

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA**

**DE LA LITERATURA**



**TESIS DOCTORAL**

**LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA DE TERENCE MOIX EN**

***EL CINE DE LOS SÁBADOS, EL BESO DE PETER PAN Y***

***EXTRAÑO EN EL PARAÍSO***

**THOMAS FONE**

**Licenciado en Filología Hispánica**

**Profesor de Enseñanza Secundaria II**

**MADRID, 2009**



**UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA Y TEORÍA**  
**DE LA LITERATURA**



**TESIS DOCTORAL**

**LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA DE TERCENCI MOIX EN**  
***EL CINE DE LOS SÁBADOS, EL BESO DE PETER PAN Y***  
***EXTRAÑO EN EL PARAÍSO***

**THOMAS FONE**

**Licenciado en Filología Hispánica**

**Profesor de Enseñanza Secundaria II**

**DIRECTOR: DR. JOSÉ ROMERA CASTILLO**

**MADRID, 2009**



Para Sor Jean-Xavier y Maribel Fone



Muchos han colaborado para que este trabajo de investigación culmine felizmente. Mis agradecimientos y mi profunda gratitud a las difuntas Sor Marie Christophe y Sor Thérèse Desvallées, al Sr. y Sra. Noundou Pierre Marie, a Dña Yanou Angèle, a Dña Alejandra Nieto, a los amigos Antonio Espejo, Alejandro Antón, Novel–Higinio Bobuiché Maho, y de modo especial al catedrático José Romera Castillo, director de esta tesis de doctorado.





## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	13
-------------------	----

### CAPÍTULO I

<b>1. MARCO TEÓRICO: SOBRE ALGUNOS ASPECTOS DE LO AUTOBIOGRÁFICO.....</b>	<b>35</b>
---	-----------

<b>1. 1. La autobiografía: ¿un género literario?.....</b>	<b>35</b>
---	-----------

1. 1. 1. <i>Detractores de la autobiografía como género literario.....</i>	<i>35</i>
--	-----------

1. 1. 2. <i>Defensores de la autobiografía como género literario.....</i>	<i>59</i>
---	-----------

<b>1. 2. La cuestión del referente autobiográfico: realidad-ficción.....</b>	<b>109</b>
--	------------

1. 2. 1. <i>Memoria.....</i>	<i>114</i>
------------------------------	------------

1. 2. 2. <i>Censura.....</i>	<i>121</i>
------------------------------	------------

1. 2. 3 <i>Retórica.....</i>	<i>127</i>
------------------------------	------------

<b>1. 3. Rasgos generales de la escritura autobiográfica.....</b>	<b>146</b>
---	------------

1. 3. 1. <i>Rasgos morfosintácticos.....</i>	<i>147</i>
--	------------

1. 3. 1. 1. <i>Morfología de los textos.....</i>	<i>148</i>
--	------------

1. 3. 1. 2. <i>Ordenación narrativa.....</i>	<i>150</i>
--	------------

1. 3. 1. 3. <i>Figuras de la enunciación narrativa.....</i>	<i>156</i>
---	------------

1. 3. 2. <i>Rasgos semánticos.....</i>	<i>167</i>
--	------------

1. 3. 2. 1. <i>Núcleos temáticos.....</i>	<i>167</i>
---	------------

1. 3. 3. <i>Rasgos pragmáticos.....</i>	<i>170</i>
---	------------

1. 3. 3. 1. <i>Elementos paratextuales.....</i>	<i>170</i>
---	------------

1. 3. 3. 2. Elementos textuales.....	179
1. 3. 3. 3. Móviles de la escritura.....	193
1. 3. 3. 3. 1. Apologéticos.....	193
1. 3. 3. 3. 2. Testimoniales.....	200
1. 3. 3. 3. 3. Afectivos.....	206
<b>1. 4. Modalidades del discurso personal.....</b>	<b>211</b>
<i>1. 4. 1. Memorias.....</i>	<i>212</i>
<i>1. 4. 2. Autobiografías.....</i>	<i>217</i>
<i>1. 4. 3. Diarios.....</i>	<i>224</i>
<i>1. 4. 4. Epistolarios.....</i>	<i>255</i>
<i>1. 4. 5. Autorretratos.....</i>	<i>266</i>
<i>1. 4. 6. Autoficción.....</i>	<i>277</i>
<i>1. 4. 7. Biografía.....</i>	<i>297</i>
<b>1. 5. Conclusiones .....</b>	<b>313</b>

## CAPÍTULO II

### 1. PINCELADAS SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE TERENCE

<b>MOIX.....</b>	<b>323</b>
<b>1. 1. Un escritor polifacético.....</b>	<b>324</b>
<b>1. 2. Comunicación e imagen.....</b>	<b>336</b>
<b>1. 3. Algunas reacciones tras su muerte.....</b>	<b>339</b>
<i>1. 3. 1. Testimonios.....</i>	<i>340</i>
<i>1. 3. 2. Homenaje de las editoriales y actividades culturales.....</i>	<i>350</i>

## CAPÍTULO III

<b>1. ASPECTOS FORMALES</b> .....	359
<b>1. 1. Pragmática memorialística</b> .....	359
<i>1. 1. 1. Pacto autobiográfico</i> .....	359
<i>1. 1. 2. Tiempo y espacio como formantes del personaje</i> .....	365
<i>1. 1. 3. Móviles de su escritura</i> .....	396
1. 1. 3. 1. Apología personal.....	396
1. 1. 3. 2. Necesidad testimonial.....	404
1. 1. 3. 3. Motivos afectivos.....	412
<b>1. 2. Morfosintáctica</b> .....	421
<i>1. 2. 1. Estructuración (secuencias)</i> .....	421
<i>1. 2. 2. Puntos de vista narrativos</i> .....	427
<i>1. 2. 3. Descripción y retrato</i> .....	435
<i>1. 2. 4. Recurrencia</i> .....	444
<i>1. 2. 5. Rasgos lingüísticos</i> .....	448
1. 2. 5. 1. Carácter y función del vulgarismo.....	449
1. 2. 5. 2. Mezcla idiomática.....	456
1. 2. 5. 3. Humor.....	468
1. 2. 5. 4. Ironía.....	478

## **CAPÍTULO IV**

### **1. LAS CONSTANTES TEMÁTICAS EN LAS MEMORIAS DE TERENCI MOIX.....497**

#### **1. 1. Etapas vitales y formación del sujeto.....498**

##### *1.1.1. La sexualidad.....516*

1. 1. 1. 1. Génesis y manifestación de la homosexualidad.....516

1. 1. 1. 2. Reacción social.....528

1. 1. 1. 3. El adulterio.....539

##### *1. 1. 2. Relaciones de afectividad.....542*

1. 1. 2. 1. La amistad.....543

1. 1. 2. 2. La soledad.....552

1. 1. 2. 3. La violencia.....559

1. 1. 2. 4. La religión.....567

1. 1. 2. 5. La enfermedad.....573

1. 1. 2. 6. La muerte.....577

##### *1. 1. 3. Relaciones con los elementos políticos y culturales.....582*

1. 1. 3. 1. Lo político y lo social.....582

1. 1. 3. 2. Lo cultural y lo literario.....589

### **CONCLUSIONES.....609**

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....641**

## **INTRODUCCIÓN**



No somos responsables de nuestro nacimiento ni de muchas circunstancias de nuestra vida, pero podemos ser su autor si la volcamos al papel. Es así como la autobiografía proporciona a cada uno de nosotros la oportunidad de devenir un sujeto cultural pleno, comprometido y responsable. Puesto que cada individuo, independientemente de su raza, ideología, religión, profesión, nacionalidad, sexualidad, condición social y situación económica, con o sin la colaboración de los demás, puede plasmar en letra impresa su propia leyenda y dotar su vida de sentido, la autobiografía se convierte en una literatura magnífica, interesante, abierta y democrática. Tal hecho afianza la extendida idea de que casi todo lo que se hace en la vida se convierte en un acto autobiográfico.

Una de las cuestiones más interesantes que plantean los estudios sobre el género radica en el hecho de que, como modalidad del vasto y complejo ámbito literario practicada desde la antigüedad, tenga tanto éxito en la actualidad. El interés por la escritura autoexpresiva y reflexiva tiene reflejo en un número cada vez más importante de editoriales, estudios, colecciones, cursos, trabajos monográficos, encuentros o seminarios, creación de bibliotecas para este tipo de textos, convocatoria de concursos, indicadores del impulso extraordinario que está recibiendo en el seno de la institución literaria. A. Caballé (1987: 102-103) recuerda, a este propósito, las palabras que pronunciara Jean Gaulmier<sup>1</sup> en la apertura de un congreso sobre la autobiografía, sobre cómo los “interrogantes se

---

<sup>1</sup> Jean Gaulmier fue el coordinador del coloquio sobre la autobiografía organizado en la Sorbonne por la Société d'Histoire Littéraire de la France en Enero de 1975 (A. Caballé, 1987).

disparan ante un fenómeno literario ambiguo, cambiante, que si bien goza del mayor interés entre los especialistas, se muestra reacio a todo tipo de etiquetas que le encasillen”. Dicha reflexión demuestra que, tras décadas de debate, se sigue discutiendo sobre su carácter y límites genéricos, haciendo que la autobiografía constituya todavía un campo complejo, proteico, riquísimo en posibilidades, que unos considerarán de sumo interés y otros un género acabado, es decir, sin prestigio ni expectativa. Con defensores y detractores, tanto en el público lector como en la crítica especializada, piensa Lejeune (1998a: 11) que “l’autobiographie gêne. Elle gêne intellectuellement, esthétiquement, affectivement. C’est là ce qu’elle a de meilleur”.

Dicho de otra forma, la autobiografía, que algunos consideran un *género hipotético*<sup>2</sup> y otros la escritura como provocación<sup>3</sup>, ha venido a revolucionar el sistema genérico tradicionalmente establecido:

La escritura autobiográfica genera un espacio dinámico de debate intelectual y de reflexión teórica central en la cultura contemporánea. Actúa como un imán. Es difícil ignorar sus provocaciones. Su presencia desestabiliza el sistema literario y desajusta las clasificaciones genéricas. En la prensa, en los premios oficiales, en los manuales no se sabe dónde colocarla y así se la inscribe, a veces, en el apartado de ‘narrativa’, otras en el de ‘Novela’, otras incluso en el de ‘Ensayo’. Por otra parte, la autobiografía desborda los límites convencionales de la Literatura al tratarse de una práctica de escritura al alcance de la gente corriente que quiere contar su vida, dejar huella de su historia particular, sobrevivirse. Espejo, máscara, búsqueda, deseo, ausencia...: metáforas habituales de un discurso necesario para dar forma al sujeto, no al universal —masculino— sino al sujeto en su diversidad sexuada, lingüística, temporal y social, en su identidad descentrada, múltiple e indeterminada. La autobiografía ha ido creando una nueva estética. Un arte de decir la propia vida, la memoria, la intimidad. Por eso la autobiografía nunca se rinde a una única perspectiva crítica, ni se reduce a fórmulas ya ensayadas, ni nos deja tranquilos como receptores. Discurso lleno de paradojas, paradójico en sí mismo, moviliza las terminaciones de la sensibilidad intelectual, moral, ideológica y psicológica de sus lectores, les interpela en las quiebras de una escritura que pugna a menudo por ser más que lenguaje y rebasar la figuración de la voz, el cuerpo, la vida, o la muerte (J. Amícola y C. Fernández Prieto, 2005: 9).

---

<sup>2</sup> Cfr. J. Molina (1991: 7).

<sup>3</sup> A este respecto, véase *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 69 (2005).



Puesto que en los últimos años han sido puestos de relieve los problemas del género, en cuanto tal, es imprescindible revisar las tendencias críticas fundamentales que abordan el inquietante mundo de la escritura autorreferencial. Plantearse, pues, el estado de la cuestión supone tratar una serie de interrogantes o puntos conflictivos que siguen levantando pasiones y avivando polémicas en el mundo académico.

En el primer capítulo de nuestro trabajo, intentaremos, en primer lugar, reflexionar sobre las alegaciones a favor y en contra de considerar lo autobiográfico como género literario, revisando los más destacados enfoques teóricos sobre el mismo, es decir, los planteamientos de las teorías deconstruccionistas y feministas que lo cuestionan como género literario y las de la inmensa mayoría de teóricos y críticos que no dudan en proclamar en sus trabajos la calidad genérica de la autobiografía, apoyándose, entre otras muchas razones, en su pertenencia a una larga tradición.

En esta aventura de recrear el pasado, entran en juego muchos factores, tales como la memoria, la censura y la retórica cuyo objetivo consiste en cuestionar la veracidad de los hechos y convertir la obra en ficción, tesis que desemboca en la ilusión referencial autobiográfica; pero también es cierto que lejos de poner en tela de juicio los recuerdos, se les dan más credibilidad, quedando autenticados; de ahí la cuestión del referente autobiográfico; en segundo lugar, enfocaremos los rasgos generales de esta modalidad de escritura, entre otros los sintácticos, semánticos y pragmáticos, pretendiendo con este ejercicio demostrar la complejidad de lo autobiográfico, si nos limitamos a observar su estructura, el núcleo temático, los elementos paratextuales y textuales,

las razones que generan la escritura y el papel crucial del lector convertido en juez para averiguar la autenticidad de los hechos contados, es decir, descodificar el mensaje crítico del texto.

Dado que existe un abanico de posibilidades para la autoexpresión, pero también conscientes de la concepción del *yo* basado en la duplicidad, multiplicidad o diversidad, cerraremos este capítulo con una somera revisión de las relaciones que el género —aunque permite al hombre desmarcarse de los demás y definirse a sí mismo creyendo en su unicidad personal— mantiene con otros discursos autobiográficos, sobre todo con las memorias, las autobiografías, los diarios, los epistolarios, los autorretratos, la autoficción y la biografía literaria.

El estado de la cuestión desembocará en un beneficioso balance consistente en ver que la autobiografía, por abrazar los problemas existenciales, en vez de solucionar los ya existentes, lo que hace es aumentar la provocación, creando polémica al persistir en la consideración del hombre como dilema, ubicándolo en el centro de las preocupaciones y haciendo siempre de él objeto y sujeto hermenéutico. En tal sentido, pone al descubierto su vida, el desarrollo de su personalidad, así como el medio social en el que se desenvuelve. Y es que explica su propia conducta, criterio que dota de importancia las nociones de *persona*, *identidad*, *individuo* y *pacto autobiográfico*. A partir, pues, de la exposición confidencial de su vida y con voluntad de autoanálisis, dando forma verbal a lo vivido, el hombre, al convertirse en historiador de su periplo vital, se presenta como el centro de todas las perspectivas cuando enfoca su vida pública, privada e

íntima<sup>4</sup>, esto es, la evolución de su identidad desde el nacimiento hasta la madurez o vejez, aclarando lo que ha sido, hecho, conocido, visto, oído, soñado, deseado, fantaseado, imaginado o inventado, sincronizando así de lleno con lo que Gusdorf (1991a) denominaría los *territorios del yo*.

Podría decirse algo parecido de Terenci Moix, ya que su figura memorialística, en cuanto producto literario cuyo material reside en la propia trayectoria vital, resulta una de las referencias imprescindibles, dentro del panorama editorial español, tanto por el modelo estético-referencial que propone como para llevar a cabo uno de los proyectos memorialísticos más ambiciosos e interesantes del fin del siglo XX, pese a que su amplia producción literaria (novelas, ensayo, libros de viajes, memorias...) no ha sido detenidamente roturada todavía.

Su intensa vida literaria le ha valido el reconocimiento del público, según dan fe los muchos premios literarios conseguidos (Premio Josep Pla, Premio de la Crítica Catalana, Premio Prudenci Bertrana, Premio Planeta, Premio Ramón Llull, Premio de la Crítica Lletra D'Or, Premio Fernando Lara y Medalla al Mérito Cultural del Consistorio, etc.) y la cifra de ventas de sus libros. Habrá que sacar conclusiones sobre por qué con esta frondosa vida literaria, el cúmulo de premios, el gran éxito de ventas de sus obras, la avalancha de testimonios y el multitudinario funeral tras su muerte, ha sido tan escaso el interés mostrado por la crítica especializada y la académica a la hora de tratar de manera científica su obra.

---

<sup>4</sup> Para más datos sobre las nociones de intimidad y privacidad en la escritura autorreflexiva, cfr. Fernández Prieto (2001: 161-176).

Excepto algunos artículos<sup>5</sup>, que han tratado su obra con un análisis de conjunto, hasta hace poco no ha existido la voluntad de entrar en su estudio desde los niveles universitarios. Por el momento, se han realizado una tesis de doctorado en España<sup>6</sup> sobre sus obras, una en Francia<sup>7</sup> y varias en los Estados Unidos de América<sup>8</sup>. Se trata de un hecho que nos permite señalar, de modo objetivo, la no muy amplia atención que los estudios críticos muestran por su obra.

Consecuentemente, y teniendo en cuenta estos datos, estamos ante un escritor que sufre la marginación de una crítica española empeñada aún en buscar el valor en los modelos cultos, sin profundizar en lo que posee una obra más allá del cotilleo morboso, de lo erótico, de lo comercial, de la impostura superficial, del disparate, del lenguaje popular, provocador y subversivo que organiza el autodiscurso de Terenci Moix. Apoyan esta tesis Hughes (1997) y Calvo (2002)<sup>9</sup>.

También su hermana y escritora, Ana María Moix, de igual modo que Molas

---

<sup>5</sup> Cabe citar a Pere Gimferrer de la Real Academia Española, con su firma en casi todos los prólogos de las obras del escritor, a Luis de la Peña con sus artículos en los periódicos, a Ricardo Senabre, Ricardo Fernández Romero, Robert R. Ellis y José Romera Castillo, entre otros.

<sup>6</sup> Cf. José Gómez Vilches (1987), *El cine y los mitos en la novela en castellano de Terenci Moix (1964-1984)*, tesis de doctorado realizada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga (Departamento de Filología Española). También Jaime Céspedes Gallego (2005), en *La autobiografía española de finales del siglo XX*, realizada en la Universidad de Murcia, consagra unas cuantas páginas al estudio de las memorias de Moix.

<sup>7</sup> Véase Ph. Merlo (1997), *Le roman historique de Terenci Moix. De l'histoire au mythe*. Thèse de doctorat d'études ibériques sous la direction de Jacques Soubeyroux. Université Jean Monnet Saint-Etienne-France.

<sup>8</sup> Cf. 1) Juan Calvo (2002), *La estética de la crueldad en la narrativa de Terenci Moix*, Ph. D., University of California, Davis. Dissertation's director: Profesor Marta Altisent; 2) Hughes Arthur John (1997), *The body as text: Textual reinscription in the novels of Terenci Moix*, Ph. D., Arizona State University. Asimismo, Rios de Lumberas (2005) y Deisser (2005), al titular respectivamente sus tesis de doctorado *Reading the oppositional in the obscene: Postmodern allegory in Goytisolo, Moix and Grandes* (Arizona State University) y *Barcelones / as: From dictatorship to democracy, from modernity to postmodernity* (Indiana University), consagran una parte de su análisis en la obra de Terenci Moix.

<sup>9</sup> Juan Calvo (2002) señala que "Terenci Moix, one of the most prolific and well-read writers in Spain in recent years is, nonetheless, hardly mentioned by the canonical critics, and has been relegated to second class status: commercial, provocative, and subversive, but not of the caliber of, for example, Juan Goytisolo".

(2003: 42), catedrático emérito de literatura catalana, de la Universidad de Barcelona, recalcaron esta dimensión tras su fallecimiento.

Dicha situación crítica exige abordar las relaciones entre su vida y obra en su conjunto, labor que llevaremos a cabo en el capítulo II, con el fin de tener una visión global sobre su producción literaria, sus ideas pilares, las razones de la polémica que siempre le acompañó, los testimonios, e, incluso, el homenaje de los editoriales y actividades culturales tras su muerte.

Entraremos en el estudio de su producción memorialística<sup>10</sup> llevando a cabo el análisis de la trilogía *El peso de la paja*, cuyas entregas constituyen *El cine de los sábados* (Barcelona: Planeta, 1990), *El beso de Peter Pan* (Barcelona: Planeta, 1993) y *Extraño en el Paraíso* (Barcelona, Planeta: 1998). Como es costumbre abordar el estudio de un texto narrativo desde los diferentes niveles que le conforman, el extradiegético y el diegético, esto se hará notar en las memorias moixianas. Así pues, analizaremos en el capítulo III los aspectos formales, desde una perspectiva doble, abordando primeramente la pragmática memorialística a través del pacto autobiográfico, del tiempo y del espacio como formantes del personaje y de los móviles de su escritura para entender las razones que le llevaron a desafiar a la muerte, para entrar después a explorar la morfosintáctica constituida por los aspectos destacables de la estructura, los puntos de vista narrativos, el significado de la descripción, el retrato, la recurrencia, así como los rasgos lingüísticos (vulgarismo, mezcla idiomática, humor e ironía) que determinan la personalidad del escritor catalán.

---

<sup>10</sup> Aunque *El cine de los sábados* y *El beso de Peter Pan* fueron publicadas respectivamente en 1990 y 1993, en el presente trabajo, hemos utilizado la edición de 1998.

Bajo la influencia del romanticismo, y por mostrarse en sus memorias un hombre sensible a los problemas sociales y capaz de intelectualizarlo todo, ya que su discurso se sumerge temáticamente en lo esencial del hombre, en el capítulo IV, ahondaremos en el sujeto que aparece tras las constantes temáticas para entender otras opciones de vida singulares.

En consecuencia con estos objetivos, aplicaremos al estudio de dichas memorias la metodología semiótica que exige atención a los rasgos morfosintácticos, semánticos y pragmáticos, tal como entiende Charles Morris.

El estudio de las memorias de Terenci Moix que, sin duda, enriquece el patrimonio cultural español, desembocará en la siguiente lectura: la escritura sobre sí mismo, fuente inagotable, es una mina riquísima de información de primera mano con valor informativo y comunicativo sobre la vida del autor a través de sus recuerdos, olvidos, deseos, frustraciones, contradicciones, sueños, fijaciones y fantasías. En la vida real, Terenci Moix tenía el mal de vivir. Sin embargo, su canto a una vida de bienestar se vio truncado por numerosos fracasos sentimentales experimentados desde la adolescencia hasta la juventud, llegando a considerar su propia vida como una ruina, a pesar de proyectar casi siempre una imagen pública con apariencia alegre y feliz. Y es que si, en sus memorias, se perfila como un ser herido, nostálgico, subversivo y provocador chocando con los principios morales tradicionales, no podía ser de otro modo para una persona que escribe con seguridad sobre sí mismo y sobre lo que conoce, proponiendo con su pluma un mundo libre, en el que imperen los valores democráticos.

Pero también sus memorias peculiares, subversivas, transgresoras de barreras y etiquetas, constituyen un valioso documento sobre hechos históricos,

estados sociales, políticos, económicos, culturales y religiosos de España, en un momento determinado de su historia. Tanto su valor como el de la exposición personal e intelectual, mediante el instrumento de la creación literaria, convertirían su testimonio en una obra de arte por usar y abusar del material *kistch* desde la sensibilidad *camp*, percepción que hace de la escritura autobiográfica un espacio idóneo para la fenomenología de la existencia, la ontología del yo y la cuestión estética de la escritura.

Desde un punto de vista académico, nuestra tesis de doctorado se realiza dentro de la labor de investigación del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (*SELITEN@T*), adscrito al Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, bajo la dirección del catedrático José Romera Castillo. Una de las líneas de investigación del dicho centro se centra en el estudio de la escritura autobiográfica en España.

## **ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA ESPAÑOLA ACTUAL**

**Dr. José Romera Castillo**

[jromera@flog.uned.es](mailto:jromera@flog.uned.es)

En el Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías (*SELITEN@T*), de la UNED, bajo mi dirección, se realizan una serie de actividades como puede verse en la página electrónica: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T>

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

## 1.- CONGRESOS INTERNACIONALES<sup>11</sup>

- 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.

Además de estos Seminarios Internacionales, dedicados a lo autobiográfico, en otros también se ha investigado sobre el asunto que nos ocupa. Aparecen tres trabajos en las Actas del cuarto Seminario, *Batjín y la literatura* (Romera et alii, eds., 1995) y en las del décimo, *El cuento en la década de los noventa* (Romera y Gutiérrez, eds., 2001); así como uno, respectivamente, en las del quinto, *La novela*

---

<sup>11</sup> Cf. además las Actas de los otros Seminarios: José Romera Castillo *et alii* (eds.), *Ch. S. Peirce y la literatura*, *Signa* 1 (1992), *Semiótica(s). Homenaje a Greimas* (Madrid: Visor Libros, 1994), *Batjín y la literatura* (Madrid: Visor Libros, 1995), *La novela histórica a finales del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 1996), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Madrid: Visor Libros, 1999), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX* (Madrid: Visor Libros, 2002), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003)* (Madrid: Visor Libros, 2004), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX: espacio y tiempo* (Madrid: Visor Libros, 2005), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2006), *Análisis de espectáculos teatrales (2000-2006)* (Madrid: Visor Libros, 2007), *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Madrid: Visor Libros, 2008), *El cuento en la década de los noventa* (Madrid: Visor Libros, 2001) y *Literatura y multimedia* (Madrid: Visor Libros, 1997).



*histórica a finales del siglo XX* (Romera et alii, eds., 1996) —más tres sobre novelas biográficas—; en las del sexto, *Literatura y multimedia* (Romera et alii, eds., 1997); en las del octavo, *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones* (Romera y Gutiérrez, eds., 1999) y en la del decimoséptimo, *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI* (Romera, ed., 2008).

A lo biográfico, dedicamos el séptimo Seminario Internacional, que se celebró en la Casa de Velázquez de Madrid, del 26 al 29 de mayo de 1997. El encuentro versó sobre *Biografías literarias (1975-1997)* (Romera y Gutiérrez, eds., 1998), la otra cara de las historias de vida.

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

## **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 19 números) en dos formatos:

a) Impreso (Madrid: UNED): [libreria@adm.uned.es](mailto:libreria@adm.uned.es)

Distribución: [revistas@marcialpons.es](mailto:revistas@marcialpons.es) y <http://www.marcialpons.es>

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

La revista ha publicado en los números editados hasta el momento diversos trabajos relacionados con la escritura autobiográfica y biográfica.

### 3.- SELECCIÓN DE PUBLICACIONES DEL DIRECTOR<sup>12</sup>

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*

---

<sup>12</sup> Para más datos sobre otras investigaciones ampliadas y actividades docentes del profesor Romera Castillo, cf. *SIGNA* (2010).

*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.

- \_\_\_ (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.), 205-220. Madrid: UNED. [Una primera versión apareció bajo el título de <<Investigaciones sobre escritura autobiográfica en la Universidad Nacional de Educación a Distancia>>. En *Autobiografía y literatura árabe*, Miguel Hernando de Larramendi, Gonzalo Fernández Parrilla y Bárbara Azaola Piazza (eds.), 165-183. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.]
- \_\_\_ (2004a). <<Traducciones de literatura autobiográfica en España>>. *Quimera* 240, 39-42. [En la sección monográfica <<La escritura autobiográfica>>, 10-42.]
- \_\_\_ (2004b). "Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España". En *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M.<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (eds.), 95-112. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_ (2004c). <<Paranoma de escrituras autobiográficas del siglo XX>>. En *El temblor ubicuo (Panaorama de escrituras autobiográficas)*, F. Ernesto Puertas Moya *et alii* (eds.), 17-41. Logroño: Seminario de Estudios sobre Relatos de Vida y Autobiografías de la Universidad de la Rioja.
- \_\_\_ (2006a). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.
- \_\_\_ (2006b). "Fragmentaridad diarística: sobre Miguel Torga". *Forma breve* (Portugal) 4, pp. 107-124.

\_\_\_ (2007). <<Contexto autobiográfico de Juan Ramón Jiménez>>. En *Pasión de mi vida. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), 221-245. Murcia: Fundación caja Murcia.

\_\_\_ (2008). <<De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunos dramaturgas del exilio>>. En *Dramaturgias femeninas en el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Wilfried Floeck et alii (eds.), 123-137. Hildesheim (Alemania): Olms.

\_\_\_ (2009). <<La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas>>. *Anales de Literatura Española* 21, 175-188. [Número monográfico, coordinado por Juan A. Ríos Carratalá, dedicado a *La memoria literaria del franquismo*.]

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

##### **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* n.º 6, 1997).

b) Alicia Molero de la Iglesia, *La autoficción en España. Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina* (Berna: Peter Lang, 2000, 421 págs.; con prólogo de José Romera Castillo).

c) Francisco Ernesto Puertas Moya, *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel*

*Ganivet* (defendida en febrero de 2003, como Doctorado Europeo) (<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.

f) Thomas Fone, *La escritura autobiográfica de Terenci Moix en <<El cine de los sábados>>, <<El beso de Peter Pan>> y <<Extraño en el paraíso>>* (defendida en 2010). Inédita.

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

Además de las cinco 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); *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); *La voz del otro y la otra voz: Zenobia Camprubí, María Martínés Sierra, Dolores Medio y Alejandra Pizarnik*, de Carmen Palomo García (2007); *El ciclo de Federico Sánchez de Jorge Semprún entre la autoficción y la memoria política*, de Íñigo Amo González (2008); *Las posibilidades del yo en la construcción de identidades queer a partir de una selección de textos narrativos de Luis Antonio de Villena*, de Sergio Coto Rivel (2009); *De las memorias al teatro: el caso de Carlota O'Neill*, de Rosana Murias Carracedo (2009); *Los*

*dietarios de Pere Gimferrer y Enrique Vila-Matas*, de Juan José González Pozuelo (2009). Además de las referidas al ámbito hispanoamericano: *Propuesta para una lectura de las Cartas de Pedro de Valdivia*, de Jimena Sepúlveda Brito (1992) y *Los elementos autobiográficos en la narrativa de Fernando del Paso*, de Alfredo Cerda Muños (1995).



# **CAPÍTULO 1**



# 1. MARCO TEÓRICO: SOBRE ALGUNOS ASPECTOS DE LO AUTOBIOGRÁFICO

## 1.1. La autobiografía: ¿un género literario?

Como en múltiples cuestiones literarias, la crítica universitaria se encuentra dividida entre la aceptación o no de la autobiografía como género literario, cuestión que obliga a tratar cualquier trabajo de manera sintética sobre este tipo de escritura, abordando la descripción de dicha controversia, dando cuenta de unas y otras teorías, para que sean ellas mismas las que muestren sus posibilidades y limitaciones.

### *1. 1. 1. Detractores de la autobiografía como género literario*

Los detractores del género se apoyan mayoritariamente en Paul de Man, uno de los críticos que más ha colaborado a la negación del género autobiográfico, fundamentando su tesis en el lenguaje y en la textualidad, oponiéndose a las teorías de Lejeune. Este teórico norteamericano, que se inspira en los *Essays upon Epitaphs* de Wordsworth (D. Villanueva, 1993: 17), recurre a la retórica para dejar sin contenido la etiqueta genérica de la escritura autobiográfica. Del mismo modo, en “La autobiografía como desfiguración”, propone la prosopopeya como figura o

tropo dominante en el discurso autobiográfico (P. De Man, 1991). Para él, el epitafio constituye *la ficción de la-voz-más-allá-de la tumba*; es decir, que es la figura retórica que sirve para hacer hablar a las personas muertas o ausentes, otorgándolas un rostro, que es a la vez figuración y desfiguración. El lenguaje se percibe tan sólo como representación, imagen de la cosa y, por ello, es silencioso y mudo como las imágenes. En cuanto tropo, el lenguaje siempre produce privación y, por tanto, es despojador de la identidad.

En este sentido, Paul de Man (1991: 118) sostiene que la función retórica de la prosopopeya debe constituir un argumento valioso para comprender que el hombre no está privado de vida, sino de forma y sentido de un mundo que le es sólo accesible a través de la vía despojadora del sentimiento. Además, este crítico entiende que el problema de la autobiografía como género se plantea a la hora de establecer vínculos entre el autor autobiógrafo y su experiencia vivida, entre estética e historia, puesto que “el concepto de género designa una función estética y una función histórica, lo que está en juego es no sólo la distancia que protege al autor autobiográfico de su experiencia, sino la posible convergencia de estética e historia” (P. De Man, 1991: 113). Para Paul de Man, la teoría sobre el género autobiográfico plantea interrogantes, acercamientos forzados, falsos, aberrantes y limitadores. En este sentido, es un discurso problemático y su definición como género literario se ve obstaculizada por una serie de preguntas sin respuestas, como la de saber si la autobiografía ha existido antes del siglo XVIII, o si es simplemente un fenómeno específicamente prerromántico y romántico, o, por fin, si la autobiografía puede presentarse en verso. A la primera pregunta, los historiadores del género reconocen la autobiografía como fenómeno romántico, lo

que pone en tela de juicio lo autobiográfico en *Las Confesiones* de san Agustín que sigue levantando pasiones entre la crítica. Respecto a la segunda, aunque se sabe que la autobiografía puede ser prosa o presentarse en verso, hay críticos que niegan la existencia de esta última posibilidad, pero no aclaran sus razones. De todo ello, el crítico llega a la conclusión de que resulta harto difícil concebir la autobiografía de una manera teórica y empírica por la particularidad de cada texto. Además, las obras parecen solaparse con géneros colindantes e incluso incompatibles. Por tanto, las discusiones genéricas resultan, para él, estériles en caso de la autobiografía, lo que no es lo mismo cuando se trata de la tragedia o de la novela.

Otra razón aludida para rebajar la autobiografía es su relativa juventud como campo crítico. El teórico se sirve del argumento de Alberto Moreiras para apoyar su tesis, cuando argumenta que “la autobiografía es indecible porque la falta es, en un sentido fuerte, su hecho sustancial” (P. De Man, 1991: 129). Sostiene que convertir la autobiografía en un género literario significaría elevarla por encima de la categoría literaria del mero reportaje, la crónica o la memoria. Se trata de darla un sitio, aunque modesto, entre las jerarquías canónicas de los géneros mayores (tragedia, épica o poesía lírica), ya que comparada con éstos, “la autobiografía siempre parece deshonrosa y autocomplaciente de una manera que puede ser sintomática de su incompatibilidad con la dignidad monumental de los valores estéticos. Cualquiera que sea el motivo de esta situación, la autobiografía empeora las cosas al responder pobremente a este ascenso de categoría” (P. De Man, 1991: 113). Dicho teórico hace hincapié en la inestabilidad que afecta a la escritura autorreflexiva. Intenta marcar la diferencia entre autobiografía y ficción,

preguntándose: “¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial?” (P. De Man, 1991: 113).

Estas preguntas le hacen plantear que la diferencia entre la autobiografía y la ficción no es la polaridad, sino la indecibilidad, es decir, un sistema de diferenciación basado en dos elementos probablemente incorrectos, esto es, el carácter medular entre la autobiografía y la ficción. Concluye a este respecto:

La autobiografía, entonces, no es un género, o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento, que se da hasta cierto punto en el texto. El momento autobiográfico tiene lugar como una alineación entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura, en el cual se determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua. La estructura implica tanto diferenciación como similitud, puesto que ambos dependen de un intercambio sustitutivo que constituye el sujeto (P. De Man, 1991: 114).

La postura de Paul de Man —como se puede observar— dista mucho de la de Villanueva (1993), pues sostiene éste que la autobiografía es un género literario y su esfuerzo teórico trata de arrojar luz sobre las nociones de *realidad* y *ficción* que desembocan en la paradoja autobiográfica<sup>13</sup>.

May (1982) aparece como el crítico que ha señalado que la autobiografía ha tomado muchos de los demás géneros<sup>14</sup>. Pero si bien en la actualidad, todos

---

<sup>13</sup> Cfr. D. Villanueva (1993: 15-31).

<sup>14</sup> Al respecto, May (1982) apunta que como en 1886 la autobiografía aún no había adquirido autonomía, tomó prestado el orden de presentación cronológica de las memorias, de la narración en primera persona, así como la elección de anécdotas significativas, etc. Además de compartir la utopía con la novela, tomó prestadas las narraciones intercaladas, la forma cronológica, las interpolaciones y también la narración en primera persona y en tercera, ésta antes utilizada en la literatura de viajes. También las descripciones, los retratos, la intromisión de las cartas en el relato, los datos y resúmenes históricos son deudas de la autobiografía hacia otros géneros literarios.

estos recursos se encuentran *amalgamados*, *homogeneizados* o, simplemente, *autobiografiados*, Paul de Man recurre a ellos para cargar contra la autobiografía y negarle la etiqueta de *género*. Lejos de ser un obstáculo para la constitución y aceptación de la autobiografía como género literario, estos préstamos constituyen un argumento para considerar dicha modalidad de escritura como género literario, en la medida en que las deudas con otros géneros no son patrimonio exclusivo de la autobiografía, sino un fenómeno de intercambio frecuente entre los géneros literarios. Además, la biografía, la novela y las memorias no dieron luz a dichos recursos literarios y lingüísticos que ya existían y que los autores reutilizaron para llevar a cabo sus obras. No parece suficiente fundamentar el razonamiento en tales argumentos para negar rotundamente la etiqueta de *género* literario a la autobiografía. Mientras que unos críticos se atreven a establecer la identidad referencial que se da entre autor y texto en este tipo de discurso, puesto que como fenómeno literario está sometido pragmáticamente a un determinado modo de lectura y comprensión, las teorías de la deconstrucción ven en ella una ilusión referencial similar a la de la ficción, como destaca también Pozuelo Yvancos (2006: 35-42).

Según Jay (1993: 23), Paul de Man analiza al sujeto autobiográfico como una mera producción textual sin referencial extratextual de índole histórica y personal. Sentencia que el mérito del autor de la autobiografía estriba en esforzarse en escribir algo y de ahí que su acción sea retórica, sin más<sup>15</sup>. Desde esta

---

<sup>15</sup> Similar visión destaca Tortosa (2001: 37) al afirmar que <<De Man prefiere fijarse en el carácter tropológico sin estar atento allá donde el resto de teóricos hasta entonces parecían poner sus ojos como es la formalización de un carácter genérico de la autobiografía en atención a sus relaciones de semejanza, analogía, etc. con respecto a la ‘realidad’, puesto que allá donde el resto ve referencialidad, éste sólo encuentra una ilusión de referencia sin más>>.

perspectiva y para De Man, la autobiografía se percibe como una literatura menor, inclasificable e inmadura; consecuentemente, no se merece el *estatus* de género literario.

En síntesis, Paul De Man parte del texto para plantear problemas esenciales no sólo acerca de la autobiografía, sino también del (auto)conocimiento, del sujeto, del texto y de la relación entre texto y autor. Se apoya en el lenguaje, las figuras estilísticas como la metáfora, la prosopopeya, la retórica, las deudas de la autobiografía hacia otros géneros, su conexión con los géneros cercanos y la ilusión referencial para negar rotundamente la etiqueta de género a la autobiografía. Nora Catelli (1991) hace el mismo planteamiento cuando rechaza la autobiografía como género literario por entender que un texto será literario cuando oriente su lectura no sólo hacia la aprehensión del género en sí (poética), sino hacia la aprehensión del texto particular dentro del género (su interpretación: la crítica). Contra esta tesis, argumenta Lejeune (1994) que el género se define a partir del contrato de lectura, interpretado éste como un acto externo al texto. Según esto, una poética histórica de la autobiografía debe dar cobertura al contrato de lectura, destacando su función en relación con la producción del texto en un momento determinado de la historia.

Catelli (1991: 59-60) sugiere que se hable de autobiografía en cualquier relato en prosa, donde el narrador y el personaje son idénticos y coinciden con el nombre del autor y, además, cuando el tema principal es la vida del autor en conjunto. Por consiguiente, el discurso autoalusivo abarca la memoria, la biografía, la novela personal, el poema autobiográfico, el discurso íntimo, el autorrelato o el ensayo. No obstante, Lejeune (1994) aparta el relato en prosa de



todas estas variantes, elevándolo al rango de género. Por ello, acepta que ciertos rasgos lingüísticos, temáticos y narratológicos pasen de unos a otros. Si para Lejeune, la relación entre el autor, el narrador y el personaje principal define el género autobiográfico, para Catelli, es la noción de *espacio autobiográfico*. Por ello, la autora avala la idea de ilusión de referencialidad<sup>16</sup> de De Man argumentando:

No existen caracteres específicamente literarios que distingan a unos discursos de otros: esta convicción ha llevado la teoría, paradójicamente a una absolutización hasta ahora inédita del valor de lo literario en todos los discursos. Una mentalidad que se inclina por buscar continuidades entre unas y otras corrientes más que por señalar rupturas, sospecharía que esa absolutización es la consecuencia lógica del proceso de descomposición de la normativa de los géneros literarios (N. Catelli, 1991: 20).

En síntesis, Nora Catelli, a diferencia de Paul de Man que evoca muchas razones para rechazar la autobiografía como género literario, se apoya fundamentalmente en la no-identidad real entre el autor, el narrador y el personaje principal; de ahí su noción de *espacio autobiográfico* que desemboca en la ilusión autobiográfica.

Otro de los teóricos que ponen en tela de juicio la autobiografía como género literario es Olney (1991). En “Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía”, el crítico subraya que es tan variada la práctica de la autobiografía como el número de personas que la cultivan. Sostiene que el autobiógrafo, al ser interrogado sobre su profesión, podrá responder: *escritor, poeta, novelista, dramaturgo*; lo que indica la tendencia a crear cualquier obra recurriendo a la autobiografía, forma textual que podría ser

---

<sup>16</sup> La ilusión de referencialidad alegada por Paul de Man para negar el género autobiográfico es defendida por otros teóricos que, “como Sprinker o Catelli, se centran en la imposibilidad de que el discurso sobre un sujeto sea el sujeto mismo, aduciendo su condición autocreatoria y, desde luego, su limitación representativa a través del lenguaje” (A. Molero de la Iglesia, 2000a: 20).

