamos?

FALANGISTA 1. - (Fuera: voz autoritaria) *No se admiten preguntas. Ahora mismo nos acompañan los dos.*

DELEGADO. - *¿Y si nos negamos?*

FALANGISTA 2. - (Igual) *¡Los llevaríamos por la fuerza! ¡Observen que somos mayoría!*

DELEGADO. - (Con ironía) *¡Y van armados!... ¡Indudablemente de ustedes es la razón!*

DOCTOR. - (Decidido) *¡Pues vamos! ¿Nos llevamos las pequeñas pertenencias que tenemos aquí?*

(Pausa: Tremendo silencio) (O'Neill, 1997: 414).

Como vemos, no existe una alteración de los hechos, la autora tan solo reconstruye la misma situación en circunstancias distintas, es decir, tal y como hubiese sido si ellas la hubiesen presenciado, si hubiesen sabido con certeza lo que entonces solo fue una intuición. Así, O'Neill reconstruye un episodio que vivió, pero del que en su momento no fue consciente. La dramatización afecta al

desarrollo de los hechos, dotándolos de acción, algo que en el relato narrativo no pasa, pero sin alterar en lo fundamental lo ocurrido. El texto dramático juega con elementos diferentes al texto narrativo, diálogo y acción son los pilares sobre los que se construye el texto, por lo que en este caso el episodio de la salida del doctor Solís aparece formando parte de la acción desarrollada en la escena teatral. Asimismo, como ya hemos comentado, la “urgencia dramática” exige que un hecho que se resuelve en la narración al día siguiente, cuando la autora y sus compañeras se cercioran de lo que realmente había ocurrido, deba aparecer como simultáneo (el hecho y la comprensión del mismo). Esto es consecuencia de la síntesis temporal que ya hemos mencionado en el apartado anterior.

En el caso del encuentro de Francisca (Isabel) con su marido el “padre” Jaén, en el cuadro tercero del acto primero, se trata de una reconstrucción dramática del relato que de lo ocurrido hace la propia Isabel, en tanto que la entrevista tuvo un carácter privado y, evidentemente, la autora no la presencié personalmente. La descripción del lamentable estado en que se encontraba Jaén después de haber sido cruelmente torturado, lo da en *Una mujer en la guerra de España* la propia Isabel en estilo directo; la misma descripción se hace en *Cómo fue España encadenada* a través de la didascalia con la que comienza el cuadro. El diálogo en la pieza teatral contiene, como es lógico, datos y frases a los que no se hace alusión en las memorias, en tanto que se trata de una reconstrucción dramática hecha por la autora. Sin embargo, buena parte de ese diálogo aparece también en el texto narrativo, vemos tres fragmentos que así lo demuestran:

JAÉN. - ¡Sí!... ¡Mi amor! ¿Te acuerdas cuando nos conocimos? Yo había dejado los hábitos... Tú eras modista ¿y el primer beso?... ¡Francisca!... ¡Si todo parece un sueño!... ¿Sueño aquello o esto?... ¡Y nuestros hijos!... Éste no lo voy a conocer!... ¡Dile!... (Se abrazan llorando. Reaccionando vigoroso) ¡No!... ¡No puedo llorar!... ¡No deben verme llorar!... ¡No he llorado hasta ahora!... ¡Quiero estar sereno!... ¡Quiero saber morir como me

han dicho que murió el capitán Leret!... ¡Fue pisando recio la tierra!... Se paró delante del pelotón y dijo... “¡Viva la República!”... Yo también... (Trata de incorporarse sin lograrlo)... ¡Pero no puedo!... (O'Neill, 1997: 444).

Pasó la crisis, las lágrimas volvieron a resbalar mansas en ritmo de suaves sollozos. Llorábamos con ella; acerqué mi mano a la suya, que tenía yerta. Con balbuceos nos contó lo que él le dijo: “Que cuidara la niña y que al hijo que guardaba en el vientre le hablara de él. ¿Recuerdas Isabel aquel beso primero? ¿Recuerdas, Isabel? ¿Mentira todo?... ¿Verdad? ¿Mentira esto, o aquello?” (O'Neill, 2003: 94).

*Isabel, magnífica, aún tuvo valor para llegar a consolarme:
- ¡Lo mío ha sido peor, Carlota..., porque puedes tener la seguridad de que a tu marido no lo maltrataron; ni al pelo de su ropa tocaron, pero él, ¡si lo hubieras visto! Mi marido me dijo: “¡Si pudiera morir como el capitán Leret!” (O'Neill, 2003: 96).*

Quisiéramos destacar que la adaptación de lo relatado en las memorias distorsiona la situación planteada en la escena dramática. En las memorias se nos dice que Isabel está en la cárcel con su hija pequeña y embarazada de otro hijo; en la obra teatral no existe alusión a la niña ni a otro hijo de la pareja más que el que está en camino. Sin embargo, en este diálogo Jaén dice “¡Y nuestros hijos!”. Es decir, la escena al estar construida sobre la base del relato autobiográfico sufre esta pequeña interferencia. Por otro lado, las palabras de Jaén recogen, como hemos visto, todo lo narrado en las memorias.

Por último, en lo referente al consejo de guerra contra María e Isidora Montoya pocos datos se dan en *Una mujer en la guerra de España*. Tan solo se dice:

El fiscal enronqueció toda la tarde contra Isidora, María y sus compañeros. Era una molestia inútil, porque al final, los iba a mandar a la muerte, o quizás representaba una nueva modalidad de la justicia en réplica a la curiosa y nada cordial mirada que el mundo dirigía a aquel pedazo de tierra (O'Neill, 2003: 108).

Si bien, ésta es la única referencia a este episodio, en la dramatización del mismo la autora incluye otros hechos consignados en las memorias. En la escena que transcurre en el cuartel donde se celebran los consejos de guerra se incluye la conversación que ya hemos comentado entre las hermanas y los presos del campo de concentración de Zeluán que son juzgados con ellas. En este diálogo la autora inserta el relato que Arturo Núñez le hizo de su propia experiencia en Zeluán (2003: 229). Asimismo, el abogado que aparece en la escena hace suya una historia que en *Una mujer en la guerra de España* aparece contada por una de las prostitutas presas en Victoria Grande:

FISCAL. – *De todos modos... Yo, con ser Fiscal Acusador y mandar todos los días a cientos de hombres y mujeres al paredón, no sería capaz de meterle un tenedor en un pecho a una mujer...* (O'Neill, 1997: 466).