*aquella que refleje y exprese la vida y la visión de la misma que tiene el escritor individual* (J. Olney, 1991: 33).

Puesto que los conceptos básicos y críticos a los que el crítico recurre son *bios* y *memoria*, para Olney la escritura autobiografía tiene tres etapas: la del *autos*, la del *bios* y la del *grafé*. Si focalizamos su análisis en la segunda, que es *bios*<sup>17</sup>, el término plantea a los teóricos de la autobiografía y, particularmente, a los estudiosos de la ontología, grandes interrogantes, dado que si *bios* es tanto el curso de la vida como el tiempo de la vida, ésta puede entenderse como vida ya vivida y pasada. Y si es así, ¿cómo es posible recuperarla otra vez, sabiendo que el *es* con el fluir del tiempo se ha diluido en *era*? Con todo, el presente y el pasado son dos realidades distintas, pero interrelacionadas. Para Heráclito el pasado es una ilusión creada por la mente. Al respecto, propone una expresión clásica al dilema del autobiógrafo cuando dice que en *algún lugar todas las cosas fluyen, nada permanece inmóvil*. Al comparar las cosas existentes con el fluir de un río, afirma que *nunca se baña dos veces en la misma corriente* (Platón, Cratylus, 402 *apud* J. Olney, 1991: 34)<sup>18</sup>.

Orientando el análisis en un sentido contrario, un diccionario griego aclara que *ta onta*, además de significar las cosas que existen en realidad, remite al presente opuesto al pasado y al futuro. Tanto el presente como el futuro no son el presente, no existen ni han existido como tales ni existirán nunca y, por lo tanto, están excluidos en el *ta onta*. El *onta* de Heráclito, en su definición lingüística, se

---

<sup>17</sup> Es una palabra griega que significa el *curso de la vida*, el *tiempo de la vida*.

<sup>18</sup> La frase, entendida como “cosas existentes”, es *ta onta* de la que deriva la palabra *ontología*. Por ello, *ta onta* significa “las cosas que son” o “aquellas cosas que existen”; de donde *ontología* se define como *teoría sobre la naturaleza del ser o de la existencia*. Así pues, Heráclito compara el *ta onta* con el fluir de un río.

opone a la existencia de una realidad estable, inalterable y sin limitación de tiempo, exactamente como la realidad superior que Platón reclamaba para sus *Ideas*. Unidas las dos partes de la definición, se llega a la conclusión de que “*ta onta* significa todas las cosas que existen en un momento concreto, que es el tiempo fenomenológico, el momento presente. Heráclito compara este estado con el incesante e irrefrenable fluir de la corriente, como la unidad y densidad de la experiencia, el tiempo o la conciencia, en una corriente en la que nunca será posible bañarse dos veces” (J. Olney, 1991: 34). De ahí, la necesidad de creer que al involucrarse de lleno en esta tarea consistente en convertir su vida en tema de un libro, el autobiógrafo no tiene la mínima pretensión de mirar hacia atrás, recuperando su *bios* pasada para que pase a formar parte del *ta onta*. Pero esa visión retrospectiva es posible si se concibe el *bios* como el curso de la vida, una vida ya vivida y recuperada con la intención de dotarla de un sentido y mirar al futuro.

Resulta interesante tener presente esas matizaciones del concepto *bios* para resaltar su carácter polisémico. Cuando, Jesucristo dice: *Yo soy la resurrección y la vida*, resultaría una aberración interpretar dichas palabras como *yo soy la resurrección y el curso de la vida*. Este caso, entre muchos otros, evidencia que el término *vida* no supone siempre una cuestión histórica, referida al pasado. Aquí, significa “el espíritu, un principio vital, un acto de conciencia, una realidad trascendente, un determinado modo de vida, o un conjunto de personalidad y carácter” (J. Olney, 1991: 34). Estas reflexiones obligan a considerar la pluralidad

de sentidos atribuidos a la autobiografía<sup>19</sup>, lo que implica elucidar el sentido de *bios* antes de aplicarlo al análisis de una obra concreta.

Tras presentar los diferentes sentidos de *bios*, Olney alude a autobiógrafos que, en sus obras, hacen un uso de la memoria en diferente sentido. Wright, en *Black Boy*, presenta la memoria en un sentido corriente y creativo, es decir, que para la forma y el contenido del discurso el autobiógrafo depende exclusivamente de la memoria. Por su parte, Valery la rechaza por completo, mientras que Yeats reconcilia las dos tendencias, es decir, al mismo tiempo que admite el uso de la memoria en sus escritos, también la rechaza.

Si el *bios* en el sentido de tiempo que ya ha transcurrido, y que se ha de recurrir exclusivamente a la memoria para recrear el pasado de los hechos, entonces se puede hablar de una autobiografía de memoria que se convierte en un modo creativo, vital e intenso y, por tanto, alcanza cierta dignidad filosófica. Aquí, la clave estriba en la concepción del *bios* como un proceso que puede abarcar toda la vida del autobiógrafo, éste capaz de recordar, recomponer y dar un sentido a los hechos que le han marcado de manera decisiva en su vida. Entendido de este modo, está claro que el proceso es visto retrospectivamente por el autobiógrafo, dando lugar a un proceso teleológico, es decir, orientado hacia metas o fines específicos. *Black Boy* constituye el ejemplo concreto de esa memoria creativa que reorganiza el pasado histórico, valorando el pasado de los hechos vividos y el

---

<sup>19</sup> Al respecto, Olney (1991: 35) dice que también “se podría entender como un impulso vital, el impulso de la vida, que al ser vivido y transformado por el único medio característico y peculiar de todo individuo, su propia configuración psíquica; es decir, se podría entender como consciencia, pura y simple, la consciencia que no se refiere a objetos, acontecimientos u otras vidas, esto es, que no se refiere a la vida que no sea la propia. Se podría entender como la participación en una existencia absoluta que trasciende en gran medida las variables y cambiantes irrealidades de la vida mundana; se podría entender como la tendencia moral del ser individual. La vida entendida así no se dirige a través del tiempo hacia el pasado sino que se dirige hacia las raíces de cada ser individual. De esta forma, es intemporal y se encuentra comprometida a seguir ese impulso vertical desde la consciencia al inconsciente más que el impulso horizontal del presente al pasado”.

presente de la escritura. En esa tarea que consiste en recordar el pasado en el presente, teniendo en cuenta la distancia que los separa, cae en la trampa de imaginar a otra persona, otro mundo totalmente diferente del pasado y sin continuidad en el presente. Por ello, Eliot opina que ésta es la *utilidad de la memoria*. Consecuentemente, los recuerdos no surgen, sino en *ta onta*, en cuanto *suma de todas esas cosas que existen realmente en el momento presente* (J. Olney, 1991: 37); de ahí también el doble sentido de la palabra *bios*.

Apoyándose en Platón, Olney nos invita a interpretar el mundo del futuro como aquel que contempla la vida del ser en el presente, un presente eterno y fenomenológico (el *ta onta*) cuya función consiste en hacer un balance de la vida en su totalidad y dotarla de un sentido. Este crítico, al igual que Platón, conjuga el mundo del devenir de Heráclito y el mundo intemporal de Parmenides. De esa unión, saca la conclusión de que es posible orientar la memoria hacia dos sentidos: “como discurrir del pasado convirtiéndose en presente y como la unión de ese pasado que se ve retrospectivamente con el presente como ser” (J. Olney, 1991: 35). De este modo, se hace visible el poder recordatorio y creativo de la memoria que desemboca en la realidad y ficción autobiográfica.

Pero si la memoria ocupa un lugar privilegiado en la autobiografía de Wright, no ocurre lo mismo en la de Valery, en la que se convierte en un acto de conciencia. En este peculiar acto de consciencia pura, están ausentes un antes y un después, un resumen presente que recapitula el pasado y se proyecta en el futuro. La existencia de un autobiógrafo como Valery que sostiene con firmeza este sentido de *bios*, borra por completo la memoria en la realización de su empresa autobiográfica. En este sentido, la autobiografía viene a ser un simple asunto

formal, vacío de contenido histórico, biográfico o narrativo. En resumen, se trata de una consciencia pura que da pie a una autobiografía pura, desprovista de la memoria y del pasado, dado que todo está realizado y presentado en el presente. Eso es lo que Valery denomina *sentimiento del eterno presente*. Por ello, su *bios* “es siempre una renovada y eterna consciencia naciente y el foco de su esfuerzo creativo no son los hechos pasados, ni tampoco el presente visto desde el presente, sino el lenguaje en sí mismo y las formas de poesía imaginadas y creadas por el lenguaje” (J. Olney, 1991: 42). Para Valery, el lenguaje es la clave de la autobiografía, pues el *yo* autobiográfico es creado por el lenguaje y sus formas. Luego, lo que puede ser forma para unos en literatura, para este crítico, es contenido. Paradójicamente, encuentra que un poema sin contenido biográfico es una autobiografía. En cambio, cuando el escritor recurre a la memoria para salvar su pasado personal del olvido no es una autobiografía. Su postura es arriesgada y oscura, como lo es su poema *La Jeune Parque*; de ahí la pregunta de saber cómo es posible este tipo de autobiografía en un mundo repleto de acontecimientos.

Para Yeats y Plotino, todo hombre dispone de dos almas: la inferior y la superior; cada una de ellas tiene su propia memoria, por lo que ésta resulta un fenómeno doble que inserta dos facultades contrarias: recordar y olvidar. Sobre esta *facultad* y *antifacultad*, Yeats escribe a Joseph Hone y le hace notar la subjetividad del mundo. Si para Plotino, se puede hablar de dos seres (el hombre inferior y el superior), para Yeats, se trata del *yo* y *anti-yo*, del *hombre* y *demonio*. Sobre estos conceptos, Olney (1991: 43) concluye que Yeats “elimina todas las huellas de la memoria de este mundo para poder así recordar las formas de otro mundo. Olvida lo que pasa en el tiempo para poder así recordar lo que no pasa en

la eternidad”. En su empeño de olvidar voluntariamente nombres, fechas y lugares que suelen darse en la autobiografía, el crítico quiere crear arquetipos y dotar el relato de anécdotas para llegar a lo que llama *accidente de la incoherencia*.

En síntesis, Yeats admite y rechaza la memoria, lo que supone que su modelo de ontología de la autobiografía es profundamente platónico. Por su parte, Wright rescata el tiempo del pasado, apoyándose en la memoria e intentando dotar de un sentido su propia leyenda. Valery alude también al tiempo con la intención de dar mayor relieve al poder creativo del lenguaje y a la consciencia en el eterno presente. Es evidente que las tres autobiografías son diferentes, debido a que los conceptos de *bios* y *memoria* se dan en sentidos opuestos<sup>20</sup> por sus autores. Por ello y según Olney (1991: 34) “no es posible establecer una definición prescriptiva de la autobiografía ni imponerle de forma alguna posibles limitaciones genéricas”. Se supone que estas vidas distintas entre sí e ilustradas a través de formas también diferentes de memoria validan la complejidad de la autobiografía. Ahora bien, tal calidad aporta una gran riqueza interpretativa a la misma. Este factor puede ser positivo para su esclarecimiento y su aceptación como género literario, lo que dista de la postura de Olney. Este crítico ve en la autobiografía una simple modalidad de

---

<sup>20</sup> Al respecto, Olney (1991: 46) dice que “Aunque indudablemente existen otros *bios* posibles y otras variedades auxiliares de memoria además de las tres que aquí han sido esbozadas (a grandes líneas), pienso que en los tres ejemplos de bios, el bios doble de Richard Wright, su doble-referente ‘yo’ y su memoria retrospectiva/proyectiva, el bios de Paul Valery de la consciencia y su desdén hacia la memoria en favor de un presente eterno y el bios eterno de W. B. Yeats, compuestos por paradigmas y arquetipos a los que el poeta y el autobiógrafo acceden por medio de una memoria que simbolizan la relación con lo atemporal, encontramos suficiente demostración de la rica variedad de la autobiografía así como una clara evidencia de la resuelta aversión de la autobiografía a someterse a definiciones prescriptivas o restrictivos límites de géneros. Y, aunque no agotan todas las posibilidades, las obras de Wright, Valery y Yeats son, por lo menos, un indicio de lo diversos que pueden ser los diferentes bios que pueden conformar las autobiografías por medio de las diferentes maneras de ejercitar la memoria”.

escritura y no un género literario, pues se apoya en la imposibilidad de establecer límites genéricos en la autobiografía, a causa de la multiplicidad de modelos.

Su postura ha llamado la atención de Jay (1993) cuando aborda en “cuestión del género” el tema autobiográfico, inspirándose en las ideas de James Olney para negar el *estatus* de género literario a la autobiografía. En *El ser y el texto*, analiza las formas literarias de la literatura autorreflexiva desde el Romanticismo hasta la modernidad, y desde una perspectiva histórica, filosófica y teórica. Según este crítico, en los siglos XIX y XX, el autor de una obra se convierte en tema de su propia narración. A pesar de que la totalidad de las obras comentadas en su libro son más o menos autobiográficas, Jay se resiste a definir la autobiografía como un subgénero compuesto por obras interrelacionadas entre sí. Aunque su enfoque se basa en una serie de intereses parcialmente históricos, tampoco le conviene recrear la historia de un género literario. Sin embargo, le interesa la evolución de las formas literarias autorreflexivas durante los siglos XIX y XX. A partir de las cualidades autobiográficas de las obras, se niega a catalogarlas como autobiografía por su incoherencia. Por ello, alega que la definición de la autobiografía como género literario conlleva una serie de interrogantes que han preocupado siempre a los críticos desde su aparición.

Al igual que Olney, Jay (1993: 18-19) piensa que la mayoría de las obras catalogadas como autobiografías fueron escritas bajo preceptos distintos, al tiempo que se pregunta por qué en la actualidad practica la escritura autobiográfica todo el mundo. La respuesta es la falta de criterios preestablecidos. Es decir, que “no hay constricciones, ni modelos necesarios, ni una observancia obligatoria de reglas gradualmente configuradas a partir de una tradición que hubiese evolucionado



desde antaño, e impuestas mediante esa tradición sobre el talento individual que decide traducir una vida entera a la página escrita”. Desde este prisma, la autobiografía no es más que una modalidad de escritura no sujeta a una forma, una *terminología* ni a una observancia propia. En este sentido, puede decirse que la autobiografía es un género libre y democrático.

Y si ya hay controversia sobre la definición genérica de la autobiografía entre la crítica universitaria, el debate se hace más intenso, cuando se busca una compilación de los textos que responden a los criterios de la autobiografía. Cabe preguntarse qué tienen en común *El Preludio*, de Wordsworth, y la *Autobiografía*, de B. Franklin para pertenecer a un mismo género. A este respecto, Jay (1993: 20) define la autobiografía como “una historia factual y más o menos objetiva de la vida de su autor, que incluye toda suerte de detalles acerca de su desarrollo personal y emocional, espiritual y social”. La incoherencia entre la definición de esta modalidad de escritura como género y la realidad es resaltada por Jay (1993: 22) cuando analiza los *insensatos* interrogantes que plantea De Man y afirma que “siempre quedará la tentación de definir la autobiografía como género, para crear fronteras que resulten o bien demasiado estrechas y excluyentes, o bien tan amplias que carezcan de sentido. Y la frontera entre autobiografía y ficción se traza sobre una noción privilegiada de referencialidad, el estudio de las obras autobiográficas siempre se basará, en parte, en una ilusión”. Jay coincide con Olney en que la ilusión autobiográfica contempla al sujeto como una producción exclusivamente textual sin antecedentes históricos, por lo que la acción de la autobiografía no es historiar, sino esforzarse en una acción retórica. En síntesis, para Jay, la autobiografía se confunde con la ficción, luego no hay razón para

elevarla al rango de género literario. Pero las teorías deconstruccionistas no son las únicas que cuestionan la autobiografía como género, también lo hacen las teorías feministas<sup>21</sup>.

Smith (1991: 93) observa que, desde su génesis e incluso durante el Renacimiento y la Reforma, la autobiografía se ha considerado como un género masculino<sup>22</sup>. A pesar de los cambios anunciados por estas corrientes, la condición del *estatus* de la mujer sigue intacta, pues se la considera como el espejo ante el cual se mira el hombre. Es esta imagen del hombre ante el espejo en su afán de afirmarse la que critica Wolf cuando sostiene que los hombres utilizan a la mujer en las sociedades civilizadas para ejercer cualquier acción violenta y heroica. La misma idea de dominio se ve reflejada en la escritura autobiográfica, en la que el hombre se sirve de la vida de la mujer para asumir sus privilegios, descubrir y perfeccionar su propia imagen. En tal marco, su autobiografía está asociada a la *autobiografía formal*, convertida en un discurso cultural patriarcal que tiene a la mujer como el *otro*. Este *yo* que se basa en la identificación masculina y el sistema patriarcal occidental procede de las tempranas relaciones del niño con la madre, según las teorías psicoanalítica clásica y revisionista.

En efecto, los teóricos estadounidenses piensan que el niño rechaza muy temprano a su madre para entrar en el reino fálico del poder habitado y valorado exclusivamente por hombres. El niño se opone al mundo doméstico de la madre y prefiere las aventuras de la vida pública y la autoridad del *logos*. Por ello, debe renunciar al amor que siente y rechazar de plano todo aquello que se relaciona con

---

<sup>21</sup> Entre las autoras que cultivan las teorías feministas, destacan Sidonie Smith, Shari Benstock y Susan Friedman, entre otras.

<sup>22</sup> Smith parte de la idea de Olney retomada por Heilbrun (1991: 108) de que la autobiografía es un género de expresión masculina porque los hombres han escrito autobiografías durante siglos.

lo femenino dentro y fuera de sí. Así pues, el niño tendrá que renunciar a todo lo que la cultura patriarcal entiende como femenino (ausencia, silencio, vulnerabilidad, inmanencia, interpretación, lo no-logocéntrico, lo impredecible y lo infantil (S. Smith, 1991: 94). En este sentido, el niño se convierte en hombre y, para él, lo femenino funciona simbólicamente como su mero inconsciente.

Benstock (Á. G. Loureiro, 1993: 38-39), en *The Private self. Theory and practice of women's autobiographical selves*, recoge una colección de ensayos sobre autobiografías firmadas por diversas feministas, inspirándose en las ideas de Lacan que sostiene que, en el estadio del espejo, el niño, que accede por primera vez a la ley de lo simbólico, es decir, del lenguaje, se ve como algo individual. Pero se trata de una unidad que le viene impuesta desde el exterior mediante una imagen del otro. Con el paso del tiempo, rechaza las imágenes llegadas desde su inconsciente y se opone a dicha unidad a través de la internalización de la *otredad*. En conexión con esta tesis, Benstock define la autobiografía como una de las maniobras de negación de la *otredad* internalizada. Al igual que las feministas americanas, las francesas opinan que el niño se define y se afirma oponiéndose a su madre, pero argumentan que este acto es inherente a la estructura misma del lenguaje. Todas estas teorías coinciden en que la etapa edípica alcanza su punto culminante cuando, por necesidad biológica y por las relaciones afectivas, el niño rechaza el reino femenino, se aísla y se afirma optando por el orden y la autoridad fálicos. Por ello, la autobiografía se concibe como la afirmación de la llegada del niño y de su admisión e inserción en el mundo del poder, del falo, del reino simbólico del signo. El mito de los orígenes, plasmado en la escritura autorreflexiva, legitima la primacía de la descendencia por línea del padre. Éste, al

dar su nombre al niño, acredita el discurso endocéntrico. Se trata de un discurso que silencia a la mujer, suprime su voz por miedo y desconfianza hacia el poder de que puede gozar ella. Es así como el discurso machista hace que la mujer permanezca culturalmente callada, privada de autoridad de nombrar sus propios deseos y nombrarse a sí misma, razón por la que no es ni representada ni representable. Así pues, la ideología de los géneros niega la categoría histórica al guión de la vida de una mujer. Convertida en un espacio silencioso, un hueco en la cultura patriarcal, su historia *natural* no se realiza en torno a la vida pública y heroica. Es la capacidad de respuesta fluida, circunstancial y contingente hacia otros la que, según la ideología patriarcal, caracteriza la vida de la mujer pero no la autobiografía. Le falta, por tanto, no sólo la *identidad autobiográfica* de la que dispone el hombre, sino también una historia *pública* que contar (S. Smith, 1991: 98-99). Esta situación de opresión, incompreensión, silencio, violencia, dominación e injusticia se hace más crítica cuando la mujer es de color o de clase trabajadora, es decir, cuando *ideologías de raza y clase, a veces incluso de nacionalidad se entrecruzan y confunden con las de género.*

Benstock opina lo mismo, subrayando la marginalidad de las mujeres, los negros y los homosexuales, con respecto a la cultura patriarcal. Todos ocupan una posición de otredad, lo que hace de ellos individuos interiormente más divididos que los demás; de ahí que, ante los modelos clásicos de la autobiografía que inciden en la unidad y el autoconocimiento del autobiógrafo, Wolf cuestione en los diarios las ideas de autoconciencia y voluntad. Esta consideración lleva a Benstock a concebir una autobiografía en la que el inconsciente y la creación ocupan un lugar destacado. Sostiene que el descubrimiento del inconsciente cuestionó la

concepción de una autobiografía coherente, unida, consciente defendida por los representantes del poder fálico, por lo que el *yo* está no sólo ausente, sino también descentrado en las autobiografías escritas por mujeres (Á. G. Loureiro, 1993: 39). En síntesis, esta ideología genérico-sexual es el sistema clave para que la vida de la mujer sea una *no-historia*, *hija de su madre*. Consecuentemente, la autobiografía, como contrato público, como género androcéntrico, falogecéntrico, escena del poder, no reserva un espacio para ella.

Sin embargo, como toda ideología, la patriarcal tiene límites y, por tanto, es incapaz de sistematizarse completamente. Se trata de una doctrina contradictoria, llena de prejuicios y que se fractura en varias direcciones, dado que el estudio de la mujer fue objeto de un interesante debate durante la Edad Media y el Renacimiento, en especial en los siglos XIV y XV. Dicho debate sobre *la querelle de las mujeres* tenía como meta principal idealizarla, dándole un lugar privilegiado en el discurso. Por ello, su imagen fue sometida a un escrutinio. Con el transcurso del tiempo, dicho escrutinio ha sido cuestionado por la ideología patriarcal, mientras que las mujeres han intentado resquebrar la superioridad complaciente de esta doctrina, rompiendo con la ley del silencio y denunciando la “interdependencia entre la ideología genérico-sexual y la ideología del individualismo a partir de la cual se engendra la autobiografía como género” (Á. Loureiro, 1993: 37).

Las mujeres entienden que no son solamente signos a los que recurren los hombres para sustentar su poder, sino que son también proveedoras de los mismos y, en este sentido, suministradoras y absorbedoras de todos los discursos dominantes (S. Smith, 1991: 94). Es en este sentido en que hay que entender a

Christine de Pisán que decidió defender y dignificar a la mujer escribiendo<sup>23</sup>. Mediante la escritura, testimonió sobre sí misma, buscando con su gesto significado y autoridad autobiográficos. Al igual que otras feministas de autobiografía continental europea, inglesa y norteamericana<sup>24</sup> que buscaron, según Nancy K. Miller retomada por Smith (1991: 95), *salir de entre bastidores y adelantarse, aunque sea por breves instantes, al centro de la escena*. La propuesta de dichas feministas consiste en escribir su vida, cuestionar la ideología patriarcal, cruzar la frontera entre la expresión privada y pública, manifestar abiertamente su deseo de ejercer el poder de autorrepresentación autobiográfica, romper la compleja relación textual y sexual que los hombres han establecido en la autobiografía, relegándolas a una posición negativa en la cultura. Resistiendo a este *designio*, como argumenta Ann Rosalin Jones, las mujeres se han convertido en sujeto(s) *dentro del discurso* en vez de permanecer como *sujeto(s) del discurso* (S. Smith, 1991: 99).

La lucha por el poder público por parte de las mujeres, según entiende la crítica, se refiere a las autobiografías escritas antes del siglo XX que son diferentes a las del siglo XX, donde la confrontación resulta más reflexiva y atrevida. A pesar de esta evolución, las mujeres siguen viéndose afectadas por la doctrina patriarcal que sostiene que la autobiografía es una cuestión que no les compete, por lo que Smith reacciona adoptando una serie de ideas de las que conviene destacar:

---

<sup>23</sup> Kelly-Gadol afirma a este respecto que “la teoría feminista surgió en el siglo XV, en estrecha asociación y como reacción a la nueva cultura secular del estado moderno europeo. Emergió como voz de unas mujeres cultas que veían a la mujer condenada y oprimida por una cultura que, a la vez, dio a la mujer poder para hablar en defensa propia” (S. Smith, 1991: 94).

<sup>24</sup> Se insertan en este grupo autoras como Santa Teresa de Ávila y también madame Guyon (*The Book of Margery Kempe*), Julian de Norwich (*Revelations*), la duquesa de Newcastle (*A True Relation*) y Anne Bradstreet (*la Vida*), entre otras.

—La idea del *contrato autobiográfico*.

—La idea de que la autobiografía revela más sobre el presente del escritor que sobre su pasado.

—La hipótesis de que el lector de una autobiografía siempre espera una *verdad* de algún tipo.

—La idea de autobiografía como acto del presente de la escritura que da sentido al pasado, no como reproducción imposible de ese pasado.

Ahora bien, escribiendo su vida, la mujer no tendrá un *yo autobiográfico* en el mismo sentido que el hombre. Es lo que ve Friedman cuando, partiendo de la concepción de la autobiografía defendida por Gusdorf como *producto y expresión de la individualidad*, subraya que son diferentes las autobiografías de mujeres, las de las minorías y las de los sujetos no occidentales. Con esta tesis, la autora opina que resulta imposible aplicar los modelos individualistas del *yo* a estos colectivos a los que se les impone una identidad colectiva, además de que “la construcción de la identidad masculina y femenina se producen a través de mecanismos de socialización muy diferentes” (S. Friedman *apud* Á. G. Loureiro, 1993: 39-40). Para llevar a cabo su teoría, Friedman se apoya en las ideas de Rawbothan y N. Chodorow. Coincide con aquélla en que las representaciones culturales impuestas a la mujer no son fruto de una identidad individualizada, sino también del de una identidad de grupo, es decir, *una imagen de mujer genérica*. Ahora bien, cuando la mujer ya goza del mismo poder que el hombre, lo curioso es que en su discurso deja constancia de la combinación de un *yo* individualista, aislado y colectivo.

Tal consideración justifica su alineación con respecto a las imágenes culturales de sí misma que se le han pretendido imponer históricamente. Friedman

completa sus ideas culturales con las de Chodorow y concluye que, en la autobiografía femenina, el *yo* no se opone a las demás mujeres, se autodefine en relación con el grupo, explorando un sentido de identidad colectiva con el resto de las mujeres.

Desde la misma perspectiva, Kristeva y Toril Moi (S. Smith, 1991) sostienen que la mujer que quiere convertir su vida en tema de su libro asume la misma aventura que el hombre. En este sentido, esos críticos resaltan que la mujer plasma los modelos masculinos y respalda la jerarquía de los valores de la cultura patriarcal. Se percibe en su actitud una contradicción, ya que pide algo y su contrario al mismo tiempo, convirtiendo su lucha en una utopía<sup>25</sup>. Además, quiere —subraya Smith (1991: 100)— adoptar la ley del padre, aceptar la misma sexualidad, el mismo discurso, la misma economía, la misma representación, el mismo origen, lo que le permite ganar en reconocimiento cultural que le corresponde como persona que encarna ideales masculinos, pero que, a la vez perpetúa la falta de poder político, social y textual de madres e hijas. De este modo, colabora en la aceptación de las ficciones sobre la mujer, los prejuicios como ser inferior, la concepción del hombre como modelo valioso al que se ha de imitar, desempeñando idéntico papel. Por ello, para una mujer, escribir su autobiografía no es sinónimo de defenderse y liberarse de las ficciones a las que se ve sometida, sino de promover la identificación con la misma ideología esencialista que convierte su historia en una historia de silencio, privación de

---

<sup>25</sup> En esta línea, “Sarraute et Youcenar manifestent de vives réticences devant l’annoncé autobiographique: la première au nom de l’inauthenticité des autobiographies déjà réalisées et parce qu’elle récuse la notion d’identité et les étiquettes psychologiques; la seconde par un refus classique de l’égotisme et à cause d’une conception de l’individu qui en nie la consistance et l’autonomie” (E. Lecarme-Tabone, 2002: 58).



poder y autonegación<sup>26</sup>. Su palabra sigue *inferior*, pues todavía no goza del pleno acceso al reino del poder y de lo simbólico, como reconocen Showalter y otras críticas de literatura inglesa. Esa consideración desemboca en el lenguaje sexista que no deja de mirarla y tratarla como mujer (S. Smith, 1991: 100). Quizás por todo ello, Lecarme-Tabone se pregunta si existe en el siglo XX una autobiografía de mujeres, porque ellas experimentan dificultades a la hora de firmar el libro con su nombre propio<sup>27</sup>.

Al igual que Benstock y Friedman, Smith (1991: 90) aborda el problema del lenguaje en conexión con la verdad del enunciado al cuestionar la doctrina patriarcal que ha acusado a las mujeres de intrusas, de *robar* el lenguaje del hombre. En esta línea, Smith considera la autobiografía no como una esencia verdadera, sino como una ficción cultural y lingüística *construida a través de procesos narrativos y de ideologías históricas de la identidad*. Por este motivo, Smith, Benstock y Friedman evocan de manera superficial el lenguaje en sus teorías porque ven en él un peligro que puede cuestionar sus propias teorías. Por ello, Loureiro (1993: 39-42) estima que la apuesta por un lenguaje plural y

---

<sup>26</sup> Desde la misma perspectiva y según Lecarme-Tabone (2002: 58), “Écrire et publier son autobiographie suppose à la fois un grand intérêt pour son moi et le désir de le rendre public, deux attitudes contraires à l’effacement longtemps enseigné aux femmes et à leur relégation dans la sphère privée. Le geste autobiographique des femmes porte la marque de ces injonctions et de ces interdits, et révèle souvent une tension entre le désir de se dire et l’envie de se cacher. Des critiques américaines ont même inventé le terme d’‘autogynography’ pour désigner la démarche oblique et allusive de certains textes autobiographiques féminins”.

<sup>27</sup> Dicha pregunta lleva a Lecarme-Tabone (2002: 57-58) a puntualizar: “Une remarque préliminaire s’impose: l’identité nominale de l’auteur, du narrateur et du personnage, condition nécessaire de l’autobiographie, devient plus complexe et plus problématique lorsqu’il s’agit de femmes car leur rapport au nom est par définition fluctuant. Beaucoup d’entre elles recourent à un nom de plume qui finit par devenir leur nom légal et qui symbolise leur nouvelle naissance par l’écriture: c’est le cas notamment de George Sand et de Marguerite Youcenar (née de Crayencour, dont Youcenar est l’anagramme). Natalie Tcherniak garde le patronyme de son mari, Raymond Sarraute. Sidonie Gabrielle Colette, après maintes péripéties, choisit de faire de son nom de famille, providentiellement identique à un prénom féminin, son nom unique”. Asimismo, solas, las mujeres escriben lo que se llama *autobiographie de couple*, en las que uno de los implicados se responsabiliza de lo escrito, como en el caso de Simone de Beauvoir.

descentrado, como también preconizan las teorías feministas, “imposibilitará no sólo el desarrollo teórico de una autobiografía específica y diferente, sino también la posibilidad misma de la autobiografía como género”. Por ello, Smith opina que el papel crucial de la memoria consiste en la recuperación e interpretación del pasado. En este proceso, la memoria, por ser infiel al hombre, evidencia la futilidad y el fracaso de la escritura íntima, como también ve Benstock.

En síntesis, las teorías feministas desarrolladas a partir del psicoanálisis y estimuladas también por las corrientes creativas y críticas del siglo XX ponen de relieve el reconocimiento de la otredad y la multiplicidad del sujeto autobiográfico a lo largo de la historia. En su denuncia de la hegemonía de la doctrina patriarcal, abogan por la plena libertad de la mujer, concediéndole un lugar en la escena pública al reconocer su propia identidad, su voz, su derecho de pertenecer al mundo de las palabras y del contrato público a través de la autobiografía. Sin embargo, en su acercamiento a las ideas de Paul de Man, señalan que la multiplicación de los *yoes* en un proceso autobiográfico es un artefacto retórico que produce una desapropiación de la vida real. Basándose en el lenguaje y en la diversidad de los *yoes* que se dan en el discurso, ponen en tela de juicio esta modalidad de escritura como género literario.

En líneas generales, parece evidente que el cuestionamiento de la autobiografía como género literario a través de las teorías deconstruccionistas y feministas ha sido obra de tan sólo unos cuantos teóricos y críticos de la literatura.

De Man equipara la autobiografía con las figuras estilísticas (metáfora, prosopopeya, retórica), el lenguaje, su conexión con los géneros colindantes y la ilusión referencial. Catelli evoca fundamentalmente la ilusión referencial

autobiográfica. Olney, por su parte, ve imposible el establecimiento de límites genéricos en la autobiografía, ya que son muchos los que se dedican a ella, dándole formas y contenidos diferentes. Jay se apoya en las ideas de Olney sobre la ficción autobiográfica; Smith, Benstock y Friedman denuncian la práctica de la autobiografía como patrimonio exclusivo de los hombres desde sus orígenes. Por ello, se apoyan también en el lenguaje para negar la autobiografía como género literario. Habrá que suponer que todos estos elementos, conjugados entre sí, dan coherencia, cohesión y sentido a la autobiografía, razón por la que se puede considerar su función literaria y artística para hablar de la autobiografía como género literario. Sin negar todos estos elementos que aseguran la función literaria y artística, otros muchos críticos han proclamado en sus estudios la calidad genérica de la autobiografía.

### *1. 1. 2. Defensores de la autobiografía como género literario*

Son numerosos los críticos que han defendido la autobiografía como género literario<sup>28</sup>. Para Gusdorf (1991a), la autobiografía es un género literario al que la historia le proporciona rasgos de naturaleza propios. En su ensayo “Condiciones y límites de la autobiografía”, describe esta modalidad de escritura como:

un género literario firmemente establecido, cuya historia se presenta jalonada de una serie de obras maestras, desde *Las Confesiones* de san Agustín hasta *Si le grain ne meurt* de Gide, pasando por las *Confesiones* de Rousseau, *Poesía y verdad*, *las Memorias*

---

<sup>28</sup> Entre ellos, destacan Gusdorf, Lejeune, Bruss, Loureiro, Weintraub, May, Eakin, Romera Castillo, Molero de la Iglesia, Pozuelo Yvancos, Villanueva, Caballé, Lecarme y Lecarme-Tabone, Tortosa, etc.

*de Ultratumba o la Apología de Newman* [...]. La autobiografía existe en todas; está protegida por la regla que protege a las glorias consagradas, de modo que ponerla en cuestión puede parecer ridículo (G. Gusdorf, 1991a: 9-10).

Porque hombres de prestigio han cultivado la autobiografía y que ésta, para existir como género literario, se ha prescindido de los filósofos, el crítico sostiene también que es un fenómeno occidental limitado en el tiempo y espacio, que aparece cuando la aportación cristiana se inserta en las tradiciones clásicas. De hecho, su primera manifestación remonta en *Las Confesiones* de san Agustín. Para él, la autobiografía pone de relieve el ansia del hombre occidental de comunicar su cultura y someter a los demás pueblos a una colonización intelectual, como muestra Gandhi que cuenta su historia personal recurriendo a los medios de Occidente para defender a Oriente.

Contar la propia vida —dice Gusdorf— no es una experiencia universal, porque el hombre, que revela sus secretos a los demás, cree gozar de un interés particular, considerándose el centro de un espacio vital. Por tanto, convertir su vida en tema de un libro, es querer seguir viviendo tras la muerte física; es orientar su imagen en torno a su medio y testimoniar no sólo sobre sí mismo, sino también sobre los demás. Constituye una especie de toma de conciencia de su individualismo y originalidad, éstos considerados productos tardíos de cierta civilización, lo que significa que a lo largo de la historia de la humanidad, el hombre ha tenido una existencia solidaria que se ha podido concretar en su relato. Pese al régimen de cohesión social, la autobiografía sólo es posible en un medio cultural dominado por la conciencia individual. Ésta, que supone una revolución cultural, permite al hombre desmarcarse de los demás y definirse a sí mismo. También le sirve para escribir una historia personal que se inscriba en la gran

Historia de los hombres, entendida como “la memoria de una humanidad que se encamina hacia destinos imprevisibles y que lucha contra la descomposición de las formas y de los seres” (G. Gusdorf, 1991a: 9-11).

Tal consideración le otorga una imagen relacionada con el medio cultural en el que se desenvuelve y donde su conciencia existe. Consciente de que su presente difiere de su pasado, cuenta su vida y cree justo y valioso dar a conocer su propia imagen en el mundo. Puesto que cada hombre y el testimonio que da de sí mismo son importantes para la humanidad, lejos de empobrecer el patrimonio cultural, lo que hacen es enriquecerlo. Esta curiosidad de la persona por sí misma está ligada a la revolución copernicana de la entrada en la historia, momento clave en el que el hombre reconoce su responsabilidad ante el mundo. Con este espíritu, nace el personaje histórico y la biografía. Se concede un espacio importante a la vida de los hombres ilustres, a los héroes y príncipes, dándoles una especie de inmortalidad literaria y pedagógica para la edificación de los siglos futuros.

En esta línea, la aparición de la autobiografía supone una nueva revolución espiritual, dado que el artista y el modelo coinciden. El historiador se toma a sí mismo como objeto, invirtiendo de este modo el movimiento natural de la atención, olvidando por completo que no es más que un intelectual más o menos oscuro. Sensible a su entorno, el hombre que se toma como sujeto cambia el movimiento natural de las cosas. En este sentido, viola los secretos y las leyes de la naturaleza, a partir del momento en que tanto la sociología profunda como la psicología y el psicoanálisis han puesto de relieve la angustiada pero compleja significación que reviste el encuentro del ser humano con su imagen en la escritura autobiográfica, concebida como un espejo en el que el hombre se contempla: “la

imagen es otro yo-mismo, un doble de mi ser, pero más frágil y vulnerable, revestido de un carácter sagrado que lo hace a la vez fascinante y terrible” (G. Gusdorf, 1991a: 11).

La aparición del *doble* es un signo fatal en las mitologías y en gran parte de los folclores, ya que resalta la inquietud del hombre por descubrirse a sí mismo. Como la naturaleza no había previsto el encuentro del hombre con el espejo, éste aparece claramente como una invención suya<sup>29</sup>. Los psicoanalistas han resaltado la importancia de esta imagen en la conciencia progresiva que el niño va tomando de su propia personalidad, descubriendo a los seis años un aspecto esencial de su identidad en el espejo. Con el tiempo, se familiariza con esta imagen, al contrario que el hombre primitivo, que se asusta y se inquieta ante el espejo. Por su parte, el autor de una autobiografía desafía al espejo y más allá de su imagen reflejada en él, “busca tenazmente la vocación de su ser propio, testimoniando sobre sí mismo que se quiere signo del hombre moderno, empeñando en dilucidar el misterio de su propia personalidad” (G. Gusdorf, 1991a: 11). La autobiografía aparece, en este sentido, como el espejo a través del cual el hombre refleja su propia imagen. El género ha nacido antes del descubrimiento técnico de artesanos alemanes e italianos. Sin embargo, la atracción física y material del reflejo en el espejo se fortalece a partir de la Edad Moderna con la práctica cristiana del examen de conciencia, *Las Confesiones* de san Agustín como modelo. Se asiste a una orientación nueva de la espiritualidad y a una antropología nueva del cristianismo que hace del hombre el único responsable de sus actos y de su destino. Al no

---

<sup>29</sup> Dicha invención conmovió la experiencia humana, a partir del momento en que, a finales de la Edad Media, se reemplazaron las láminas de metal utilizadas, desde la Antigüedad por los vidrios producidos por la técnica veneciana. A partir de ese momento la imagen en el espejo forma parte de la vida (G. Gusdorf, 1991a).

obedecer a ninguna norma y doctrina, el autobiógrafo decide plasmar por escrito sus vivencias con un objetivo bien marcado: desnudarse y dar a conocer su lado oscuro. Así pues, la nueva época practica así la virtud de la individualidad cultivada particularmente durante el Renacimiento. En el siglo XIX, se asiste de nuevo al mayor interés por la autobiografía, cuando la virtud de la individualidad se ve completada por la de la sinceridad. Es significativo tanto el deseo de comprenderlo todo como el de decirlo todo y no se cuestionan las complejidades, contradicciones y aberraciones del hombre.

Gran parte de la crítica coincide en que la historia y la antropología permiten al hombre situar la autobiografía en su momento cultural. En relación con esto, argumenta Gusdorf (1991a: 12) que el autobiógrafo, en su aventura de poner en letra de imprenta su vida, recurre a la memoria que convierte su obra en un instrumento a través del cual el escritor se esfuerza en parecerse a lo real, dado que el autor reúne los elementos dispersos de su vida y los agrupa en un esquema de conjunto para dotarla de un sentido.

Como se ve, el autobiógrafo se sitúa, al igual que el historiador o el pintor, a cierta distancia de sí mismo para reconstruir su unidad y su identidad a través del tiempo. Esta consideración hace que el planteamiento de la verdad y de la falsedad sean cuestiones claves para la polémica entre los estudiosos de la literatura, en cuanto que la noción del *pacto* se articula en torno a dichos conceptos. Se trata, según Gusdorf de una conciencia en busca de la verdad personal<sup>30</sup>. Asimismo, en su artículo, el crítico aborda los móviles de la escritura, entre otros, los

---

<sup>30</sup> A propósito, Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 58) subrayan que “Gusdorf fait reposer l’acte autobiographique sur la présence de soi à soi, conçue comme un lieu de la plénitude spirituelle et de la sincérité”.

apologéticos, testimoniales y afectivos. En síntesis, Gusdorf, en su consideración de la autobiografía como género literario, encuentra que se trata de un fenómeno occidental y que el hombre, entidad o sujeto cultural, en este proceso de contar su vida dando testimonio de sí mismo, enriquece el patrimonio cultural. Pero, en esta aventura, tropieza con los problemas de sinceridad y de verdad a causa del peligroso juego de la memoria.

El segundo paso importante, para la teoría de la autobiografía, lo da Lejeune (1994: 50) con su libro *El pacto autobiográfico*, arriesgando una definición del género como un “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 propia personalidad”. Acota cuatro categorías diferentes para su definición, entre ellas 1) forma del 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. Luego, su concepción de la autobiografía requiere una condición *sine qua non*, la coincidencia de identidad entre el autor, el narrador y el personaje principal; de ahí su noción polémica de *pacto autobiográfico*<sup>31</sup>. Sostiene Lejeune que una autobiografía es una obra que cumple todos los requisitos arriba mencionados. Sin embargo, advierte que los géneros adyacentes (memorias, biografía, novela personal, poema autobiográfico, diario íntimo, autorretrato o ensayo) no cumplen todas esas condiciones, lo que supone que esas diferentes categorías no obligan de igual modo. Significa esto

---

<sup>31</sup> Por ser tan polémico el concepto de *pacto autobiográfico*, Lejeune (2004: 165) señala que fue esta noción la que sacó adelante todo el libro.



que, en gran parte, aunque no totalmente, se pueden cumplir ciertas condiciones. Se trata tan sólo de una cuestión de proporción o de jerarquía, dado que las zonas naturales de transición de la autobiografía y los géneros vecinos invitan al clasificador a gozar de cierta libertad a la hora de abordar cada caso particular. Sin embargo, reconoce Lejeune (1994: 51-52) que hay dos condiciones imprescindibles que oponen la autobiografía a las otras formas de la literatura íntima, como la biografía y la novela personal. Se trata de la situación del autor, es decir, su identidad —cuyo nombre reenvía a una persona real— que coincide con el narrador y el personaje principal. Sin embargo, esa noción de *identidad* plantea problemas difíciles de resolver, al igual que la del *pacto autobiográfico*<sup>32</sup>.

Resaltan tres aspectos importantes de este estudioso: inclinación hacia la prosa, preocupación por los aspectos temporales del relato y búsqueda de apoyo en la psicología y en el psicoanálisis. La mayor parte de la crítica se opone a la exclusión de la poesía en su definición, ya que dicho hecho significa, en términos de Eakin (1994: 12) que se refiere a la crítica anglosajona, “dejar de lado una importante tradición que va desde Byron a Robert Lowell y a John Berryman, y que incluiría a Whitman, Eliot y a muchos otros”. Además, su definición no menciona que la vida contada debe ser unida, total, coherente y, sobre todo, tener un sentido. Para este crítico, la autobiografía es un género literario que proclama la identidad cultural cuyo estudio ha sido objeto de varias formulaciones corregidas y matizaciones por su parte. En 1971, en su obra *L'autobiographie en France*, Lejeune define la autobiografía como *un récit en prose que quelqu'un fait de sa*

---

<sup>32</sup> Pese a que la crítica le atribuye la paternidad del pacto, Lejeune (2004: 161 y 166) afirma que no ha inventado el concepto, sino que ya existía y sólo lo ha coleccionado, bautizado y analizado, tomado en serio, dotarlo de valor, centrarlo en el modelo rousseauiano: *la historia de una personalidad*.

*propre existence*. En 1975, en su obra *El pacto autobiográfico*, aporta una pequeña modificación, hablando no ya de *quelqu'un* (un individuo), sino de *una persona real*. Como se evidencia, Lejeune es consciente de la limitación de su definición<sup>33</sup>, también en el sentido de que la misma carece de vigor para marcar con nitidez la diferencia entre la autobiografía y la novela autobiográfica, basándose en la evidencia textual interna. En su intento de aportar una solución al problema acuciante de demarcación entre ambas modalidades de escritura, es decir, entre los modos discursivos ficticios y factuales, el crítico concibe y pone en marcha el concepto de *pacto autobiográfico*, asunto que le va a ocupar durante años, como atestiguan sus clarificaciones en “Pacto autobiográfico (bis)” y “Autobiografía, novela y nombre propio” (P. J. Eakin, 1994).

Partiendo de la idea de que la autobiografía es un tipo de ficción y que su *yo* y su verdad son realidades creadas, (re)descubiertas, Lejeune (1971: 23 y 30), en *L'Autobiographie en France*, afirma que la autobiografía es un caso particular de novela, y no algo exterior a ella, y que la autobiografía es más que una ficción producida en condiciones particulares. Argumenta también que la presencia del pacto en un texto resulta necesaria, pero matiza que la noción de *pacto* no es suficiente para que se hable de autobiografía. Resultan sorprendentes estas declaraciones del teórico del pacto autobiográfico. En esta fase prematura e inicial de su pensamiento, su idea de *pacto* sirve al lector para establecer una diferencia entre autobiografía y novela sólo a partir de los datos externos al texto. Esto

---

<sup>33</sup> Toda autobiografía no plasma la vida individual. Así lo ve claro Bajtín, ya que en su estudio de las formas autobiográficas de la sociedad greco-latina, sostiene que es imposible separar la autobiografía de otros géneros como el encomio, la apología y las biografías. De ahí que sea difícil oponer el hombre interior del mundo exterior en dichas obras, pues el “cronotopo que las animaba era el ágora y no la privacidad íntima, que no afloraba en ellas” (M. Bajtín *apud* J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 2006: 20-21).

significa que el lector debe averiguar los hechos del autor e investigar su sinceridad y su biografía a fin de confirmar el pacto. Como puede verse, en esta primera versión del pacto, Lejeune se apoya en una crítica basada exclusivamente en el autor. En *El pacto autobiográfico*, su empeño por aportar nuevos datos entre la diferencia entre autobiografía y ficción, le lleva a flexibilizar su primera posición, incorporando el papel del nombre propio como *tema profundo de la autobiografía* (Ph. Lejeune, 1994: 73).

En sus reflexiones iniciales, no consideró la firma de una obra como parte constitutiva del texto. Ahora se sirve de este elemento nuevo para identificar y distinguir la autobiografía de la ficción; se trata de la identidad del nombre propio compartido tanto por el autor como el narrador y el protagonista. De este modo, Lejeune deja por un lado la perspectiva basada en el autor, dando más protagonismo al lector para que pueda investigar sobre la vida pública y privada del autor. Este criterio avala la puesta en marcha de una poética de la autobiografía basada en el lector. Su cambio de rumbo, que pasa de una poética del autor a la del lector, siempre con el objetivo de marcar fronteras entre autobiografía y ficción, es reconocido por críticos, entre ellos, Eakin (1994: 14).

El pacto remite a una idea jurídica de *contrato* en que dos partes se comprometen de manera mutua. No obstante, en el pacto autobiográfico, el autor hace una simple proposición al lector, que lee la obra como quiera. Por todo ello, se supone también que el cambio de estrategias del teórico invita al lector a implicarse de lleno en la historia contada, dado que sostiene que “a diferencia de otros pactos de lectura, el pacto autobiográfico es contagioso. Siempre comporta

un fantasma de reciprocidad, virus que va a poner en alerta todas nuestras defensas” (Ph. Lejeune, 2004: 162).

Otro dato, no de menor importancia, es que leyendo la definición de Lejeune sobre la autobiografía, uno se percata del lugar que el concepto de *narración* ocupa en la misma. En *L'Autobiographie en France*, Lejeune (1971) dice que la autobiografía es, sobre todo, un relato que sigue la historia de un individuo a lo largo del tiempo. Aunque Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 27) sostienen que el ensayo puede englobar un relato de vida (caso de Montaigne), así como un relato de infancia puede disfrazarse haciéndose interpretar como un ensayo (caso de Sartre), Beaujour (1977), en “Autobiographie et autoportrait”, llama la atención sobre la contradicción de Lejeune en sus planteamientos teóricos. Beaujour observa que su definición aparta los *Ensayos* de Montaigne por su estructura principal, mucho más lógica y sintética que narrativa y cronológica. Pero, lo sorprendente es que en *Lire Leiris*, Lejeune (1975) elogia al autor por llevar a cabo el proyecto secreto de toda autobiografía. En efecto, este cambio de perspectiva significa que se desvaloriza el orden cronológico y su significado en la autobiografía clásica tradicional, dando así relevancia al orden temático (P. J. Eakin, 1994: 17). Lejeune sugiere la posibilidad de cumplir un proyecto ambicioso de la autobiografía. Consiste en escribir una autobiografía ideal, es decir, sin relato, criterio que rompe con el modelo biográfico aplicado de manera sistemática a la autobiografía. De tener en cuenta las ideas vertidas en *Lire Leiris* y *L'Autobiographie en France*, como también hizo Beaujour, estaríamos ante un Lejeune dividido y ambivalente, dado que, por un lado, afirma que el ideal autobiográfico es *una historia sin relato* y, por otro, define al género como *relato*

*retrospectivo* y como *historia de una personalidad*<sup>34</sup>. Sus formulaciones evidencian al mismo tiempo cierta evolución en sus ideas y también una especie de contradicción en que se perciben la complejidad y la madurez en sus planteamientos<sup>35</sup>.

En *L'Autobiographie en France*, el teórico establece una relación entre la autobiografía y el psicoanálisis. Distingue los dos conceptos concluyendo que el último ha fallado en su promesa inicial consistente en dotar de una base teórica y sólida a la autobiografía. Asimismo, Lejeune, en sus planteamientos teóricos, ha concedido un espacio significativo a los problemas de referencialidad y sinceridad en la escritura autorreflexiva, aspectos que vamos a desarrollar con detenimiento más adelante.

Además de los temas relacionados con la definición genérica de la autobiografía, Lejeune ha abordado un conjunto de temas históricos y culturales, ausentes en sus primeros trabajos, lo que pone de manifiesto la dimensión social e histórica de su acercamiento a la autobiografía. Sobre su distancia con respecto al idealismo anti-histórico de Frye, que preconiza una estructura inmanente a la literatura, Lejeune se acerca a la postura relativista de Bruss que sostiene que el pacto autobiográfico hace de la autobiografía un género históricamente variable.

---

<sup>34</sup> Al respecto, escribe Eakin (1994: 19): “Hay un Lejeune que, como teórico, está fascinado por las posibilidades virtuales de creatividad ofrecidas por el género y está aburrido de la presencia mecánica del orden cronológico en el relato autobiográfico convencional (‘El orden del relato’ 194-195). Este Lejeune se siente atraído instintivamente por los escasos ejemplos de genuinidad experimentación formal en la autobiografía, por Sartre y Leiris [...], y por Serge Doubrowski [...]. Hay además un Lejeune que mantiene excelentes relaciones con el individuo común, que es un gran conocedor de las autobiografías sacadas por editoriales a cargo de sus autores; éste es el Lejeune que advierte correctamente que la mayor parte de las autobiografías han seguido y siempre seguirán la forma cronológica de la biografía”.

<sup>35</sup> Dicha madurez se ve también reflejada en su distanciamiento acerca del modelo psicoanalítico, asociativo, que él había adoptado durante la época de su trabajo sobre Leiris, repasando el ambicioso proyecto de reconstrucción de la memoria colectiva de su familia. Con el deseo de situarse a sí mismo y ubicar la historia de su vida en el contexto de sus antecesores, Lejeune recurre a la grabadora y manifiesta una ansia enorme hacia la investigación de archivo.

Desde 1975, Lejeune ha orientado su programa de investigación sobre la autobiografía hacia muchos ámbitos, dado que se ha interesado por los textos del siglo XIX y ha cambiado sus ideas básicas acerca de la autobiografía y los autobiógrafos.

En lo que al segundo punto se refiere, el cambio de perspectiva se percibe en el análisis que Lejeune hace de la secuencia de tres minutos de la película *Sartre par lui-même*. En efecto, la diferencia entre el discurso autobiográfico de Sartre en *Les Mots* y en la entrevista filmada le permite discernir la palabra hablada y la escrita. En los años siguientes a la publicación de su artículo sobre dicha película, da mayor relieve a la exploración de la expresión autobiográfica, que se traduce en una “amplia gama de medios y por obra de una serie de individuos cada vez más corrientes o incluso analfabetos”. Tal hipótesis se comprueba en *Je est un autre: L'autobiographie de la littérature aux médias* (Ph. Lejeune, 1980), donde el estudio del *yo* autobiográfico se convierte en un *fenómeno social y cultural amplio y omnipresente*. En este sentido, el *yo* autobiográfico de Lejeune viene a ser el *otro*. Este nuevo *yo* podría ser cualquiera, es decir, alguien que nunca había figurado en su gama selecta de los cien autobiógrafos plasmados en *L'Autobiographie en France* en 1971. Consecuentemente, nace un individuo nuevo, democrático, que no tiene por qué ser necesariamente un escritor. Se trata, según las palabras de Sartre que recoge Eakin (1994: 26), de “todo un hombre, hecho de todos los hombres y que vale lo que todos y lo que cualquiera de ellos”. El fruto de este cambio de rumbo es la puesta en circulación de un libro en el que campesinos y artesanos (Même Santerre y Gaston Lucas) se dan cita con escritores (Jules Vallés, Victor Hugo y Sartre).

En dicho libro, se hace notable la flexibilidad de las ideas de Lejeune. En cuanto a la definición de la autobiografía, pasa *del relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia*, a un concepto nuevo de este tipo escritural que incorpora modos múltiples y heterogéneos de la expresión autobiográfica. Según esto, *una persona* podría incluir a otra y un escritor, contribuir a la redacción de una autobiografía. El *relato en prosa* significaría la transcripción de un discurso oral emitido a través de la radio o presentado por una película. La noción de *su propia existencia*, que aparece en su definición, viene a ser un tema problemático y el concepto de *pacto autobiográfico* como manifestación del pacto referencial no proporciona una base apodíctica para la identificación genérica. Se cuestiona los autos y *graphein* del género y los casos problemáticos se siguen multiplicando (P. J. Eakin, 1994: 26). Los problemas planteados por Lejeune sobre el autor y la autoridad ocupan un lugar privilegiado en la sección de su libro *La autobiografía de los que no escriben*, parte en la que se comprueban las dificultades relacionadas con la autobiografía escrita en colaboración; de ahí, la relatividad del concepto de *autor* de Lejeune que rompe con los primeros pasos de su pensamiento cuando declaró:

Es prácticamente imposible que alguien que no tiene experiencia de la creación literaria y cuya vida no se ha expresado nunca a través de una creación, escriba una autobiografía tal como la hemos definido. Es pues bastante improbable que existan buenas autobiografías escritas por desconocidos: se tratará en la mayor parte de los casos de crónicas, de colecciones de recuerdos, escritos bastante prosaicamente, porque la inexperiencia de la expresión lleva fatalmente a utilizar los moldes existentes (Ph. Lejeune, 1971: 70).

A partir de su obra, *Je est un autre: L'autobiographie de la littérature aux médias*, Lejeune (1980) conecta también la autobiografía con la etnografía, sobre todo cuando equilibra la autenticidad del discurso oral con la ficción derivada del

proceso de la escritura del pacto autobiográfico. Esta obra deja traslucir el paso de la autobiografía de un contexto estrechamente literario a un contexto social y cultural, pero también sin dejar de dar cobertura a los problemas clásicos del acto autobiográfico como los de identidad, sinceridad y verdad acerca del enunciado. Como se puede colegir, a través de la autobiografía, Lejeune proyecta la historia del discurso autobiográfico a unas prácticas sociales concretas, en las que el individuo se desenvuelve, lo que hace de la autobiografía algo históricamente variable. Eso quiere decir que el *yo* y la historia de una vida son construcciones que están determinadas culturalmente.

Asimismo, Lejeune (1994: 227) define, en general, los géneros como *instituciones sociales* que “constituyen, en cada época, una especie de código implícito por medio y gracias al cual, las obras del pasado y las obras nuevas pueden ser recibidas y clasificadas por los lectores”. Este teórico convierte los géneros en instituciones sociales elevando así el género autobiográfico a un objeto de conocimiento, estudio y saber en los medios universitarios. Recalca que a todo género literario le mueve un deseo de permanencia, *la ilusión de la eternidad*. Por inscribirse en sistemas dependientes de fenómenos históricos, el género tiene una existencia que permite identificarlo, clasificarlo y estudiarlo<sup>36</sup>. El género actúa bajo presupuestos no sólo de permanencia, sino también de autonomía. Es el caso de la autobiografía, ya que los críticos literarios y filosóficos interesados en el

---

<sup>36</sup> Tortosa (2001: 34), al compartir la postura histórico-cultural de Lejeune sobre la autobiografía como institución, sostiene que la autobiografía está incluida en lo que Lejeune al igual que Weintraub, denomina *operación histórica*. A este respecto, aduce que eso consiste en “mostrar como función tal género en tanto institución desde los presupuestos críticos, y reflexionando sobre los caminos que se abren en una historia literaria que se está haciendo en el momento de su enunciación”.



tema lo identifican, estudian, analizan, interpretan y clasifican como género literario, entre muchos otros.

Muchos autobiógrafos aluden frecuentemente en su relato al mundo de la infancia que constituye otro de los puntos importantes en el estudio de la autobiografía. Pero con todo, Lejeune no explora este campo, como han reconocido Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 29) apuntando que él “élimine beaucoup de récits d'enfance du corpus de l'autobiographie, soit par pauvreté littéraire, soit pour connexion insuffisante avec la vie de l'adulte, soit pour sectorisation excessive du territoire de l'enfance”. Lejeune tiene también la honestidad intelectual de reconocer su fracaso al intentar plasmar sus propias vivencias a causa de la inadecuación del relato autobiográfico derivado de la biografía y de su recurso a las estrategias de la novela y del diario. Por ello, subraya que Leiris le indicó otro camino posible para redactar otro tipo de autobiografía, en la que se desconsidera la *noción de autobiografía como acto de genuina comunicación entre autor y lector* (Ph. Lejeune, 1994: 175-176). De este modo, el *yo* de Leiris se convierte en *yo* sin referente y Lejeune se propone escribir una *historia sin relato* (Ph. Lejeune, 1994: 177 y 184). Esta noción paradójica de Leiris da lugar a una autobiografía en la que la historia se ve sustituida por el discurso, lo que desemboca en el lenguaje que se manifiesta durante el acto autobiográfico. Conviene reseñar que, desde 1971 hasta bien entrado 1986, el teórico francés era indiferente al estudio de los diarios. Pero en 1986, decidió explorar esta parcela de escritura, pasando así de sus *años-pactos* a los de *años-cuadernos*, en los que sigue trabajando<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> Prueba de ello es la publicación de Ph. Lejeune y C. Bogaert (2003), *Histoire d'une pratique. Un journal à soi* y de Ph. Lejeune y C. Bogaert (2006), *Le journal intime: histoire et anthologie*.

En síntesis, la de Lejeune es una de las voces más representativas por sus numerosos trabajos sobre la autobiografía y por la importancia crítica que ha alcanzado el concepto de *pacto autobiográfico*, al abordar los problemas clásicos de la autobiografía (identidad, sinceridad, referencialidad y creencia en la existencia del yo como fenómeno social, histórico y cultural). Por ello, considera la autobiografía como un género vivo, identificable, codificado, clasificable, estudiado, analizado y comentado por el público. A diferencia de Gusdorf que relaciona fundamentalmente el género con la antropología cultural, Lejeune lo conecta con el derecho, convirtiendo al lector en juez capaz de averiguar la autenticidad de la firma y, sobre todo, de creer en la sinceridad del autobiógrafo.

La polémica abierta entre aquellos críticos que tienen plena conciencia de que están participando en una larga tradición, volcándose en desplegar todo su aparato crítico y su caudal intelectual para demostrar que la autobiografía es un género y los que entienden que no lo es, abogando por la muerte de la autobiografía como género literario, queda reflejada en la posición de May cuando afirma que *aún no ha llegado el momento de formular una definición precisa, completa y universalmente aceptada de la autobiografía*. A este respecto, el crítico sostiene que la literatura no es una ciencia exacta donde el método consiste en tomar las definiciones como punto de partida (G. May, 1982: 10-12).

En su estudio, evita definir de antemano la autobiografía para no seguir desatando polémicas. Sin embargo, se deja llevar por el sentimiento de lo diverso, al reconocer el esfuerzo notable y sin precedentes de escritura que se traduce por la calidad y la diversidad los textos. Piensa que si el género autobiográfico “está en tránsito de formación o incluso a punto de constituirse, resulta que todavía no se le

puede definir como se hace con los otros, aunque no por ello se debe renunciar por completo a descubrir sus líneas más sobresalientes. A la idea de definición, que tiene algo de rígido, de demasiado frío y definitivo, convendría quizás sustituirla por la más flexible, de tendencia, incluso de tentación” (G. May, 1982: 249).

Esta idea en la que May se apoya para explicar el género autobiográfico resalta la flexibilidad que debe guiar cualquier regla que pretenda imponerse. Para él, el autobiógrafo tiende a alcanzar la madurez y a adoptar un punto de vista retrospectivo. La autobiografía tiende también a ser escrita en primera persona del singular, aproximándose a la sinceridad y a la verdad, etc. (G. May, 1982: 254).

Consciente de lo difícil que resulta ponerse de acuerdo sobre una definición de la autobiografía, recurre a un juego de palabras al adoptar un punto de vista mitigado. Por ello, dice que “se trata de un género reciente, quizás el más reciente, o en todo caso, demasiado reciente como para ser un verdadero género”. Este crítico parte de la gran producción de las obras autobiográficas en las librerías, del interés del público y de la atención de la crítica sobre lo autobiográfico para agregar que “la autobiografía acaba de llegar, o en todo caso está a punto de hacerlo”. Su actitud ambivalente es la de un crítico avisado que se niega a concluir, dejando vías abiertas para futuras exploraciones, lo que se ajusta a su meta a la hora de emprender su aventura hacia este campo fascinante de la investigación científica que es la escritura autorreflexiva; de ahí sus palabras, advirtiendo que “los lectores que esperan encontrar en este libro [*Autobiografía*] afirmaciones precisas, verdades absolutas, fórmulas y reglas estarán decepcionados” (G. May, 1982: 224-248).

Pese a las precauciones de May, gran parte de la crítica tiene que reconocer que la autobiografía es un género literario plenamente establecido y así identificado por el autor, el lector y la sociedad. La vía abierta a la negación del género permite a sus detractores ocupar un sitio en la crítica autobiográfica, donde se expresan libremente como en las naciones democráticas<sup>38</sup>.

Con ese espíritu, May no define, de entrada, la autobiografía, pero advierte que tal hecho no ha de interpretarse como una *confesión de derrota* o una *señal de desaliento*, dado que dicha carencia no le impide *hablar bien* de la autobiografía. Se trata tan sólo del análisis de algunos de sus problemas teóricos, que el teórico condensa en las preguntas: ¿dónde? ¿cuándo? ¿quién? ¿por qué? ¿cómo? y ¿qué? May, al igual que Gusdorf, ve en la autobiografía un fenómeno occidental que fue utilizado como arma potente para colonizar otros pueblos.

En cuanto a la fecha de su nacimiento, la crítica se encuentra dividida y goza de plena libertad para situar su origen. La pregunta ¿quién? permite ver claramente la diversidad de personas que se dedican a la tarea autobiográfica, pues “lo que determina una vocación autobiográfica probablemente está más ligado a las condiciones culturales e históricas que a las particularidades individuales” (G. May, 1982: 30). Por tanto, el temperamento, la profesión, la religión, la nacionalidad, el sexo, la situación social y económica no resultan determinantes para la clasificación de la autobiografía. Asimismo, el crítico alega que la autobiografía es la coronación de toda una vida, lo que viene a entenderse como una parcela exclusiva de los viejos. Pero matiza nombrando a jóvenes que han

---

<sup>38</sup> En este sentido y en palabras de Howells y recogidas por Durán Jiménez Rico (1999: 99), la autobiografía “es la provincia más democrática en la república de las letras”; de ahí la autobiografía como expresión de una ideología.

escrito sus vidas. Añade que aquellas personas tienen que ser públicas, es decir, de sobra conocidas antes de la publicación de sus obras, lo que nos sitúa de lleno a la pregunta ¿por qué? Esta pregunta lleva a los móviles de la escritura autobiográfica que pueden ser apologéticos, testimoniales y afectivos.

Con la pregunta ¿cómo?, May destaca los rasgos discursivos de la autobiografía deudores de otros géneros, el uso de las primera y tercera personas del singular como la alternancia de ambas. Hace también resaltar el orden de narración autobiográfica (órdenes temático, asociativo, didáctico, obsesivo, cronológico), los auxiliares de la memoria y el recurso a los nombres falsos. Además sostiene la utopía de la verdad y de la sinceridad autobiográfica, al presentar al lector, no como juez, —como en los casos de Bruss y Lejeune cuyo papel es policiaco—, sino como una entidad curiosa que va descubriéndose a través de los hechos contados. En este marco, la autobiografía se convierte en una fuente de consuelo que le permite al lector tranquilizarse, contemplarse a sí mismo y dar forma y sentido a su propia vida. De todo ello se desprende la “connivencia secreta y feliz entre un autor más o menos exhibicionista y un lector más o menos mirón” (G. May, 1982: 115). El teórico destaca la función histórica de la autobiografía, dado que el escritor no sólo escribe para dar testimonio de sus vivencias, sino también acerca de lo que le circunda; de ahí el privilegio de los recuerdos de infancia, de juventud y de los periodos de conmoción<sup>39</sup>. Sobre la pregunta ¿qué?, el autor intenta situar la autobiografía en el panorama de géneros

---

<sup>39</sup> Son importantes a este respecto los casos de Sand en *Historia de mi vida*, Marmontel en sus *Memorias* y Simone de Beauvoir en *La force de l'âge*, donde los diversos acontecimientos históricos dan brillo y valor documental a los hechos contados.

literarios, relacionándola con las distintas maneras de escribir con las que guarda afinidades o analogías.

La investigación de May, así como la de Gusdorf y Lejeune resaltan la idea de que la autobiografía no es en sí un asunto fácil. Es en este sentido en el que hace falta entender a Romera Castillo cuando, en su labor de difusión de la autobiografía en España, define el género por su complejidad como:

un árbol frondoso compuesto de diversas ramas: las autobiografías (en las que la importancia del individuo que la escribe es la nota predominante), las memorias (en las que los contextos diversos sobresalen sobre lo individual), los diarios (en los que se anotan, fragmentariamente, las impresiones del día a día), los epistolarios (en los que un emisor se comunica, a distancia, con un receptor) y los autorretratos (en los que los escritores, a través de las palabras, se pintan a sí mismos); además de otros subgéneros, de carácter más híbrido, como las novelas y poemas autobiográficos, los libros de viajes, conversaciones, etc. (J. Romera Castillo, 1997: 111).

En su artículo “La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura”, Romera Castillo (1981) apunta que la literatura íntima es una escritura referencial del *yo* existencial, en la que el autor asume con mayor o menor nitidez los hechos plasmados, frente a la literatura ficticia en la que el autor no se responsabiliza del contenido del enunciado. Pero esa diferencia no le impide, al igual que a muchos críticos, ver zonas de intersección entre ambas modalidades de escritura. Al tratar las condiciones genéricas del género y sus características, coincide con los rasgos establecidos por Lejeune, recalcando:

el *yo* del escritor queda plasmado en la escritura como un signo referencial de su propia existencia; existe una identificación del narrador y del héroe de la narración; el relato debe abarcar un espacio temporal suficiente para dejar rastros de la vida [...]; el discurso empleado, en acepción de Todorov, será el narrativo, como corresponde a unas acciones en movimientos (el retrato, sin incluirlo en la dinámica actancial, sería por sí solo una descripción estática); y el sujeto del discurso se plantea como tema la narración sincera (si no en su plena integridad, si parcialmente) de su existencia pasada a un receptor (testigo necesario de la discursividad de la literatura intimista (J. Romera Castillo, 1981: 14).

Romera Castillo reconoce la importancia de las tres personas (*yo, tú y él*) y su alternancia para contar la vida. Subraya también que el escritor puede presentar los hechos atendiendo a un orden temático, obsesivo o cronológico. También puede recurrir a la linealidad, supresión, yuxtaposición o combinación fragmentaria de los hechos. Sin embargo, se une a otros críticos para rebatir la tesis de Lejeune sobre el relato exclusivamente en prosa y pone, por ello, el ejemplo de la obra poética de Luis Cernuda, *La realidad y el deseo* (J. Romera Castillo, 1981: 23). Asimismo, estudia los diferentes tipos o subgéneros de la escritura autobiográfica, además de las autobiografías (relatos autobiográficos de ficción, memorias, epistolarios, diarios) centrándose en unos ejemplos concretos de la literatura en lengua española.

Respecto a las características de esta modalidad de escritura, señala los motivos que mueven al escritor a transvasar su intimidad al papel. Además, resalta los procedimientos cronológicos utilizados que afectan a la memoria del escritor y cuestionan la sinceridad del enunciado. Al igual que Lejeune y Bruss, recalca el papel crucial del lector para este tipo de escritura. Sus reflexiones sobre la misma le llevan a concluir:

La literatura autobiográfica se vislumbra [...] como un género literario, el más reciente de todos, que se beneficia de una larga tradición literaria y que el lector reconoce debido a unos rasgos pertinentes. Es cierto que la analogía entre los diversos tipos hace que los límites fronterizos entre ellos, a veces, no pueden marcarse de una manera nítida y clara —de ahí que fijar sus parámetros sea una tarea en la que la crítica actual está ocupada—, pero sí se han constatado los rasgos —los más fundamentales— que *discriminan*, formal y temática, las diversas tipologías que componen el género (J. Romera Castillo, 1981: 54).

Para sostener la tesis de la autobiografía como género, además de resaltar el incremento de las obras autobiográficas, el interés tanto del público como de la crítica por las mismas, el teórico se apoya en los trabajos de Lejeune, May,

Gusdorf, Pascal, Starobinski, Shumaker, entre otros. Resta importancia a los orígenes de la autobiografía. Con el deseo de *llenar un hueco dentro de los estudios de la literatura autobiográfica* en España, Romera Castillo (1981: 50)<sup>40</sup> investiga, publica, interviene en Congresos, cursos y conferencias, convoca Seminarios Internacionales relacionados con lo autobiográfico en España, e imparte un curso de Doctorado sobre lo autobiográfico en la literatura española actual<sup>41</sup>.

En su artículo “Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)”, Romera Castillo (1991) hace un recuento de lo autobiográfico producido en su país en el período que va de la muerte del dictador Franco en 1975 a 1991. Constata que es inmensa la producción de las obras autobiográficas en España y aduce varias razones para explicar tal florecimiento, entre otras: la libertad de expresión, el deseo de los escritores de innovar en un campo antes muy poco cultivado en España, el interés de las editoriales por la autobiografía, el individualismo y el voyeurismo de la sociedad española actual. La libertad democrática se traduce en libertad de expresión, lo que permite a los españoles de todos los ámbitos sociales dejar en letra impresa recuerdos de sus vivencias. Se trata de los escritores de la España del exilio y de la interior, así como los artistas (pintores, músicos, cineastas, actores, arquitectos, etc.), políticos, filósofos y humoristas. El catedrático examina la España peregrina a través de nombres de la

---

<sup>40</sup> José Romera Castillo es Director del Centro de Investigación de Semiótica Literaria y Teatral, inserto en el Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, de la Facultad de Filología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia.

<sup>41</sup> Cfr. Romera Castillo (2002a: 165-183), “Investigaciones sobre escritura autobiográfica en la Universidad Nacional de Educación a Distancia”. En Miguel Hernando Larramendi et *alii* (eds), *Autobiografía y literatura árabe*.



literatura española contemporánea como Rafael Alberti<sup>42</sup>, Francisco Ayala<sup>43</sup>, Rosa Chacel<sup>44</sup>, María Zambrano<sup>45</sup>, etc. Entre los escritores de posguerra que se confiesan, entran en la nómina Carlos Barral<sup>46</sup>, Juan Goytisolo<sup>47</sup>. A través de esos libros en los que estos autores dejan retazos de su vida, se evidencia el cultivo de la escritura autobiográfica —que, si se puede decir que es más tradición francesa e inglesa, esto no significa en absoluto que no haya sido cultivado anteriormente este género en España— a partir de 1975.

En 1992, en su artículo “Escritos autobiográficos de autores literarios traducidos en España (1990-92). Una selección”, da nombres de algunos escritores extranjeros que han cultivado autobiografías, memorias, diarios y epistolarios, con la intención no sólo de *proporcionar un índice de lectura a los interesados en el tema*, sino también de “incitar a los estudiosos a adentrarse en este ámbito para que, entre todos, intentemos roturar el campo de la escritura que tanto auge tiene en España en estos momentos” (J. Romera Castillo, 1992: 244-245). En conexión

---

<sup>42</sup> R. Alberti publica sus tres tomos de memorias *La arboleda perdida* publicadas en 1975, 1987 y 1996, respectivamente.

<sup>43</sup> F. Ayala publica sus memorias *Recuerdos y olvidos* (Madrid: Alianza, 1988).

<sup>44</sup> R. Chacel publica su ensayo *La confesión* (Barcelona: Edhasa, 1971), sus obras *Desde el amanecer. Autobiografía de mis primeros diez años* (Barcelona: Burguera, 1981), su diario compuesto de dos volúmenes subtitulados memorias, *Alcancía I. Ida y Alcancía II. Vuelta* (Barcelona: Seix Barral, 1982).

<sup>45</sup> M<sup>a</sup>. Zambrano publica su ensayo *La confesión: género literario* (Madrid: Mondadori, 1988), *Delirio y Destino. Los veinte años de una española* (Madrid: Mondadori, 1989).

<sup>46</sup> C. Barral publica obras de mayor relieve como *Años de Penitencia* (Madrid: Alianza, 1975), *Los años sin excusa* (Madrid: Alianza, 1978), *Cuando las horas veloces* (Barcelona: Tusquets, 1988), *Penúltimos castigos* (Barcelona: Tusquets, 1983) y la edición de *Los diarios (1957-1989)* (Madrid: Anaya/ Mario Muchnik, 1993).

<sup>47</sup> J. Goytisolo publica *Señas de identidad* (Barcelona: Seix Barral, 1966), *Reivindicación del conde don Julián* (Barcelona: Seix Barral, 1976), *Juan sin tierra* (Barcelona: Seix Barral, 1975), *Paisajes después de la batalla* (Barcelona: Montesinos, 1982), *Coto vedado* (Barcelona: Seix Barral, 1985), *En los reinos de taifa* (Barcelona: Seix Barral, 1986) etc. La lista sería muy larga y remito al trabajo de J. Romera Castillo (1991).

con esta buena intención, convocó el II Seminario Internacional, celebrado en la sede de la UNED de Madrid, del 1 al 3 de julio de 1992 sobre *Escritura autobiográfica*<sup>48</sup>, que sería uno de los encuentros pioneros en España sobre el tema<sup>49</sup>.

En su artículo “Literatura autobiográfica en España: Apuntes bibliográficas sobre los años ochenta”, Romera Castillo (1992) señala que el género autobiográfico con sus diversas manifestaciones cuenta con un importante arsenal bibliográfico. Al mismo tiempo que evoca el interés de la crítica por el mismo, presenta una selección bibliográfica de cuanto se ha publicado en España durante la década de los ochenta, limitándose a las autobiografías, memorias y diarios.

En 1996, publica “Senderos de vida en la escritura española (1993)” y “Senderos de vida en la escritura española (1995)”, en los que recoge el repertorio bibliográfico sobre las obras autobiográficas publicadas en esos años. En ellos se hace evidente el interés cada vez más pujante de las editoriales y del público por lo autobiográfico en España, lo que en palabras de Romera Castillo (1996a: 63), confirma, “una vez más, la frondosidad del árbol de la escritura autobiográfica en España, del que florecen nuevos brotes sin cesar”<sup>50</sup>. Asimismo, en el citado año<sup>51</sup>,

---

<sup>48</sup> Cfr. José Romera et alii (eds.), *Escritura autobiográfica* (Madrid, Visor Libros, 1993), con las sesiones plenarias de Darío Villanueva, Ángel G. Loureiro y Francisco Hernández y muchas comunicaciones.

<sup>49</sup> Entre los celebrados fuera de España antes que éste, sobre la escritura autobiográfica en el país, destacan los cuatro coloquios internacionales, organizados por Guy Mercadier, *L'Autobiographie dans le monde hispanique*, *L'Autobiographie en Espagne*, *Écrire sur soi en Espagne, Modèles & Écart* y *L'Autoportrait en Espagne. Littérature & Peinture* (Aix-en-Provence: Université de Provence, 1980, 1982, 1988 y 1992, respectivamente).

<sup>50</sup> Cfr. también J. Romera Castillo (1998a: 435-445), “Senderos de vida en la literatura española (1994)”, en *Estudios de Lingüística textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*.

<sup>51</sup> En 1996, J. Romera Castillo fue invitado por el Departamento de Teoría de la Educación y Pedagogía Social de la UNED a participar en un Seminario cuyo tema fue *Historias de vida: investigación biográfica*.

Romera Castillo (1996b), en “Literatura y vida”, articula su intervención en los conceptos básicos sobre la escritura y la existencia, ya que entiende que hay que vivir, recordar y plasmar por letra impresa lo vivido que, en el acto autobiográfico, sufre modificación también por el capricho de la memoria. El crítico establece tanto la relación entre la cultura y la vida como entre la historia y la vida. Presenta la autobiografía y los géneros colindantes y da una lista de unos estudios teóricos sobre lo autobiográfico en las dos últimas décadas. Establece también vínculos sólidos entre la escritura autobiográfica y la enseñanza a partir del momento en que los docentes pueden apoyarse en una serie de textos, en los que sus autores, de manera implícita o no, plasman su vida educativa. De este modo, la autobiografía se convierte en una fuente de gran utilidad para los estudiosos de la Teoría de la Educación<sup>52</sup>.

Para defender su tesis, Romera Castillo (1996b: 91) se basa en algunos textos autobiográficos ambientados en el mundo de la educación durante la España franquista<sup>53</sup>. Además de sostener que la autobiografía es una fuente documental para la literatura, historia, sociología, pedagogía, filosofía y otras disciplinas, avala que lo es también para una Teoría de la Educación<sup>54</sup>.

Romera Castillo (1997: 111), en “Escritura autobiográfica”, subraya el florecimiento del género en todos los ámbitos (ciencia, cultura, arte, política,

---

<sup>52</sup> Otros participantes en dicho Seminario fueron Agustín Requejo Osorio, Carmen Cortizas Rodríguez, Antonio Medina Rivilla, Pilar Aznar Minguet, Ignacio Sánchez Valle, etc.

<sup>53</sup> Al respecto, veánse Alberto Jiménez Fraud (1989), director de la Residencia de Estudiantes durante más de veinte años, *Residentes. Semblanzas y recuerdos* (Madrid: Alianza, 1989) y del profesor de Derecho de la Universidad de Granada, Andrés Sopeña Monsalve (1994), *El florido pensil* (Barcelona: Crítica, 1994).

<sup>54</sup> Para completar la información, cfr. J. Romera Castillo (1993: 11-28).

religión, mundo del espectáculo, etc.) en la España democrática. El aserto se justifica porque, en las librerías, las obras autobiográficas son las más vendidas. Las causas de este interés por lo autobiográfico, cada vez más pujante, son las mismas ofrecidas en 1991. Sin embargo, hace hincapié en la mayor libertad de expresión y en la prioridad del individualismo que gobierna el mundo de hoy. Pasa revista a los escritores españoles que se exiliaron tras la contienda civil, evocando otra vez la generación del 50, de la que dice se sincera. Suma a la lista los nombres de autores como Jaime Gil de Biedma<sup>55</sup>, Josep Pla<sup>56</sup>, Caballero Bonald<sup>57</sup>, entre tantos otros. Pone el acento sobre las memorias de Delibes<sup>58</sup>, al tiempo que subraya el nombre de Umbral<sup>59</sup>. En cuanto a las mujeres que se confiesan, Romera Castillo cita, entre otras, a Matute<sup>60</sup>, Roig<sup>61</sup>, Martín Gaité<sup>62</sup> etc. Entre otros

---

<sup>55</sup> J. Gil de Biema, además de los testimonios autobiográficos en su poesía, ha cultivado el género diario en dos versiones: la primera, incompleta, apareció bajo el título de *Diario del artista seriamente enfermo* (Barcelona: Lumen, 1974) y la segunda, bajo el título de *Diario del artista en 1956* (Barcelona: Lumen, 1991).

<sup>56</sup> Josep Pla publica *El quadern gris (El cuaderno gris)*, Barcelona: Destino, 1975), traducido por Dionisio Ridruejo.

<sup>57</sup> J. Caballero Bonald publica sus memorias *Tiempo de guerras perdidas* (Barcelona: Anagrama, 1995) y *La costumbre de vivir* (Madrid: Alfaguara, 2001).