Tuvimos allí una que nos mostró un seno con cuatro cicatrices hundidas, como profundísimas viruelas, proveniente de que un juez, que cenaba con ella en su habitación, la hiciera desnudar y le clavara un tenedor en el pecho (O'Neill, 2003: 79).

Toda la escena, empezando por la didascalía en la que se describe la sala en la que se celebran los consejos de guerra, tiene como referente en las memorias, no el juicio contra las hermanas Montoya, sino el sufrido por la propia autora. En la dramatización del mismo O'Neill pone en escena los mecanismos de la justicia franquista a través de los llamados "Tribunales de Sangre" instaurados por el general Queipo de Llanos. La intención es claramente de

denuncia, evidenciando la farsa con aspecto legal que eran estos juicios. Es muestra de uno de tantos procesos celebrados en esos primeros meses de la guerra civil. En el propio texto dramático, como también se dice en las memorias, se hace explícito que no se trataba más que de un mero trámite, una simple fachada de pretendida legalidad. “Tú sabes que Franco manda que hagamos esto por el extranjero” (O'Neill, 1997: 467), dice el abogado defensor.

En resumen, y a modo de conclusión, podemos decir que en el texto teatral aparecen dramatizados ciertos acontecimientos, alterando en ocasiones los hechos tal y como se narraban en la obra autobiográfica. Pero los acontecimientos que se exponen son los mismos, los contenidos semánticos no varían, sino que la adaptación del texto narrativo a un lenguaje dramático inscribe el nuevo texto en otro género con sus propias exigencias genéricas, lo que provoca variaciones sustanciales entre éste y el texto inicial. En especial la desaparición de la figura del narrador que cede su voz a sus personajes y convierte aquello que era relato en diálogo. Pese a todo, podemos decir que la dramatización de los hechos respeta en un alto grado lo narrado en las memorias, por lo que el texto resultante es una adaptación fiel de éstas.

CONCLUSIONES

III. CONCLUSIONES

En los capítulos anteriores de este trabajo hemos estudiado la relación establecida entre memorias y teatro en el caso concreto de Carlota O'Neill. Para ello, en primer lugar, hemos considerado necesario establecer una base teórica que determine las características específicas, así como los conceptos básicos referentes a la modalidad de escritura autobiográfica, de modo que quede delimitado el campo teórico en el que se inscribe nuestra investigación. Así, en un primer apartado, dedicado a los conceptos básicos de lo autobiográfico, hemos seleccionado aquellos aspectos que consideramos más relevantes y que, por tanto, pueden resultar determinantes a la hora de realizar una aproximación al género. Se han seleccionado nueve conceptos, que serán tenidos en cuenta a la hora de analizar la obra autobiográfica de Carlota O'Neill. Dicho análisis se centra especialmente en la obra *Una mujer en la guerra de España*, por ser ésta la que adopte forma teatral en las piezas *Los que no pudieron huir* y *Cómo fue España encadenada*.

La autobiografía, como modalidad de escritura diferenciada de los géneros ficcionales, así como de otros géneros no ficcionales, como la biografía o los documentos historiográficos, posee una serie de características que delimitan las fronteras genéricas que en última instancia la definen. Dichos rasgos específicos condicionan la escritura, pero también el modo de lectura. Para comprender su funcionamiento y el modo en que afectan al texto debemos considerar una serie de conceptos básicos.

En primer lugar, debemos tener en cuenta que los textos autobiográficos son de carácter referencial, determinar a qué o a quién se dirige esta referencialidad nos aporta una de las claves del género. En la autobiografía el objeto al que se refiere la narración es el mismo que el sujeto que la enuncia, por tanto, podemos establecer que se trata de textos autorreferenciales. Es decir, el autor se toma a sí mismo como referente. Entran en este proceso referencial tres

elementos, autor-narrador-personaje; el narrador y el personaje tienen un valor textual, mientras que el autor funciona además como referente extratextual. Se establece así una búsqueda en la que perseguidor y perseguido son la misma persona, el autor que intenta, mediante la escritura, recrearse a sí mismo, a su 'yo' pasado desde su 'yo' presente. Se plantea así una de las paradojas del género que alude a la imposibilidad de recrear de manera fiel desde el presente a aquel que se ha sido en el pasado. El sujeto del texto busca una identificación con su referente, en un juego de desdoblamiento que crea dos identidades que intentan formar una unidad imposible. Esta identificación con el referente resulta fallida, en tanto que el autor recrea el pasado desde la perspectiva del presente de la escritura, alterando así los hechos. La mirada que proyecta el autor sobre su propia vida está condicionada por ese otro 'yo' en el que se ha convertido. Pese a la imposibilidad de lograr lo que pretende, la autobiografía adquiere un valor intrínseco, en tanto autoconocimiento, autorecreación y autoconsciencia. En la obra autobiográfica de Carlota O'Neill el referente será la vida de la propia autora, pero dentro de unas coordenadas espacio-temporales concretas, su experiencia durante la guerra civil española. Recreando así unos hechos en los que el eje central no es su personalidad sino los acontecimientos vividos en una época determinada de su vida. Al definir la clasificación genérica de los textos que hemos estudiado, comprobaremos que esto determina la modalidad autobiográfica en la que se inscriben.

Teniendo en cuenta la compleja red autorreferencial que crea la autobiografía, en tanto que el referente textual tiene una existencia real, debemos profundizar en el propio concepto de autoría, al que debemos unir el de nombre propio y firma. El autor en la autobiografía tiene un valor extratextual, en tanto que remite a una persona con existencia real, persona que al mismo tiempo es narrador y protagonista del relato. Toda narración autobiográfica remite a un yo que está representado por un nombre propio que determina la singularidad del individuo y que tiene una función social extratextual. Este nombre propio del autor se materializa en el texto a través de la firma, mediante

la cual éste se hace responsable y rubrica lo dicho en el texto. El referente real al que remite esta firma condiciona asimismo el modo de lectura, remitiéndonos a un plano extratextual.