<sup>58</sup> M. Delibes publica *Mi vida al aire libre: memorias deportivas de un hombre sedentario* (Barcelona: Destino, 1989), *Pegar la hebra* (Barcelona: Destino, 1990), *El último coto* (Barcelona: Destino, 1992), o en *El diario de un cazador* (Barcelona: Destino, 1980), *Diario de un emigrante* (Barcelona: Destino, 1990), *Diario de un jubilado* (Barcelona: Destino, 1995).

<sup>59</sup> F. Umbral publica con obras significativas como *Mortal y rosa* (Madrid: Cátedra/ Destino, 1995), *Retrato de un joven malvado (Memorias prematuras)* (Barcelona: Destino, 1973), *La noche que llegué al café Gijón* (Barcelona: Destino, 1997), *Diario de un escritor burgués* (Barcelona: Destino, 1979), *El hijo de Greta Garbo* (Barcelona: Destino, 1982), *Tierno Galván ascendió a los cielos. Memorias noveladas de la transición* (Barcelona: Seix Barral, 1990), *Los cuadernos de Luis Vives* (Barcelona: Planeta, 1996), etc.

<sup>60</sup> A. M<sup>a</sup>. Matute publica *Primera memoria* (Barcelona: Destino, 1984).

<sup>61</sup> Monserrat Roig publica *La aguja dorada* (Barcelona: Plaza & Janés, 1985).

<sup>62</sup> C. Martín Gaité publica novelas como *Entre visillos* (Barcelona: Destino, 1958), *Retahílas* (Barcelona: Destino, 1974), *Fragmentos de interior* (Barcelona: Orbis, 1984), *El cuarto de atrás* (Barcelona: Destino, 1978), etc.

autores que se interiorizan, nombra a Semprún<sup>63</sup>, Arrabal<sup>64</sup> y Martínez Sarrión<sup>65</sup>. Otros escritores más jóvenes que practican esta modalidad de escritura son Antonio de Villena<sup>66</sup>, Muñoz Molina<sup>67</sup> y Terenci Moix<sup>68</sup>, etc.

En “Estudio de la escritura autobiográfica español (Hacia un sintético panorama bibliográfico)”, Romera Castillo (1999: 35) ofrece con detalles un panorama bibliográfico en el que resalta los estudios y actividades más importantes que se han llevado a cabo sobre el género autobiográfico en lengua española, exclusivamente. Pretende con ello *proporcionar al lector interesado un sendero por el que pueda transitar* al dar noticias de las actas de congresos celebrados tanto en el extranjero como en España. También su labor consiste en informar sobre los estudios realizados en diversas épocas, señalar los números monográficos de revistas, las traducciones, las demás actividades y los Premios relacionados con la autobiografía. Romera Castillo se propone orientar la investigación hacia este campo al notar un auge tanto de textos como de estudios sobre la escritura autobiográfica en todas sus manifestaciones.

---

<sup>63</sup> J. Semprún publica su novela impregnada de autobiografismo: *Autobiografía de Federico Sánchez* (Barcelona: Planeta, 1977) y sus memorias *Federico Sánchez se despide de ustedes* (Barcelona: Tusquets, 1993) y *La escritura o la vida* (Barcelona: Tusquets, 1995).

<sup>64</sup> F. Arrabal publica *La dudosa luz del día* (Madrid: Espasa Calpe, 1994).

<sup>65</sup> A. Martínez Sarrión publica *Infancia y corrupciones* (Memorias. I) (Madrid: Alfaguara, 1993).

<sup>66</sup> L. Antonio de Villa publica *Ante el espejo. Memorias de una adolescencia* (Madrid: Mondadori, 1989).

<sup>67</sup> A. Muñoz Molina publica su novela autobiográfica *Ardor guerrero. Una memoria militar* (Madrid: Alfaguara, 1995).

<sup>68</sup> T. Moix, bajo el título genérico *El peso de la paja*, publica las tres primeras entregas de sus memorias: *El cine de los sábados* (Barcelona: Plaza & Janés, 1990), *El beso de Peter Pan* (Barcelona: Plaza & Janés, 1993) y *Extraño en el paraíso* (Barcelona: Planeta, 1998).

En los primeros pasos de su investigación sobre la escritura autobiográfica en España, al igual que otros críticos, sostiene que esta modalidad de escritura no ha sido una tradición española a causa de la dictadura de Franco durante cuarenta años. Sin embargo, con el paso del tiempo, las conclusiones de sus nuevos trabajos le han llevado a matizar su postura de inicio. En este sentido, en 1998, declara:

Ha sido una constante en nuestra crítica reiterar que en España ha habido escasa inclinación a la producción de textos autobiográficos [...]. El diagnóstico no era del todo acertado, aunque si comparamos las producciones autobiográficas españolas con las de Francia o Inglaterra, en cantidad y calidad, estos países nos superan. Lo cierto es que, en estos últimos años, en consonancia con la floración de textos autobiográficos ha surgido un interés inusitado por este tipo de escritura (J. Romera Castillo, 1998a: 35).

En 2001, vuelve sobre el diagnóstico incierto de que tradicionalmente no se ha cultivado con profundidad la autobiografía en el ámbito español<sup>69</sup>. No obstante, matiza que se trata de un problema de cantidad y no de calidad, dado que lo producido en España ha sido silenciado por parte de la crítica. Para justificar el cultivo de la autobiográfica como una larga tradición en su país, se remonta a las autobiografías escritas en primera persona y en árabe, en España. En efecto, se basa en un libro de Emilio García Gómez sobre la narración en los siglos primeros de la dominación árabe en España, fundamentalmente, en el siglo IX. Sostiene que todo lo escrito en aquel momento en árabe —y ahora traducido al español— forma también parte del patrimonio cultural español (J. Romera Castillo, 2002b: 196). Prosigue su defensa del cultivo del *discurso sobre sí mismo* en España, remitiendo a la obra de Leonor López de Córdoba y Santa Teresa que la habían cultivado

---

<sup>69</sup> En 2001, J. Romera Castillo hace esta declaración en el III Congreso de la Fundación Caballero Bonald sobre *Literatura y memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo*, en una Mesa Redonda (junto con Javier Tusell y Anna Caballé) sobre “el memorialismo en la literatura española contemporánea”.

desde el siglo XV. Encuentra que la crítica no dedica estudios a la vida de Torres de Villarroel<sup>70</sup>, tampoco a la de Santa Teresa.

Ambos autores constituyen, en su opinión, magníficos ejemplos de autobiógrafos. De todo ello se desprende que hay una tradición literaria a la que se ha de volver y trabajar, dado que todavía España no dispone de la Historia de la escritura autobiográfica. Prueba de ello es la obra de los hombres de la generación de 98 (Unamuno, Baroja y Azorín) y los del 27, que han cultivado autobiografías de gran calidad literaria y artística en sus diferentes formas. Otros nombres como los de Moreno Villa y Luis Cernuda merecen ser señalados, aunque practicaron otros géneros (J. Romera Castillo, 2002b: 196).

Romera Castillo hace de la citada fecha de 1975, al igual que otros críticos en otros ámbitos de la vida social española, una fecha trascendental en sus escritos, ya que la muerte de Franco supone la puesta en marcha de la democracia y el cultivo de la autobiografía hasta la actualidad<sup>71</sup>. Recuerda que tanto los exiliados como los escritores del interior han cultivado lo que denomina lo *memorialístico* o

---

<sup>70</sup> En cuanto al caso de Torres de Villarroel, veáanse los estudios llevados a cabo por Hans Rudolf Picard (1988: 105-116) y Guy Mercadier (1988: 117-135). Romera Castillo coincide con el rechazo de Villanueva (1991: 203) sobre el tópico de “raleamiento” de las memorias y epistolarios del que hablara Guillermo Torre en 1967. Antonio Lara (1991: 9), en la nota previa a *La autobiografía en lengua española del siglo veinte*, se basa en el número de textos autobiográficos que recoge el libro para cuestionar el tópico según el cual la autobiografía es una zona desértica en la literatura española, aunque reconoce que el aporte teórico a la investigación española sobre la escritura autobiográfica “es sumamente raquítico con relación a lo que se ha hecho y se hace en el ámbito de las literaturas anglosajona, francesa e italiana”. Como puede apreciarse, no se trata tanto del problema de la producción de los textos autobiográficos en la nación española, sino más bien de la aportación o contribución de los teóricos españoles a la escritura autobiográfica en general.

<sup>71</sup> Romera Castillo (2002a) dice que confirman la vigencia del género los suplementos literarios del *ABC Cultural*, donde se exponen reseñas sobre la memoria, como la que está a cargo de Pozuelo Yvancos sobre la obra de Caballero Bonald, y en *Babelia*, donde hay cuatro reseñas sobre memorias o diarios de escritores actuales, sobre todo, de Hispanoamérica como Bioy Casares, Borges etc. La confirman también la publicación de las memorias políticas, de los pensadores, así como la inclinación de muchos poetas, en los últimos años, hacia los diarios. Entre los que lo han cultivado con calidad literaria, figuran Gil de Biedma, Ricardo Molina, Ory, Muñoz Rojas, Pere Gimferrer, Trapiello, Sánchez-Ostiz, etc. En cuanto a los novelistas, incorpora a la lista a Barral, Caballero Bonald y con anterioridad a Josep Pla con *El cuaderno gris*.

lo *autobiográfico-memorialístico* (J. Romera Castillo (2000b: 198). El esplendor del memorialismo en España se ve fortalecido por las traducciones de obras autobiográficas de literaturas ajenas a la lengua de Cervantes. Coincide con Caballé en que, en los últimos años, se quita valor al elemento memorialístico contemplado como fuente de documentación de la vida de un personaje a favor del proyecto de construcción literaria en la discursividad y narratividad, es decir, que se produce una fusión entre los aspectos testimoniales y la *literariedad*.

Otra muestra de la dedicación de Romera Castillo (2006a) a la escritura autobiográfica en España lo confirma la publicación de *De primera mano. Sobre la escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, libro que recoge sus trabajos sobre esta modalidad de escritura. Como historiador de la cultura, se trata de un valioso documento de lectura obligada, ya que proporciona una base de datos para investigadores interesados en el tema. En palabras de Fernández Prieto (2007: 579), es un libro “abierto al debate, cargado con una abundantísima información y que confirma una vez más el afán investigador del profesor Romera Castillo por este tipo de escritura, espacio privilegiado para las escenificaciones de las tensiones del sujeto contemporáneo, que ya en España ha alcanzado su madurez”.

En síntesis, Romera Castillo se posiciona como uno de los defensores de la autobiografía como género literario, y así se comprueba en sus diferentes trabajos de investigación, que podrían ir multiplicándose. En ellos profundiza en los aspectos histórico-culturales sosteniendo que la autobiografía es un género que crece de forma arborescente en muchos campos en el territorio español. Asegura que es un tipo de escritura con buen porvenir en estos primeros años de la década y del siglo, aunque advierte que la literatura, como todo, es pendular y anima a



seguir trabajando para su plena consolidación. Su dedicación al estudio de la escritura personal ha generado numerosos trabajos de lectura obligada para cualquier investigador interesado en el tema. Además, su labor entusiasta y tenaz ha consistido en reivindicar la calidad del discurso sobre sí mismo frente a los prejuicios, reticencias y vicios de muchos, incitando a su lectura, práctica, desarrollo, difusión y conocimiento. Sin duda, como toda ciencia, la escritura íntima es un discurso abierto, es decir, una especie de gimnasia cuestionada, en suma, un género en renovación, que es preciso reseñar y sistematizar continuamente.

Romera Castillo no es el único teórico que se muestra satisfecho del cultivo de lo autobiográfico en España. El hispanista francés Mercadier, hace lo propio, ya que durante un Congreso<sup>72</sup>, al principio de su exposición, opina que “en pocas décadas, el supuesto ‘desierto’ de la autobiografía española se ha convertido en florido vergel”, para concluir que la “presencia de escritores, críticos y lectores [...] evidencia la vitalidad de la escritura personal en la España de hoy, una escritura que se conjuga en *presente perfecto...*” (G. Mercadier, 2004: 83 y 93). De la misma manera, Celia Fernández Prieto, M<sup>a</sup>. Ángeles Herмосilla y Anna Caballé opinan que las noticias de los suplementos culturales y las novedades editoriales muestran el excelente momento que atraviesa la escritura autobiográfica en España en sus diversas modalidades genéricas (autobiografías, memorias, diarios, dietarios, epistolarios, cuadernos de notas, etc.)<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Se trata del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001.

<sup>73</sup> Cfr. Celia Fernández Prieto y M<sup>a</sup> Ángeles Herмосilla (eds.) (2004), *Autobiografía en España: un balance*. Actas del Congreso Internacional celebrado en la Facultad de Filosofía y Letras de Córdoba del 25 al 27 de octubre de 2001.

Se esté o no de acuerdo con el carácter genérico de la escritura autobiográfica, no se puede negar que este principio es cuestionado y genera polémica entre sus estudiosos. Loureiro (1991, 1993) dedica los artículos “Problemas teóricos de la autobiografía” y “Direcciones en la teoría de la autobiografía” a revistar los problemas teóricos que plantea esta modalidad de escritura apoyándose en Dilthey, Olney, Gusdorf, Lejeune, Bruss, Eakin, Jay, Benstock, Friedman, Smith, Villanueva, Foucault, etc. Loureiro deja bien claro que la autobiografía es un género esencial, porque ayuda a repensar algunos de los temas que los estudios tradicionales dan por sentados. En estos temas, caben los de la relación de la historia con el autobiógrafo, los del autobiógrafo con el poder (disciplinas personales, instituciones sociales, políticas, religiosas, etc.), y los derivados de la temporalidad. Incorporan también temas sobre la memoria, la imaginación, la identidad, la representación, la esencia, el referente, la expresividad, el lenguaje, la retórica, la sinceridad, la verdad y mentira del autobiógrafo y el papel del lector. Además, dan cabida a las relaciones entre la autobiografía y las teorías feministas y deconstruccionistas y, del mismo modo, entre el género y otras ciencias (Historia, Derecho, Lingüística, Antropología, Psicología, Sociología, etc.), lo que convierte esta modalidad de escritura en un género confuso, pero rico en potencialidades.

Según Loureiro, el problema clave que todas las tendencias y autores plantean es la doble dificultad centrada en el *yo*. De lo que se trata es definir o entender con claridad el concepto de *sujeto*, la relación que mantiene con el texto y el lector. Este teórico opina que, en un enunciado autobiográfico, aparece una división que sitúa la lingüística estructural entre el sujeto de la enunciación y el del

enunciado. Esta fisura que separa a los dos sujetos se recubre por la postulación implícita de un tercer *yo*. Se trata de un *yo* completo, íntegro y garante de la relación entre sujeto autobiográfico y conocimiento. Los tres sujetos<sup>74</sup> conllevan una problemática propia. El sujeto del enunciado es el que ha vivido y, por tanto, su problemática estriba en su multiplicidad y anasibilidad.

El dilema sobre el sujeto autobiográfico es lo que lleva a Loureiro (1993: 36) a sostener que los estudios de la autobiografía giran en torno al problema de la referencialidad. Y, por ello, pregunta sobre la “posibilidad y naturaleza del autoconocimiento, y la autoridad del escritor para crearse o recrearse en el momento de la escritura”. Esta cuestión lleva a otras como la sinceridad, la verdad y la mentira del escritor autobiógrafo, dado que la cuestión filológica sigue siendo la de saber cómo es posible que un texto represente a una persona.

A la hora de concluir el análisis sobre las teorías deconstruccionistas que cuestionan la autobiografía como género literario, Loureiro (1993: 43-44) invita a la crítica a seguir trabajando por la autobiografía. Entiende que el pesimismo de los detractores de la misma debe incitar a considerar de manera radical lo que es un texto, cómo funciona el lenguaje en él, incluso, predica por un nuevo entendimiento del sujeto al que denomina *ficción*. Agrega, en este sentido que los estudios de De Man, en vez de impedir nuevas investigaciones, deben abrir las puertas a radicales revisiones de las ideas más comunes compartidas con las que opera la crítica literaria. Las teorías feministas constituyen para él otra vía de investigación prometedora, pues estima que “deberían centrarse más en la relación entre poder y texto autobiográfico dando así entrada a factores económicos y de

---

<sup>74</sup> Se trata del sujeto de la enunciación, del sujeto del enunciado y del tercer *yo*.

clase, hasta ahora excluidos en buena medida, [abandonando] las pretensiones de apoyo en una constitución psicológica diferente para la mujer”. Propone aún otro campo del estudio basado en las formas de otredad (formas lingüísticas, psicológicas, genérico-sexuales, institucionales, etc.) sosteniendo que en el contexto de las concepciones del poder y del sujeto según Foucault, el estudio de la alteridad podría generar buenos resultados. Alega que muchos problemas podrían soslayarse si, en vez de considerar al autobiógrafo como un ser autónomo y autoconsciente, se interpreta al sujeto en el sentido de Foucault.

Desde este prisma, el autobiógrafo al escribir su vida ejerce un poder. Y puesto que su confesión se articula en las normas de la sociedad, se ve influido por la censura de las instituciones (poder institucional, político o religioso). Por ello, se presenta como el producto de relaciones de poder con *otros*. En tal sentido, Loureiro considera que esta modalidad de escritura podría considerarse una forma más de lo que Foucault llama *tecnologías del yo*. Dichas formas permiten al escritor autobiográfico subjetivarse a la hora de plasmar por escrito sus vivencias y conformarse a las normas de las instituciones sociales en las que vive. Con ello, quiere superarse, purificarse, perfeccionarse, comunicar con la ciencia, vencer la muerte, buscar la felicidad y proyectar su vida con esperanza, etc. De este modo, la autobiografía se percibe como un género difícil de abordar, pues suscita muchos interrogantes que, una vez elucidados, dan lugar a otros aún más pertinentes, lo que resalta el estado de la cuestión sobre lo autobiográfico. Por ello, las preguntas se centran bien en los avances, bien en el estancamiento del pensamiento. En síntesis, Loureiro considera la autobiografía como un género firmemente establecido, es decir, un espacio literario donde se concentran los problemas

existenciales. Además, la percibe como un lugar privilegiado de los estudios humanísticos y sociales (Historia, Filosofía, Antropología, Derecho, Sociología, Lenguaje, etc.). El estudio de dichas ciencias no cobrará sentido sino dentro de una sociedad con leyes establecidas.

Esa idea, la preconiza Bruss (1991: 64) respecto a la autobiografía como género literario al señalar que “fuera de las convenciones sociales y literarias que la crean y mantienen, la autobiografía no tiene características; de hecho, no tiene existencia en absoluto”<sup>75</sup>. Desde esta perspectiva, la autobiografía viene a ser algo mucho más institucional que compulsivo, dado que su existencia depende de la conjugación de los esfuerzos de la inteligencia humana. Por ser insuficiente la forma del texto para considerar la autobiografía como género, resulta imprescindible combinar la forma con la función que es más convencional que natural. En ese sentido, la autobiografía sólo existe cuando se distingue claramente de otros actos elocucionarios. Adquiere su significado a través de los símbolos que constituyen literatura y cultura. Se define, al igual que otros géneros, sólo dentro y por medio de estos sistemas, confiriendo a la autobiografía, en cuanto forma de elocución, un valor diacrítico.

Con todo ello, Bruss procura poner en marcha una teoría capaz de explicar cómo la autobiografía puede ser, a la vez, *una y muchas, diferente y la misma*. Sin referirnos a los sistemas simbólicos que hacen de la autobiografía una categoría en acción, cambiante, resultarían inexplicables tanto la similitud autobiográfica como

---

<sup>75</sup> Merleau-Ponty comparte esta opinión cuando sostiene que la autobiografía debe cultivarse dentro de una institución, como se puede ver en: “aquellos acontecimientos en la experiencia que otorgan dimensiones perdurables en relación con las cuales toda otra serie de experiencias adquieren significado, forman una sucesión inteligible o una historia” (E. Bruss, 1991). Desde la misma perspectiva, Pozuelo Yvancos (2006: 65) sostiene que toda autobiografía se publica dentro de un “marco de conducta discursiva —y de lectura—, marco que no se ha tenido en cuenta con el énfasis que merece” y que él considera importante.

su continuidad. En cuanto a los cambios de características, se puede decir que varían de cuatro maneras: variabilidad en el tipo de características textuales que señalan la función genérica de un texto; variabilidad en el tipo de integración entre la función genérica y otros aspectos funcionales de un texto; variabilidad en el valor literario otorgado al género y variabilidad en el valor elocucionario del género (E. Bruss, 1991: 65).

De igual modo que Lejeune, May y Gusdorf, que encuentran serias dificultades para definir la autobiografía sin desatar polémicas, Bruss soslaya esta dificultad, diciendo que hay que tener en cuenta las cuatro fuentes potenciales para cualquier definición de la autobiografía que cambia y que puede seguir cambiando en todos los aspectos. Dichos cambios permiten ver los avances realizados en la autobiografía. Por la manera como se concibe, la autobiografía depende de la distinción entre la ficción y la no-ficción, e incluso con la narración empírica en primera persona. Dichas distinciones son artefactos culturales que podrían interpretarse de forma diferente, dando pie a la caída y al replanteamiento de la autobiografía.

La aparición o extinción de otros géneros y la apropiación de materiales de la literatura afectan también a esta modalidad de escritura. En este sentido, la caída en desuso de la epístola permite que asuma alguna de sus funciones como la forma de intimidad y la espontaneidad. Por otra parte, los cambios sufridos por la lírica y su importancia creciente en el siglo XIX han hecho de ella una competidora en cuanto a la temática y la autoexpresión, temas antes asociados exclusivamente a la autobiografía. Estos ejemplos nos permiten comprobar que la autobiografía ha ido variando a lo largo de la historia. Por ello, Bruss habla de un segundo tipo de

variación que denomina *grado de integración entre el género y la función*. La autobiografía, para ella, es variable y flexible. Intenta demostrar que no hay una forma intrínsecamente autobiográfica recurriendo a la autobiografía inglesa de los cuatro últimos siglos (trabajos de John Bunyan, James Boswell, Thomas de Quincey y Vladimir Nobokov). No obstante, presenta unas cuantas reglas imprescindibles para la interpretación hábil del texto:

Regla nº.1. Un autobiógrafo representa un doble papel. Él es el origen de la temática y la fuente para la estructura que se encontrará en su texto: a) El autor exige responsabilidad individual para la creación y ordenación de su texto; b) el individuo que se ejemplifica en la organización del texto pretende compartir la identidad de un individuo al cual se hace referencia a través de la temática del texto; c) la existencia de este individuo, independientemente del texto en sí mismo, se presupone que es susceptible de apropiarse de procedimientos de verificación pública.

Regla nº.2. Se afirma que la información y hechos relatados en conexión con el autobiógrafo han sido, son, o tienen el potencial para ser el caso: a) bajo convenciones existentes, se hace un llamamiento al valor de la verdad de lo que el autobiógrafo relata —no importa cuán difícil ese valor de la verdad pudiera ser para averiguar si el relato trata experiencias privadas u ocasiones públicamente observables—; b) se espera que la audiencia acepte esos relatos como verdaderos, y es libre de ‘comprobarlos’ o intentar desacreditarlos.

Regla nº.3. Si lo que se relata puede desacreditarse o no, si puede volverse a formular o no de algún modo más generalmente aceptable desde otro punto de vista, el autobiógrafo da a entender que cree en lo que afirma (E. Bruss, 1991: 67).

Bruss advierte que es posible que alguna de estas tres reglas no se cumpla.

Sin embargo, puntualiza que lo importante para crear la fuerza elocucionaria del texto es la aceptación del autor de haber encontrado estos requisitos, y, en su intento de hallarlos, la audiencia le responsabiliza de su propio triunfo o fracaso. A este respecto, dichas reglas centradas en las responsabilidades del autor propician un lugar destacado al lector para que legitime los hechos contados. De este modo, para Bruss (1991: 67), “el lector de una autobiografía tiene el derecho a intentar adecuar el texto a sus expectativas, o a quejarse cuando encuentra algo que parece pragmáticamente ininteligible; lo cual no quiere decir que no pueda modificar las expectativas mediante el acto de leer o descubrir nuevas maneras de

inteligibilidad”. Se deduce de todo ello que Bruss, al igual que Lejeune, sostiene que la clave de la autobiografía estriba en el papel del autor (productor) y en el del lector (receptor). El autor, en este caso, adopta formas diferentes de escritura, según las épocas y el lector, por su parte, valora si la obra es o no autobiográfica, hecho que avala la idea de que la autobiografía es un modo de escritura en la que el lector resulta un elemento trascendental y complementario del autor, y desde luego, de la obra autobiográfica. Por todo ello, Pozuelo Yvancos (2006: 67) argumenta que Bruss “enfoca el texto autobiográfico como una categoría cuya existencia es la de su experimentación como acto de escritura y de lectura, que rige el sentido de las acciones y sus interpretaciones”.

Las reglas sugeridas por la crítica conllevan una serie de consecuencias para el autor y el lector autobiográfico. La primera regla ilustra tal hecho, ya que en la necesidad absoluta de identificar plenamente la coincidencia de relación entre el autor, el narrador y el personaje principal, el autor recurre a unas estrategias para falsear la realidad y contradecir los hechos contados, dotándolos de coherencia y sentido. Estas estrategias, como todas aquellas a las que el hombre apela para construir su propia mismidad en el acto autobiográfico, son variadas y legítimas. Además, para el acto autobiográfico, todas las reglas evidencian la tendencia del autor a autoimaginarse y a autoevaluarse. En esta línea, Bruss (1991: 67-68) agrega que la cantidad, el tipo de revelación, la forma y, por último, las expresiones de intención resultan imprescindibles para la lectura de un texto autobiográfico. Las artimañas del autobiógrafo y del lector llevan a Cabo (Pozuelo Yvancos, 2006: 67) a decir que Bruss no desarrolla de manera coherente sus teorías. Por su parte, Pozuelo Yvancos (2006: 69), sobre la base de que la



autenticidad o no del pacto autobiográfico sólo se puede solucionar en el espacio de su lectura, al que interpreta como un horizonte de reglas (intersubjetivas, supraindividuales, institucionales, genéricas) y no de definición individual por un autor o un lector, critica a Bruss por no marcar la diferencia entre género y acto. Según el teórico, Bruss equipara los dos términos, sosteniendo que la *categoría literaria* es preexistente y el texto una consecuencia.

En síntesis, Bruss considera la autobiografía como un género literario, variable, pero sólo en el seno de las instituciones sociales y literarias. Avala al lector como la piedra angular en el reconocimiento del género, coincidiendo con el pacto autobiográfico de Lejeune.

Si Bruss acepta la autobiografía como género literario dentro de las instituciones, Weintraub (1991), otro teórico al servicio de la autobiografía como género literario, en “Autobiografía y conciencia histórica”, subraya que es sólo a partir del año 1800, cuando el hombre occidental empieza a valorar de manera significativa la autobiografía, a causa de la gran revolución intelectual con la aparición de una forma de conciencia histórica denominada *historicismo*. Para este crítico, la autobiografía, en cuanto modo de explicación histórica, puede sustituirse por términos más antiguos como *hypomnemata*, *comentarii*, *vita*, *confesiones* o *memorias*. La palabra clave para el teórico es *historicismo*, dado que el papel que él otorga a la autobiografía es el de impulsor de la conciencia histórica. Reconoce que este tipo escritural es un género, pero que necesita aclaración. Se apoya en el desarrollo histórico para plantear la conciencia histórica en la autobiografía en los términos siguientes:

El reconocimiento de una fuerte dimensión histórica en toda realidad humana y la aceptación de un modo moderno de concepción del yo como individualidad tuvieron

lugar, y tomaron una forma más coherente, aproximadamente al mismo tiempo. En este contexto, la autobiografía adquirió una función y una forma cultural, que no tenía antes, lo que la convirtió en la forma literaria más adecuada para que una individualidad dejara constancia de sí mismo. La única forma en la que una persona podía informar sobre sí misma era contando su historia. El cultivo autoconsciente de la individualidad era lo mismo que vivir en el mundo con la conciencia histórica de ese mundo [...]. El entendimiento de que el verdadero cultivo de uno mismo es el cultivo del propio yo y de nuestro mundo implica una responsabilidad hacia el yo y hacia el mundo (K. J. Weintraub, 1991: 33).

Por lo tanto, la historia aparece como un instrumento útil, sencillo y cómodo para la transmisión de la información, la interpretación y la comprensión de los escritos autobiográficos. Al igual que otros críticos, Weintraub encuentra problemas a la hora de definir la autobiografía, dado que si esta noción se entiende —partiendo de su origen— como relato que da constancia de lo vivido por el autor, la poesía lírica, que no tiene por referencia toda una trayectoria vital, sino un lapso de vida muy intenso, se ve apartada de la autobiografía.

Sin embargo, el crítico advierte que una autobiografía larga corre el riesgo de convertirse más en un documento de Estado que en uno personal. Con esto invita en limitar el ámbito de definición de dicha modalidad de escritura. De este modo, si la autobiografía consiste en dejar retazos de toda una vida, se supone que se rememoran sus aspectos significativos. Interpretada la vida como una interacción entre el *yo* y *sus circunstancias*, su historia debe leerse más allá de dichas circunstancias, pues la autobiografía debe acercarse “más al verdadero potencial del género cuanto más sea su tema real un personaje, una personalidad, la concepción de uno mismo, es decir, todos esos temas de difícil definición que en última instancia determinan la coherencia interna y el sentido de una vida” (K. J. Weintraub, 1991: 19).

En relación con el personaje, el teórico opina que debe adoptar un *punto de vista necesario*, es decir, situarse en el tiempo y espacio para contemplar su propia

vida con el fin de situarla en la historia. La comprensión de la vida como hecho biográfico supone entender cómo el hombre llegó a ser lo que es. En este sentido, la historia viene a ser el principal modo de entendimiento y cobra fuerza la proposición de que el *Hombre no tiene Naturaleza, sólo tiene Historia*. Aunque eso sea decir una exageración, su utilidad nos orienta hacia los *temas de estudio de una posición historicista plena* (K. J. Weintraub, 1991: 21-22).

Por otra parte, si la noción de *vida humana* se entiende como *proceso* —a partir de un equilibrio apropiado entre la *naturaleza* y la *historia* del hombre—, la concepción de tal equilibrio tiene consecuencias importantes en las diferentes maneras de crear obras autobiográficas. En tal marco, distinguir el concepto de *revelación* y el de *evolución* viene a ser algo mucho más relevante. Por ello, san Agustín sostiene que la vida es un proceso y no una forma estática. Interiormente, el hombre se revela y, a partir de los factores y determinados acontecimientos externos, su revelación cobra un valor catalítico, es decir, liberador de un movimiento interior<sup>76</sup>.

En cuanto género histórico, la autobiografía resulta inseparable de la concepción del *yo*, es decir, que este modo de escritura propicia el esclarecimiento del concepto de *personalidad*. De este modo, la autobiografía tendrá una función limitada para aquellas personas que creen en la uniformidad de la naturaleza humana, olvidando por completo que cada forma del *yo* da lugar a una determinada forma de autobiografía. Esta hipótesis desemboca en la visión

---

<sup>76</sup> Dicho mundo exterior liberador (caso de Gibbon o Vico) contrasta con la postura adversa y hostil hacia el mundo vivido por Rousseau, puesto que el mundo social, corrupto, falso junto a la civilización que lo rodeaban le impidieron que revelara su verdadera esencia: un hombre bueno e incorrupto. Los casos opuestos de Gibbon, Vico y Rousseau resaltan la idea de que la historia puede ser un factor positivo y también un obstáculo para el autobiógrafo.

proteica del hombre cambiante, que adopta varias formas y actúa de manera diferente en determinadas circunstancias, haciendo de la historia de la escritura íntima la de las concepciones cambiantes del *yo* autobiográfico. Este *yo* deja transparentar en sus escritos las huellas de la cultura en la que vive, esto es, una cultura que ha contribuido de manera decisiva a su creación. Por ello, Weintraub (1991: 26) señala que “la historia de las concepciones del *yo* puede funcionar a modo de ‘barómetro’ de las diferentes configuraciones de la cultura”, lo que valida la idea de Dilthey, para quien la autobiografía no sólo puede desempeñar una función especial para aclarar la historia, sino también contribuir a entender la vida como un proceso. Esta concepción histórica del *yo* basada en la duplicidad, diversidad o multiplicidad contrasta un tanto con los aspectos clásicos y medievales, dado que un bosquejo histórico de los citados períodos de la historia evidencia que el fenómeno *hombre* no es una potencialidad proteica. Por lo tanto, las relaciones que existen entre el ideal del *yo* y la naturaleza de la sociedad en la que este *yo* se desenvuelve son destructivas. Las sociedades tribales constituyen un claro ejemplo de este fenómeno. En ellas los lazos de parentescos cobran fuerza y la concepción de *personalidad* aparece como una prolongación de las omnipresentes realidades sociales.

De este modo, la autoidentificación conlleva a la identificación con la línea sanguínea dominante, pues de dirigir la palabra a una personalidad homérica como Telémaco para saber quién es, contestaría probablemente que es Telémaco, el hijo de Odisea, el hijo de Alertes, el hijo de Autalicus. También en las familias romanas ricas, poderosas o de clases guerreras aristocráticas, la idea de la personalidad se ve dominada y reflejada en el guerrero perfecto. De igual modo, en

la sociedad helénica antigua de carácter aristocrática, los ideales del hombre de Estado o del filósofo eran los modelos dominantes que se tenía que imitar. Con el advenimiento del cristianismo, es notable el cultivo de la personalidad interior cuya principal virtud es la humildad. En este sentido y según Weintraub (1991: 26), “la personalidad cristiana por la fuerza de sus realidades internas, se vuelve hacia el ideal del monje, el atleta de Dios, cuyo ascetismo dirige el curso de la vida”.

Esta situación parece indicar que no hay lugar para el hombre introvertido, como puede verse en una gran variedad de autobiografías en las que sobresalen los ideales del erudito, poeta, caballero cristiano y guerrero. Esta falta de iniciativa propia que se ha practicado durante muchos años e incluso en la actualidad ha influido mucho en las concepciones del *yo* y en la forma autobiográfica. En efecto, al seguir un modelo en su proceso de formación y al dejarse fascinar por su poder atractivo, uno está *falseando* su propia identidad. Sin embargo, para evitar copiar al modelo, se ha de cultivar su propio talento e individualidad y creer también en la diferencia en una comunidad de gente. Una diferencia puede concebirse no como una desviación *accidental* de la norma, sino más bien como una cuestión de gran calado, al igual que preconiza la lógica escolástica.

Dado que cada hombre es incomparable, irrepetible e indescriptible, el hecho de practicar el individualismo dentro de una comunidad de gente se interpreta como un factor de enriquecimiento del patrimonio cultural humano. En cambio, la renuncia al culto del individualismo empobrece la humanidad. El hombre debe dejar de conformarse y tomar decisiones de cara a su propio *yo*, es decir, ser fiel a sí mismo y creer en su unicidad personal. Pero debe también imitar

al modelo cuando se siente identificado con unas de sus características. Por fin, conviene decir que un mismo individuo puede tener variaciones idiosincrásicas.

En síntesis, al igual que Ditley, Weintraub traza vínculos sólidos entre la escritura del *yo* y la sociedad en la que se desenvuelve, es decir, una relación de complicidad entre la autobiografía y la historia a la que denomina *historicismo*. Esta noción se entiende como una manera nueva de percibir la conciencia histórica mediante los estudios autobiográficos. En este sentido, la historia aparece como un factor decisivo e importante, pero también y, en cierta medida, como un verdadero obstáculo para el escritor autobiográfico. Éste, al presentar sus experiencias vitales en consonancia con la historia del mundo, su autobiografía cobra peso, referencia y valor documental. Por ello, no cabe duda de que la historia de un *yo* y la de su entorno se interrelacionan. Tal hibridismo implica una responsabilidad hacia ambos mundos, lo que demuestra el reconocimiento de una notable dimensión histórica en toda realidad humana, como sostiene sin matices Weintraub (1991).

En fin, desde los diferentes enfoques analíticos se ha llegado, a la conclusión de que la escritura autobiográfica constituye un género literario. Lecarme y Lecarme-Tabone (1999) recurren a todo un aparato argumental para defender e ilustrar, a través de la literatura francesa, que la autobiografía es un género literario. Escribir la vida tiene una larga tradición en Francia, pues afecta a casi todas las capas sociales. Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 7) preguntan por qué “un texte de grande valeur littéraire ne pouvait être qu’un roman, l’autobiographie se définissant comme le degré le plus bas<sup>77</sup> de la teneur littéraire,

---

<sup>77</sup> Zanone (2002: 45) observa también este juicio que se hace de la autobiografía como un *genre au prestige incertain*.

celui du reportage ou du témoignage sans apprêts”<sup>78</sup>. Al igual que la inmensa mayoría, estos críticos focalizan su atención en problemas básicos de la autobiografía como son los de identidad, personalidad, sinceridad, verdad, realidad o la conexión del género con los subgéneros y con otras ciencias, entre tantos otros. El problema de la referencialidad y el de la verdad del enunciado ocupan un lugar privilegiado en sus teorías. Nombran a destacados escritores franceses como Valéry, Sartre, Deleuze, Sarraute, Gertrude Stein que sostienen una ideología antiautobiográfica y la equiparan con la ficción. Se trata de una ideología que está también presente en el mundo universitario donde el uso de la primera persona en su trabajo de investigación o tesis parece ser una manera de contarse a sí mismo. Sin embargo, esta ideología antiautobiográfica, lejos de proclamar la muerte inapelable de la autobiografía, contribuye más bien de manera decisiva, para estos críticos, a afirmar que la autobiografía es un género literario reconocido tanto por el autor como el lector<sup>79</sup>.

Asimismo, Molero de la Iglesia (2000a) se ha ocupado de deslindar las propiedades discursivas que separan la autoficción de la autobiografía derivada del hecho indiscutible de que la autobiografía constituye un enunciado de cuyo

---

<sup>78</sup> El cuestionamiento de la autobiografía como género literario no es sólo un fenómeno actual, como puede verse en Lejeune (1998a: 11-14) cuando sostiene, partiendo de unos hechos concretos y de la postura anti-autobiográfica en Brunetière y Balzac, que el discurso en contra de la autobiografía siempre se ha dado en la historia de la literatura francesa. En esta línea, puntualiza Lecarme (2002: 50): <<Mais d’abord faut-il croire à l’intérêt ou à l’existence d’un genre renié par ses praticiens, qui sont les plus souvent des romanciers, annulé par des théoriciens, soupçonné par les critiques, inavoué par les éditeurs mêmes, puisqu’on n’a jamais vu en France un sous-titre générique ‘autobiographie’, alors que ‘roman’, ‘récit’, ‘nouvelles’ ornent les ouvertures et induisent les lecteurs? Les dénégations, les mises en garde, les anathèmes vont dans ce sens: ‘ceci n’est pas une autobiographie’>>.

<sup>79</sup> En el mismo sentido, Lecarme (2002: 50-51), apoyándose en *Si le grain ne meurt* de Gide (1921), sostiene que la autobiografía “n’est pas ici, comme on le croit communément, le moins littéraire des livres d’un auteur, mais le plus sophistiqué”. Añade que el término autobiografía <<est desgracieux et déplaisant, lourdement prosaïque, mais préférable à tous les autres, tels que ‘souvenirs’ (réservé aux grands de ce monde), ‘confessions’ (il faut avoir beaucoup péché pour avoir à se pardonner), ‘récits de vie’ (c’est l’affaire des sociologues)>>.

contenido se responsabiliza el autor y la autoficción es producto de un acto narrativo de ficción y que conlleva la no responsabilidad del enunciador. Esta teórica se apoya en Eakin para dar una entidad epistemológica al texto autobiográfico, pero también en Jay, para hacer una reconciliación de ambas posiciones, en cuanto que una no descarta la otra. En la introducción destinada a dejar asentados los rasgos del género autobiográfico frente a la novela, asegura:

importa poco para la continuidad del género que, tras este proceso teórico-crítico [el que niega que el texto sea el sujeto], la autobiografía haya dejado de significar como discurso reproductor del sujeto para interpretarse como auténtica creación verbal, porque su codificación depende de unas claves de emisión y recepción aceptadas socialmente, que sostienen el especial estatuto de la escritura autobiográfica como género literario, desmintiendo tanto a los que niegan su valor referencial como a los que lo dejan fuera del ámbito literario (A. Molero de la Iglesia, 2000a: 17).

Durán Jiménez-Rico (1999: 99-100) también se inclina a favor de la autobiografía como género literario tan de moda gracias al desarrollo notable de los medios de comunicación por haberla convertido en un fenómeno de masas. Al respecto, alude a Lejeune y su sentencia sobre cómo la autobiografía es parte de los derechos del hombre al ser dueño de su vida. Coincide con muchos críticos que la autobiografía es un género flexible, democrático, sin reglas fijas, universalmente aceptables. En este marco, Durán Jiménez-Rico define al autobiógrafo como un “creador que tiene que recapitular el tiempo, dar forma a lo deforme, convertir el uno en múltiple y a lo múltiple en uno, transformar la imagen”. Para dejar sentada su tesis sobre la elevación de la autobiografía al rango de género literario, recalca: “La crítica actual ha intentado asegurar un lugar dentro de la literatura y ha definido la autobiografía como un género literario con su propia historia y tradición, como un tipo de escritura distinto que produce, y no sólo expresa, significado a través de un repertorio de convenciones formales y temáticas, y ha



rechazado las anteriores presunciones positivistas que consideraban a la autobiografía como una simple transcripción de una realidad antecedente” (I. Durán Jiménez Rico, 1999: 101).

Como deja entrever, la característica fundamental del género es glorificar la firma del autor a través de sus vivencias, como muestra la variedad discursiva de la *autonovela* (una reflexión sobre uno mismo a través de los personajes), la *novela autobiográfica* (mezcla de realidad y ficción), la *heterobiografía* (autobiografía escrita por otra persona), la *multibiografía* (autobiografía escrita por varias personas), la *autoginografía* (término acuñado por las críticas feministas para designar las autobiografías escritas por mujeres (I. Durán Jiménez Rico, 1999: 100)<sup>80</sup>. Siempre en este campo de neologismo, Françoise Lionet inventa *autoetnografía* para definir la obra de Zora Neale Hurston; también las feministas americanas proponen *autogynography*, término que puede permitir la identificación de un género autobiográfico y de manera singular la alusión al *yo* muy frecuente en las autobiografías femeninas. Perec emplea la noción de *biotexte* (biotexto), para designar la autobiografía indirecta o oblicua (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999: 113 y 235).

También las fotos sirven de prueba para levantar toda duda sobre la veracidad de los hechos contados. Solas y compiladas, pueden constituir una autobiografía denominada *fotobiografía*, como hacen notar Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 259) cuando subrayan que sólo Robert Doisneau, cuentista de

---

<sup>80</sup> Olney citado por Durán Jiménez Rico (1999: 100) ha acuñado los neologismos *autosociografía*, *autosoteriografía*, *autopsicografía*, *autofiligráfica* y *autobituografía*. Estos términos, al cambiar el elemento central *bios*, pretenden denominar al tipo de vida que se pretende describir en la obra autobiográfica (social, individual, comunitaria, mental, física, etc.). Por su parte, Richard Butler habla de *allobiografía*, del griego *allos*, es decir, *otro*. Se trata de autobiografías no centradas en uno mismo.

renombre, ha sabido componer una autobiografía de fotógrafo que puede calificarse de *photobiographie*. Lejeune (1980: 181-185) habla de *dialographie* (dialografía) o biografía dialogada, de *media-biographie* o texto radiofónico o filmico. Eakin (1994: 39) también afirma que el término que usa Michel Olivier para el estilo deliberadamente autorreflexivo de la crítica de Lejeune es *autobiocritique*. En síntesis, estos neologismos, que podrían multiplicarse, si en algo pueden contribuir, es que permiten ver cómo la crítica ha reflexionado sobre la autobiografía, un género digno de interés en el mundo académico.

De forma aún más breve, Caballé<sup>81</sup> (1999) se refiere a la ilusión referencial de la autobiografía y habla, respectivamente, del triunfo del nombre del autor con valor comercial y del mercado editorial que se convierte cada día más en el de los nombres propios, es decir, que resalta su dimensión mercantil<sup>82</sup>, pero sin menoscabo de la condición de la autobiografía como género literario. Villanueva (1993) comparte en parte el punto de vista de Caballé sobre la ficción autobiográfica, pues en su artículo “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, el teórico afirma la virtualidad creativa más que referencial de la autobiografía en cuanto género literario. Coincide con Lejeune y Bruss en la noción de *pacto autobiográfico*, al sostener que las tesis de Lejeune son acomodables al esquema semiótico de Ch. Morris. En este sentido, argumenta que la primera y cuarta reglas sobre la forma del lenguaje son características de lo que Morris llama *sintáctica*. La segunda, es decir, el tema tratado, es la *semántica*. Por

---

<sup>81</sup> A. Caballé es directora de *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos (Memorias)* en la Universidad de Barcelona.

<sup>82</sup> Pozuelo Yvancos (2005: 47), desde la visión de Campillo (1992), destaca la dimensión mercantil de la escritura y el triunfo del nombre del autor como valor de comercio y garantía para el consumo.

fin, la tercera llamada *pragmática* es la que muchos críticos consideran fundamental (D. Villanueva, 1993: 19).

Pope, Neumann, Melo Miranda (Tortosa, 2001), Fernández Prieto, Alberca, Freixas<sup>83</sup>, Pozuelo Yvancos sostienen también que la autobiografía es un género literario. El último teórico alega que al mismo tiempo que esta modalidad escritural cuenta con una bibliografía literaria y filosófica cada vez más crecientes, adopta una forma variada permitiendo un hibridismo entre la realidad y la ficción. Este teórico prefiere el adjetivo de *fronterizo* al de *híbrido* de Laura Marcus, porque entiende que dicho concepto es consustancial al tratamiento teórico de la autobiografía. Para él, desde la aparición de la autobiografía en *Las Confesiones* de san Agustín hasta sus recientes formulaciones, siempre ha jugado con su estatuto dual, es decir, “en el límite entre la construcción de una identidad, que tiene mucho de invención, y la relación de unos hechos que se presentan y testimonian como reales” (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 2006: 17). Sobre estos datos, y también desde la visión de Bajtín sobre el cronotopo interno (tiempo y espacio de la vida representada) y el cronotopo externo (su representación pública), resalta el carácter bifronte de la autobiografía para acabar sentenciando que esta modalidad de escritura “se ha convertido, [...] en uno de los lugares donde se experimentan sus nociones básicas que han ocupado la contemporaneidad filosófica. No es un género literario, es mucho más” (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 1993: 194; 2006: 33).

---

<sup>83</sup> Freixas (2004), a diferencia de las feministas americanas, tras argumentar que la consecuencia de la Contrarreforma y de la ortodoxia religiosa, así como la misoginia latente en la sociedad española han contribuido a silenciar a la mujer durante mucho tiempo, relegándola a un segundo plano para que no pueda contar su vida, sin embargo cree en la autobiografía como género literario. Para más datos, ver su artículo “Mujeres, literatura, autobiografía. o consideraciones sobre un eclipse”, en *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (eds.).

En la actualidad, sería inaceptable volver a cuestionar la autobiografía como género literario y códigos establecidos, aunque en realidad nos presente un interminable abanico de posibilidades para acercarse a la vida, disfrutar de ella y poder comunicar con la sociedad. Negar su existencia es alejarse de los secretos mejor guardados de la vida y de la literatura; se trataría de ocultar la verdad individual e histórica a las generaciones futuras. Además, la autobiografía es un género literario que conecta con otras disciplinas científicas como la Historia, el Derecho, la Filosofía, la Psicología, la Antropología, la Lingüística, la Didáctica, la Sociología, la Religión, penetrando en un terreno frondoso donde se entrecruzan las nociones del *autor*, *lector*, *pacto* o *contrato*, *identidad*, *referencialidad*, *sinceridad*, *verdad*, etc. Por ello, estos ingredientes dan poder y encanto a esta modalidad de escritura y propician una gran riqueza de posibilidades interpretativas en la literatura.

Esta modalidad de escritura, además de ser una importante fuente de valores de gran interés para la humanidad que se tiene que salvaguardar, es un género cada vez en alza, como indican los trabajos de investigación en relación con lo autobiográfico y los dispares artículos publicados en las revistas especializadas. Por lo tanto, resulta un ejercicio tan fácil como innecesario para la inmensa minoría de la crítica que sigue empeñándose en proclamar su muerte como género literario por ser, entre otras cosas, una empresa complicada y llena de problemas difíciles de resolver.

Solo, el hombre no puede hacer frente con brillantez ante los escollos de la vida. En este sentido, debe acogerse a muchas teorías y una de las más importantes de ellas es la que trata sobre sí mismo. También concebido como género creativo y

repleto de sucesos, la autobiografía es una forma que permite al hombre intervenir selectivamente en su pasado, reorganizarse y reflexionar sobre su futuro. De igual modo, se ha de señalar que la autobiografía no es sólo un acto individual, sino también desde el punto de vista cultural, el producto de una comunidad de hombres con leyes establecidas que influyen en la conducta humana y en la interpretación y evaluación de las obras. Desde esta perspectiva, la autobiografía permite al hombre situarse a sí mismo en el mundo simbólico de la cultura, relacionarse con sus congéneres e identificarse con una familia o una comunidad, como sostienen Bruner y Weisser (1995: 182-183).

## **1. 2. La cuestión del referente autobiográfico: realidad- ficción**

Eakin —en el prólogo escrito para presentar su obra en la lengua inglesa, que sirve también de introducción a la edición española *El pacto autobiográfico y otros estudios* de Lejeune— señala que Jonathan Loesberg está en contra de los críticos que, al analizar la autobiografía, focalizan su atención en el problema de la referencialidad y culpan al autor de los que sólo competen el lector. Para Loesberg, resulta inútil no sólo preocuparse por la relación entre el autor y el texto, sino también por la intención de la supuesta honestidad y sinceridad por parte del autobiógrafo. Sin embargo, su proyecto deconstruccionista no impide que dichos problemas destaquen entre la crítica, lo que en opinión de Eakin (1994: 37-38) significa que las nociones de *referencia*, *autor* e *intención de autoría* forman parte de la estructura de la autobiografía considerada como una figura de lectura.

Esa crítica se intensifica con la definición de la autobiografía de Lejeune cuando pone énfasis en la noción de *personalidad*, es decir, en la de *identidad del yo autobiográfico*. En su intento de aportar una solución a dicho planteamiento, objeto de reacciones apasionantes por parte de la crítica especializada —y consciente de que resulta difícil definir la identidad en términos de referencia pronominal—, Lejeune remite a la firma, al contrato social entre un autor y un lector respecto a un texto. Su tesis no convence a los estudiosos de la autobiografía, pues desde entonces, la noción de *identidad* no deja de desatar polémica. Tal hecho permite confirmar que dicho concepto sigue siendo una constante preocupación para los teóricos de la autobiografía. Desde esta perspectiva, hablar del referente autobiográfico es ubicar dicho dilema en el centro de los estudios autobiográficos, ya que, a su vez, conlleva los de sinceridad, verdad o mentira por parte del autor autobiográfico.

De este modo, la autobiografía se define como una obra literaria en la que el hombre da cuenta de su propia vida. Es el hecho de que se entienda como documento cuya primera intención es decir la verdad, lo que suscita las reacciones y polémicas de los críticos. Si se tienen en cuenta algunos de los motivos que mueven al autobiógrafo a convertir su vida en tema de su escritura, se podría, en cierta medida, concluir que el testimonio vivido en carne y hueso pone de relieve la veracidad de los hechos. En el mismo sentido, dice Weintraub (1991: 19) que el tema esencial de toda obra autobiográfica son realidades experimentadas de una manera concreta. En este sentido, la autobiografía equivale a la novela, ésta definida por Stendhal como un espejo paseado a lo largo del camino mostrando fielmente la realidad. Esta tesis desemboca en lo que Villanueva (1992: 31) llama

el *realismo genético*<sup>84</sup>, concepto al que define como un “realismo originado en la realidad y a la vez en la captación objetiva de la misma”. El fiel reflejo de la realidad lo comparten Cruz (2002: 127) y Ruiz-Vargas (2004a: 194-196). Éste argumenta que dicha idea de esencialismo autobiográfico se ve reforzada por las imágenes mentales que, a su vez, incorporan las visuales. Subraya que cuando se rememora un suceso acompañándolo de comentarios del estilo *es como si lo estuviese viendo*, se hace más creíble y más verídico el relato para sí mismo y para los demás. Esta hipótesis avala la exactitud de los recuerdos y da la sensación de verdad de lo evocado. Ruiz-Vargas apunta también lo que se llama *recuerdos fotográficos*<sup>85</sup> y termina citando a Brewer (1998) que estableció la relación entre el nivel de imágenes y la credibilidad de los recuerdos, comprobando que, empíricamente, las personas que confiaban mucho en sus recuerdos autobiográficos tenían los recuerdos llenos de imágenes visuales. De todo ello, se

---

<sup>84</sup> Basándose en un principio de correspondencia transparente entre los fenómenos externos, el realismo se confunde con el naturalismo. En este campo, es decisiva y fundamental la función del escritor equiparable a la del científico y a la del médico. Según Zola, la obra literaria debe ser científica, experimental, una reproducción de la realidad. Para él, es preciso romper con el lirismo y procurar basar la experiencia en los documentos concretos. En *Le Roman Experimental*, se proclama este punto de vista que es la realidad verdadera: “Nous partions bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible” (E. Zola *apud* D.Villanueva, 1992: 32). Los autores realistas españoles (Clarín, Pereda, Valera, Palacio Valdés) y franceses (Balzac, Stendhal) coinciden en que el autor no toma sus materiales de la imaginación, sino de la vida real. La literatura sería el reflejo fiel de la realidad, lo que nos lleva a la teoría del reflejo defendida por Marx y Hegel y mejor desarrollada en las obras de Lukács donde “el punto de partida de sus concepciones se encuentra en la evidencia materialista de lo real, de la plenitud de lo objetivo frente a la subjetividad del yo” (D. Villanueva, 1992: 45). Hegel supone que, además de la exactitud de los detalles, es importante la representación exacta de los caracteres típicos en circunstancias típicas. La sinceridad del escritor, sus dotes de observación son fundamentales. Como subraya Stalin, citado por Villanueva (1992: 45), “el escritor ha de ser un ingeniero de almas humanas”. Ciertamente, el realismo es la base de la estética marxista. Lukács, defendiendo el realismo socialista, apunta que el arte consiste en el restablecimiento de lo concreto, de una realidad no inventada, sino descubierta. Pero este descubrimiento supone un salto a lo esencial. La obra de arte sería una sección o fragmento de la realidad, pero siempre ligada a la totalidad de la vida social. Resumiendo, “el reflejo lukasiano comprende, por tanto, un realismo genético, verídico, pero selectivo, intensificador y totalizador” (D. Villanueva, 1992: 47).

<sup>85</sup> Ruiz-Vargas (2004a: 195-196) define los *recuerdos fotográficos* como <<muy vivos, muy exactos y muy duraderos, cuyo contenido mantiene de forma ‘casi fotográfica’ la mayor parte de los detalles sobre las circunstancias en las que nos enteramos de sucesos emocionalmente impactantes, inesperados y de gran relevancia personal o social>>.

deduce que las imágenes mentales resultan ser una característica básica de los recuerdos episódicos por intentar dar una visión fiel y auténtica de la realidad del pasado.

De este modo, el autobiógrafo se pone como tarea contar su propia vida, sacar a la luz las partes más reconditas de su persona, intentando agrupar elementos dispersos en un esquema de conjunto. Esta manera de tratar la información es casi similar a la de un historiador que se basa en los documentos, recoge y reúne los elementos para su historia. Los hechos narrados por el autobiógrafo son realidades experimentadas de una manera concreta. En palabras de Gusdorf (1991a: 13), se trata de una segunda lectura de la experiencia y más verdadera que la primera, pues se trata de una toma de conciencia. También Lejeune (1998b: 36) argumenta que “non seulement le souvenir est perçu comme fidèle, mais il donne accès à une expérience plus vraie que l’expérience actuelle de l’adulte”.

A partir de las reflexiones de May, Weintraub, Gusdorf y Lejeune, se percibe el intento de convertir la autobiografía en un discurso no ficcional. Tal hecho supone que quien vuelca su vida al papel realiza una confesión testimonial sobre sí mismo. De este modo, hace de la autobiografía un testamento cuya función consiste en resaltar la autenticidad de los hechos. En este caso, la autobiografía vuelve a ser un decreto o una verdad casi absoluta. El pacto autobiográfico —imprescindible para la credibilidad del autor— implica que sea él mismo quien cuente su vida. Sus recuerdos y reflexiones diseminados en el discurso resultan indicios de peso para testimoniar el relato y asegurar al lector de su credibilidad. El contrato autobiográfico permite facilitar la fusión entre el autor,



el narrador y el personaje principal con el fin de permitir una lectura transparente. El autor, responsable de su discurso pasado, se compromete a decir la verdad, como señalan Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 80) cuando afirman que “la croyance de l’autobiographie dans la véracité de ses affirmations, si elle ne peut être démontrée, est nécessairement impliquée, comme condition préalable, à ce type de discours promissifs”<sup>86</sup>.

En síntesis, podríamos hablar de un relato factual donde es notable la preocupación del autor por la verdad, la sinceridad y, desde luego, la posibilidad y la aceptación de verificación de los hechos por los lectores. Pero una visión retrospectiva fiel de la vida es una utopía<sup>87</sup>. Esta interpretación retrospectiva, es decir, la reorganización de la vida pasada para dotarla de un sentido y que, en cierta medida, falsea la realidad, ya había sido abordada por Weintraub (1991: 21).

Se supone que la autobiografía se impone como programa reconstituir la unidad de una vida a lo largo del tiempo, por lo que suscita muchas interrogantes: ¿resulta posible recordar y escribir fielmente su pasado? ¿Por qué el autobiógrafo entra en el juego de la ocultación y la selección? En esta aventura de recrear la

---

<sup>86</sup> De los cinco categorías de enunciados que propone Austin (Lecarme y Lecarme-Tabone, 1999: 78): *verdictifs, exercitifs, promissifs, expositifs, comportatifs*, la tercera categoría, es decir, los actos *promissifs*, es la que nos interesa porque se orientan hacia la confirmación de la sinceridad. El *promissif*, según Austin, se propone obligar a la persona que habla a adoptar determinados comportamientos. Los verbos *promettre, faire vœux, s’engager, convenir, passer un contrat, garantir, embrasser une cause, jurer* [...], *tester* ocupan un lugar privilegiado. Estas declaraciones del autor para convencer al lector de la veracidad de los hechos contados en su obra son “des actes de langages par lesquels l’énonciateur, en vertu du pouvoir dont il est investi, exerce une action sur la réalité” (G. Genette, 1991: 50).

<sup>87</sup> Al respecto, Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 27-28) apuntan que “la parfaite retrospection d’une existence à partir d’un point ultime est une utopie: le temps d’écrire le livre, la vie continue, et le moment de la rédaction se déplace; une fois écrite la dernière page, l’écrivain n’a pas toujours le bon goût de passer sur-le-champ de la vie à trépas et de synchroniser les deux fins [...]. Ce mouvement retrospectif a ses limites: on n’a jamais vu des autobiographies conçues comme les modernes curriculum vitae, s’ouvrant sur le passé récent pour remonter au passé éloigné”.

unidad de una vida, intervienen muchos factores como la memoria, la censura y la retórica para cuestionar la veracidad de los hechos y convertir la obra en ficción.

### 1. 2. 1. Memoria

La memoria es esa capacidad del ser humano que se erige en base de la literatura autobiográfica; se trata de un elemento de uso innegable para esta modalidad de escritura, ya que para transvasar al papel sus recuerdos, el hombre recurre obligatoriamente a la memoria. Ruiz-Vargas (2004a: 186) la define como la capacidad de los animales para adquirir, retener y utilizar conocimiento y habilidades. Su artículo, “Claves de la memoria”, pone de relieve los trabajos llevados a cabo sobre el tema a través de Schacter, Brewer, Singer, Salovey y, sobre todo, Endel Tulving, considerado éste como una de las figuras más significativas de la psicología de la memoria. Parece que existen dos enfoques o modos de entenderla: el enfoque del laboratorio y el naturalista/ecológico. El primero, llamado también cuantitativo, tiene como meta evaluar el número de elementos almacenados en la memoria mientras que el segundo, es decir, el cualitativo se propone evaluar la exactitud o la fidelidad de la representación del pasado (J. M<sup>a</sup>. Ruiz-Vargas, 2004a: 185-187)<sup>88</sup>. Desde hace muchos años, Ruiz-Vargas dice que Tulving estableció una diferencia entre una *memoria semántica* que es un sistema

---

<sup>88</sup> Ruiz-Vargas (2004a: 185-187) apunta que en el seno del núcleo duro de la psicología experimental, se ha consolidado un área de investigación basada en la memoria autobiográfica. Según ésta, existen distintas taxonomías de la memoria, en la que Schacter y Tulving (1994) distinguen para su clasificación un sistema a corto plazo o la memoria operativa, cuatro sistemas de memoria a largo plazo: la memoria de procedimientos (o procedimental), el sistema de representación perceptiva, la memoria semántica y la memoria de episodios o episódica.

encargado de adquirir, retener y utilizar conocimiento de modo global sobre el mundo y la *memoria episódica, autobiográfica* o *memoria del yo* entendida como la que remite a un <<sistema que hace posible el ‘viaje en el tiempo’ mental a través del tiempo subjetivo: desde el presente hacia el pasado y hacia el futuro, una proeza que no puede realizar ningún otro sistema de memoria: al hacerlo, permite al individuo reexperimentar, mediante la conciencia auto-noética, las experiencias previas, y proyectar experiencias similares sobre el futuro>><sup>89</sup>.

De la última definición, destacan fundamentalmente el pasado y la idea de conciencia auto-noética como dos características que mueven a Tulving a concluir que la memoria episódica tiene como función recuperar de manera consciente el pasado personal. Su razonamiento hace de la memoria episódica y de la autobiográfica dos términos equivalentes, pero matiza que se puede hablar de recuerdos autobiográficos como un tipo de información episódico (J. M<sup>a</sup>. Ruiz-Vargas, 2004: 191-198)<sup>90</sup>.

Los teóricos que trazan una zona de intersección y diferencian *memoria semántica* y *memoria episódica* —que son las que intervienen principalmente en la escritura autobiográfica—, así como la reacción de Brewer sobre la memoria episódica y en otras cuestiones importantes no nos interesan aquí. Aparece evidente que el estudio de la memoria en los estudios autobiográficos<sup>91</sup> es

---

<sup>89</sup> Abundando en el mismo sentido, Bruner y Weisser (1995: 184) sostienen que la memoria episódica es un sistema que permite al hombre adquirir, almacenar, recuperar hechos e impresiones del pasado, aunque de manera distorsionada, para escribir su autobiografía. Por ello, es selectiva, es decir, orientada hacia metas concretas. Pero, es poco exacta, incluso cuando se trata de los recuerdos “fotográficos”, como ya había subrayado Neisser (1982).

<sup>90</sup> Para más datos sobre la memoria en la escritura íntima, cf. Ruiz-Vargas (2004b: 27-30).

<sup>91</sup> Sobre la complejidad de la memoria, Bruner y Weisser (1995: 185) apuntan que <<lo que hemos aprendido acerca de la memoria desde que Sir Frederic Bartlett escribió su obra clásica, *Remembering*, en 1932, es que contiene una función esquematizadora de enorme poder, capaz no

complejo y diverso. De hecho, cuando se escribe en el presente, se remonta el curso del tiempo para alcanzar el pasado, lo que pone en juego el presente de la narración y el pasado de los recuerdos con la necesidad de ver claro y dar cuenta de ello. En el presente, los hechos aparecen de manera confusa y desordenada en la mente del escritor. Sus componentes y prolongaciones, percibidos simultáneamente, le causan aturdimiento y convierten el discurso en un laberinto. Este juego o interferencia entre el pasado, el presente y el futuro del autobiógrafo ha llamado poderosamente la atención de varios críticos<sup>92</sup>.

La infancia, por su parte, es un mundo relevante y añorado para muchos autobiógrafos<sup>93</sup>. La voz del narrador ya maduro recuerda, organiza y domina el relato. Este hecho se percibe como una especie de vacilación entre el recuerdo de un niño y el de un adulto que, probablemente, modifica el relato elevándolo al rango de la ficción, como subraya Lejeune (1980)<sup>94</sup>. De ello se deduce que es harto difícil recordar fielmente los hechos al entrar en juego los problemas de identidad, puesta en escena, desdoblamiento, ambigüedad y elasticidad del *yo*. En fin, se trata de la reconstrucción de un proceso mediante el juego de la memoria.

---

sólo de seleccionar grandes cantidades de material almacenado y organizarlo en patrones significativos sino también de volver sobre el término de Sir Frederic, de ‘dar vuelta’ [a] esquemas ya formados y reorganizarlos según intenciones y ‘actitudes’ que están actualmente en juego>>.

<sup>92</sup> Algunos de ellos son G. May (1982: 91), S. Smith (1991: 96), C. Fernández Prieto (1994: 127-128; 1999: 539; 2002: 68), J. Bruner y S. Weisser (1995), M. Cruz (2002), A. Molero de la Iglesia (2004), etc. Todos ellos coinciden en el carácter parcial, selectivo y creador de la memoria.

<sup>93</sup> Desde esta perspectiva, la nostalgia viene a ser un factor relevante que se percibe en el adulto cuando recuerda su infancia. En palabras de Fernando Cabo (1996), recogidas por Fernández Prieto (1999) y Pozuelo Yvancos (2006), se trata de un gran *topos* de la Modernidad.

<sup>94</sup> Al respecto, Lejeune (1980: 30) opina que se trata “de faire entendre de temps en temps la voix de l’adulte pour rappeler son existence et imposer une lecture double des énoncés qu’ont l’air de venir de l’enfant, d’engendrer le système d’oscillation et d’incertitude entre les deux voix”.

Cuando el autobiógrafo retrocede hacia su infancia, su intención es organizar el eje cronológico de su vida. Sin embargo, los recuerdos, las circunstancias que han rodeado su escritura, la discontinuidad de unos hechos y la insistencia y coherencia de otros refuerzan la idea de *tremblé de la mémoire* y convierten la retrospección autobiográfica en una ilusión. Es una idea defendida por Freud y Jung, para quienes escribir sobre su pasado resulta ser el reflejo de una persona real en el espejo. Se trata, probablemente, de una hipótesis de trabajo pero también y, desde luego, de un engaño. A los adultos de cualquier edad, les cuesta recordar los acontecimientos vividos en los primeros años de su vida<sup>95</sup>. Así que cuando se evoca el pasado, se pone de manifiesto la potencia de la memoria con su capacidad de metamorfosear los recuerdos, ya que que dichos recuerdos van cambiando de cara a la evolución psicológica e ideológica del autobiógrafo, es decir, en función de su argumentación. Sobre el tema, Lejeune (1998b: 74) argumenta que “l’irréel du passé sert à vibrer nos possibles et nos valeurs, c’est le *vibrato* de l’identité”. Su punto de vista es sostenido por Loureiro, García Montero, Fernández Prieto y Ruiz-Vargas. En efecto, su tesis da crédito a la idea de la ilusión retrospectiva autobiográfica, pero también es cierto que lejos de poner en tela de juicio los recuerdos, se les da más credibilidad, quedando autenticados.

Vivir, recordar la vida y contar lo vivido son tres parámetros diferentes que plantean problemas difíciles de solucionar. Cuando el lector encuentra placer leyendo, se somete a la tentación de creer que el autobiógrafo se encamina hacia la verdad. El trabajo de la memoria en conexión con el acto de escribir tiene un objetivo bien marcado que consiste en construir nuestra propia identidad. La

---

<sup>95</sup> Freud fue el primero en identificar el fenómeno llamándolo *amnesia infantil*, en su obra *Tres ensayos sobre teoría sexual*, atribuyendo su causa a los efectos de la represión (J. M<sup>a</sup>. Ruiz-Vargas, 2004a: 201-203).

noción de *tremblé de la mémoire*, típica de los recuerdos de la infancia, ha sido sustituida por Jacques Roubaud, René des Forêts, Claude Simon por otra nueva retórica, *tremblé de l'identité* (Ph. Lejeune, 1988b: 40). Por ello, la sospecha no recae sobre los recuerdos y olvidos del hombre vertidos en su obra, sino sobre sí mismo. Su recuerdo no es puro, sino más bien amanerado, inventado, disfrazado, un recuerdo provocador o un recuerdo de los recuerdos. En fin, se trata de una estrategia para mentir. El estatuto del autobiógrafo permite el derecho a la mentira, de igual modo que se hace en otros discursos, lo que convierte este concepto en una norma subsidiaria, un factor decisivo dentro de la dinámica del acto de rememorar los hechos pasados. En este sentido, la retórica de la sinceridad y las nociones de *tremblé de la mémoire* y *tremblé de l'identité* confieren plenos poderes al autobiógrafo para mentir y permitir construir su propia identidad con coherencia. Se resalta, de este modo y una vez más, el irreal del pasado<sup>96</sup>. A causa de la intervención de la memoria que olvida y selecciona los hechos, Gusdorf se refiere a la fórmula de Lequier sobre la autobiografía: *hacer, y al hacer, hacerse*. Casi en idéntico sentido, señala Ruiz-Vargas (2004b: 30) que la “memoria humana es *creativa* por naturaleza: se vale de un proceso *constructivo* para codificar y de un proceso *reconstructivo* para recuperar”.

Buena parte de la crítica argumenta que la autobiografía es un terreno reservado exclusivamente a los adultos, ya que son ellos los que han vivido y, por tanto, son capaces de contar fielmente sus recuerdos. Pero se sabe que hay muchos

---

<sup>96</sup> Stendhal emplea también el irreal del pasado como un recurso entre muchos otros para expresar un sistema de valores. Este mecanismo, a decir verdad, no llega a cambiar el presente. Es sólo el medio de una conversión, por lo que no debemos preguntarnos mucho sobre la verdad o la certidumbre del enunciado, sino más bien sobre el sentido, ya que la memoria es un poso de recuerdos inciertos e inconexos. De ahí, la idea según la que *el pasado es un país extranjero* (E. Haro Tecglen, 2002: 50).

de ellos que, por su edad bastante avanzada, pierden de vez en cuando la memoria. En esta línea, sus relatos de vida serán sospechosos y dudosos, inconexos e incoherentes. Esta razón y muchas otras confirman lo que Lejeune llama *tremblé de la mémoire*, al entrar en juego *confusions, brouillages et brouillons de l'inconscient*, como recuerda Raynaud (2000: 70). En tal sentido, la autobiografía viene a ser *une récreation fragile, tâtonnante du souvenir*, en la medida en que *permet inlassablement de recréer et d'invoquer le texte de sa vie* (Cl. Raynaud, 2000: 73 y 75). Esta percepción avala la idea de que la escritura íntima es un medio propicio para idear, interpretar y recrear de nuevo el pasado. Por ello, el autobiógrafo escribe no sólo con la intención de interferir y reformular imaginariamente el pasado, sino también con la de ir más allá del mismo.

Según Valery, existe sólo una relación de discontinuidad entre el autor y los días transcurridos a lo largo del tiempo. Para este crítico, la memoria entorpece la obra del escritor al generar una relación paradójica entre éste, la escritura y el pasado. Dicha relación dificulta una plasmación fiel del pasado que reduce la obra a algo fragmentario, repetitivo y lleno de grietas (P. Jay, 1993: 195). Caballé (1999: 22) ve también el juego peligroso de la memoria que engaña y traiciona al hombre. Argumenta que la vida es una *novela* y por ser un universo de palabras y un mundo infiel a la realidad, es también un discurso peligroso en el que caben narcisismo, manipulación, autoengaño, errores de interpretación y de perspectiva, pues a la vida real le falta estructura. Opina que para darle una explicación, resulta necesario “recurrir a la ficción, al artificio de la verosimilitud cuya eficacia no deriva de un cálculo aplicado a los datos de hecho sino de un conjunto de circunstancias, algunas de ellas muy variables, que determinan su apariencia de

verdad”. En síntesis, debido al fallo de la memoria, se considera la ilusión retrospectiva engañosa. En tal sentido, la memoria hace literatura<sup>97</sup>. Se puede pensar que los auxiliares de la memoria (cartas viejas, recortes de periódicos, diario íntimo), sus auxiliares modernos (tarjetas postales, fotografías, *films* o registros sonoros) son instrumentos creíbles para autenticar el discurso autobiográfico. No obstante, May (1982: 92-95) sostiene que dichos apoyos pueden valerse, en cada etapa, para deformar los recuerdos.

A pesar de los estragos que causa la memoria, ésta resulta ser un instrumento clave y trascendental para la escritura íntima. Al mismo tiempo que concede perspectiva, permite a cada uno tomar en consideración las perplejidades de una situación en el tiempo y en el espacio. A través de ella, uno reconstruye su destino, dándose cuenta de las líneas que se le escaparon y también de las exigencias éticas que le marcaron y, por fin, de sus elecciones más significativas (G. Gusdorf, 1991a: 13). En vez de rechazar la memoria por sus distorsiones, incertidumbres, limitaciones, falsedades, trampas y caprichos, el autobiógrafo hace uso de ella, convirtiéndola en una especie de interlocutora. En este sentido y según Fernández Prieto (2004a: 430), la memoria no aparece como un defecto o un obstáculo, sino como un “elemento que hace posible la elaboración literaria de la vida y por ello a medida que el pasado se vuelve cercano, y por tanto fácilmente transitable, la escritura pierde su mayor atractivo”. Por su parte, Cruz (2002: 142) sostiene que la memoria da cuenta de la intensidad de nuestra carencia y del poder

---

<sup>97</sup> Francisco Ayala (1991: 13) corrobora esta hipótesis, ya que en el prólogo de sus memorias *Recuerdos y olvidos*, y desde la visión de Freud sobre los recuerdos, se pregunta: “¿Por qué se me escapan tantas cosas de mi pasado?, ¿por qué determinadas cosas se me escapan, mientras que otras permanecen fijas de modo indeleble?”. Pese a ello, en 2006, en la Casa de América de Madrid, declara: “Al escribir he querido cumplir mi deber de expresar mi verdad. He callado mucho, pero he dicho lo que creía que no había más remedio que decir” (F. Ayala *apud* A. Aguilar, 2006: 53).



profundo de los hombres por lo perdido. Resulta necesario decir que el hecho de que el recuerdo sea registro de nuestra experiencia pasada no significa que sea totalmente falso o, simplemente, una fantasía porque de ser sólo así, resultaría difícil la comunicación entre los hombres respecto a determinados acontecimientos experimentados. A este propósito, Nelson (J. M<sup>a</sup>. Ruiz-Vargas, 2004a: 212) afirma que una de las funciones claves de la memoria autobiográfica es compartir los recuerdos con los demás, convirtiéndolos en un elemento de solidaridad social. Pero esa conversión de la memoria en un elemento solidario y social no significa que sea menos caprichosa, pues por su culpa se cuenta una vida al revés por ser también el autobiógrafo sometido al juego de la censura.

### *1. 2. 2. Censura*

Otro condicionante de la autobiografía es la censura política, fundamental en los regímenes dictatoriales, como fue el de España del general Franco. Aquí, el escritor ejerce un silencio involuntario.

Asimismo, cabe destacar que a la hora de escribir su vida, el autobiógrafo se somete a la censura legal, ya que tiene en cuenta a la sociedad en la que se desenvuelve y al público al que van dirigidos sus escritos; viene a entenderse que la autobiografía se escribe y se interpreta en función de sus códigos, es decir, de su axiología y contexto socio-ideológico. En este caso, algunos teóricos (Bleich, Booth, Milloux, Slatoff) señalan al público como una *fuerza formadora de estilo*. La consecuencia que se deriva de tal hecho es que el autobiógrafo tropieza con el

problema de autoconocimiento y del subconsciente que vertebra la escritura. Además, las restricciones que pesan sobre ella, tal como analiza Foucault, le permiten recrearse, desdoblarse y transformar el discurso de su vida en un puro acto poético y literario; y así lo corrobora Caballé (1987: 105-110) cuando, inspirándose en Rimbaud, para quien *yo es otro*, destaca casos, como los de Alejandro Sawa (1903) en *Juventud* y César González-Ruano (1951) en sus memorias *Mi medio siglo se confiesa a medias* (1951), para mostrar que el yo que se representa o se describe se distancia de sí mismo cuando manipula los datos, pretendiendo presentar a la vez un discurso verídico y una obra de arte, hecho que convierte su vida en objeto de la reflexión literaria.

De modo general, el autobiógrafo se impone a la autocensura, aspecto que llama poderosamente la atención de muchos estudiosos de la autobiografía. De hecho, tanto Rousseau como muchos otros escritores coinciden en que cada uno cuenta su vida como quiere, censurando lo que menos le interesa. Sarraute habla de la subjetividad de la autobiografía, ya que el amor propio es un poder engañoso, por lo cual resulta difícil hablar de sí mismo. Lo que puede decirse uno sobre su personalidad no es nada más que poesía, como dirán Renan y Goethe, es decir, mentira o especie de teatralización. Para ilustrarlo, May (1982: 104), Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 116) recuerdan que Simone de Beauvoir borra por completo en sus memorias las relaciones homosexuales que ella mantenía con algunas de sus antiguas alumnas para evitar desagradar a muchos de sus admiradores. Asimismo, Sand calla totalmente su vida sentimental junto a Musset. Se puede seguir dando ejemplos, pero los expuestos nos mueven a decir que, voluntariamente, las dos autobiógrafas se autocensuran, lo que desemboca en una

especie de teatralización sobre su propia vida. Dicho comportamiento acredita la idea de Fernández Prieto (2002: 69) cuando postula que “el recuerdo nunca es neutral, no permanece fijo e inmóvil, sino que es producto de una elaboración narrativa en donde el consciente y el inconsciente se mezclan en dosis de imposible medida. Todo esto no implica la desconexión absoluta del recuerdo con respecto a la realidad, simplemente su no correspondencia con ella”.

Así pues, no hay duda de que la autobiografía viene a ser una ilusión o una especie de desdoblamiento que conduce inevitablemente a la autocensura que, a su vez, convierte el relato de vida en una gran lección de hipocresía. El olvido que antes podría ser garantía de la verdad de los hechos contados, ahora se convierte en un silencio sospechoso. Se entiende que si el autobiógrafo no alude a determinadas experiencias, es porque no quiere implicarse comentándolas, lo que le evita de lo ridículo o de lo que le puede hacer daño o avergonzarse. Eso significaría guardar el secreto. Al respecto, Tusell (2002: 169) opina que el hombre es incapaz de escribir sobre su verdadera vida porque se ha de contar también con la opinión de los demás. Otro motivo que aporta para justificar tal postura es que hay cosas en la vida de una persona que no deben de aparecer en un texto. De este modo, moldea su identidad, se elabora como personaje poético, convirtiendo su vida en un juego, ya que todo está elegido minuciosamente, controlado y montado<sup>98</sup>. En tal sentido, la autobiografía, que es en principio una confesión de la verdad, se convierte ahora en una confesión de la mentira, pues el autobiógrafo censura muchos episodios de

---

<sup>98</sup> En este proceso de montaje, se asiste a la labor del autobiógrafo que consiste en cortar, recortar, copiar, pegar, manipular, transformar, suprimir, sustituir, añadir, cruzar, asociar, rectificar, inflar datos, ensombrecer o adornar imágenes, dramatizar hechos, disfrazarse, disuadir, sospechar, contradecirse, construirse y reconstruirse.

su vida y ofrece al público y de forma biográfica la imagen que se ha construido<sup>99</sup>. Sobre este tema, Smith (1991: 96) apostilla que la visión *diferida* es un proceso ficticio que convierte la autobiografía en una *invención inductiva* o una *creación intencional*, puesto que el autor no cuenta *la Historia*, sino *una historia*, es decir, un discurso sobre su pasado. Desde la misma perspectiva, Caballé (1987), Villanueva (1993), Loureiro (1993), García Montero (2002), Cruz (2002) y Fernández Prieto (1994), etc., sostienen que la autobiografía es proceso de elaboración y construcción de la imagen personal. Es también capricho, engaño, disfraz, olvido, trampa y maquillaje del yo<sup>100</sup>, al entrar en juego lo que Pozuelo Yvancos (2006: 86) denomina *control de la interpretación*. Además, la psicología de la memoria intenta explicar que los procesos básicos de la memoria, como la codificación, el almacenamiento, la consolidación y la recuperación sufren de manera significativa la influencia de los conocimientos previos que tiene uno acerca del mundo, y de manera particular de su *esquema del yo* (J. M<sup>a</sup>. Ruiz-Vargas, 2004a: 211).

Este ejercicio de censura que se relaciona con la memoria presenta al hombre ansioso e inquieto para ofrecer una imagen coherente de su mismidad. Por ello, despliega su caudal intelectual para construirse un universo nuevo, haciendo surgir nuevas ideas para dotar de sentido su propia leyenda. Todo esto lleva a

---

<sup>99</sup> Al respecto, dice Mathieu-Castellani (1996: 13) que “prise entre la volonté d’ouvrir la parole, ou au moins de l’entrouvrir et le souci légitime de conserver son secret, prise aussi entre l’orgueil de ne pas se soumettre aux codes de la bonne conduite, et la peur de ne pouvoir supporter la mise à nu, l’écriture oscille entre exhibition et dissimulation”.

<sup>100</sup> Al respecto, Fernández Prieto (1994: 129-130) alega que la autobiografía “es una versión de sí mismo que el autobiógrafo ofrece al público, un resultado de sus autointerpretaciones a lo largo de una secuencia temporal más o menos extensa. Ello provoca en el lector una actitud hermenéutica de *prudencia* epistemológica [...]. Se trata de interpretar el relato como una historia posible entre las muchas que pudieran contarse, y una historia parcial, en la que la misma elección de los hechos, de los recuerdos y de los olvidos es significativa”.

Lecarme y Lecarme Tabone (1999: 211) a puntualizar que casi todos los expertos en el estudio de la autobiografía estiman que es “*décapitation, perte de la face, perte de la voix, effraction de soi, autant dire tous les avatars d’une castration originaire*”. Sobre esta noción de censura, elemento integrante de la escritura autobiográfica, Lejeune (1980: 218) aduce que hay pocos autobiógrafos que hacen una pintura exhaustiva de sí mismos y que explícita o implícitamente limitan lo que se ha de decir sobre su vida.

Esta limitación de la figura de la que habla Lejeune puede corresponder al hecho de que el autobiógrafo, de vez en cuando, *teje y desteje* su propia imagen. Este criterio coincide con la metáfora de Joyce —*tejer y destejer*—, que consiste en reformular imaginariamente su pasado con la intención de ir más allá del mismo (P. Jay, 1993: 139). Es la *filosofía del ropaje* de Feufelsdrock, es decir, que el yo y la subjetividad están fabricados y cortados en la sastrería (P. Jay, 1993: 115). De este modo, el autobiógrafo se autocensura y se crea de nuevo, por lo que se convierte en historiador, aproximándose a la visión de Nietzsche. Y para este filósofo, en vez de ser *científico* u *objetivo*, el autobiógrafo debe ser *artístico* y *creativo*, es decir, que ha de esforzarse por lograr artísticamente cualquier imagen, dando una forma nueva a lo que ya existe. Desde la misma perspectiva, escribir su vida es mirarse en el espejo no con ánimo de reflejar su imagen tal como aparece en el cristal, sino más bien para moldearla, ya que con el paso del tiempo, uno ha cambiado, por lo que opina Durán López (2004) que el autobiógrafo se autocensura y como difícilmente se entiende a sí mismo, miente, convirtiendo su compromiso de narrarse fielmente al fracaso<sup>101</sup>.