A la hora de entender el propio proyecto autobiográfico debemos determinar las motivaciones que llevan al autor a emprender la narración de su propia vida. Para ello hemos analizado detenidamente las propuestas de diferentes autores. Si bien encontramos numerosas causas que lo motivan, desde la apología al testimonio, podemos concluir que a todas ellas subyace el deseo de alcanzar cierto autoconocimiento. Asimismo, la lucha por prevalecer sobre el paso del tiempo, dejando constancia de la propia experiencia, unida a cierta clase de narcisismo, podrían darnos las claves de esta cuestión. Es común que en los propios textos el autor introduzca algún tipo de reflexión meta-autobiográfica en la que se incluya una exposición de los motivos que subyacen tras la decisión de consignar por escrito la propia vida. Éste es el caso de Carlota O'Neill, que explica en varias ocasiones las motivaciones de su proyecto autobiográfico. Se trataría en este caso de un afán testimonial y de denuncia que responde a un compromiso personal contraído con aquellos a los que conoció en sus años en prisión, y a los que cede su voz para contar la realidad de unos hechos silenciados por el régimen impuesto, la realidad de las cárceles franquistas durante la guerra civil.

La narración autobiográfica suele presentarse bajo la forma de relato retrospectivo, si bien, como veremos más adelante existen subgéneros, como el diario íntimo o los epistolarios, que no cumplen esta premisa. Cuando el autobiógrafo reconstruye su vida pasada, lo hace sobre la base de sus recuerdos, es decir, su memoria. Se crea así un tiempo inexistente, el pasado visto desde el presente. Esto conlleva una reinterpretación de los hechos a la luz de los acontecimientos posteriores. A todo ello habría que unir el elemento del olvido, que es intrínseco a la propia naturaleza de la memoria. A través de estos dos instrumentos, olvido y memoria, el autor recrea un pasado que no puede ser

imagen fiel de la realidad. Pero en el caso de la autobiografía no es la reconstrucción fidedigna de los hechos lo que cuenta sino el recuerdo, distorsionado por definición, de lo vivido.

Al trasladar al papel el material aportado por la memoria, el autobiógrafo ha de tener en cuenta las limitaciones impuestas por el propio proceso de escritura. El relato autobiográfico es ante todo un proceso comunicativo y, por tanto, debe ser comprensible para el lector. Todo ello provoca que en la mayoría de los casos el relato autobiográfico adopte un orden lineal que le de cohesión y coherencia. Esto supone que en muchas ocasiones se falsee la realidad y aparezcan consignados como consecutivos acontecimientos que en la realidad ocurrieron de manera simultánea. Asimismo, suele ocurrir que se establezcan relaciones de causalidad que en realidad no existieron. Todo ello puede alterar los hechos tal como sucedieron, ficcionalizando la realidad. Pero no debemos olvidar que en última instancia estamos ante obras narrativas y literarias, y que como tales están sujetas a una serie de limitaciones estéticas y comunicativas. La obra *Una mujer en la guerra de España* está escrita siguiendo este orden lineal en el que, sin embargo, existen interferencias del presente de la escritura, a través de valoraciones y comentarios, pero, sobre todo, en la organización narrativa del texto. Al tratarse de hechos de carácter histórico, el lector posee unos conocimientos previos de los mismos que influyen en su lectura. La autora tiene en cuenta este factor, gestionando el tiempo de la narración, de modo que crea episodios de gran carga emotiva y dramática a través del contraste entre los anhelos y esperanzas del pasado con la realidad conocida por el lector. El pasado de los hechos adquiere así un valor trágico desde la perspectiva del presente de la escritura en el que se poseen las claves para desentrañar su verdadera dimensión.

Al tratarse de un género no ficcional, los conceptos de sinceridad, verosimilitud y verdad adquieren especial relevancia en la escritura autobiográfica. Aunque el texto autobiográfico no ha de cumplir, por definición, el

requisito absoluto de ser completamente sincero, ya que en la narración de cualquier hecho, y más si se trata de un hecho personal o íntimo, pueden darse diferentes interpretaciones, sí debe existir la voluntad explícita de serlo. Por su carácter literario toda autobiografía es sospechosa de faltar a la verdad, en tanto que se trata de un objeto artístico comprometido con ciertos valores estéticos. Pero pensar que un texto autobiográfico pueda ser verdad o no presupone la existencia de una verdad absoluta a la que ese texto aspira, lo cual no dejaría de ser un concepto abstracto. El autor aporta su visión subjetiva sobre los hechos; su perspectiva es limitada y probablemente inexacta, pero lo hace bajo unas premisas de verosimilitud y sinceridad que, en tanto intención, son básicas en la autobiografía. El autor nos ofrece su versión personal e íntima de la realidad, creando un texto subjetivo, pero a la vez sincero y verosímil. Y así ha de ser entendido por el lector para que el texto sea efectivo. En el caso concreto de Carlota O'Neill debemos tener en cuenta que se trata de textos con un valor documental, lo cual conlleva la necesidad de una mayor verosimilitud, puesto que remiten a hechos de carácter historiográfico. La autora recurre para crear esa sensación de verosimilitud a lo que hemos denominado como "lo real verificable". Se trata de todos aquellos datos susceptibles de ser verificados, como por ejemplo, las efemérides objetivas, nombres propios, descripciones minuciosas de lugares y personas... Esto dotaría al texto de una mayor rigurosidad histórica. Todo lo consignado por O'Neill en *Una mujer en la guerra de España* podría someterse de algún modo a esa prueba de verificación, en tanto tiene incidencia en un plano legal de la realidad, y, por tanto, existen informes, sentencias y documentos referidos a ello. La autora alude a este hecho en el propio relato, como ya hemos señalado con anterioridad.

Los textos autobiográficos hacen referencia a hechos no ficcionales y, por tanto, tienen incidencia en la interpretación de los mismos. Podemos afirmar, por tanto, que esta modalidad de escritura tiene "valor de acto", pues posee la capacidad de actuar sobre la realidad. En este sentido, lo autobiográfico adquiere una dimensión diferente a la de los escritos de carácter ficcional. El

autor que recrea su propia vida lo hace, en gran medida, con la intención de dejar constancia de la época en la que ha vivido, aportando así su propia visión sobre los acontecimientos de los que ha sido testigo. El sujeto autobiográfico, que además posee una existencia extratextual, ocupa un puesto en el grupo social al que pertenece y, por ello, es susceptible de ser portavoz y representante de un colectivo; ya que lo que él narra, los hechos de su vida, se inscriben en un contexto socio-cultural e histórico concreto y real. Así, lo autobiográfico adquiere un valor documental que aporta distintas visiones de la realidad que pueden modificar la perspectiva del lector. En el caso de Carlota O'Neill, este factor es especialmente relevante, puesto que los hechos que narra en sus memorias se contraponen a la versión histórica oficialista mantenida por el régimen de Franco durante casi cuarenta años, silenciando las voces discordantes, entre las que se incluye la de O'Neill. La escritura se convierte así en un acto de resistencia que pretende provocar un cambio en la visión de la realidad del lector. La autora presta su voz a un colectivo silenciado por el régimen a través de la muerte, la cárcel, la censura y el exilio; falseando la realidad a través de un olvido colectivo de la verdad. *Una mujer en la guerra de España* es un relato coral con un sujeto colectivo formado por las mujeres con las que compartió su encierro en Victoria Grande. Este sujeto colectivo es femenino, pero consideramos que no por ello se ha de hacer una lectura feminista del texto, sino que ese 'nosotras' que lo protagoniza está motivado por el propio contexto de los acontecimientos, una cárcel de mujeres. Considerarlo bajo una perspectiva feminista sería limitar el alcance de la denuncia hecha por O'Neill, que se hace extensible a todos aquellos que sufrieron las mismas condiciones de injusticia y barbarie, ya sean hombres o mujeres. Sin embargo, el carácter femenino de su relato hace que su testimonio se convierta en retrato del papel de la mujer en esa época determinada de la historia de España.

Un elemento determinante en la autobiografía es la figura del lector, que tiene un valor específico respecto al texto, en tanto que la modalidad de escritura autobiográfica genera una modalidad de lectura determinada por el pacto

autobiográfico. El lector interviene de modo activo en el proceso de interpretación del texto. Al tratarse de textos no ficcionales, este proceso conlleva actitudes diferentes por parte del lector que ha de juzgar aspectos básicos, como la sinceridad o veracidad de lo narrado. Siendo interlocutor en un diálogo que excede los límites textuales, para inscribirse en el ámbito de lo real, el lector actúa como intérprete de unos hechos cuya referencialidad está en la propia vida y en el autor que posee existencia fuera del texto. Al mismo tiempo, mediante la empatía, el lector reconoce en el autor a otro 'yo' que provoca la reflexión sobre su propia existencia, en un proceso similar al que ha vivido éste a la hora de escribir su vida. En *Una mujer en la guerra de España* la autora se dirige de modo directo a este lector a través de fórmulas apelativas. El narratorio está presente en el texto, considerado como "lector amigo o indiferente". La autora pretende así implicarle en el proceso de escritura, haciéndole partícipe desde el prólogo en la propia confección del texto. La intención última de O'Neill es provocar la reflexión acerca de acontecimientos conocidos previamente, arrojando una nueva luz sobre los mismos desde su experiencia personal, aunque no individual.

Pero quizás una de las características que resulten más relevantes y definitorias del género es el hecho de que se trata de un género contractual. Este contrato afecta, tanto a las condiciones de escritura, como de lectura de los textos autobiográficos, a través de lo que Philippe Lejeune define como "pacto autobiográfico". Este pacto está planteado en el texto por el autor, ya sea de modo explícito o implícito, dando lugar a una serie de efectos en el modo en el que el lector interpreta el texto. Por tanto, este contrato o pacto incluye al autor, que se compromete a ofrecer un relato sincero, aunque no estrictamente verídico, lo cual a fin de cuentas es imposible; y que se presenta como sujeto y objeto de la narración, que tiene así un valor autorreferencial. Pero también al lector, que asume las condiciones de lectura planteadas por el pacto, comprometiéndose a aceptar la identidad del autor, como persona real, con el narrador y protagonista del relato; y acepta como sincero y verosímil el texto que

en tales términos se le ofrece. En el caso concreto de *Una mujer en la guerra de España* el pacto autobiográfico está plateado de modo explícito en el prólogo de la obra a través de la fórmula “comienzo, para ti, la verdad de todo, siguiendo el hilo vivido allí en España” (2003: 20). Se compromete así la autora a relatar de manera sincera los hechos de su pasado. La verdad que nos ofrece es la suya propia, subjetiva y parcial, pero que adquiere valor en tanto que nos aporta la visión personal de la autora, su recuerdo de lo vivido. Como ya hemos analizado, esta intención está condenada a fracasar en términos absolutos, ya que los hechos narrados aparecen reelaborados desde el presente de la escritura. Pero en autobiografía, la mera intención de ser veraz resulta suficiente. Al lector corresponde juzgar en qué grado lo consigue el autor, siempre que éste de muestras de sinceridad y verosimilitud.

Una vez revisados los conceptos que hemos considerado como básicos a la hora de definir el género autobiográfico, debemos tener en cuenta las distintas modalidades en que pueden presentarse los textos considerados dentro del género de la autobiografía. Para ello hemos analizado como subgéneros la autobiografía, las memorias, el diario íntimo, el blog, los epistolarios y los autorretratos, así como otras modalidades como los libros de viajes y las crónicas. Hemos considerado como escritura autobiográfica todos aquellos textos de carácter autorreferencial, clasificados dentro de la literatura no ficcional y que forman un grupo heterogéneo, pero con rasgos comunes. De estas características compartidas por todos ellos destacamos especialmente la autorreferencialidad, así como una voluntad común del yo autobiográfico de trascender al paso del tiempo, de perdurar. Las diferencias, por su parte, aluden a una diversidad en las motivaciones y los objetivos de cada tipo de texto; existen, asimismo, diferencias en la forma o en la perspectiva desde la cual se escriben. El diario íntimo, los epistolarios y el blog se diferenciarían de las memorias y la autobiografía, sobre todo, por el punto de vista desde el cual escribe el autor. Memorias y autobiografía son subgéneros de carácter retrospectivo, que describen el pasado desde el presente de la escritura,

ordenándolo y dándole forma. El relato resultante está dotado de coherencia y cohesión, y se presenta como acabado, mientras que los diarios o los blogs se escriben prácticamente en el presente o con una distancia temporal mínima. La capacidad de valorar los hechos, propia de la autobiografía, no existiría en estas modalidades, debido a esa falta de perspectiva temporal. Por otro lado, la intencionalidad sería diferente en el caso de memorias y autobiografías, que buscan encontrar un sentido y un orden a los acontecimientos del pasado; y los diarios o blogs que se limitan a describir hechos y estados de ánimo. En común tendrían ese anhelo del yo de perdurar, que subyace a cualquier proyecto autobiográfico.