---

<sup>101</sup> Cf. Durán López (2004: 34-36).

Resulta importante señalar que escribir su vida bajo la demanda de otra persona o hacerlo en colaboración resalta también la noción de *censura* que afecta a la escritura autorreflexiva. El primer caso puede ilustrarse con el ejemplo del prisionero Nougier que, desde la cárcel, escribe su vida a petición de su médico (Ph. Artières, 2000: 35). En el segundo caso, se puede aducir a la autobiografía escrita por Simone de Beauvoir y Sartre<sup>102</sup>. Para la autobiografía de los que no escriben, la censura es doble: por parte del narrador que cuenta su vida y por la de la persona que la escribe; puede ser una especie de montaje entre ambas partes. Por ello, numerosos son los críticos que ponen en evidencia la necesaria subjetividad que asiste a la escritura autobiográfica, en cuanto testimonio<sup>103</sup>.

Llegando hasta aquí, da la sensación de que los teóricos de la autobiografía se ponen de acuerdo para resaltar el carácter subjetivo, constructivo y autocreativo del *yo original* que, por el juego de la censura, pasa a un *yo inventado*. En tal marco y en relación con esta aventura de *retorno sobre sí mismo*, la autocensura o la elipsis intencionada podría interpretarse como una categoría que también se ajusta a las reglas del juego de la escritura ensimismada. A este respecto, Mathieu-Castellani (1996: 44-45) señala que, para Rousseau, Gide, Simone de Beauvoir, la autocensura equivale a guardar simplemente una zona de seguridad<sup>104</sup>. Por ello, estos autores piden al lector que distinga *vérité*, *véracité* y *véridicité*, que no confunda lo *vrai* con lo *réel* y, por último, que prefiera el primero al segundo y la

---

<sup>102</sup> Al respecto, Lejeune (1980: 235) argumenta que esta forma de escribir su vida <<introduit une faille dans le système. Elle rappelle que le ‘vrai’ est lui-même un artefact et que ‘l’auteur’ est un effet de contrat>>.

<sup>103</sup> Entre otros, se puede citar a Goethe, Gusdorf, Sartre, Lejeune, Villanueva, Saramago, Caballé, Romera Castillo, Caballero Bonald, Molero de la Iglesia y Castilla del Pino, etc.

<sup>104</sup> Pozuelo Yvancos (2006: 100-101) recalca esta dimensión al señalar que “si se silencia lo que dificulta una *isotopía* textual o lo que puede perjudicar a una coherencia, es porque esa *isotopía* y esa coherencia tienen una función pragmática determinada”.

*vérité* a la *vraisemblance*. Por su parte, Hernández Álvarez (1993: 243) entiende el silencio como una coartada, un valor positivo por su capacidad de reflejar la intensidad de la experiencia y suscitar una posible comunicación entre el escritor y el lector, invitándole a la creación. De igual modo, García Montero (2002: 66) aboga por la participación del *yo* en una tradición en la que el autor se responsabiliza de su propia respuesta a los secretos y a los imperativos de la realidad. Haro Teglen (2002: 136) corrobora esta tesis apuntando que “renunciar a recordar por cuenta propia [...] equivale a abdicar de nuestro derecho a controlar la selección de elementos que deben ser conservados: a dejar que sean otros [...] los que fijen el relato del pasado”.

### 1. 2. 3. *Retórica*

El problema del lenguaje ocupa también un lugar privilegiado en los estudios literarios. Para Valéry, es imposible concebir lo verdadero en literatura, pues esta disciplina se ocupa esencialmente del lenguaje y no de la verdad de los enunciados (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999: 11-12). Por su parte, Sartre considera el texto literario como un acto de lenguaje que no es nada más que mentira o ficción, es decir, invención de lo que no es. Al respecto, señala que “*exorciser le corps et le visage qui étaient le sien, et pour se donner un corps et un visage purement textuels, production procédant de un acte de langage*” (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999: 255). San Agustín, como cualquier autobiógrafo reflexivo, preconiza separar el *yo* que cuenta del *yo* del pasado. De igual modo,

Benveniste sostiene que el que habla o escribe, vive en la *instancia del discurso* en la que personifica un *yo* gracias a los recuerdos de los acontecimientos pasados. Para Howarth, el narrador y su objeto comparten el mismo nombre, pero no el mismo tiempo y espacio (J. Bruner y S. Weisser, 1995: 181). En relación con lo que precede, el lenguaje —debido al poder mágico de las palabras— influye sobre la verdad de los enunciados y convierte un texto autobiográfico en metáfora. Aquí, se da a entender que sólo habla el texto, la escritura y nada más. El lenguaje<sup>105</sup> viene a ser un artificio sujeto a la *literariedad* y no hay una preocupación por una referencia extratextual en busca de la verdad de los enunciados. Rifaterre, Barthes, Eakin, Olney, De Man, Sprinker y Catelli postulan que el sujeto de un texto no tiene un referente extratextual. Estos teóricos parten del problema de la identidad que Lejeune intenta resolver remitiendo a la firma y a su autor para considerar la autobiografía como una mera construcción del *yo*. Nos hemos referido a las teorías deconstruccionistas que se negaban rotundamente a otorgar un estatuto de género a la autobiografía, alegando su ilusión referencial. Recordemos que dichas teorías corresponden a la etapa de *grafé* y, en palabras de Loureiro, dicha etapa cuestiona la hegemonía del estructuralismo y somete la literatura a modelos lingüísticos, es

---

<sup>105</sup> El poder innovador y poético del lenguaje borra por completo toda referencialidad textual como ya habían preconizado los formalistas rusos muchos años antes, lo que permite resaltar el realismo formal. Para definirlo, se ha de tener en cuenta “el papel del artista en la producción de esta realidad autónoma y el carácter ilusionista de la misma”. La crítica piensa que Flaubert es el escritor que más se ha dedicado al estudio del realismo formal, diciendo que la obra literaria es una realidad creada, y los grandes artistas no son nada más que los que imponen a la humanidad su ilusión particular. Aquí se rehabilita la imaginación y todo se centra en el autor y su relación con el texto, es decir, que todo depende de la *literariedad*, lo que valida la idea, según la cual el artista es el creador de una segunda naturaleza y, por lo tanto, considerado el todopoderoso. De ahí, la noción de *demiúrgico* de Malraux, ya que en *Les voix du silence*, subraya que “les grands artistes ne sont pas les transcripteurs du monde, ils sont les rivaux” (D. Villanueva, 1992: 60-61). Todorov, junto a Villanueva (1992: 65), argumenta que la novela no imita la realidad sino la crea. Pero hay que reconocer que esta creación a través del lenguaje se inspira en la realidad. Como se observa, el realismo formal es consciente, de coherencia, basado en la imaginación, la construcción y no en la transposición.



decir, pone el énfasis tanto en el problema del lenguaje como en el del sujeto autobiográfico.

De manera sucinta, Eakin (1991: 81) centra su estudio en el lenguaje en la autobiografía. Para él, el lenguaje se percibe como algo nunca dominado por el hombre. Por ello, alude a las metáforas del *yo* y a la prosopopeya que se dan en esta modalidad de escritura. Sostiene que el discurso autobiográfico no refleja a un autor concreto, ya que entiende que la “base referencial de la autobiografía es, pues, inherentemente inestable, una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje” y, por tanto, el *yo* autobiográfico no es el reflejo de algo preexistente, sino una pura creación por y para el texto. Es la autobiografía como autoinvención. Por ello, habla de *drama de la autodefinición* (P. J. Eakin, 1991: 91). Este crítico, al abogar por la naturaleza ficticia de la identidad del *yo*, de la narración autobiográfica como falseamiento o engaño, coincide con Catelli, que concibe el espacio autobiográfico como un lugar de impostura. Despojada de la ilusión referencial, Eakin decreta la muerte de la autobiografía, inscrita de nuevo en la cárcel del lenguaje. Reduce así la autobiografía a una pura creación mediante el complejo mecanismo del lenguaje, al igual que hacen Olney y De Man.

Olney considera que la autobiografía es la metáfora del *yo* y, por consiguiente, reduce este tipo de discurso a un mero *tartamudeo* y el de la crítica dedicado a su estudio a un *balbuceo sobre el tartamudeo*. De Man, por su parte, ha sido, de manera decisiva, el que se ha opuesto a la teoría de Lejeune destruyendo por completo el *yo autobiográfico*, al relacionarlo con la ficción. Sostiene que es el texto lo que produce la vida y que lo que hace el escritor autobiográfico está determinado por el proyecto y el recurso del medio, como se puede ver en: “no es,

pues, el referente quien determina la figura, sino al contrario, es la figuración la que construye un referente”. Arguye que por ser la ficción inherente a la autobiografía, su base referencial es una ilusión nacida a raíz de la estructura retórica del lenguaje. Según esto, Pozuelo Yvancos (1993: 198) argumenta que *el mundo, esa referencia no es tal sino un libro, una serie de tropos sin voz. Es el lenguaje el que figura su voz y ese mundo, figura y desfigura.*

La ilusión referencial autobiográfica defendida por Paul de Man y avalada por unos estudiosos de la autobiografía nos permite aludir a otro texto del norteamericano en el que flexibiliza su postura, al proclamar la voz del autobiógrafo en sus escritos. En efecto, Paul de Man (1979), en “Excusas”, último capítulo de su libro *Allegories of Reading*, comenta uno de los episodios importantes de las *Confesiones* de Rousseau, en el que este último afirma ser uno de los motivos de su escritura. Sus palabras reveladoras que sirven de incipit a su capítulo dedicado a las “Excusas” y las que incluye en la última página de tal capítulo se interpretan como señal fiable para matizar su tesis de la figuralidad tropológica en la autobiografía, pues el modelo lingüístico no puede sólo reducirse a un mero sistema de tropos. En este texto, Paul de Man habla de una fisura teórica en la simple caracterización de la autobiografía como tropo y, refiriéndose a Rousseau, resalta la doble vertiente (cognoscitiva y performativa) que se da en la autobiografía. Este hecho se debe a que el acto confesional (performativo) y el acto asertivo-cognoscitivo (narración de los hechos) no sólo tienen una misma fuente, también son simultáneos.

Todo lo anterior es lo que Pozuelo Yvancos (2006: 96-97), bajo el rótulo “Del tropo al acto de lenguaje. Un comentario a Paul de Man”, procura destacar

alegando que cuando las autobiografías adoptan el estatuto de la autojustificación, es decir, de las “Excusas”, “no podrían nunca resolverse desde el solo estatuto lingüístico-referencial a partir del cual se puede definir un tropo, sino que tiene que plantearse simultáneamente el estatuto performativo, esto es, la cualidad del acto de lenguaje que una petición de excusa, una confesión, cumple. De Man habla de la convergencia de los dos sistemas”.

Derrida es otro deconstruccionista que aborda en sus planteamientos distintos aspectos: la relación entre el texto y el autor; las cuestiones de verdad respecto al *logos*; la referencialidad autobiográfica, del nombre propio, de la firma y de la fecha y por fin la estrecha relación entre el lector y el autor. Argumenta que es imposible fijar la unidad y autenticidad de conceptos como *pensamiento del autor*, *originalidad*, *propiedad*, es decir, que es difícil citar a un autor sin *traicionarle* (A. Campillo *apud* J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 1993: 199)<sup>106</sup>. Se podría argüir que de todo lo anterior, la existencia de un sujeto sólo tiene vida sobre el papel, es decir, dentro del acto de la escritura en sí misma. En este sentido, no se trata de elucidar una vida, sino de escribir un texto; de ahí, la prioridad dada actualmente a la noción de *literariedad*, ya que Lejeune (1998b: 146) argumenta que se trata de “une création du moi dans le langage, la construction de ce que Paul Ricoeur appelle identité narrative”.

---

<sup>106</sup> Resulta necesario recordar que toda esta doctrina que se refiere a la deconstrucción deriva de la crisis de la relación entre el *logos* y la verdad, como fue concebido en la metafísica. Se ha procurado edificar la autobiografía inspirándose en dicha supuesta relación de verdad, lenguaje y referencialidad. Por ello, la autobiografía sufre la influencia de las metáforas como tropos de discurso que son rasgos pertinentes de la deconstrucción. Viene a significar esto que “desde el momento en que el lenguaje queda liberado de su interpretación fonocéntrica y la escritura de su dependencia respecto a la voz originaria toda la filosofía de Derrida tiende a mostrar, básicamente, que el lenguaje no puede dar cuenta de sí mismo” (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 1993: 200).

Al tratarse de la teoría autobiográfica, Derrida ocupa también un lugar destacado a causa de su comentario hecho desde la visión de Sócrates sobre la metáfora platónica de la *orfandad de la escritura*. Para el filósofo Sócrates, las palabras, solas, no pueden defenderse o ayudarse mutuamente en caso de ser maltratadas o vituperadas de manera injusta, por lo que necesitan la ayuda del padre. Desde esta perspectiva y según Derrida, la escritura, de igual modo que la pintura o la escultura, es silenciosa, opaca y alejada de la verdad, pues al ser interrogada, contesta siempre lo mismo, hecho que la relaciona con el concepto de *orfandad*. Asimismo, en “Firma, acontecimiento y contexto”, Derrida habla de la escritura como forma de olvido y ausencia. De este modo, se opone a la escritura como acto de comunicación, tal como sostienen Searle y la teoría de los *speech acts*. Sobre esta percepción derrideana de la escritura asociada al olvido, a la ausencia, al silencio y a la orfandad, Pozuelo Yvancos (2006: 79) menciona que, para él, el “predicado básico de la escritura es su diferencia específica de ser desplazamiento y ausencia, pero una ausencia de tipo especial, no sólo la falta del destinatario en el contexto de la propia comunicación que supusiese la ausencia como modificación de la presencia en sentido meramente relativo a ella, sino en su sentido absoluto”.

De cualquier forma, lo que hace un autobiógrafo es contar su vida, esto es, *decir* su verdad sobre la misma, un *decir* que parece falso mediante el lenguaje<sup>107</sup>, que absorbe al sujeto. Tal hecho da a entender que el autobiógrafo, más que relatar

---

<sup>107</sup> A propósito de este juego que resalta la ficción, subrayan Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 80) que <<le ‘dire’ dans ‘l’écriture’ est aussi irréel que l’intervention du lecteur dans le jeu de l’auteur. Le dialogue entre un auteur (narrateur) qui doute de soi et un lecteur qui doute de la sincérité du narrateur a été soumis ici à la contrainte de n’employer quasiment que le verbe ‘dire’>>.

su vida gracias al lenguaje vertido en un texto, la produce. Constituye un tipo de escritura que recuerda desde el presente su vida pasada. Lo pasado es pasado y sólo hay que soñarlo, recrearlo, imaginarlo a través del acto autobiográfico, como sostiene Villanueva (1993: 22). Fernández Prieto (2002: 69) corrobora esta hipótesis apoyándose en Lejeune, para quien la autobiografía recompone “no el ser *en sí* del pasado”, sino más bien “el ser *para mí* del pasado, el ser para el sujeto que se evoca; es decir, las historias que conducen y de alguna manera justifican el acto autobiográfico que a su vez las justifica y las explica”. En consecuencia, el poder poético del lenguaje hace de una autobiografía un texto sospechoso, dudoso, irreal y encubridor de mentiras. En tal sentido, Bruner y Weisser (1995: 178) defienden que las vidas humanas vienen a ser textos sujetos a revisión, exégesis e interpretación, como ya había señalado muchos años antes Caballé (1987: 114-115) escribiendo que “el objetivo del lenguaje del autobiógrafo no es representar lo real, en este caso narrar su vida objetivamente, sino *significarla* en la perspectiva del tiempo o, dicho de otro modo, valorarla en la medida que implica una selección del material biográfico, de los hechos o circunstancias que le jalonaron y que, por ello, alcanzan un valor semiológico: se convierten en los signos de una biografía, con todas las limitaciones que impone el hecho de ser uno mismo el objeto de la interpretación”.

También Lacan, a partir de la teoría psicoanalítica, sostiene que el lenguaje crea al hombre, dado que la escritura metamorfosea la vida que vuelve de nuevo a ser la del escritor. Así pues, la noción de *veracidad* y la de *realidad* se encaminan hacia una verdad poética de la memoria, del recuerdo y de la escritura. La realidad es la de la escritura que se presenta a medida que uno va escribiendo. Por ello, se

habla de la ilusión referencial autobiográfica. Lacan habla de la cura dentro del psicoanálisis a través del *Verbo del paciente*. La naturaleza discursiva de la cura verbal es una creación por parte del sujeto, por lo que la autorrepresentación literaria es una forma de ficcionalización del *yo* manifestada mediante el *Verbo del paciente*. Para este teórico, la clave para la constitución de uno mismo está en la *otredad*. Al respecto, Pozuelo Yvancos (1993: 201) opina que el sujeto nunca puede dominarse totalmente, sino que puede surgir tan sólo en el discurso intersubjetivo con el *otro*. Tal hecho significa que el inconsciente está estructurado como lenguaje y, consecuentemente, es intersubjetivo. Sobre la base de que una palabra no es un signo unívoco y definitivo, sino un nexo activo y plurisignificativo, Lacan llega a la conclusión de que la identidad del *yo* es una construcción significativa y no una referencia que se debe captar con fidelidad.

Esta hipótesis resalta su peculiaridad y su relación con el espejo. El teórico sugiere que en el momento en que el niño se mira en el espejo, cabe hablar de la fase inicial de la ontogénesis del *yo*, lo que le mueve a proponer <<abandonar una concepción del *yo* basada en el sistema percepción conciencia, organizada por el ‘principio de la realidad’, y sustituirla por otro matiz simbólico que sitúe ‘la instancia del *yo*, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo sólo’>> (J. Lacan *apud* D. Villanueva, 1993: 22; J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 1993: 201).

En esta línea, trabaja Jay (1993: 26), cuando se esfuerza en demostrar el poder poético del lenguaje en un texto literario. Expresa sus dudas preguntándose *cómo emplear un medio, en este caso, el lenguaje, para representar otro medio, el ser*. Para este teórico, el lenguaje convierte la autobiografía en ficción y al sujeto

de la narración en una instancia que se transforma por completo por medio del lenguaje. Por ello, resulta imposible su representación en un texto literario, dado que los recuerdos se amplían en la actividad misma de la escritura. En este sentido, conviene entender la autobiografía como medio a través del cual el ser humano se reduplica, pues como advierte Nietzsche que ha reflexionado sobre el lenguaje en conexión con la historia, es imposible transmitir una imagen verídica de su pasado. Por consiguiente, la autobiografía sería no lo vivido, sino lo deseado o lo imaginado<sup>108</sup>.

Nietzsche, Joyce, Proust, Barthes, Blanchot y Valéry coinciden en que la escritura de la historia es un arte y, por tanto, la historia no se interpreta como una suma del pasado, sino una intervención en el mismo. El pasado viene a ser creativo y no se trata de revivirlo exactamente en su orden cronológico, sino de rehacerlo de nuevo gracias al mecanismo del lenguaje, recurriendo a su propio estilo<sup>109</sup>. Si se parte de la idea de que quien intenta escribir sobre sí siente una necesidad de superar una crisis interna que, a su vez, conoce una transformación por medio de la escritura, se llega a la conclusión de que existe la confrontación entre el autobiógrafo y sus ideas a través de la escritura, es decir, una especie de tensión

---

<sup>108</sup> De cara al lenguaje, Jay (1993: 173) recoge las ideas de Nietzsche que propone *el hombre ahistórico*, es decir, un hombre que conocería bien el pasado pero tendría la capacidad, el arte de olvidarlo, en lugar “del hombre histórico”. Confía, de este modo, en el poder transformador del arte de la ficción, por lo que la verdad del texto será una verdad conscientemente creada y no recobrada. El lenguaje es una materia ambigua, plurívoca y equívoca. Nietzsche, al mismo tiempo que desconfía al lenguaje, apoya su crisis de sentido y de verdad. Como algo arbitrario, ambiguo, plurívoco, equívoco, predica la liberación total del referente, pues la relación entre el lenguaje y el sujeto carece de referencialidad.

<sup>109</sup> Al respecto, Bruner y Weisser (1995: 182) aluden a Jean Starobinski (1971), para quien el estilo “satisface las condiciones del género”. No se trata simplemente de un adorno, tampoco de la expresión de una determinada clase social. Tiene mucho que ver con el tema que se quiera tratar.

entre narratividad y discurso (P. Jay, 1993). La autobiografía, vista desde esta óptica, es ficción y construcción.

Las reflexiones sobre la retórica en la escritura autobiográfica hacen pensar que su estudio la convierte en una preocupación más filosófica que biográfica. En este sentido, Freud admite que el pasado es una narración creada en el presente y su incursión en el mundo del subconsciente reduce la autobiografía a la ficción. Hegel, por su parte, piensa en la reduplicación del hombre a través de la actividad práctica del arte cuando procura recuperar su propia experiencia pasada. De este modo, se escribe con la intención de interferir en su pasado y el lenguaje aparece como medio idóneo para valorar positivamente la vida subjetivada del autobiógrafo<sup>110</sup>. Tal consideración pone en marcha la elaboración de un personaje poético, dado que también hay que entender el recuerdo como recuerdo, es decir, como apunta García Montero (2002: 63), “no como mecanismo de objetividad, sino como una perspectiva especial de la creación individual que pone en juego la construcción de un espacio donde debe habitar el personaje elaborado y el lector”<sup>111</sup>. Jean-Philippe Miraux (2005: 84) corrobora esta tesis.

En resumen, la complejidad del lenguaje permite la manipulación de la escritura, por lo que la narración vuelve a ser un acto ficcionalizador al crear una

---

<sup>110</sup> Sobre este asunto, Bruner y Weisser (1995: 186-187) apuntan que la condición textual del autobiógrafo “no está determinada exclusivamente por actos consistentes en hablar y escribir, sino que depende de actos de conceptualización: de crear esquemas de interpretación a través de los cuales la memoria semántica otorga coherencia a los elementos de la memoria episódica. La esquematización está guiada por reglas de género y de convención cultural, las que a su vez imponen reglas de uso lingüístico y de construcción narrativa”.

<sup>111</sup> Lledó (1992) ya había destacado tal hecho, al argumentar que las palabras escritas son un simple *recordatorio* por su incapacidad de fomentar y sostener la verdadera memoria. Por su apariencia, son una forma original de experiencia, constituyendo cierta apariencia de lo real. En este sentido, el mundo que reflejan es el de la opinión sustentado en la creencia. Esta última, de igual modo que la opinión, nos lleva a un error interpretativo y el “conformar el conocimiento de esa ‘exterioridad’ en que lo dicho es ajeno y la creencia es desarraigada, lleva al olvido” (Lledó, *apud* J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 2006: 76).



lógica que los hechos en sí carecen. Si el autobiógrafo recupera presuntos olvidos, no serían recuerdos nada más que en el momento de la escritura, recuerdos a su vez desfigurados por la misma. El lenguaje es el disfraz protector del hombre por intuir lo que fue y no lo que realmente es; de ahí que se pueda hablar de la *literaturización* de la vida. También el lenguaje es visto como creación al servicio de la ficción, pero se debe reconocer que es parte integrante de la historia del autobiógrafo. Por ello, Lejeune (1999: 148) aduce que el lenguaje “permet également d’assister aux recherches de l’auteur pour créer une forme séduisante ou convaincante qui exprime la vérité de son moi et de son histoire”. El hecho de repasar su pasado podría llenar al autobiógrafo de alegría y placer, pero se ha de tener en cuenta los límites del lenguaje para expresar las emociones fuertes e intensas del hombre. Estas consideraciones evidencian el hecho de que las críticas deconstruccionistas, psicoanalíticas y filosóficas plantean la crisis de identidad y de la autoridad del sujeto autobiográfico.

Estas ideas proponen que la autobiografía sea valorada semánticamente como un discurso ficcional, es decir, como un lenguaje construido, falaz, poco fiable y no digno de crédito. Pero eso no impide que también la autobiografía sea leída como un discurso que tiende hacia la exactitud, la verdad y la verosimilitud. En todos los discursos, el *yo* se relaciona con su mundo y la sociedad en la que se desenvuelve. Asimismo, se interpreta en función de sus códigos, es decir, de su axiología y contexto socio-ideológico. Por lo tanto, la autobiografía se entiende también como una realidad histórica y vista desde esta perspectiva pragmática, puede considerarse un género no ficcional, como puede verse en Bajtín (1989). En efecto, el dialogismo, la intertextualidad, el reconocimiento del Otro y la

multiplicidad de tipos discursivos son los logros del ruso en los que la crítica se apoya para recordarle, dándole un lugar de mayor relieve en los estudios literarios. Respecto a la autobiografía en la sociedad greco-latina, este teórico sostiene que es comunicativa, social, histórica y nacional, conectando directamente con los discursos sociales, retóricos, religiosos y políticos imperantes. Desde esta perspectiva, Bajtín hace hincapié en el carácter público de la autobiografía, pues entiende que el *yo* autobiográfico es un *yo* social, como ven Domínguez Caparrós (1993: 178-182) y Zavala (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 2006: 51). Resulta relevante, en tal sentido, la siguiente referencia textual en el que el teórico ruso plasma el cronotopo que dio nacimiento a la autobiografía:

Estas formas clásicas de autobiografía y biografía no eran obras literarias de carácter libresco, aisladas del acontecimiento socio-político concreto y de su publicidad en voz alta. Al contrario estaban totalmente determinadas por ese acontecimiento, al ser actos verbales y cívico-políticos de glorificación pública o de autojustificación pública de personas reales. Por eso no sólo —y no tanto— es importante aquí su cronotopo interno (es decir el tiempo-espacio de la vida representada), sino, en primer lugar el cronotopo externo real en el que se produce la representación de la vida propia o ajena como acto cívico-político de glorificación y de autojustificación públicas. Es precisamente en las condiciones de ese cronotopo real donde se revela (se hace pública) la vida propia o ajena, donde toman forma las facetas de la imagen del hombre y de su vida y se ponen bajo una determinada luz. Este cronotopo real es la plaza pública ('ágora'). En la plaza pública se reveló y cristalizó por primera vez la conciencia autobiográfica del hombre y de su vida (M. Bajtín, 1989: 284).

En esta línea, son también de interés las teorías de Foucault (1969) en *La arqueología del saber* sobre las relaciones de interdependencia entre el discurso y el poder y las contribuciones de Ángel Loureiro (2000) en su libro *The ethics of autobiography*. Este último teórico, desde la visión de Emmanuel Levinas, sostiene que el *yo* se realiza exclusivamente cuando diáloga con los demás que son aquellos a quienes va dirigida la obra autobiográfica. Tal percepción convierte la autobiografía en un acto ético, criterio que lleva a Loureiro a “afirmar que los

autores de la autobiografía necesariamente escriben a través de la mediación de discursos científicos, filosóficos, sexuales, políticos, morales, religiosos, etc.” (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 2006: 54-58).

En síntesis, la autobiografía, como relato que hace uno de su propia vida, lleva indicios de verdad, pero en cuanto obra de arte, son muchos los factores que intervienen a la hora de escribir —como la memoria, la censura (por razones estéticas, de ritmo en la narración<sup>112</sup>, de pudor, etc.), el olvido (voluntario o no), el poder poético del lenguaje— y que convierten el enunciado en algo sospechoso, tramposo y desprovisto de verdad<sup>113</sup>. Al respecto, Fernández Prieto (2002: 70-71) afirma que “Por un lado, están el afán, o la voluntad, o la intención de contar el pasado con lealtad a lo que uno cree que ha sido; y por otro, la imposibilidad de lograrlo, porque la memoria, el olvido y la escritura lo desfiguran”.

La autobiografía no es un discurso verídico, pero puede afirmarse que el autobiógrafo tiene la intención o se compromete a manifestar su verdad con sinceridad, como defiende Romera Castillo (1981: 52). Desde esta perspectiva, está en juego, tanto para el autor como para el lector, la construcción de una verdad, es decir, la verdad del yo autobiográfico. Puede alcanzarse la identidad si el lector acepta y valora su versión o representación como cierta, esto es, lo que Fernández Prieto (1994: 130) denomina la *incierto verdad de la autobiografía*, aconsejando no *confundir la vida con el relato de esa vida* (C. Fernández Prieto, 2001: 167). Esta supuesta creencia en la buena fe del autobiógrafo ya había sido

---

<sup>112</sup> Paul de Man (Pozuelo Yvancos, 2006: 100) sostiene que los olvidos y silencios pueden dar al texto un carácter coherente o constituir una *isotopía* predominante.

<sup>113</sup> Así lo han destacado sucesivamente Romera Castillo (1981), May (1982), Villanueva (1991), Gusdorf (1991a), Weintraub (1991), Lejeune (1994), Fernández Prieto (1994), Caballé (1999), Molero de la Iglesia (2000), García Montero (2002), Haro Tecglen (2002), Ruiz-Vargas (2004), entre otros.

abordada por Weintraub (1991: 21) al decir que si el lector no puede o no quiere volver a tomar el punto de vista del autor como verdad, no es posible llevar a cabo una lectura correcta o apropiada. En esta línea, Lejeune puntualiza que lo que une al lector a la autobiografía es el *pacto autobiográfico*, entendido no sólo como un modo de lectura, sino también como un tipo de escritura en el que el autobiógrafo se compromete a decir la verdad.

Además, lo que sostiene el autobiógrafo no es la verdad histórica, sino la de su experiencia personal, es decir —como sostiene Barclay (1998)—, su verdad emocional, pues la propia percepción del mundo es una interpretación o una construcción mental. Estas ideas derivadas de la investigación psicológica de los recuerdos autobiográficos sostienen que la verdad de la memoria viene medida por el sentido del *yo* que interpreta y reconstruye el diagrama de su vida pasada (J. M<sup>a</sup>. Ruiz-Vargas (2004: 215). Según esto, no cabe duda de que el autobiógrafo deja en la sombra muchas cosas pendientes. Por ello, si se atreve a confesar que está diciendo la verdad, eso se entendería como verdad en cuanto autor. Esta tesis lleva a Shaw (D. Villanueva, 1991: 214) a opinar que todas las autobiografías son falaces<sup>114</sup>, lo que supondría que la mentira constituye uno de los materiales de trabajo que cada autobiógrafo debe manejar en función de múltiples variables individuales.

Por su parte, Castilla del Pino (D. Villanueva, 1991: 214) dice que esta modalidad de escritura es, en primer lugar, “autoengaño, pues el autor se autocensura y para los lectores es, sencilla y llanamente, mentira, o, todo lo más,

---

<sup>114</sup> José Manuel Caballero Bonald (1995, 2001) corrobora esta tesis cuando subtitula sus memorias, *Tiempos de guerras perdidas* y *La costumbre de vivir*, “la novela de la memoria”.

una media verdad”<sup>115</sup> o lo que él denomina la *verdad moral* (C. Castilla del Pino, 2004: 25). Por ser literatura, May (1982) y Lejeune (1986) sostienen que la autobiografía no es verídica<sup>116</sup>. Su tesis coincide con la de muchos teóricos que al constituirse como sujeto cultural completamente realizado consigo mismo, esto es, —*avouer ses fautes toutes nues* (Aubigné), *mettre à nu la vérité* (Cardan), presentarse ante el público *tout entier et tout nu* (Montaigne)— es una utopía.

Si el derecho de decirlo todo se concibe como un acto de libertad, un símbolo de amor a la verdad, la resolución de decirlo todo se interpreta como una obligación. La divisa de la autobiografía *scripta impendere vero* coincide con la elaborada por Rousseau, *vitam impendere vero*, cuando los relatos de vida pretenden decir la vida o ser la vida misma. De este modo, se hace evidente la falta a la fórmula del juramento utópico exigido por los tribunales: la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad. Montaigne, Rousseau, Gide, Leiris insisten en esta regla de oro de la autobiografía (G. Mathieu-Castellani, 1996: 85).

No obstante, se puede objetar que la fórmula del juramento a la verdad no es algo propio a la autobiografía en su versión confesional, ya que la novela de los siglos XVI y XIX comparte la misma divisa —decir la verdad— con el género autobiográfico. Este hecho demuestra que la relación entre ambas modalidades de escritura existe desde hace tiempos remotos. Ambas, para asegurarse de su autonomía, deben desmarcarse de la ficción y, sobre todo, de la ficción novelesca,

---

<sup>115</sup> Como autor de *Prétérito imperfecto* agrega: “Yo he vivido mi autobiografía como apuesta por decir verdad; no por decir *la verdad* sino decir verdad, esto es, ser veraz. Son cosas completamente distintas. Esta apuesta no excluye la inexactitud; excluye la mentira” (C. Castilla del Pino, 2002: 95).

<sup>116</sup> Lejeune (1986: 29), en *Moi aussi*, dice: “quelle illusion de croire qu’on peut dire la vérité, et de croire qu’on a une existence individuelle et autonome!...Comment peut-on penser que dans l’autobiographie c’est la vie vécue qui produit le texte, alors que c’est le texte qui produit la vie”!...”.

que pretende ser un ejemplo típico del *disfraz* y de la *mentira*<sup>117</sup>. Desde esta óptica, la verdad vuelve a plantearse y a ser algo relativo, como subraya Einstein. Sin embargo, May (1982: 254-255) matiza subrayando que la promesa de decir la verdad no implica ni el compromiso de modificarla ni el de omitir ciertos aspectos embarazosos para el autor o para terceros. Hernández Álvarez (1993: 242) corrobora esta tesis al señalar que “en la autobiografía moderna, sinceridad no significa ya exhaustividad sino respeto de la visión del sujeto. Si existen los huecos, uno se complace en mostrarlos. El vacío real se convierte en vacío textual, en blanco, en física. Y del mismo modo que la palabra, este silencio, este vacío, también es signo”.

Se desprende de ello que la memoria, la censura y la retórica atestiguan lo difícil que es buscar la verdad en la escritura autobiográfica, donde nunca seremos capaces de entresacar la verdad, sino verdades personales. Pues bien, se trata de la puesta en marcha de un juego que indaga al ser humano en determinadas circunstancias de la vida resaltando sus contradicciones, su complejidad y sus ambigüedades. En suma, la búsqueda constante de la verdad en la escritura autobiográfica no es más que una herramienta para acercarse a la vida desde una perspectiva múltiple.

Esta búsqueda de la identidad personal bajo el juego entre la relación triangular *memoria-censura-retórica* en conexión con los conceptos de *realidad* y *ficción* en la escritura del *yo* mueve a entresacar varias conclusiones. La primera

---

<sup>117</sup> Los dos géneros se proponen dar cuenta de los hechos ocurridos. En este sentido, se parecen al género jurisdiccional que no se preocupa nada más que de lo que ha ocurrido. Por tanto, recurre al pasado, un pasado reciente, vivido, grabado en la memoria que recuerda los hechos desde el presente. Aquí, la divisa, decir la verdad, desempeña una función precisa y delimitada que consiste en “fonder la crédibilité du narrateur, qui prend l’habit de l’historien. Etre cru, telle est la première exigence de celui qui se déclare, comme le souligne le masque qui se confesse” (G. Mathieu-Castellani, 1996: 45-46).

reconoce que el autobiógrafo puede mentir, aunque el elemento fundacional de su expresión sea trabajar con la verdad. La segunda, al combinar los tres elementos, sostiene que la autobiografía se convierte en un espacio en que el hombre se atreve a buscar la sabiduría, ejercitar su inteligencia, volcar preguntas y aprender a conocerse a sí mismo y a los demás, elemento clave para la tolerancia y la convivencia pacífica. En este espacio, el hombre se mueve buscando su bien, disimula sus carencias e ignorancias, engrandece su espíritu, amplía su horizonte, se ilumina, revela sus secretos, se responsabiliza de sus actos, encuentra quizás su lado civilizado, dialoga consigo mismo, se nutre de una chispa de esperanza, respira, piensa y vive.

La tercera radica en el hecho de que la conjugación entre los tres conceptos constituye un conjunto de prácticas a través de las cuales uno va tejiendo su mismidad. Al luchar por la felicidad, libertad personal, autonomía y vida en dignidad, el ser humano controla una serie de elementos que deben ser preservados y conservados. Por tanto, el juego pone de relieve la sobriedad, las perplejidades de unos y las arrogancias de otros. También, plasma y recalca la ansiedad, la inquietud, el miedo, la tensión y la desorientación, en suma, los problemas existenciales del ser humano. Al respecto, Sanpedro (2002: 20) opina que “recogemos fragmentos, los unimos, los pegamos unos con otros, y con eso hacemos interpretaciones, porque necesitamos vivir y entendernos con el mundo”. La concordancia entre estos tres factores pone un acento sobre unos de los valores fundamentales de la vida que es la libertad. Para López Ramos (2002: 47), la libertad debe entenderse no sólo como virtud cívica, ejercicio y compromiso existencial, sino también como libertad de escritura en sí. Se trata de la forma de

escribir, enlazar ideas y dar saltos en el vacío, aunque transmitiendo con hondura y precisión su mensaje.

La cuarta conclusión recalca que la lucidez del hombre le invita a tener en cuenta las reglas del juego, es decir, las manipulaciones tanto de los recuerdos como de los olvidos, por lo que debemos valorar más la coherencia del texto, tomar en serio nuestra formación de individuo y nuestra perspectiva a la hora de mirar y opinar. Desde esta óptica, García Montero (2002: 64) afirma que es necesario defender los puntos de vista, las creaciones individuales, las verdades y realidades objetivas. En su valoración de la vida como algo que debe estar por encima de otras consideraciones, el crítico define la mirada de las personas y la vida que soporta la *voluntad totalitaria y grandilocuente de la Historia*, desde su experiencia personal. Por su parte, Romera Castillo (2002b: 198) coincide con Caballé (2002) en que las memorias no han de contemplarse tanto como fuente de documentación de la vida de un personaje, sino como un proyecto de construcción literaria, aunque resulta útil para los sociólogos y los historiadores. Este hecho constituye uno de los atractivos del género y, sobre todo, una de las vías abiertas a la experimentación y a la innovación. Tal postura encaja perfectamente con la visión de Alberca (2004: 248)<sup>118</sup>.

La última conclusión resalta el convencimiento de la imposibilidad de la verdad absoluta y auténtica de la autobiografía por parte de los autobiógrafos y lectores. Por este motivo, hacen de ella, aunque sin querer, un factor no relevante.

---

<sup>118</sup> Este crítico afirma que “es evidente que la verdad de una obra es de orden estético. Depende, sobre todo, de la coherencia de sus partes y del acierto de su estructura funcional, aunque quizá no pueda ni deba prescindir totalmente de la verdad moral. También es evidente que la verdad ni es una ni siempre resulta asequible: muchas veces el arte literario ha hecho y hace del perspectivismo un foco constructivo de interés humano” (M. Alberca, 2004: 254).



Sin embargo, decir la verdad y toda la verdad implica que el contrato entre el autobiógrafo y el lector sigue vigente y acorde con la situación judicial. En tal marco los criterios éticos sobresalen sobre los estéticos. Como aquí, lo valioso es la autenticidad de los hechos, el adorno o el estilo cobra menos importancia<sup>119</sup>. Resulta interesante valorar la coherencia del texto autobiográfico, su sentido, defender los puntos de vista, el talante y el genio de cada escritor, pero sin nunca renunciar a la verdad, uno de los elementos básicos del género, dado que Gusdorf que analiza las relaciones entre la autobiografía y la verdad, concluye que lo que confiere valor a la autobiografía no puede ser ni su autenticidad ni su perfección estética, sino el testimonio humano que ofrece:

La función propiamente literaria, artística, tiene, por consiguiente, más importancia que la función histórica u objetiva, a pesar de las pretensiones de la crítica positivista de antaño y de hoy. Pero la función literaria en cuanto tal, si de verdad queremos comprender la esencia de la autobiografía, resulta todavía secundaria en relación con la significación antropológica. Toda obra de arte es proyección del dominio interior sobre el espacio exterior, donde, al encarnarse, toma conciencia de sí. De ahí la necesidad de un segundo tipo de crítica, que, en lugar de verificar la corrección material de la narración o de mostrar su valor artístico, se esfuerce en entresacar la significación íntima y personal, considerándola como el símbolo, de alguna manera, o la parábola, de una conciencia en busca de su verdad personal, propia (G. Gusdorf, 1991a: 15-16).

A pesar de este valor testimonial y documental de la autobiografía, de su objetivo fundamental a medio camino entre lo ético, lo estético y lo ontológico, las obras autobiográficas no son todas convincentes, atractivas o interesantes. Por lo tanto, no todas generan la misma expectativa, puesto que muy a menudo, el lector acude a las mismas con la intención de averiguar los hechos, es decir, confrontar lo que allí se dice con su propio juicio que se hace sobre la imagen del autobiógrafo.

---

<sup>119</sup> Al respecto, dice Mathieu-Castellani (1996: 27) que <<l'autobiographie retrouve alors, en toute innocence, cette rhétorique de l' 'histoire vraie', d'une histoire qui récuserait la rhétorique et ses artifices, au profit de la nature et de la vérité>>.