Nos detendremos, por resultar relevante en el estudio de la obra autobiográfica de Carlota O'Neill, en la relación entre autobiografía y memorias. Por su parte, la autobiografía se diferencia de otros subgéneros autobiográficos en que el eje central de la narración es el desarrollo y formación de la personalidad, y no tanto los sucesos externos al autor. Se trata de relatos de carácter retrospectivo y con un orden generalmente lineal. En esto coinciden con las memorias, de las que se diferencian principalmente en que éstas suelen ceñirse a un periodo de tiempo concreto o a una esfera determinada de la vida del autor, con preferencia por el relato de los hechos públicos, evitándose en gran medida la narración de detalles acerca de su vida personal. Sin embargo, en muchas ocasiones uno y otro aspecto aparecen entrelazados en un mismo texto. Es decir, es común que el memorialista ceda a incluir en su relato episodios de carácter íntimo, mientras que, por su parte, resulta bastante habitual que en las autobiografías los elementos externos del autor cobren relevancia en el relato. Podemos afirmar, por tanto, que las fronteras entre un género y otro son móviles. La intencionalidad de los textos memorialísticos y las autobiografías es distinta, predominando en el primer caso el valor testimonial. Pero no podemos basarnos simplemente en este factor a la hora de clasificar una obra dentro de un subgénero u otro. Habría entonces que jerarquizar la importancia que adquieren los hechos narrados para comprobar si la obra se

adapta a una modalidad autobiográfica u otra, sin descartar la presencia de características propias de las memorias en la autobiografía y viceversa. La frontera genérica, aunque difusa, existe y nos permite clasificar los textos.

En el caso concreto de la obra autobiográfica de Carlota O'Neill, hemos considerado, tanto *Una mujer en la guerra de España*, como *Los muertos también hablan*, dentro de la modalidad autobiográfica de las memorias. El texto no se centra en la personalidad de Carlota O'Neill, sino en los acontecimientos que la escritora vivió en una época determinada de su vida, y que cobran relevancia por el contexto socio-político que los determinó. *Una mujer en la guerra de España* se ciñe a los años comprendidos entre 1936 y 1940, y casi exclusivamente al periodo que O'Neill pasó en prisión. *Los muertos también hablan* abarca desde 1940 a 1949, época que la autora pasó en la España de posguerra hasta su exilio a Venezuela. El relato en estas dos obras, por tanto, está contextualizado dentro de unas coordenadas espacio-temporales muy concretas, y pretende mostrarnos una realidad que trasciende la vida personal de la autora, adquiriendo valor documental, en tanto que describe la situación de todo un país en una época convulsa de su historia. Su intención testimonial y su valor como documento historiográfico caracterizan la obra y la sitúan en la modalidad autobiográfica de las memorias. Considerada desde esta clasificación genérica, debemos tener en cuenta las numerosas interferencias de carácter puramente autobiográfico presentes en todo el texto. Las experiencias personales y la intimidad de la autora afloran constantemente en la narración. La propia naturaleza trágica de los hechos así lo impone ya que la realidad histórica y política que describe le afecta de manera personal. La muerte de su marido, su encarcelamiento o la pérdida de sus hijas son hechos ante los que O'Neill no puede mantenerse impasible, provocando en ella una serie de sentimientos personales que aparecen descritos en el relato y que son más propios de la autobiografía. Pese a ello, la clara intención testimonial del texto, que da cabida a todos aquellos que compartieron la misma situación, trasciende lo meramente personal para clasificar estas obras dentro del subgénero memorialístico.

Al estudiar la obra autobiográfica de Carlota O'Neill non hemos centrado de modo especial, como ya hemos indicado, en su libro de memorias *Una mujer en la guerra de España*, pero no por ello hemos obviado sus otras dos obras autobiográficas, *Los muertos también hablan* y *Romanzas de las rejas*. Del estudio de *Una mujer en la guerra de España* hemos sacado ciertas conclusiones que intentaremos sintetizar. Hemos comentado ya el modo en que se realizan en la obra algunos de los rasgos considerados como básicos de lo autobiográfico en la primera parte de nuestro trabajo. Antes de continuar con el análisis de otros aspectos concernientes al texto, creemos conveniente comentar brevemente ciertas cuestiones acerca de las diferencias textuales existentes entre la edición mexicana y la española. El libro *Una mexicana en la guerra española* fue publicado por primera vez en México en 1964 por la editorial Populibros-La Prensa con una tirada de 35.000 ejemplares. Posteriormente aparecería traducida al polaco en 1968, y al inglés en Canadá en 1978. La primera edición española del texto la publicó en 1979 la editorial Turner con el título *Una mujer en la guerra de España*. En 2003 la editorial Oberón editó en un volumen conjunto las obras *Una mujer en la guerra de España*, *Los muertos también hablan* y *Romanzas de las rejas*; siendo la primera vez que se publicaban en España estas dos últimas. En 2006 esta misma editorial hizo una segunda edición del texto. Asimismo, en 2005 la editorial RBA publicó una edición del mismo.

Hemos cotejado la edición mexicana de 1964 con la española publicada en 2003, que se basa en la versión editada por Turner en 1979. Además de la diferencia del título, que pasa de *Una mexicana en la guerra de España* a *Una mujer en la guerra de España*, hemos encontrado una diferencia significativa entre ambos textos. Se trata de cuatro páginas que aparecen en la versión española, pero no en la mexicana. En ellas la autora narra el modo en que fueron a parar a sus manos los planos y memoria del mototurbocompresor de reacción continua diseñado por su marido Virgilio Leret, así como el modo en

que, gracias a la ayuda de sus compañeras, consiguió sacarlos de la cárcel. En nuestra opinión, la inclusión de este fragmento en la edición española pudo haber estado motivada por la publicación, en 1971, del segundo volumen de sus memorias, *Los muertos también hablan*, en el que se narra de modo detallado en qué consistía el invento de Leret, así como el modo en que Carlota O'Neill lo entregó en la embajada británica, a fin de que resultase de provecho a la aviación aliada durante la Segunda Guerra Mundial. Incluyendo este episodio en *Una mujer en la guerra de España* ponía en antecedentes al lector acerca del modo casual en que los planos llegaron a sus manos.