### 1. 3. Rasgos generales de la escritura autobiográfica

La noción de *autobiografía* ha sido el objeto de preocupaciones de numerosos críticos que han intentado en cada momento definirla. Para Lejeune (1994: 50), se trata de un “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”. Ebereng (1991: 40), por su parte, la define como un “relato sobre la actuación del sujeto, realizado dentro de un mismo cuadro enunciativo”. Desde esta óptica, el *DRAE* concibe la autobiografía como la vida de una persona escrita por ella misma. Esta definición se ve corroborada por el *Diccionario* de María Moliner que la presenta como la biografía de sí mismo. En el mismo sentido, se enmarca la interpretación que hace Ramón Gómez de la Serna (1974) de este concepto en, *Automoribundia*, en cuanto “exposición confidencial de las experiencias de una vida” (D. Villanueva, 1991: 206). Desde un punto de vista pragmático-jurídico, Mathieu-Castellani (1996: 14) entiende que la autobiografía es un “lieu idéal d’un interminable procès, où des juges ont à entendre un accusé, accompagné de ses témoins, flanqué de ses avocats, puis à rendre sentence”.

De estas definiciones se deduce que la autobiografía es una modalidad de escritura en la que el hombre desnuda su alma y revela sus secretos. Se interpreta también como una actividad intelectual que proporciona al hombre el poder de convertirse voluntariamente en productor y producto de su discurso, es decir, en sujeto y objeto de su propia narración. Dado que estas definiciones se fundamentan

en distintos rasgos (morfosintáctico, semántico y pragmático), intentaremos a continuación caracterizar y describirlos acorde con el esquema de análisis semiótico de Morris.

### *1. 3. 1. Rasgos morfosintácticos*

Para Morris, la sintaxis estudia las relaciones de los signos en un texto, independientemente de su significado referencial. Se trata del plano estrictamente formal, dado que se pone de manifiesto la arquitectura del texto. En esta línea, Romera Castillo (1998b: 86-87) sostiene que la morfosintáctica textual debe entenderse como “todas las relaciones signo-signo: distribución en el decurso, forma, función y relación de las unidades sucesivas. Todo texto se deja descomponer en una serie de unidades mínimas relacionadas todas entre sí”.

Dichas unidades sucesivas son *secuencias* que se definen como “agrupación de funciones, macroestructuras narrativas básicas que aplicadas a las acciones y a los acontecimientos, engendran el relato”. Constituyen también una sucesión lógica de funciones cardinales. Se trata de una suma de proposiciones narrativas ligadas unas las otras o una suma de distintas ideas e historias en un texto. Frente a esta pluralidad de definiciones sobre el término, Romera Castillo (1998b: 92) puntualiza que “las secuencias se definen por oposición a las demás. Son diferentes según medios y fines. El texto, por tanto es un todo que hay que ir fraccionando [...] en una serie de segmentos narrativos que por sí mismo tienen

una autonomía narrativa dentro de la unidad textual. El texto se podría comparar con un edificio que tiene una serie de pisos que equivadrían a las secuencias”.

De todo lo anterior, se desprende que estas reflexiones han sido concebidas para el estudio semiótico de las novelas. Pero también pueden valer para aproximarse al estudio de la autobiografía, y bajo el rótulo de *rasgos morfosintácticos*, vamos a estudiar la morfología de los textos, la ordenación narrativa y las figuras gramaticales con la intención de mostrar la complejidad del problema.

### 1. 3. 1. 1. Morfología de los textos

Son muchos los teóricos que, en su análisis de la autobiografía, han hecho hincapié en la estructura llegando a la conclusión de que es una de las características de mayor relieve en los recuerdos autobiográficos. Entienden que la autobiografía no es sólo una intervención del hombre en su trayectoria vital con la intención de dotarla de un sentido, sino también que es una estructura, es decir, una forma bien precisa de texto literario<sup>120</sup>. Por lo general, en un texto autobiográfico, no sólo importan las ideas sobre la vida del autor, sino también el modo de expresar y organizar los recuerdos a pesar de las manipulaciones que sufre la memoria. Consciente de la complejidad, variedad, cantidad de recuerdos y olvidos, el autobiógrafo apela a unas técnicas para llevar a cabo su proyecto. A

---

<sup>120</sup> Dichos críticos son entre otros J. Romera Castillo (1982), S. Smith (1991), E. Bruss (1991), E. Ebereng (1991), Ph. Lejeune (1994), F. Castanedo Arriandiaga (1993), J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos (1993), A. Molero de la Iglesia (2000a) y J. M<sup>a</sup>. Ruiz-Vargas (2004), etc.

este respecto, el texto narrativo aparece bien en prosa, bien en verso. Ambas posibilidades pueden llevar una estructura externa e interna.

La estructura externa contempla si el texto autobiográfico viene dividido en capítulos, epígrafes, módulos, fragmentos, secuencias, etc. Esta estructura es intencional, pues colabora de manera decisiva al significado del texto. Por su parte, la estructura interna arroja luz sobre la manera cómo viene interrelacionadas las unidades o secuencias. Los microrrelatos incorporados al texto pueden marcar los momentos más o menos intensos del discurso. El autobiógrafo puede atreverse también a incluir en su relato de vida las técnicas novelísticas para poner trampa al lector. En este marco, es posible que todo ello obedezca a un orden temático.

La presentación estructural de la autobiografía ha suscitado muchas lecturas por parte de algunos teóricos. Bruss (1991: 68-71) ve en ella un rasgo indicador de las capacidades intelectuales y mentales del autobiógrafo, a partir del momento en que la manera cómo vienen articuladas las diferentes secuencias de su vida resulta ser una demostración de la epistemología y destreza personal. En este sentido, a partir de la estructura, se ve claro el talento y la originalidad del autobiógrafo a la hora de recapitular por escrito sus vivencias. Este hecho puede contribuir a que haya más o menos lectores, pues allí es donde el autor se responsabiliza de sus actos. De este modo se sirve de la estructura para imaginar y manipular a los lectores. Éstos, a su vez, se percatan de la relación y el comportamiento del escritor con respecto al resto de la comunidad, es decir, su modo de interrelacionarse.

Ruiz-Vargas (2004: 192), por su parte, no marca la diferencia entre la estructura de un relato autobiográfico y otras formas de discurso. Esta

consideración lleva a Hirst y Manier (1996) a restar importancia a la estructura; alegan que recordar es un mero acto de comunicación, es decir, que con el hecho de revivir su pasado, se pone de relieve el deseo de comunicar con los demás. Alude a Hirst, Manier, Bruner y Feldman que sostienen que el discurso empleado tiene una influencia en lo que se evoca y en cómo se evoca. También la estructura de un relato obedece a las convenciones sociales de la escritura autobiográfica dentro de una comunidad dada.

### 1. 3. 1. 2. Ordenación narrativa

May (1982) ha sido uno de los teóricos que más ha profundizado en el estudio del orden narrativo en el discurso autobiográfico. Sin duda, escribir la vida implica también ordenar los diferentes episodios que le han marcado siguiendo un orden cronológico, con la intención de ser fiel a la verdad para producir credibilidad en el receptor. Opina lo mismo Mateos Montero (1995: 147) a la hora de analizar los rasgos formales en las memorias decimonónicas. Dicho orden cronológico, al que Caballé (1999: 27) entiende como resultado de la temporalidad que organiza y estructura la vida humana, es “razonable en la medida en que la razón biológica, por utilizar la expresión de Ortega, es temporal. El hombre es una construcción temporal”.

A pesar de su defensa por el orden líneal, su aplicación por parte de los autobiógrafos resulta problemática, dado que desde los modelos antiguos hasta el siglo XX, los autobiógrafos tienden a mezclar *orden cronológico* con *orden*

temático<sup>121</sup>. Es el caso de Lenormand que, en las *Confesiones de un dramaturgo*, combina los capítulos temáticos con los cronológicos. Claude Roy y François Nourissier cultivaron también el género con la intención de poner coto al orden cronológico. Los autobiógrafos clásicos no escapan a la regla, puesto que en su narración cronológica, recurren de vez en cuando a la asociación de ideas, fantasía y digresión. Esta mezcla de tendencias que hace cortes en el *orden de los tiempos* ha sido también practicada por Stendhal, en *La vida de Henry Brulard* (G. May, 1982: 80-81).

De lo anterior, se observa lo difícil que resulta aplicar un orden estrictamente cronológico por ser éste engañoso, infiel a la realidad, a partir del momento en que el autobiógrafo recuerda unos episodios de su vida y censura voluntariamente o no los demás. Para las feministas americanas Brée y Smith (E. Puertas Moya, 2004: 126), se trata de un “rasgo sospechoso que sirve para manifestar una visión andocéntrica y falocrática” de la autobiografía. La consecuencia que se deriva de este mecanismo es que si el autobiógrafo opta por un orden cronológico, éste sólo sería fruto de su propia selección de datos. Por lo tanto, hacer un *flash-back* para recordar los hechos implica necesariamente la puesta en marcha de la memoria que debe desempeñar un papel importante para los recuerdos que sufren de vez en cuando modificaciones. Por ese motivo y para

---

<sup>121</sup> Respecto al orden temático, Conway y Rubin (1993), Conway y Pleydell-Pearce (2000) citados por Ruiz-Vargas (2004a: 203-204) argumentan que los recuerdos autobiográficos incorporan a sus filas tres tipos de conocimientos presentados de forma piramidal. Se trata de los periodos de la vida (conocimiento más general y más abstracto denotando periodos largos de tiempo que se miden en años y décadas), de los acontecimientos generales (tipos más específicos, heterogéneos de conocimientos autobiográficos medidos en días, semanas o meses), del conocimiento específico de acontecimiento (forma parte de acontecimientos generales y éstos, a su vez, forman parte de periodos vitales). De dicha organización se deduce que los tres tipos de conocimientos forman parte del mismo sistema de memoria episódica, lo que acredita la idea de que el escritor que recurre a dicho esquema opta por poner en escena a un enunciador que jura o se compromete a decir la verdad sobre sus vivencias personales.

los defensores de la autobiografía tradicional, la memoria deforma los recuerdos y pone en juego el orden cronológico, es decir, el *orden de los tiempos*. Si para Stendhal el orden cronológico no es algo natural, además del orden temático, conviene subrayar otro denominado *orden lógico* o *didáctico*. Éste nace a raíz de la insatisfacción experimentada por el autobiógrafo al darse cuenta que sólo vivió una vida, por lo que su proyecto de narrarse a sí mismo conlleva necesariamente una dosis de subjetividad, respondiendo al principio axiomático de May (1982: 82), para quien el relato de vida no “se debe contar tal como se la vivió”. Significa esto que la perspectiva vital se modifica mediante el punto de vista narrativo.

Otro orden posible es el *obsesivo* que permite al autor autobiográfico desnudar sus obsesiones, lo que equivale a hacer hincapié en los “estados de conciencia que se repiten en los distintos momentos de su existencia” (G. May, 1982: 83). El *orden obsesivo* se encuentra en los cuatro volúmenes de *La regla del juego* de Leiris. Ocurre lo propio en las *Memorias* de Terenci Moix por su deseo manifiesto de conceder bastante espacio a su vida sentimental. La distribución y frecuencia de este marcador permiten opinar sobre lo que llama o no la atención del autobiógrafo. Como se ve, para recrear su pasado, el autobiógrafo puede adoptar un orden lógico, temático, obsesivo o lingüístico y también combinarlos; pero difícilmente puede conseguir un orden cronológico tradicional, pese a que éste implique desarrollo, dinamismo, movimiento y continuidad del autobiógrafo en su tarea de seguir narrándose con sentido, lo que en última instancia, incumbe al lector conocer y valorar el mundo que se ha ido atesorando. Resulta evidente que para adherir a la propensión de la teoría moderna de la narración autobiográfica consistente en ficcionalizarse implícitamente en el texto



manipulando los hechos con efectos estéticos, esto es, privilegiar la buena estructura del discurso para facilitar su interpretación, el autobiógrafo debe emprender una lucha contra la concepción lineal del tiempo, *descronolizar* y *logicizar* la narración. Molero de la Iglesia (2000a: 31) defiende esta dimensión diciendo que el “proyecto artístico que es hoy la autobiografía pasa por el sacrificio del relato lineal, sin duda alguna un orden ya difícilmente aceptable para representar el sujeto desintegrado que se manifiesta contrario a la recta marcada por el progreso; luego es una exigencia de la nueva experiencia del yo que su textualidad se realice como fragmentación verbal”.

Con todo, el orden cronológico se interpreta como la dimensión episódica de la narración y percibe la historia como un conjunto de acontecimientos, mientras que el orden no cronológico se define como aquella dimensión configurante que permite que la trama transforme los acontecimientos en historia. Esto se debe a que el acto configurante toma en su conjunto las acciones individuales. Por su deseo de seguir cualquiera de dichos ordenes, Smith (1991: 96) señala que el autobiógrafo “combina aspectos —descriptivos, impresionistas, dramáticos, analíticos— de la experiencia recordada, a medida que construye una narración que promete, a la vez, capturar los detalles de la experiencia personal y fundir su interpretación para la posteridad dentro de un molde intemporal e idealizado”.

Cuando el autobiógrafo se enfrenta a varios personajes, imágenes, objetos y episodios, opera una selección que puede obedecer más a un criterio de intensidad o de valoración subjetiva de los distintos recuerdos que a un plan premeditado. Viene a entenderse que recapitular su vida es un acto que más bien se ve cumplido

en el acto de la escritura, hecho que lleva a Ebereng (1991: 43) a afirmar que la “falta de una trama determinante del rumbo que deben seguir las líneas argumentales, es tal vez la causa profunda de esa facilidad con que la escritura autobiográfica alterna el relato y el comentario, el tema de la propia persona y el interés por el entorno social, o la evocación lírica y el discurso argumentativo”. Así es como se perciben los intervalos entre las escenas que con frecuencia se dejan en blanco bien por olvido, bien por censura por parte del autobiógrafo. Desde esta perspectiva, se hace patente una selección de los hechos y la repetición del estado de conciencia que desempeña un papel importante en la estructura de la obra.

En su intento de ordenar el relato de vida, el autobiógrafo apela a las figuras narrativas, las etiquetas y señales, los adverbios y verbos *deícticos* a través de los que se manipula y refleja relaciones espaciales como *aquí, allí, este, aquel*. Los adverbios y sintagmas preposicionales pueden valerse para especificar el tiempo del presente y dotar la lectura de presente habitual o futuro. Los grupos de verbos en pareja, como *ir y venir, partir y llegar* entre otros, sirven para una orientación implícita. Cabe resaltar el uso de la dicotomía temporal básica pasado/presente, el uso del subjuntivo, condicional, indicativo e imperativo. Para llegar a la audiencia y pedir su colaboración a fin de resolver una necesidad, incertidumbre o duda, el autor recurre a signos como el imperativo y el interrogativo. En este marco, algunos grupos de adverbios temporales como *mañana, hoy y ayer, ahora y entonces* sitúan al lector en los diferentes contextos. Por ello, tales adverbios se parecen al tiempo verbal y a los adverbios de lugar en su funcionamiento. La conjunción, la elipsis, las ilusiones, las distorsiones, los

anacronismos, las digresiones, los paralelismos léxicos y gramaticales son recursos adicionales que aseguran la cohesión y coherencia del discurso (E. Bruss, 1991: 72-73). Los elementos arriba enunciados son comunes a cualquier discurso, dado que desde el punto de vista sintáctico, la autobiografía, que se contempla como un discurso *serio*, no difiere de otros considerados *no serios*.

Para Villanueva (1991: 102), la autobiografía “es una narración autodiegética construida sobre una de las modalidades de la anacronía, la analepsis o retrospección. La función narradora recae sobre el propio protagonista de la diegésis, que relata su existencia reconstruyéndola desde el presente de la enunciación hacia el pasado vivido”. Sobre esta base, escribir en el presente, basándose en los recuerdos de los hechos pasados, implica un enfrentamiento entre el pasado del recuerdo y el presente de la escritura; de ahí que surjan interferencias entre el pasado y el presente. Un ejemplo ya mencionado en el trabajo que resulta de gran interés para los teóricos de la autobiografía es el caso de Roland Barthes (1975) que, en *R. Barthes por Roland Barthes*, alterna las figuras narrativas del *yo* y *él*. Al suponer que ambas figuras se refieren a Roland Barthes, reconocemos la diferencia existente por su situación temporal en el pasado (*él*) y el presente de la escritura (*yo*), que es el tiempo del discurso. Según este criterio, se ve claro que en la autobiografía, se nota un vaivén entre el presente y el pasado por la necesidad de equilibrar los elementos diacrónicos y sincrónicos, lo que pone a descubierto la complejidad de las construcciones temporales. Lledó (1992) ya había destacado dicha complejidad en *Los surcos del tiempo*, al analizar el texto platónico (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 2006: 74-75), lo que viene a demostrar que a pesar de su

aparente sencillez, poner por escrito el relato de vida no es en sí una tarea fácil, al entrar en juego artificios artísticos, psicológicos, lingüísticos e ideológicos, etc.

### 1. 3. 1. 3. Figuras de la enunciación narrativa

Es casi imposible abordar el estudio de una obra de arte sin aludir al narrador, figura central de todo relato, detentador de la información, puesto que al afirmar que hay grados de su presencia en el discurso, se reconoce que no existe ningún relato sin el mismo<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> Sobre esta cuestión del narrador en conexión con la narración, coincidimos con Pozuelo Yvancos (1994) en que el narrador y la narración han sido unos de los problemas fundamentales del relato. Él reconoce que tanto la crítica anglosajona como la francesa ha focalizado su atención en la narración con sus problemas discursivos. Argumenta que los franceses (Todorov, Genette) han intentado organizar sistemáticamente dichos problemas discursivos en cuatro grandes categorías: a) el aspecto, focalización o manera en que la historia es percibida por el narrador; b) la voz o registro verbal de la enunciación de la historia; c) el modo o tipo de discurso utilizado por el narrador para hacernos conocer la historia; el tiempo o relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso de la narración (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 1994: 241). Según Bal (1998: 108), el término “focalización designa las relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presenta. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que *se ve*, lo que *se percibe*. Subraya que, con el curso del tiempo, han surgido nuevas etiquetas tales como *punto de vista o perspectiva narrativa, situación narrativa, el punto de vista narrativo, la forma narrativa, foco o aspecto*. Bal opina que se han elaborado muchas tipologías sobre el *punto de vista*. Al mismo tiempo que valora positivamente dichas aportaciones, subraya que todas ellas no hacen una distinción entre los que ven y los que hablan en un texto narrativo, es decir, que no establecen ni siquiera una mínima frontera entre los interrogantes *¿Quién ve?* y *¿Quién habla o cuenta?* Se da una coincidencia entre ambas cuestiones, alegando que a menudo el narrador cuenta su propia visión de un acontecimiento. Otro problema digno de interés es el planteamiento de la relación entre *punto de vista y distancia*, ya que el narrador puede situarse a más o menos a distancia de los personajes, del autor o del lector. “La perspectiva no es, por tanto, un problema de desde dónde, también interviene el cómo se contemplan los hechos, a qué distancia” (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 1994: 224). La voz, es decir, sujeto de la enunciación, lo que Todorov llama *voz narrativa*, es la delimitación de quién habla (autor, narrador, narratario, personaje), es también otro problema planteado por la crítica que corresponde a la pregunta *¿Quién dice?* Se ha identificado tradicionalmente con las personas narrativas: relato en primera persona, segunda y tercera. Se sabe que en la literatura, las visiones desempeñan un papel importante, ya que nos ofrecen cosas no en estado puro, sino moldeadas o presentadas de cierta manera. De ahí esta noción de *modalidad* que corresponde a la siguiente pregunta: *¿cómo se reproduce verbalmente lo ocurrido?* Cf. también Castanedo Arriandiaga (1993: 147-152).

El narrador autobiográfico se identifica plenamente con la voz de un enunciador que se refiere a sí mismo en un discurso narrativo en que la información viene regulada por la perspectiva de quien narra y su modo de hacerlo. Dicha consideración se debe a que, en el relato de historias y vidas, siempre se elige una forma específica de contemplar los hechos. En este sentido, el estudio de la distancia y perspectiva puede resultar de uso útil para analizar el discurso autoalusivo. En la escritura autobiográfica, la forma utilizada para contarse a sí mismo puede variar, pero es habitual el uso de la primera persona al identificarse narrador y personaje principal, si bien puede haber narración en primera persona sin que el narrador sea la misma que el personaje principal. Según Lejeune (1994: 56-57), la primera persona se define por la articulación de dos niveles:

1. Referencia: los pronombres personales (*yo/tú*) sólo tienen referencia real en el interior del discurso, en el acto mismo de la enunciación.
2. Enunciado: los pronombres personales de primera persona señalan la identidad del sujeto de la enunciación y del sujeto del enunciado.

Este uso de la primera persona del singular, donde el narrador se identifica con el personaje principal, es lo que Genette llama *narración autodiegética*, ya que confirma la identidad del sujeto de la enunciación y la del sujeto del enunciado. *Yo* es un *yo* narcista y como atisba Bruss (1991: 72), “hablar en primera persona es identificarse a uno mismo como la fuente principal de la comunicación y hacer de este asunto un asunto central en esa comunicación”.<sup>123</sup> Puesto que ayuda a

---

<sup>123</sup> El uso de la primera persona, que se supone que legitima el discurso, resulta sospechoso para Rimbaud para quien *yo es otro*. Propone, en vez de *yo pienso* decir, *se me piensa* (Ph. Lejeune, 1980: 9). Una parte de la crítica se opone al uso de la primera persona del singular en el relato. O. Wilde suplica a Gide que no use nunca jamás la primera persona del singular en un relato, porque

identificar al enunciador con la materia enunciada, se presenta, en palabras de Ciplijauskaiti (1994), recogidas por Puertas Moya (2004: 119), como la forma “apropiada para lograr la impresión de una estructura viva”, o ofrecer la mejor imagen de sí mismo necesaria para la “ingadación psicológica”. Desconocida en otras culturas, Ducio Demetrio (Puertas Moya, 2004: 120) defiende que construye “progresivamente la inteligencia autobiográfica”. Desde un punto de vista pragmático, la primera persona suele producir en el lector un efecto realista del discurso, percepción que, además de su naturalidad expresiva, lleva a Caballé (1995: 23) a apuntar que “ese deíctico mágico conocido como *yo* y que tiene todos los secretos de la condición humana suscita de inmediata la adhesión del lector”. Por su parte, Romera Castillo (2006: 34) señala que dicha figura “da más verosimilitud a lo expuesto”.

Así pues, la autobiografía —sostiene también May (1982: 80)— siempre se ha dado en primera persona. Para ilustrar su tesis, cita a Stendhal, uno de sus máximos cultivadores que dice, en el primer capítulo de su libro, *Vida de Henry Brulard*, que “sí, pero esta enojosa cantidad de yo y de mí”. Otro ejemplo es el caso de Castilla del Pino (1997) que, en su memoria, *Pretérito imperfecto*, narra en primera persona.

---

entiende que en el arte no existe la primera persona. M. Proust, viendo a A. Gide escribir sus memorias, le aconseja que cuente de todo y que no use la primera persona del singular (J. Lecarme y E. Tabone Lecarme, 1999: 191). K. Hamburger (1957), en *Logische der Dichtung*, analiza entre otros temas la ficción y la no ficción y concluye que no es ficción toda narración en primera persona. Al mismo tiempo que admite que buena parte de las ficciones están construidas en primera persona, matiza que se debe hablar refiriéndose a la autobiografía de una forma mixta o especial por portarse como un enunciado de realidad  *fingida*. Avala que el relato en primera persona *no es la mimesis* de una realidad sino la *mimesis* de un acto de lenguaje, un enunciado de realidad  *fingido* (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 1993: 187; 2006: 25-26). Por su ficcionalización, Lejeune (1994: 96) se refiere a la primera persona como una figura de cierto modo  *lexicalizada*.

La crítica subraya de paso el empleo de la segunda persona, de la forma impersonal (*se*)<sup>124</sup> y de la primera persona del plural. Respecto a la segunda persona del singular, Bruss apostilla que, en un acto de comunicación, un hablante o un escritor puede dirigir la palabra a un receptor e invocar su presencia y su participación de manera explícita. Romera Castillo (2006: 34) abunda en el mismo sentido argumentando que se trata de una “técnica de implicación más reacia del receptor en el relato”. Según Villanueva (1991: 207), el uso de *tú* es una señal del desdoblamiento del *yo* y, en vez de alterar la estructura de la narración, incrementa su fuerza perlocutiva, provocando en cierta medida la identificación del destinatario o del lector con los hechos expresados por el protagonista narrador. En esta línea, Fernández Prieto (2004a: 426) ve el uso de la segunda persona en la autobiografía como *representación de un diálogo interior* o también como “ejercicio de introspección manifestado a veces de forma apostrófica, con un cierto *pathos*, en que un *yo* apela a otro *yo*”. A este respecto, son importantes las ideas de Gusdorf (1991a: 10-11), cuando establece vínculos entre la autobiografía y el cristianismo.

Sin duda, la época clásica borró toda huella de privacidad e intimidad en este tipo escritural; las culturas primitivas, por su parte, rehuyeron el espejo y la representación de la propia imagen. Pero la nueva espiritualidad, nacida con el

---

<sup>124</sup> En relación con la forma impersonal en la autobiografía, Leclerc (2002: 47) se pregunta: “Comment devient-on impersonnel? Car il s’agit d’un long travail sur soi et sur le style, d’un travail de deuil accompli sur l’intime, accompagné d’une perte du destinataire unique, le *tu* de l’adresse lyrique, le *nous* des complicités, parce que se dessine, en creux, la figure sans nom du lecteur aussi anonyme de l’auteur”. Para más datos sobre el uso de las figuras en la autobiografía, cf. <<Flaubert, ‘Personnalité de l’auteur absente’>> de Yvan Leclerc (2002: 47-50), en *Magazine Littéraire*. Por su parte, Puertas Moya (2004: 122) subraya: “En cuanto a los impersonales de modestia y sus contrarios, los usos mayestáticos, se puede atribuir a ellos una mayor falsificación formularia, pero también pueden responder a una modalización del género en una época o en una sociedad determinada, aunque este empleo formal no excluye de antemano la posibilidad de que se esté aportando una visión subjetiva y por tanto personal, propia, de lo narrado”.

cristianismo y, sobre todo, con la puesta en marcha de la confesión, permite al hombre dialogar con Dios, presentándole con humildad y retórica su balance de cuentas. Dicha retórica lleva a Pozuelo Yvancos (2006: 60) a sostener que en ella, “se incluye el fenómeno de la apelación al otro para presentarle la verdad sobre lo que uno es, por encima de la imagen exterior o primera. Y en esta presentación hay un carácter reivindicativo de la verdad sobre uno mismo, de la propia imagen. La autobiografía dialoga siempre con un tú en la mediada en que el autobiógrafo quiere que se haga justicia. En toda biografía hay un principio de autojustificación ante los demás”. En los tres casos (*tú, se, nosotros*<sup>125</sup>), el lector se ve implicado en el discurso y puede compartir las circunstancias descritas; de ahí esta tendencia a querer generalizar su caso personal, forzando la implicación del lector en los hechos contados. Esta consideración se debe a que la autobiografía, concebida también como un acto de solidaridad, va dirigida a la comunidad y universalidad.

Asimismo, se utiliza la tercera persona del singular donde pueden coincidir la identidad del autor, la del narrador y la del personaje principal. Se trata de una narración *heterodiegética*, que implicaría, opina Lejeune (1994: 53), un inmenso orgullo o cierta forma de humildad por parte del autobiógrafo. Según Bruss (1991: 72), el uso de la tercera persona en un acto de comunicación niega o trata de irrelevante la conexión entre la participación y el tema de una discusión. A este propósito, Adams recurre, en *La educación de Henry Adams*, a la tercera persona para autodefinirse. Por ello, May (1982: 75) comenta que Adams, mediante este proceso, quiere crear una distancia no sólo entre el sujeto y el objeto, sino también entre el personaje contado y el que cuenta; de ahí que se explique el deseo

---

<sup>125</sup> Nosotros se usa también en una escritura de conciencia colectiva de grupos marginados.



manifiesto de adoptar una actitud histórica de distanciamiento. Para Fernández Prieto (2004), la tercera persona del *yo* enunciador marca la distancia entre el presente de la escritura y el pasado de los recuerdos. En su opinión, el autobiógrafo es consciente de que, a lo largo del tiempo, su vida ha sufrido modificaciones y al evocar su pasado, apenas puede reconocerse o identificarse plenamente con los hechos descritos. Por ello, el recurso a la tercera persona para marcar la distancia entre estos dos lapsos de tiempo significa también que lo que se dice o se escribe es veraz y no auténtico. El análisis de Romera Castillo (2006: 34) respondería a este enfoque. Lejeune (1994: 102) habla de *traducción*; se justifica diciendo que cuando el lector se extraña, desconfía o siembra dudas sobre un enunciado en tercera persona, lo que hace es que lo traduce e interpreta para dotar de sentido.

Existen autobiografías en las que alternan figuras gramaticales,<sup>126</sup> en las fórmulas *nosotros-tú*; *yo-él*; *tú-él*; *yo-nosotros*; *yo-tú-él*; *yo-nosotros*, etc. Terenci Moix, en sus dos primeras entregas de memorias, emplea la primera y tercera personas del singular, al igual que hace Barthes (1975), en *R. Barthes por Roland Barthes*. Si nos limitamos a observar estos dos casos, se puede decir que sus autores alternan dichas figuras de la narración con la intención de marcar la

---

<sup>126</sup> Benveniste, citado por Lejeune (1980: 98), considera el uso de la primera persona como una figura de enunciación, una forma autobiográfica por excelencia, un *yo lírico*: <<Je est l'individu qui énonce la présente instance de discours contenant l'instance l'inguistique 'je'>>. Concede un espacio a la tercera persona del singular, sosteniendo que la tercera persona se refleja en la primera. Se percibe el juego entre *yo* y *él*, ya que en vez de hablar de mí en la primera persona lo hago en la tercera, sabiendo que yo soy el mismo autor del texto, es decir, que la tercera persona funciona como una figura de enunciación dentro del texto que se lee y se concibe como si se tratase de la primera. Decir *yo* es más habitual, natural que decir *él*, que significaría discreción, objetividad, cuando se trata de uno mismo. La primera persona es una figura lexicalizada que pone en evidencia la autorreferencialidad; pero una autorreferencialidad que, asimismo, trataría de esconder tanto al enunciador como al lector su complejidad, su sentido figurado e indirecto. Implicaría una tercera persona ocultada. En este sentido, toda autobiografía es indirecta. De todas maneras, el enunciado está sometido a las reglas propias del contrato autobiográfico.

diferencia, la separación y el distanciamiento entre el pasado de los recuerdos (*él*) y el presente de la escritura (*yo*), es decir, del hombre que ha llegado a ser lo que es<sup>127</sup>. Esta hipótesis permite establecer vínculos entre los pronombres personales y los verbos, puesto que el relato de vida se lleva a cabo en el presente remontando al pasado, por lo que el autobiógrafo cuenta con el tiempo histórico al que Lejeune (1994: 257 y 250) denomina “una figura narrativa muy clásica”. Sin embargo, los tiempos del pasado no proporcionan más verosimilitud a la autobiografía. En este sentido, el problema de mayor relieve que se plantea es el de la identificación de la voz del narrador adulto que “domina y organiza el texto”.

La combinación de las figuras narrativas en un texto autobiográfico pone de relieve el juego de disfraz al que se ve sometido el ser humano. Es por ello por lo que Fernández Prieto (2004a: 426) señala que Goytisolo (1985, 1986), en *Coto vedado* y *Los reinos de taifa*, combina su relato testimonial en primera persona con “fragmentos autorreflexivos y metaautobiográficos en los que el yo mantiene un diálogo consigo mismo, se desdobra en un tú en el nivel enunciativo”. Desde la misma perspectiva, Simone de Beauvoir redacta su autobiografía en primera persona del plural, alternando *yo* y *nosotros*. Como en este caso, su autobiografía incorpora también las vivencias de Sartre, por lo que hay fusión y confusión entre dos personas cuya existencia vertida en papel pretende ser un modelo de vida para los contemporáneos. Esta alternancia de personas gramaticales plantea problemas teóricos, pues Sartre y Simone de Beauvoir fueron personas públicas. En

---

<sup>127</sup> Al respecto, Mathieu-Castellani (1996: 44) argumenta que la “substitution de la troisième personne à la première est parfois aussi la secrète défense que le sujet invente pour pouvoir dire ce qu’il ne pourrait dire autrement, pour écouter une ‘pensée’, pour la désavouer à peine avouée. Pour déclarer, comme par le recours à la dénégation, ce qui insiste et dont *je* souhaite à la fois la représentation et l’effacement”.

consecuencia, cabe preguntarse si el *yo* tiene derecho a decir *nosotros*. Para aclarar este asunto, Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 120) argumentan que <<une telle entreprise implique soit l'illusion d'une totale communauté de pensées, soit la réduction du récit aux événements publics et vérifiables, soit de subtils exercices de style qui mettent en perspective et en hiérarchie le 'je' et le 'nous'>>.

La consideración del estudio de la expresión del *yo autobiográfico*, en cuanto fenómeno socio-cultural amplio y omnipresente, lleva a May (1982: 75), Ebereng (1991: 43) y Fernández Prieto (2004a: 427) a proponer que las figuras de la enunciación se tengan que estudiar, analizar, interpretar y valorar de cara a cada autor, teniendo en cuenta tanto su extensión en el discurso como la relación que mantienen con otros elementos del mismo. Por este criterio, Lejeune advierte que no hay que confundir los problemas gramaticales con los de la identidad. Por su parte y en su valoración de la alternancia de *tú* y *él* en un enunciado autobiográfico —podrían añadirse otras combinaciones—, Villanueva (1991: 207) sostiene que, aunque la primera persona del singular es la más adecuada para referirse a sí mismo, el principio autodiegético no se traiciona por el uso de otras figuras narrativas. Tampoco la combinación de dichas figuras narrativas cuestiona las normas si se mantiene el pacto autobiográfico, es decir, si se da por comprobada la relación de identidad entre autor-narrador-personaje principal o si el lector ratifica que el *yo* o el *tú* de la enunciación es la referencia de *él* del enunciado. También la combinación de dichas figuras remite al mismo referente real que es el nombre propio. Por ello, no cabe la menor duda de que el *yo* enunciador se refiere a la misma instancia pragmática fuera del texto que es el nombre propio. Muchos

teóricos comparten esta reflexión y, entre ellos, figura García-Page Sánchez (1993) que analiza las marcas lingüísticas de un texto supuestamente autobiográfico<sup>128</sup>.

Como se infiere, muchos estudiosos insisten en la noción de *pacto autobiográfico* para intentar solventar el problema de la multiplicidad de las figuras enunciativas en un texto autobiográfico. En relación con la forma y el funcionamiento del sistema de enunciación, es imposible diferenciar un relato verídico en primera persona (caso de una autobiografía) de un relato fingido en primera persona que imita un acto de lenguaje serio, donde el enunciador recapitula su propia vida. Lejeune, al igual que Villanueva y otros teóricos —para solucionar los problemas de la mezcla de figuras enunciativas en el discurso— recurren al pacto autobiográfico. Por su parte, Hamburger (1957: 274-298) sostiene que sólo el contexto y no la forma textual ayuda a saber cuándo el *yo* es fingido y cuándo remite a una realidad histórica comprobable por cualquiera. Por esa razón, la autora piensa, basándose en la estructura, que el relato en primera persona no puede formar parte de los géneros ficcionales por ser calificados de forma especial o mixta.

Estas diferentes figuras de la narración no son casuales, por lo que generan al mismo tiempo efectos de sentidos y ayudan a hacer una lectura plural del texto. Por ello, el sostener que se debe estudiar caso por caso dichas figuras en los textos autobiográficos no impide aventurar ciertas reflexiones y sugerencias. En conexión con lo dicho, el grado cero de las figuras narrativas en la escritura íntima no es nada más que máscaras para referirse a sí mismo, es decir, a la instancia del *yo*, lo que supone una especie de teatralización de uno mismo en el relato

---

<sup>128</sup> Cfr. García-Page Sánchez (1993: 205-212).

autorreferencial. Esta hipótesis evidencia la libertad del hombre para elegir, pero revela y refleja mucho más la ansiedad y la angustia que le atormentan y le impiden definir con claridad su propia identidad, responsabilizándose plenamente de sus actos. Todo parece indicar que, en esta modalidad de escritura, ninguna combinación o fusión de las figuras colma total y satisfactoriamente las diferentes facetas de la persona humana que, a veces, adopta comportamientos diferentes ante determinadas circunstancias de la vida<sup>129</sup>. La mezcla de figuras narrativas corresponde a las angustias contemporáneas y, desde luego, plantea una reflexión sobre las teorías modernas de la personalidad humana. Demuestra también que la identidad del *yo* varía considerablemente, lo que valida la idea de la deconstrucción de la ilusión de la unidad del sujeto autobiográfico<sup>130</sup>.

Con este proceso, el autobiógrafo quiere llamar la atención del lector, engañarle sobre el contenido de su discurso e invitarle a participar en el proceso de comunicación. Para May (1982: 77), el hecho de alternar figuras narrativas resalta la relación de ambigüedad existente en la persona en el sentido gramatical, psicológico y ontológico de la palabra. Por su parte, Villanueva (1991: 207) habla de *puros significantes*, por definición, convencionales para un significado

---

<sup>129</sup> Se trata, por ejemplo, del caso de Barthes que se desplazó y se metamorfoseó constantemente, porque dudó de todo y de todos. Su peculiar percepción de la vida permite a Pozuelo Yvancos (2006: 220) sostener que “Su estilo, su obra y su propia escritura son un constante desplazamiento sin un centro fijo. Es heteóclito y complejo, pero no es ésta su limitación sino su goce. La imagen de Barthes, la primera que nos asalta, es la de quien ha sido todo lo que se puede ser en el lenguaje contemporáneo: ha sido estructuralista, semiólogo, crítico marxista, crítico psicoanalítico, sociólogo de los mitos contemporáneos, deconstructivista, etc. Y siempre se excluyó a sí mismo de todas las escuelas, en una continua fuga, que tiene también mucho de circular, puesto que la lectura de su primer ensayo *El grado cero de la escritura* es preciosa para entender al último Barthes. Fue iconoclasta en cualquiera de las religiones que practicó, y su nervio radica en que su iconoclastia era tan consciente que quizá no haya un rasgo más sobresaliente de su obra que el de la sospecha, la sospecha como actitud, la continua auto-exclusión de cualquier sistema, ideología, lenguaje o teoría abrazada por él y muchas veces explicada e introducida”.

<sup>130</sup> Al respecto, Lejeune (1980: 316) ya había señalado que hay en <<les faits d’expression ‘à la première personne’ ni unité, ni éternité: ‘je’ passe son temps à être autre, et d’abord autre que ce qu’il était avant...>>.

sustancial pero problemático. Con esta consideración, dichas figuras convierten la autobiografía en una literatura polémica y sospechosa y la vida en una novela o un cuento. De este modo, parece evidente que el género autobiográfico plantea más interrogantes que respuestas. Así que no es sólo la descripción de la vida, sino también un manifiesto problemático sobre su sentido, concebido como una de las funciones posibles entre muchas otras de la literatura.

Asimismo, se puede decir que la mezcla de figuras gramaticales convierte la narración en un texto colectivo y neutro y al hombre en un ser complejo, dividido, disperso, conflictivo, incoherente, fragmentado, desorientado, inseguro de sí mismo, contradictorio y —en palabras de san Agustín recogidas por Montaigne—, un *monstruo* (G. Mathieu-Castellani, 1996: 194). Pone también de manifiesto la tendencia del hombre a defenderse y reivindicar la absoluta libertad, pero que al mismo tiempo, por miedo o discreción, se resiste a decir toda la verdad sobre sí mismo<sup>131</sup>. Así pues, a la pregunta: *¿quién soy?* que el hombre se hace permanentemente, se puede contestar desde perspectivas muy diversas: antropológica, ética, epistemológica, psicoanalítica, jurídica, etc. Es de interés recordar que, con el psicoanálisis de Freud en la Modernidad, la autobiografía ha entrado de lleno en la sospecha y que muchos escritores (Leiris, Barthes, Althusser) escriben bajo su mirada. Pero se debe tener presente que recurrir a muchas figuras narrativas para hablar de sí mismo, obedece a imposturas del autobiógrafo con fines psicológicos y estéticos.

---

<sup>131</sup> Sobre el asunto, apostilla Mathieu-Castellani (1996: 199) que “le jeu des résistances internes qui interdisent l’entière nudité pour préserver la part de secret inaliénable, et qui imposent de faire la confession d’un masque, éclaire le conflit intime entre la revendication de liberté langagière, le désir de mise à nu et la crainte que suscite le déshabillage, voire la terreur qui inspire au sujet le regard du juge, qu’il soit extérieur ou intérieur”.

### *1. 3. 2. Rasgos semánticos*

#### 1. 3. 2. 1. Núcleos temáticos

Una de las grandes aportaciones, e incluso logros y atractivos del género autobiográfico, es la oportunidad que ofrece a cada ser humano comprometerse y poner por escrito su propia vida que, a su vez, puede convertirse en uno de los temas acuciantes en los estudios semióticos. En este repertorio de conocimientos que es la escritura íntima, el sujeto del discurso se plantea como el tema de la narración sobre todo en la Modernidad, por lo que Caballé (1999: 21) subraya: “¿Qué hay para cualquiera de nosotros que pueda resultar más atrayente que el propio *yo*, que la propia existencia?” En este empeño de poner de relieve el narcisismo, enaltecer o ensalzar los valores individuales, el autobiógrafo intenta plasmar sus problemas biográficos focalizando todo en él, lo que incita a pensar que el tema central es la vida individual. Bruss (1991: 67) ya había señalado dicha hipótesis apuntando que “Un autobiógrafo representa un doble papel. Él es el origen de la temática y la fuente para la estructura en su texto”.