Además del estudio de la obra en un plano textual, analizando aspectos bibliográficos del mismo, así como su estructura interna y los personajes, hemos estudiado los aspectos relevantes en tanto texto autobiográfico; destacando los rasgos que ya hemos comentado como específicos de este género literario, entre los que se incluye su clasificación genérica dentro de la modalidad autobiográfica de las memorias, el modo en que se establece el pacto autobiográfico y su incidencia en el relato, el uso de elementos clasificados como 'lo real verificable', y la escritura como acto. En este último punto hemos incluido la dimensión sociopolítica de la obra, así como la intencionalidad de la misma, aspectos ambos intrínsecamente relacionados. Hemos determinado que por su intención y compromiso ideológico militante se trata de una obra que podemos definir como de resistencia, en la que encontramos una fuerte carga testimonial y de denuncia. En este sentido debemos entender el carácter colectivo del sujeto femenino de la narración, con las consecuentes implicaciones en el texto. La escritura aparece también como elemento integrante de los acontecimientos narrados, ya que O'Neill utiliza la palabra como arma de defensa de su dignidad, considerada como medio de resistencia. A todo ello, se une el análisis de los recursos estilísticos, donde destacamos los recursos ficcionales y, en especial, el uso del tiempo para construir un relato de fuerte carga emotiva, que gestiona pasado y presente para enriquecer la narración con valores de carácter estético y dramático. El uso de los pronombres personales determina la perspectiva de la

autora y define su posición ante los hechos. Del uso del 'yo' al 'nosotras', que se inscribe en el contexto de la cárcel, así como el 'ellas', que la sitúa en un plano de observadora, los pronombres adquieren un especial valor en tanto son referenciales. Asimismo, nos hemos detenido en las figuras retóricas usadas en el texto, determinando que son las léxico-semánticas las que resultan más relevantes. Metonimia, personalización y animalización son los recursos estilísticos más usados. Estos recursos refuerzan la función poética del texto, que adquiere un valor literario además del meramente testimonial.

Pero además del estudio de la obra de memorias *Una mujer en la guerra de España*, nuestro trabajo se centra en el modo en que ésta se adapta al teatro en las obras *Los que no pudieron huir* y *Cómo fue España encadenada*. Para nuestro estudio comparativo entre memorias y teatro nos hemos centrado en la obra *Cómo fue España encadenada*, publicada por la editorial mexicana Costa-Amic en 1974. *Los que no pudieron huir* sería una primera versión, fechada en 1962, de la que se mantiene la estructura principal en sus tres cuartas partes, eliminándose el cuadro tercero del segundo acto y el tercer acto completo. Las partes eliminadas no tienen correspondencia con episodios narrados en las memorias, por lo que nos ha parecido adecuado ceñirnos a la versión publicada, es decir, a *Cómo fue España encadenada*. En nuestro análisis hemos tenido en cuenta cuatro aspectos: personajes, tiempo, espacio y dramatización de los hechos.

Al convertir un texto narrativo en dramático, la autora debe dotar de autonomía y voz a los personajes, eso provoca que haya personajes que no aparecían en las memorias como tales y que hacen referencia a episodios descriptivos. En las memorias los hechos aparecen narrados en primera persona, mientras que en el teatro la autora cede su voz a sus personajes, haciendo que estos sean portavoces de sus percepciones y sentimientos. Podríamos decir, por tanto, que los personajes actúan en ocasiones como "metapersonajes", convirtiéndose en portadores del discurso de la autora. La

mayoría de los personajes de la obra teatral aparecen de un modo u otro en las memorias. Algunos mantienen el nombre que tenían en el relato narrativo, otros aparecen con un nombre distintivo. En ocasiones no encontramos correspondencia directa con ningún personaje concreto de las memorias, aunque sí podemos encontrar algún personaje o episodio que actúa como referente del personaje teatral. Las historias de algunos personajes aparecen alteradas de algún modo, pero manteniendo conexiones con lo narrado en las memorias. Al analizar pormenorizadamente los personajes hemos tenido en cuenta asimismo el referente real de los mismos, comprobando en qué medida memorias y teatro son fieles a la realidad consignada en textos de carácter historiográfico. Hemos percibido alteraciones en los hechos, que podemos determinar como errores de la autora, confusiones acerca del desarrollo de los mismos, así como meros olvidos. Estos casos concretos están detalladamente referidos.

Respecto al tiempo en la pieza teatral, éste viene determinado por la “urgencia dramática” propia de este género. Las alteraciones temporales responden a la necesidad de síntesis impuesta por la escritura dramática que juega con un tiempo limitado por las propias características del espectáculo. La autora presenta como simultáneos acontecimientos que en las memorias se desarrollaban en tiempos distintos. Por otra parte, los cambios de cuadro aparecen marcados por saltos temporales que no se corresponden a lo narrado en *Una mujer en la guerra de España*. Quiere dar así la sensación de paso del tiempo que muestre que la situación planteada abarca varios años. También en este punto hemos tenido en cuenta los datos históricos que poseemos al respecto, en tanto que se alude a efemérides objetivas susceptibles de ser verificadas.

El espacio en el que se desarrolla la acción dramática se corresponde de manera fidedigna a lo narrado en las memorias. La mayor parte del drama se sitúa en la celda de la prisión de Victoria Grande, tal y como sucede en la obra

autobiográfica. Asimismo, los espacios diferentes a ésta, es decir, la celda del “padre” Jaén y la sala del tribunal, son espacios que se corresponden a otros descritos en las memorias. Las limitaciones espaciales propias del teatro no tienen incidencia en esta pieza concreta, ya que lo narrado estaba también circunscrito a un espacio real limitado, la cárcel. El escenario se transforma así en una celda, que es el escenario de los hechos en los que se desarrolla la acción de *Una mujer en la guerra de España*, y que tiene además un referente real.

Algunas situaciones del drama no fueron vividas por la autora, que las reconstruye y las dramatiza. Es el caso del consejo de guerra a las hermanas Montoya y la entrevista del “padre” Jaén y su mujer. En el primer caso, la dramatización se hace a partir de una experiencia personal, la de su propio consejo de guerra, añadiéndose episodios de los que la autora era sabedora por terceras personas. En el segundo caso, O'Neill dramatiza la escena partiendo del relato que de la misma le hizo la propia mujer de Jaén.

Podemos concluir que la obra *Cómo fue España encadenada* es una adaptación fiel de lo narrado en *Una mujer en la guerra de España*. Los personajes, el tiempo y el espacio del drama hallan su referente en las memorias. Los cambios con respecto a estos elementos vienen determinados por el cambio de narratividad a teatralidad, pues no se trata de una simple transcodificación de contenidos semánticos, sino que es necesaria una reelaboración del material narrativo para convertirlo en un texto dramático, que debe por ello adaptarse a las convenciones genéricas propias de esta modalidad de escritura.

REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

IV. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Obras de la autora

1.1. Publicadas con su nombre

O' NEILL LAMO, C. (1924). *¡No tenéis corazón!*. Barcelona: Ribas y Ferrer.

____ (1924 ó 1925). *Eva Glaydthon*. Barcelona: Lux.

____ (1925). *Historia de un beso*. Barcelona: La Novela Femenina.

____ (1926 ó 1927). *Pigmalión*. Barcelona: Ginardo.

____ (1960). *¿Qué sabe usted de Safo?* México: Costa- Amic.

____ (1963). *Romanzas de las rejas*. México: Castalia.

____ (1963). *Amor: diario de una desintoxicación*. México: Castalia.

____ (1964). *Una mexicana en la guerra de España*. México: Populibros-La Prensa.

____ (1968). *La verdad de Venezuela*. México: Populibros- La Prensa.

____ (1974). *Teatro: Circe y los cerdos, Cómo fue España encadenada, Cuarta dimensión*. México: Costa-Amic.

____ (1979). *Una mujer en la guerra de España*. Madrid: Turner.

____ (1982). *Cinco maneras de morir*. México: Costa-Amic.

____ (1997). *Circe y los cerdos; Cómo fue España encadenada*. Madrid: Asociación de directores de escena de España.

____ (2003). *Una mujer en la guerra de España*. Madrid: Oberón.

1.2. Publicadas con seudónimo

NOVES, LAURA (1942). *El amor imposible de Gustavo Adolfo Bécquer*. Barcelona: Hymosa.

____ (1943). *Beso a usted la mano... señora*. Barcelona: Hymosa.

____ (1943). *Esposa fugitiva*. Barcelona: Molino.

____ (1943). *La señorita del antifaz*. Barcelona: Vives.

____ (1944). *Elisabeth Vigee Lebrun, pintora de reinas*. Barcelona: Olimpo.

____ (1955). *Chiquita en sociedad*. Barcelona: Ameller.

____ (1955). *Chiquita se casa*. Barcelona: Ameller.

____ (1955). *Chiquita modista*. Barcelona: Ameller.

____ (sin fecha). *Patricia Packerson pierde el tren*. Barcelona: Molino.

____ (sin fecha). *En mitad del corazón*. Barcelona: Molino.

____ (sin fecha). *Las amó a todas*. Barcelona: Betis.

____ (sin fecha). *¿Quiere usted ser mi marido?* Barcelona: Betis.

____ (sin fecha). *Y la luz se hizo.* Barcelona: Betis.

____ (sin fecha). *Rascacielos.* Barcelona: Betis.

____ (sin fecha). *Al servicio del corazón.* Barcelona: Betis.

____ (sin fecha). *No fue vencida.* Barcelona: Betis.

____ (sin fecha). *Historia de un beso.* Barcelona: Grafidea.

LIONELL, CARLOTA (1942). *La triste romanza de amor de Franz Schubert.* Barcelona: Hyma.

2. Obras generales

AGUILAR, M. (1991). *La casa de la montaña.* México D. F.: Miguel Ángel Porrúa.

AGUIRRE, R. (1968). *Panorama de la literatura mexicana del siglo XX.* México D. F.: UME.

ALCALDE, C. (1976). *La mujer en la guerra civil española.* Madrid: Cambio 16.

____ (1996). *Mujeres en el franquismo: exiliadas, nacionalistas y opositoras.* Barcelona: Flor Del Viento.

ALFARO, M. (1993). "Búsqueda de una identidad autobiográfica". En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, J. Romera (ed.), 69- 76. Madrid: Visor.

ÁLVAREZ- FERNÁNDEZ, J. I. (2007). *Memoria y trauma en los testimonios de la represión franquista*. Barcelona: Anthropos.

ARIAS CAREAGA, R. (2005). *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Madrid: Laberinto.

ASOCIACIÓN DE MUJERES EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA (1999). *Españolas en la transición: de excluidas a protagonistas, 1973-1982*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BUSSY, D. (2005). "La función de la directora en los periódicos femeninos (1862-1936) o la <sublime misión>". En J.M. Desvois (ed.), *Prensa, impresos, lectura en el mundo hispánico contemporáneo*, 198-206. Burdeos: Universidad de Bordeaux.

CABO F. (1993). "Autor y autobiografía". En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, J. Romera (ed.), 133- 138. Madrid: Visor.

CARNÉS, L. (2002). *El eslabón perdido*. Sevilla: Renacimiento.

CATELLI, N. (1986). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

CONDE, R. (2004). *La novela femenina de posguerra, 1940-1960*. Madrid: Pliegos.

CORREAS, C. (1980). *Detrás de la reja: antología crítica de narradoras latinoamericanas del siglo XX*. Caracas: Monte Ávila.

____ (1978). *Ensayos hispanoamericanos*. Buenos Aires: Corregidor.

CRUZ, J. (2004). *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* Barcelona: Icaria.

CUEVAS, T. (1985). *Cárcel de mujeres*. Barcelona: Siroco Books.

D' CHUMACERO, R. (1961). *Perfil y pensamiento de la mujer mexicana*. México D. F.: Edición de la Aurora.

D'INTINO, F. (1997) "I paradossi dell'autobiografia". En *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*, R. Caputo y M. Monaco (eds.), 275- 313. Roma: Bulzoni Editore.

DOMINGO, C. (2004). *Con voz y voto*. Barcelona: Random House Mondadori.

_____ (2007). *Coser y cantar*. Barcelona: Random House Mondadori.

DOÑA, J. (1978). *Desde la noche y la niebla (mujeres en la cárceles franquistas)*. Madrid: La Torre.

EAKIN, P. J. (1994a). *En contacto con el mundo (Autobiografía y realidad)*. Madrid: Megazul-Endymion

_____ (1994b). "Introducción". En *El pacto autobiográfico*, Ph. Lejeune, 9-46. Madrid: Megazul-Endymion.

ESTEBAN J. y SANTONJA G. (1988). *Los novelistas sociales españoles (1928-1936): antología*. Barcelona: Anthropos.

FALCÓN, L. (1989). *Los hijos de los vencidos*. Madrid: Vindicación Feminista.

____ (1997). *El teatro breve de Lidia Falcón*. Madrid: Fundamentos.

____ (2003). *La vida arrebatada*. Barcelona: Anagrama.

FERRERO HERNÁNDEZ, C. (2004). "Circe y los cerdos de Carlota O'Neill". En <http://ddd.uab.cat/pub/faventia/02107570v26n2p123.pdf>

FRANCO, G. A. (1982). "La contribución de la mujer española a la política contemporánea: de la Restauración a la Guerra Civil (1876- 1939)". En M. A. Durán y R. M. Capel (eds.), *Mujer y sociedad en España, 1700-1975*. 251-265 Madrid: Dirección General de Juventud y Promoción Socio-Cultural.

GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (2003). *Marroquíes en la guerra civil española: campos equívocos*. Barcelona: Anthropos.

GORKI, M. (1979). *En la cárcel*. Bilbao: Zero.

GRAMSCI, A. (2005). *Cartas desde la cárcel*. Buenos Aires: Nueva Visión.

GUILLÉN, C. (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Quaderns Crema.

HARLOW, B. (1986). "From Women's Prison: Third World Women's Narratives of Prison", En *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*, A. G. Loureiro (ed.), 501- 524. Madrid: Megazul- Endymion.

____ (1987). *Resistance literature*. Nueva York: Methuen.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, V. (1993). "Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico". En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional*

del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral, J. Romera (ed.), 241- 246. Madrid: Visor.

HERNÁNDEZ HOLGADO, F. (2003). *Mujeres encarceladas: la prisión de Ventas. De la República al Franquismo 1931-1941*. Madrid: Marcial Pons Historia.

HORMIGÓN, J. A. (1997). *Autoras en la historia del teatro español (1500- 1994), Volumen II*. Madrid: ADE.

LEJEUNE, Ph. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.

LOUREIRO, A. G. (1991). *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación documental*. Barcelona: Anthropos.

____ (1994). *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*. Madrid: Megazul-Endymion.

MANGINI, S. (1987). *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos.

____ (1997). *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres de la guerra civil española*. Barcelona: Península.

____ (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de vanguardia*. Barcelona: Península.

MARTÍNEZ, J. (2007). *Exiliadas: escritoras, guerra civil y memoria*. Barcelona: Montesinos.

MARTÍNEZ RIAZA, A. (2004). *¡Por la República!: la apuesta política y cultural del peruano César Falcón en España, 1919- 1939*. Quito: Instituto de Estudios Peruanos.

MASANET, L. (1998). *La autobiografía femenina española contemporánea*. Madrid: Fundamentos.

MAURA OCAMPO, A. (2002). *Diccionario de escritores mexicanos, siglo XX*. México: UNAM.

MAUROIS, A. (1930). *Aspects de la biographie*. París: Grasset.

MAY, G. (1982). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.

MOLERO, A. (2000). "Autoficción y enunciación autobiográfica". En <http://cervantesvirtual.com/hemeroteca/signa>.

MURCIA, A. (1995). *Obreros y obispos en el franquismo: estudio sobre el significado eclesiológico de la crisis de la Acción Católica Española*. Madrid: HOAC.

NASH, M. (2006). *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.

NIEVA, P. (1993). *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: texto y representación*. Madrid: CSIC.

____ (2007). *Roles de género y cambio social en la literatura española del siglo XX*. Amsterdam- Nueva York: Rodopi.

NÚÑEZ, M. (2003). *Mujeres caídas: prostitutas legales y clandestinas en el franquismo*. Madrid: Oberón.

O'CONNOR, P. (1988). *Dramaturgas españolas de hoy: una introducción*. Madrid: Fundamentos.

O'NEILL ACOSTA, E. (1910). *La voz humana*. Barcelona: Maucci.

POZUELO YVANCOS, J. M. (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

____ (2003). *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.

PRADO, B. (2006). *Mala gente que camina*. Madrid: Alfaguara.

PUERTAS MOYA, E. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Logroño: Universidad de La Rioja.

RESNICK, M. (1984). *Women writers in translation: an annotated bibliography, 1945-1982*. Birmingham: Garland Publications.

RIUS GATELL, R. (2006). *Sobre la guerra y la violencia en el discurso femenino*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

RODRIGO, A. (2005). *Escritoras españolas e iberoamericanas en el exilio*. Málaga: Universidad de Málaga.

ROMERA CASTILLO, J. (1981). "La literatura, signo autobiográfico (El escritor signo referencial de su escritura)". En *La literatura como signo*, José Romera (ed.), 13-46. Madrid: Playor.

____ (1993). "Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975- 1992)". En José Romera (ed.), *Escritura*

autobiográfica. *Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, 423-505. Madrid: Visor.

____ (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor.

____ (2003). *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor.

____ (2006). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (Siglo XX)*. Madrid: Visor.

____ (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor.

SÁNCHEZ, C. (2003). *En las cárceles de Franco*. Madrid: Oberón.

SÁNCHEZ SUÁREZ, M. A. (2004). *Mujeres en Melilla*. Melilla: Grupo Editorial Universitario.

SENDER, R. J. (1979). *La mirada inmóvil*. Barcelona: Argos Vergara.

SILVA, E. (2003). *Las fosas de Franco: los republicanos que el dictador dejó en las cunetas*. Madrid: Temas de Hoy.

SMITH, S. (1994). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres". En *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*, A. G. Loureiro (ed.), 113-149. Madrid: Megazul-Endymion.

SOMMER, D. (1994). "Más que una mera historia personal: los testimonios de mujeres y el sujeto plural". En *El gran desafío. Feminismo, autobiografía y postmodernidad*, A. G. Loureiro (ed.), 295-329. Madrid: Megazul-Endymion.

TORRES NEBRERA, G. (1996). *Los espacios de la memoria: la obra literaria de María Teresa León*. Madrid: La Torre.

VALDIVIESO, J. H. (2006). *Madrid en la literatura y las artes*. Madrid: Orbis Press.

VANEGAS COVEÑA, S. (1991). "Prólogo". En Alicia Yáñez, *Bruna, Soroche y los tíos*. 5- 15. Quito: Libresa.

VILCHES, M. (2005). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Amsterdam- Nueva York: Rodopi.

VILLANUEVA, D. (1993). "Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía". En *Escritura autobiográfica. Actas del II Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral*, J. Romera (ed.), 15- 32. Madrid: Visor.

VINYES, R. (2002). *Irredentas: las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*. Madrid: Temas de Hoy.

VOSBURG, N. (1993). "Grotesque bodies: prison memoirs and/of Carlota O'Neill". En *Monographic Review*, vol. IX. Texas Tech University.

____ (1995). "Prisons with/out walls: women's prisons writings in Franco's Spain". En *Monographic Review*, vol. XI. 121- 136. Texas: Texas Tech University.