Pero el autobiógrafo vive en una sociedad, por lo que, a la hora de intervenir en su pasado, ésta ocupa sin duda un espacio en sus escritos. Lejeune (1994: 51) ve muy claro lo que venimos apuntando cuando argumenta que “el tema debe ser fundamentalmente la vida individual, la génesis de la personalidad; pero la crónica y la historia social o política pueden ocupar algún lugar”.

Se desprende de todo esto que en la autobiografía, el sujeto cultural no sólo se limita a pronunciarse sobre su propia vida, resaltando cuestiones relacionadas con su identidad e intimidad y la búsqueda constante de la verdad, sino que también va más allá de la misma y alude al mundo en el que se desenvuelve. Sobre la cuestión de la génesis de la personalidad que sintoniza con la de la referencialidad, no cabe duda de que la promesa o el proyecto de un hombre de narrarse a sí mismo aclarando el sentido de su existencia, para recrear el mundo haciéndolo más comprensible y habitable, le obliga a relatar su vida en todas sus dimensiones, partiendo de su infancia, adolescencia, juventud, madurez y vejez, redescubriendo los primeros recuerdos, la casa, la familia materna y paterna, el colegio, el descubrimiento del sexo, los amigos, los amores, la profesión y la vida familiar (matrimonio, hijos, etc.). Estos tópicos autobiográficos contribuyen en la ordenación de las “experiencias según unos patrones culturales que permiten interpretarlas y hacerlas comprensibles para el lector” (E. Puertas Moya, 2004: 130).

El hombre no puede hablar de sí mismo, sino a partir del momento en que tiene algo que contar; pero la historia de una vida puede darse a conocer en cualquier edad, como el caso de Maetzu que cuenta sólo con veintinueve años cuando publica su autorretrato. Este ejemplo rebate la tesis de May (1982: 33-37), para quien la autobiografía es una obra de madurez o de vejez, es decir, “la empresa suprema que engloba, explica y justifica todo lo que precede, como si fuera la coronación de la obra que le dieron nacimiento”. Otros ejemplos



confirman su tesis, entre ellos, destacan casos como los de Miguel Delibes (1920) y Carmen Conde Abellán (1907-1996)<sup>132</sup>.

A la hora de recapitular su vida dotándola de un sentido, de manera consciente o no, el autobiógrafo alude a muchos otros temas en relación con la vida social en la que vive. Entre ellos, la política, la educación, la salud, la enfermedad, la amistad, la sexualidad, la soledad, la violencia, la religión, la muerte, la cultura, la intolerancia y la guerra. Esto es una obviedad, ya que estos temas son los que conforman al hombre y la autobiografía aparece como la escritura sobre uno de ellos. En este sentido y desde el punto de vista semántico, la autobiografía no difiere de la ficción. El núcleo temático —lo que los semióticos llaman *cotexto*— viene elegido libremente por el autobiógrafo de cara a su propia visión del mundo, es decir, en función de su ideología. En síntesis, la tematización del texto autobiográfico recoge el conjunto de temas como la infancia (presentación de los escenarios con fuerte implicación en la identidad), la adolescencia (descubrimiento del erotismo y de la sexualidad), la madurez (épocas conyunturales del individuo), la política y la cultura, etc.

---

<sup>132</sup> Delibes publica *Mi vida al aire libre: memorias deportivas de un hombre sedentario* (1988-1989) a los sesenta y ocho años, mientras que Carmen Conde Abellán, primera mujer elegida miembro de la Real Academia Española en 1978, publica *Por el camino viendo sus orillas* (1986) a los setenta y nueve años. Mateos Montero (1995: 144) destaca algunas fórmulas a las que recurren muchos escritores para poner de relieve su vejez. Se trata de “Hallándome ya avanzado en edad y falto de ocupaciones, hame venido la idea de escribir mis recuerdos” de Conte, “Hay que perdonar a los viejos que conmemoren sus buenos o malos tiempos escribiendo sus memorias” de Nombela, “Al mirar yo hacia atrás porque pertenezco al tiempo viejo...” de Zorilla, “Si a los viejos no nos recrean los recuerdos ¿para qué sirve el recuerdo? de Echegaray, “Un amigo mío [...] ha dado en la flor de amenizar su ancianidad cultivando el huerto frondoso de sus recuerdos” de Galdós, etc.

### *1. 3. 3. Rasgos pragmáticos*

Siguiendo a Ch. Morris, Pozuelo Yvancos (1994: 75) define la pragmática literaria como “aquella que estudia las relaciones que mantienen el emisor, el receptor, el signo y el contexto de comunicación”. En la actualidad, por extensión del término, surgen tendencias para entender lo que es la pragmática. Para unos, es el estudio de los contextos de producción y de recepción atendiendo al modo en que se emite y recibe la literatura, por lo que esta teoría de los contextos analiza las propiedades contextuales del discurso. Para otros, la pragmática literaria debe entenderse exclusivamente en relación con una teoría de la acción consistente en saber si la pragmática posee rasgos ilocucionarios específicos. De acuerdo con esas premisas, la pragmática, dimensión lingüístico-comunicativa, se percibe como el estudio de las relaciones entre un emisor (enunciador) que codifica el mensaje y un receptor (enunciatario) que descodifica el mensaje en un contexto de comunicación. El modo en que el mensaje (enunciado) lleva incorporadas las señas del emisor y las del receptor en la escritura autobiográfica implica los elementos paratextuales y textuales, aspecto que vamos a analizar a continuación.

#### *1. 3. 3. 1. Elementos paratextuales*

Una de las características que la escritura autobiográfica comparte con otras modalidades afines (memorias, autorretratos, diarios, novelas personales,

epistolarios, etc.) es el *pacto autobiográfico*, tal como es concebido por Lejeune y ratificado por Romera Castillo, Bruss y Villanueva. Este *pacto* se expresa de dos maneras<sup>133</sup>. La primera es explícita y tiene lugar cuando el nombre que figura en la cubierta del libro es el mismo que el del narrador personaje. La segunda es implícita y se expresa bien por el título de la obra, bien por alguna referencia del autor en el prólogo. Cuando el personaje tiene un nombre diferente al del autor, se habla de *pacto novelesco* y no ocurre lo propio cuando al personaje le falta el nombre.

Este pacto —contrato o convenio de identidad— sellado por el nombre propio forma parte de un contrato pragmático. Aparece como una manifestación del pacto referencial que supone, por lo menos, el principio de autenticidad en el sujeto de la enunciación y el derecho de verificación de los hechos por los destinatarios. De este modo, la autobiografía se acerca a los textos históricos, jurídicos y científicos, es decir, a los textos referenciales que, si bien son susceptibles de ser sometidos a una prueba de verificación, su meta no es la búsqueda de la verosimilitud, sino lo que Lejeune llama de modo ambiguo *el parecido a lo real o imagen de lo real*.

En la escritura autobiográfica, la noción de *autor*<sup>134</sup> cobra un papel trascendental. El autor puede definirse como un productor de un discurso al que da

---

<sup>133</sup> Estas dos maneras de *pacto* (explícita e implícita) son las que iremos ampliando en nuestro trabajo para dar pie a la multiplicidad de pactos que se dan en la autobiografía.

<sup>134</sup> Para más información sobre el concepto de *autor* según Michel Foucault, cfr. J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos (1994, 2006). Cfr. también “Autor y autobiografía” de F. Cabo Aseguinolaza (1993: 133-138). Sobre la complejidad de este término en el ámbito autobiográfico, consúltese a Lejeune (1980: 234-245). Es relevante, en este sentido, la siguiente referencia textual: “on est toujours plusieurs quand on écrit, même tout seul, même sa propre vie. Et il ne s’agit pas là des débats intimes d’un moi divisé, mais de l’articulation des phrases d’un travail d’écriture qui suppose des attitudes différentes, et relie celui qui écrit à la fois aux champs des textes déjà écrits et à la demande qu’il choisit de satisfaire”.

nombre y firma. Se trata de una instancia vacilante entre lo ficticio y lo real y entre el texto y lo extratextual. Pero en la autobiografía, *¿quién es realmente el autor?* Si se trata de especificar este concepto en conexión con el texto que produce, el autor autobiográfico es una persona real, responsable de su enunciado y que hace de su vida el tema de obra. La existencia del *compromiso* en su discurso, según el término utilizado por Leiris o de un *pacto autobiográfico*, según la noción de Lejeune permite identificar el género, ya que el autor se compromete a decir la verdad en su discurso convirtiendo así la autobiografía en un acto de lenguaje serio. Por ello, recurre a una serie de recursos para pactar con el lector y asegurarle de su compromiso con la verdad y la sinceridad de su enunciado.

Pero el *pacto* puede situarse dentro o fuera del discurso. A este propósito, Lejeune emplea los términos *epitextual* y *peritextual*<sup>135</sup>, respectivamente. Para averiguar este hecho, el lector se basa en una serie de elementos de identificación extradiegética, dado que lo primero que observa son marcas paratextuales que engloban la cubierta, la foto, el nombre, el título, el dedicatorio, el epígrafe, el prólogo, etc. Dichos elementos tienen una gran relevancia en la identificación del estatuto genérico de la obra, pues funcionan como inductores de una determinada lectura, es decir, incitan al lector real a adoptar determinadas actitudes ante la obra. Estas marcas contienen información que el autor y el editor dirigen al lector para guiar la lectura de la obra. Tales señas de identificación constituyen la zona lingüística, porque recogen enunciaciones reales y no fingidas que el autor dirige al lector para negociar el contrato de lectura respecto al texto, granjeándose su confianza.

---

<sup>135</sup> Cfr. G. Genette (1987).

El prólogo, elemento paratextual realmente productivo para la dimensión pragmática, establece un estatuto de lectura sobre el nivel diegético. Es una instancia mediadora entre el texto y el público, es decir, un discurso sobre el texto o metadiscurso que llama la atención de los teóricos de la literatura. En este sentido y para Lejeune (1975: 45), el prólogo constituye una “frange de texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture”. Cros (1995: 9), por su parte, lo entiende como un espacio proyectado de identificación, un lugar privilegiado donde se manifiesta el imaginario colectivo. En cuanto a Genette (1987), el prólogo es una zona de *transacciones*, es decir, un lugar privilegiado para ejercer una acción sobre el público con el fin de guiar la lectura del texto. Para el teórico, es “toda especie de texto liminar (preliminar o postliminar), autorial o alógrafo, consistente en un discurso producido a propósito del texto al que sigue o precede” (G. Genette, 1987: 150). Como vemos, Genette distingue dos tipos de prólogos: el *autorial* y el *alógrafo*. El primero es escrito por el propio autor y el segundo lleva la firma de otra persona. Para Lichtenberg, citada por Genette, se trata de un “pararrayos” *que protege la memoria del autor, la vida del personaje y la sinceridad del narrador* (J. Ph. Miraux, 2005: 105).

Así pues, el prólogo se puede entender también como un espacio de preocupaciones ideológicas, temáticas y estilísticas por parte de sus firmantes. En este caso no desempeña la misma función de cara al discurso que anuncia. Allí es donde el autor, el editor o el crítico pueden prologar el texto en las primeras y siguientes ediciones, lo que lo convierte en un espacio paratextual de gran valor informativo y comunicativo respecto a la intención del escritor.

En este espacio estratégico, cuya función es básicamente monitora o de advertencia, el autor se pronuncia sobre su proyecto de vida, su legitimidad, situándola de cara a la verdad y sinceridad del enunciado. Da también indicaciones más o menos interesadas sobre el origen del libro que le representa. Parece evidente que está dispuesto a negociar un pacto de lectura con el lector, a partir del momento en que le dice, por ejemplo, que *este libro que tenéis entre las manos es mi vida, aquí tenéis el discurso de mi vida*. Esta tesis encaja con Lejeune (1980: 247) cuando dice: “Lisez, car ceci est ma vie”. Mathieu-Castellani (1996: 64) la corrobora al señalar que “c’est ici un livre de bonne foi, c’est moi que je peins, je suis moi-même la matière de mon livre”. En este marco, se puede leer también en el prólogo aseveraciones como: <<Voici comment j’ai vécu, et à travers le récit troué et lacunaire que je vous présente, je vous dis ‘qui je suis’, ‘l’histoire de mon âme’ (Rousseau), ‘la forme de mon existence’ (Althusser), ‘le progrès de ma démarche intérieure’ (P. Emmanuel), ‘les mouvements de mon coeur et de ma pensée’ (Gide)>> (A. Mathieu-Castellani, 1996: 47). Del mismo modo, Ramón Gómez de la Serna promete en el prólogo de su *Automoribundia* una “verídica autobiografía”, en la que intenta probar que ha vivido y cómo ha vivido (D. Villanueva, 1991: 213).

Como se aprecia, el prólogo o el preámbulo se presenta como una declaración del estado civil o una partida de nacimiento de una persona. Es también donde se retratan al modelo y se analizan sus palabras y, por tanto, desempeña una función de pacto referencial y autobiográfica. Esta presentación del autor y del libro en el prólogo tiene como objetivo producir el efecto realista del enunciado; y así se manifiesta en Jean-Philippe Miraux (2005: 105) cuando

sostiene que “es por cierto en el prefacio donde es preciso buscar la argumentación del texto, lo que se propone instaurar y significar”.

Las fórmulas arriba mencionadas, fruto de un acto de fe y de confianza, a las que apela el autor para asegurarse de la *captatio benevolentiae* de los lectores, convierten el prólogo en un lugar idóneo para provocar al lector, persuadirle, corromperle, obligarle a adoptar determinadas actitudes, ejercer sobre él el poder y seducirle<sup>136</sup>. Resulta evidente que, en el prólogo, el autor autobiográfico no sólo obliga al lector a creer en su sinceridad y buena fe, sino también le aconseja sobre la adopción de ciertos comportamientos y le seduce con la forma de anunciar su proyecto de vida. El principal objetivo es complacerle, desviar su atención, llevarle de un camino a otro, hacerle querer y desear el libro y presentarse a sí mismo no como autor, sino más bien como amigo o pariente. Tal consideración convierte el prólogo en un repertorio más o menos preciso de gestos<sup>137</sup>. Con la gestualidad, el autor busca la confianza y la estima de los lectores, ya que quiere hacer de ellos cómplices de los hechos contados<sup>138</sup>. En el prólogo, el autor, al igual que en un tribunal de apelación, recurre a la astucia para defenderse, persuadir, engañar y si es posible imponer su visión del mundo, es decir, ejercer un poder notable sobre

---

<sup>136</sup> Respecto al componente de seducción, Mathieu-Castellani (1996: 65) postula que le <<séducteur est l'un des trois rôles que joue l'orateur. 'Obligateur' dans le judiciaire, 'conseiller' dans le libératif, il est 'séducteur' dans le démonstratif>>.

<sup>137</sup> Tal como analiza Ferro (1998: 32), la gestualidad “apunta a introducir, presentar, recopilar, en suma todo lo que implica, al hacerlo, conferir legalidad, imponer, aconsejar, hasta sutilmente ordenar”.

<sup>138</sup> Por todo ello, argumenta Mathieu-Catellani (1996: 74) que “le discours préfaciel indique un protocole de lecture, avertissant le lecteur des risques que prend l'auteur, sollicitant son indulgence et sa complicité, l'invitant à ne point partager la doxa, les opinions conventionnelles de 'on', pour accepter le scripteur de remettre en question son savoir hérité”.

los lectores<sup>139</sup>. Por ello, el prólogo viene a ser un espacio más de tensión o imposición que de negociación con los lectores. Este hecho reduce la dimensión semántica del enunciado, es decir, que el prologuista limita la intención de su texto para que se explye en muchos sentidos al proponer un solo punto de vista, a saber, una *lectura respetuosa*, como destaca Ferro (1998: 32-35).

De todo lo anterior, se deduce que el prólogo desempeña un papel importante en la comprensión de una obra de arte, debido también a su función documental, intelectual, moral, social y política. Sin embargo, existen autobiografías sin prólogo, como es el caso de *Si le grain ne meurt* de Gide (G. Mathieu-Castellani, 1996: 71). También hay prólogo con un discurso paradójico y contradictorio, puesto que en vez de llamar positivamente la atención del lector y alabar la obra, lo que hace es desacreditar y devaluarla. Montaigne ilustra este último ejemplo (G. Mathieu-Castellani, 1996: 62-63). Cabe hablar también de la existencia del prólogo en forma de carta, lo que se llama *prólogo-carta*. Este ejemplo aparece en *Los hechos* de Roth (1998), como señala Pozuelo Yvancos (2006: 202).

La portada, la contraportada y la solapa son otros indicios importantes que proporcionan informaciones que orientan al lector hacia el contrato genérico. En este sentido, la identificación de la editorial y de la colección, así como el premio que se ha concedido a la obra —pasando por la ficha biográfica y la bibliográfica con otros libros publicados del mismo autor, además de los valores clasificadores

---

<sup>139</sup> Similar visión ofrece Mateos Montero (1995: 158-159), al analizar las memorias de autores decimonónicos españoles. Pero a diferencia de otros autores de otras épocas, no se limitan a convencer al lector en el prólogo, sino repiten constantemente dichas fórmulas a lo largo de su discurso.



y comerciales que conllevan— son indicadores de un proyecto de lectura respecto al nivel sintáctico-semántico.

El pacto necesita también ese elemento de referencialidad que es la firma, en cuanto otro elemento clave para definir el género autobiográfico. La realidad del referente está claramente indicada, ya que se trata del mismo autor del libro, alguien con estado y registro civil. Con la firma, el autor autobiográfico se individualiza reclamando su propia voz en el mundo de las letras. Signo de una diferencia o de una identidad, Sprinker (1991: 119) sugiere que la firma es “una tenue forma de existencia” y, desde luego, la única a la que el lector tendrá acceso. Por su parte, Moreiras (1991: 132) entiende que el concepto “es lo que tiende a cubrir la separación entre remitente y destinatario cuando ambos están unidos por la mismidad del nombre propio. La firma es, entonces, la marca del retorno de la identidad de lo mismo”. Asimismo, Derrida atribuye a la firma la capacidad de construir el problema paradójico del borde entre el “corpus filosófico y cuerpo biológico, borde entre sí y sí”, apoyándose en la tesis de De Man sobre la autobiografía como metáfora, desfiguración o lenguaje (A. Moreiras, 1991: 133). Igualmente, Puertas Moya (2004: 141) reflexiona sobre cómo la “firma se utiliza como un control de garantía legal para ratificar la identidad de quien se está describiendo y autenticando en un acto espontáneo y sincero, que no admite falsificaciones ni imposturas”.

El nombre propio, entendido como “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” (Eakin *apud* E. Puertas Moya, 2004: 56-57), así como “garante de la unidad de nuestra multiplicidad” o responsable de

la autonomía o singularidad del individuo (Ph. Lejeune, 1994: 93 y 141), ya que ayuda a autoidentificarse tanto en el texto como fuera de ello, lo que viene a ser un signo polisémico de carácter social, visto respectivamente por Barthes y Eakin como una construcción o convención cultural y también como una realidad psicológica, desempeña una función referencial por producir un efecto realista.

Tal hecho, que permite una verificación, refuerza la confianza del lector, suscita la curiosidad biográfica y la imaginación del lector, como postula Lejeune. Por todo ello, como origen de todo discurso, tal como ratifican críticos y teóricos deconstruccionistas de la autobiografía, Pittarello (E. Puertas Moya, 2004: 58) sostiene que la firma es un “instrumento de mediación que la autobiografía propone entre el pensamiento y sus extensiones, entre el yo y lo textual, entre el individuo y el mundo”, a pesar de algunas críticas. En este sentido, De Man (1991) sostiene que Lejeune confunde nombre propio y firma, al no darse cuenta de que “el nombre en la página del título no es el nombre propio de un sujeto capaz de autoconocimiento y entendimiento, sino la firma que da al contrato autoridad legal, aunque no le da en absoluto autoridad epistemológica”.

En síntesis, los elementos paratextuales situados fuera del discurso del autor “cumplen la función de comunicar unas claves de lectura a través del título, subtítulo, dedicatorias, inscripciones, reseñas, fichas biográficas e incluso la foto del autor” (A. Molero de la Iglesia, 2000a: 204-205). Los datos del paratexto junto a los del metatexto (discurso crítico que genera la publicación de la obra) pueden desempeñar una función verificadora tras la lectura de la obra por el lector. Se trata de una lectura cuya intención es establecer el pacto, esta vez, peritextual, esto es, dentro del enunciado.

### 1. 3. 3. 2. Elementos textuales

Sin duda, el lector cobra un papel trascendental en la escritura ensimismada, ya que si la idea de responsabilidad refleja la especificidad del género autobiográfico, también lo es la posibilidad de verificación de la existencia real e individual del autor. El lector es esta instancia que asume el papel de juez porque participa del proceso de comprensión de la obra autobiográfica. Su objetivo principal es comprender la historia de un hombre, la historia del hombre. En este sentido, constituye el sujeto básico de la teoría de la recepción literaria, inaugurada por Hans Robert Jauss (1978) en *Pour une esthétique de la réception*. Al mismo tiempo que juega el papel semiótico de descodificación<sup>140</sup> propiamente hermenéutica, va en busca de un sentido. Se trata, por consiguiente, de un lector sabio e inteligente que conjuga el saber y la memoria, pero requiere una competencia cultural, un esfuerzo reconstructor de los vacíos, silencios informativos y la interpretación de las figuras. Es un lector cómplice del juego con los textos, implícito y competente, que adopta una postura reflexiva que desemboca en el realismo intencional<sup>141</sup>. En definitiva, se trata de un lector crítico,

---

<sup>140</sup> A este propósito, Ricoeur (1996: 159) subraya que “El acto de leer acompaña al juego de la innovación y de la meditación de los paradigmas que esquematizan la construcción de la trama. En dicho acto, el destinatario juega con las coerciones narrativas, efectúa las desviaciones, toma parte en el combate de la novela y de la anti-novela, y en ella experimenta lo que Roland Barthes llamaba el placer del texto”.

<sup>141</sup> Puede definirse como el resultado de la cooperación activa del lector, según explica Villanueva (1992: 123) cuando pone el ejemplo concreto de Pereda (1885) que, en el prólogo de la primera edición de su novela *Sotileza*, escribe: “A mis contemporáneos de Santander que aún vivan”. Esta frase es ya de por sí muy significativa, ya que su autor se dirige a testigos de los acontecimientos plasmados en la obra; sólo ellos podrán recrear cointencionalmente el mundo representado. No pasará igual con los demás lectores que interpretarán de modo diferente los propósitos del autor. En sus escritos, Pereda otorga un lugar para la cooperación activa del receptor a lo largo del proceso de la lectura exigida por el esquema de la obra. Dice: “¿Y quién sino vosotros podrá suplir con la

ayudante, que coopera activamente en la verificación del enunciado autobiográfico, y que para Eco es un lector modelo, para Fish, un lector informado, para Lejeune, un lector autobiográfico, para Ricoeur, un lector epistemológico<sup>142</sup> y para Riffaterre, un *archilecteur*. Esta consideración se debe a que el lector recurre a elementos verificadores de carácter intertextual (citas, alusiones, reseñas, sinopsis), las declaraciones del propio autor (epitexto)<sup>143</sup>, los comentarios de la crítica sobre la obra (metatexto) y las relaciones architextuales, hipertextuales y contextuales para comprobar la autenticidad de los hechos.

Estudiar la autobiografía supone también poner de relieve el problema de identidad, puesto que una de sus metas es tener si posible toda la información para establecer el grado de exactitud de los hechos. Sin embargo, la exactitud de los sucesos no tiene una gran relevancia. Por ello, Lejeune pone en pie los términos de *parecido y modelo*. Considera un texto autobiográfico como un texto referencial que pretende aportar informaciones fuera del mismo, pero matiza que éstas sólo pueden parecer a la vida real del autobiógrafo. Así pues, para Lejeune, según los

---

memoria fiel lo que no puede representarse con la pluma: aquel acento en la dicción pausada; aquel gesto ceñudo sin encono; aquel ambiente salino en la persona, en la voz, en los ademanes y en el vestido desaliñado?”. Partiendo de la epistemología de la obra literaria en su faceta fenomenológica relacionada con la pragmática, se patentiza que en la teoría del realismo intencional, los lectores son responsables de la interpretación de la obra y, por lo tanto, tienen la decisión final. A veces, se rompe el contrato de la cointencionalidad y lo más importante no es nada más que la intención del destinatario. Cuando éste adopta una postura reflexiva y no empática, produce el realismo intencional. El receptor es el que, durante el proceso de la lectura, puede solventar las carencias, lo que nos lleva a la paradoja realista nacida de esta esquematización de la obra compuesta por una suma de elementos plenos y otros vacíos o ausentes. Se trata simplemente de “lo dicho” y de “lo no dicho” que supone una “constante cooperación intencional imaginativa y hermenéutica de los lectores para completar su significación” (D. Villanueva, 1992: 117).

<sup>142</sup> Para más datos sobre el lector, cf. “El lector de la autobiografía”, en *La autobiografía: las escrituras del yo*, donde Jean-Philippe Miraux (2005: 97-103), basándose en las obras de Montaigne y Rousseau, propone una gama variada de lectores, entre otros el lector cercano, íntimo, hipotético, utópico, virtual, público, indefinido, etc.

<sup>143</sup> Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 63) subrayan que “l’*épitexte*, et en particulier l’*épitexte* oral ou audiovisuel est une production en pleine expansion aujourd’hui. Pour la plupart des oeuvres récentes, c’est dans l’interview donnée à la presse (écrite ou télévisuelle) que se trouve le pacte autobiographique”.

criterios del lector, puede que desaparezca el pacto referencial sin que su ausencia elimine totalmente el valor referencial del texto, algo insostenible cuando se trata de textos históricos y periodísticos. Intentando soslayar esta paradoja, Lejeune (1994: 77) emplea el término de *modelo* y lo define como “lo real al que el enunciado quiere parecerse”. A partir del concepto de *modelo*, la obra viene a ser un fantasma revelador de un individuo al que Lejeune denomina *pacto fantasmático*. La noción de *pacto autobiográfico* expuesta por el teórico presupone que cuando el pacto es igual a cero se sabe que el personaje no tiene nombre y que el autor no propone pacto que sea autobiográfico o novelesco, por tanto, la indeterminación es completa. Por lo que se refiere al pacto autobiográfico, aunque el personaje no tenga nombre en la narración de alguna manera explícita, el autor declara que coincide con el narrador. Se excluye la ficción cuando el nombre del personaje coincide con el del autor, originando dos casos. En el primero, el pacto es igual a cero; se trata del pacto del título o de la página que lleva el título, es lo que se llama *sigmática* (relación título-texto).

Aunque no hay una declaración solemne por parte del autor, el lector observa la relación de identidad entre el autor, el narrador y el personaje. *Las palabras* de Sartre constituye un claro ejemplo al respecto, dado que ni el título ni el comienzo de la narración dan pistas de que se trata de una autobiografía. El segundo caso, por su parte, trata del pacto autobiográfico; es el caso más frecuente, pero a veces, viene diseminado y reiterado a lo largo del enunciado, como confirma las *Confesiones* de Rousseau, donde el pacto se manifiesta a partir del título, se desarrolla en el preámbulo y se repite muchas veces en el texto mediante el uso de Rousseau y Jean-Jacques (Ph. Lejeune, 1994: 70). De las combinaciones

del concepto *pacto*, Catelli (1991: 67) subraya que Lejeune incluye en los textos catalogados de autobiográficos también aquellos que “son casos de indeterminación total, los casos donde la ausencia explícita del nombre del personaje únicamente permite imaginar la relación de identidad”.

El pacto autobiográfico parece la condición *sine qua non* para hablar de la autobiografía. Aquí, ya no se exige que sea explícito, ni siquiera implícito, sino *virtual*; de ahí la noción de *pacto virtual* y, sobre todo, la de *espacio autobiográfico* entendido como un lugar donde es posible imaginar la relación de identidad que, a su vez, se caracteriza por la indeterminación, la ambigüedad y la diferencia, como sostiene Javier del Prado Biezma (1994: 220). Así pues, el pacto es un acto complejo que no aparece del mismo modo en todos los textos y dándose las nociones de *pacto del título*, *pacto autobiográfico*, *pacto referencial*, *pacto fantasmático*, *pacto virtual*, y los establecidos por Pozuelo Yvancos (1993: 207-218), inspirándose en Lejeune, a saber, *pacto de veracidad*, *pacto de autenticidad*, *pacto de credulidad*, *pacto de sinceridad*, *pacto narrativo* y *pacto de auto-apología*, etc., y hasta el *pacto ambiguo* o *anti-pacto* de Alberca (2004), se hace evidente el carácter contractual del género autobiográfico, en cuanto modo de lectura y de escritura cuya intención manifiesta es honrar la firma del autor. Tal hecho supone también la valoración de la emoción del enunciado, como sostiene Bruss (1991: 70). En esta línea, Jean-Philippe Miraux (2005: 22) afirma que “ya no se trata de saber si lo que dice el texto es verdad, sino solamente si la cuestión de la identidad es real; es una cuestión contractual de derecho y no una cuestión literaria de verdad o de verosimilitud”.

Pese a las dudas, emociones y polémicas sobre el pacto autobiográfico, Lejeune sostiene que es la única condición vinculante para que haya autobiografía. Ahora bien, Loureiro (1993: 36), al decir que la coincidencia de dicho pacto junto a la firma del autor honraría y garantizaría el contrato, discrepa con Lejeune cuando alega que la fidelidad al contrato de lectura ni soluciona ni aporta conocimiento alguno. Para este teórico, el pacto suscita muchos interrogantes relacionados con el sujeto autobiográfico, entre ellos, su dualidad especular y su autoridad para garantizar el valor cognoscitivo de la autobiografía. Villanueva alega, a este respecto, que el pacto autobiográfico plantea un problema de mayor relieve que consiste en la entidad no literaria de la autobiografía, es decir, el hecho de considerarla como *literariedad*, ficción o literatura, a secas. En la defensa de su tesis, alude a Welles y Warren que consideran que lo ficticio, lo inventado, lo creado o lo imaginado forman parte de las características distintivas de la literatura. Dichos teóricos se han apoyado posteriormente en la teoría de los *speech acts*, llegando a la conclusión de que los enunciados literarios son actos ilocutorios de aserción sin verificación, que es una de las reglas de propiedad de esos actos. De igual modo, mientras que Ingarden (1931) apunta que el contenido del discurso es *casi juicios*, Ohmann y Searle concluyen que a los discursos, les falta la fuerza ilocutiva real y sólo la poseen miméticamente (D. Villanueva, 1991: 213; 1993: 23). Igualmente, Jean Molina (1991: 28) rechaza el concepto de pacto, como condición previa para creer o no en la sinceridad del autobiógrafo: “Desconfío del compromiso que parece contraer conmigo el autobiógrafo. Más que un pacto, se trata de una declaración unilateral que no puedo tomar en serio”. Todas las

opiniones en contra del pacto autobiográfico no hacen sino reforzar la noción de *espacio autobiográfico* defendida por Lejeune y Catelli, etc.

Pese a esas críticas al pacto autobiográfico de Lejeune, el autobiógrafo se ubica en un contexto histórico determinado, lo que supone que su obra reproduce un contexto en consonancia consigo mismo. Su *yo* viene a ser un *yo* social, ya que escribe un texto confesional en el que tienen cabida sus recuerdos poetizados, subjetivos, integrados en la labor estética y la memoria entera de un pueblo. Es lo que Ricoeur (1996: 170-171) llama *referencia cruzada* entre la pretensión de verdad de la historia y de la ficción. La acumulación de datos de referencias históricas es un aspecto fundamental de la obra para verificar el relato de acontecimientos. Los tiempos históricos y los nombres geográficos cobran un valor pragmático de mayor relieve y la alusión al entorno social y cultural es válida para contextualizar al personaje principal en su tiempo.

Por lo general, el tiempo y el espacio se perciben como dos conceptos claves y también como elementos constitutivos del relato, unidos y complementarios en los estudios literarios<sup>144</sup>. En cuanto al tiempo, es de interés decir que es una noción que ha atraído poderosamente la atención de la crítica. Ricoeur (1987: 195-196), a este respecto, argumenta que el emparejamiento de la

---

<sup>144</sup> Sobre esta conexión de relaciones temporales y espaciales en la literatura, ha surgido el concepto de *cronotopo*, término desarrollado con maestría por el ruso Mijail Bajtín (1989). Cf. J. Romera Castillo et alii (eds.), *Bajtín y la literatura*. Los teóricos Bal (1998), Perec (1999), Camarero (1994), etc., avalan la tesis del ruso. El último la corrobora de este modo: <<El espacio y el tiempo. El tiempo y el espacio. Dos categorías que sirven para explicar toda realidad, dos coordenadas que se entrecruzan para decir un algo antes indefinido, inexistente. Todas las preguntas posibles pueden ser respondidas por medio de estos dos ejes: aunque unas realidades sean más ‘temporales’ y otros más ‘espaciales’, el registro ‘espaciotemporal’, la hibridación o amalgama de ambos es la dimensión de un binomio, de dos términos contrapuestos pero complementarios e inseparables, porque una realidad no puede ser explicada, ni siquiera pensada, sin requerir la presencia de esta doble idea>> (J. Camarero, 1994: 19). Desde hace mucho tiempo, san Agustín ya había subrayado esta estrecha relación entre el tiempo y el espacio al afirmar que si el primero existe, su existencia se concretará nada más que en el segundo, es decir, en un lugar, que es para él el espíritu o la memoria (P. Ricoeur, 1987: 52-54).



historia con otras ciencias como la sociología de las ideologías de origen marxista, el psicoanálisis de tipo freudiano, la semántica estructural y la retórica de los discursos —basándose en la *historia de las mentalidades*— considera el tiempo como un concepto irrelevante. A la pregunta ontológica, *¿qué es el tiempo?* san Agustín responde con una idea negativa e inquisitiva sobre el tiempo. Pero a diferencia de los demás, acaba rebatiendo su tesis escéptica al reconocer que se puede decir con propiedad que existen tres tiempos: el pasado, el presente y el futuro.

Desde el punto de vista filosófico, el tiempo ha sido un tema de confrontación y un signo de contradicción entre los pensadores, puesto que las posturas fenomenológicas impiden una concepción cosmológica del tiempo. A este propósito, varios filósofos se enfrentan entre sí: Aristóteles lo hace respecto a san Agustín, Kant a Husserl y Heidegger a la *concepción vulgar* del tiempo. Para unos, el tiempo es la realidad de la conciencia, mientras que, para otros, pertenece simplemente al mundo. El resultado de dicho enfrentamiento es la puesta en marcha de un tercer tiempo a caballo entre el cosmológico y el fenomenológico. Según M. Maceiras (P. Ricoeur, 1987: 29), se trata del “tiempo propio a la narración y a la historia, el tiempo que el relato —con la actividad mimética— genera a través de la configuración original de la ‘construcción de la trama’. Es el tiempo verdaderamente humano que aparece como *competencia* para seguir una historia, un relato con pasado, presente y futuro”.

A pesar de las discrepancias entre filósofos, resulta evidente que el tiempo conecta con la trama y con la historia. Tal hipótesis permite decir que, sin tiempo,

no es posible llevar a cabo un relato, como sostienen Genette (1989: 273)<sup>145</sup> y Pozuelo Yvancos (1994: 260). Significa esto que los caracteres temporales vienen implicados en el dinamismo constitutivo de la configuración narrativa, pese a que Aristóteles no concede ningún interés al tiempo en la construcción de la trama, aproximándose a la tesis de Kant, para quien el tiempo no puede observarse directamente a causa de su invisibilidad (P. Ricoeur, 1987: 167).

La trama (*mitos*) o la disposición de los hechos necesita para su construcción y desarrollo una extensión temporal. Se trata del tiempo refigurado de la obra, esto es, del tiempo del relato, de la acción y no de los acontecimientos del mundo. Heidegger habla de *intratemporalidad* y Ricoeur, del tiempo *para hacer*, es decir, del tiempo construido que aparece como un medio adecuado del hombre para elucidar su experiencia, sin que le sea importante la forma narrativa. Equivale también a otras formas de discursos distintos del relato como la lírica, la épica y el drama donde la refiguración del tiempo aparece bajo otras luces. Tal hecho confirma la apropiación humana del tiempo, su tematización e identificación subjetiva por parte del hombre. En este sentido, el relato histórico y autobiográfico, así como el de ficción o narración imaginativa comparten el carácter temporal de la experiencia humana. De este modo, se reconoce que el texto que es lenguaje, también es temporalidad. Por ello, apostilla Ricoeur (1987: 17) que “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte

---

<sup>145</sup> A este propósito, Genette (1989: 273) dice: “Puedo perfectamente contar una historia sin precisar el lugar desde donde la cuento, mientras me resulta casi imposible no situarla en el tiempo en relación con mi acto narrativo, ya que debo necesariamente contarla en un tiempo del presente, del pasado o del futuro”.

en una condición de la experiencia temporal”<sup>146</sup>. Su tesis hace pensar que escribir una autobiografía es también contar su vida siguiendo un orden cronológico como los hechos tuvieron lugar. Para Lejeune (1994: 51), *la perspectiva debe ser fundamentalmente retrospectiva* y opinan lo mismo Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 27), para quienes “la marche arrière reste la seule vitesse que puisse utiliser le conducteur d’autobiographie, et le passé, pour ce qui concerne l’histoire, est la seule dimension temporelle du genre”. Por ello, en la enunciación autobiográfica, el tiempo de los acontecimientos del mundo, es decir, el tiempo histórico cobra fuerza porque, debido a su existencia real, además de desempeñar una función ideológica, puede valer para poner de manifiesto la verosimilitud o la subjetividad de los hechos que narra el autobiógrafo. Tal criterio que lo convierte en una preocupación de los autores se debe bien por su deseo manifiesto de ser fiel a la verdad, bien para producir credibilidad en los lectores.

---

<sup>146</sup> La trilogía de Ricoeur (1983, 1984, 1985), *Configuración del tiempo en el relato histórico*, *Configuración del tiempo en el relato de ficción* y *El tiempo narrado*, bajo el título genérico, *Tiempo y narración*, intenta arrojar luz sobre el carácter temporal de la experiencia humana, procurando demostrar que el tiempo es inherente a la ontología del hombre en el mundo. Cuando se aborda el problema de tiempo en el relato, surge esta noción del *tiempo de la historia* y el *del discurso*. Pues bien, el desarrollo de dicho planteamiento se encuentra en *Figures III*, de G. Genette (1972), donde el teórico marca la diferencia entre el tiempo del discurso (narración y relato) y el de la Historia. El punto de arranque de su tesis es la falta de correspondencia entre ambos tiempos y la relación entre los mismos puede medirse en tres ejes: 1) Relaciones entre el orden temporal de sucesión de hechos en la historia y el orden en que están dispuestos en el relato. 2) Relaciones de duración: el ritmo o rapidez de los hechos de la historia frente al ritmo del discurso. 3) Relaciones de frecuencia: repetición de hechos en la historia y repeticiones en el discurso. Como se ve, el tiempo de la narración implica la siguiente pregunta: ¿cuándo produce el narrador el relato: antes, durante o después de la historia? Se establece la relación entre la narración y la historia. En relación con la historia, son posibles tres posiciones temporales: el pasado, el presente y el futuro. El tiempo del relato atiende a la pregunta: ¿según qué modalidades nos es comunicado el relato? Bal (1998: 45-46) es otro teórico del tiempo que, en su análisis, hace una distinción entre crisis y desarrollo del mismo en la fábula: “el primer término indica un corto espacio de tiempo en el que se han condensado los acontecimientos; el segundo, un periodo mayor que presenta un desarrollo”. Argumenta que autobiografías, biografías, novelas bélicas y narración de viajes encajan muy bien con ambos tipos de narración e incluso dependen de ellas. Pozuelo Yvancos (1994) que considera también el tiempo como la piedra angular en el relato, recoge en su análisis las aportaciones de Pouillon, Genette, Ricoeur, etc.

El tiempo histórico<sup>147</sup>, cronológico o de la realidad es insuficiente para revivir los hechos pasados. En este marco y para dejar constancia de su huella en el relato, el autobiógrafo necesita una nueva temporalidad, es decir, el tiempo acrónico, de la escritura o el tiempo del relato, del discurso o de la verosimilitud artificial. Para Pozuelo Yvancos (2006), se trata del tiempo de la inmediatez o tiempo del presente que se materializa a través del *acto de la memoria*, al que Lledó entiende como una forma de presencia. Para enfatizar esta noción de tiempo en la autobiografía, añade este teórico: “La memoria autobiográfica es pasado presente. La autobiografía tiene como dominante de su estructura la convocatoria por la escritura de la *presencia del pasado*. Por ello la actividad escritural autobiográfica no remite nunca al pasado como un todo, como un conjunto, sino a los puntos sucesivos del pasado, a los diferentes presentes, durables, de ese pasado. La forma de la temporalidad autobiográfica es siempre una forma de presencia” (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 2006: 87). De lo anterior, se ve claro la mezcla entre el tiempo histórico y el tiempo presente que desemboca en la subjetividad autobiográfica<sup>148</sup>.

El espacio aparece también como un concepto amplio, ya que casi todos los críticos coinciden en que existen muchos tipos (histórico, de la enunciación narrativa, físico, psíquico, textual, de la lectura, social, público, abierto, íntimo,

---

<sup>147</sup> En relación con el tiempo histórico, Mateos Montero (1995: 142) opina que en las memorias, “viene marcado de forma tan insistente que las fechas concretas en que tuvieron lugar los acontecimientos narrados sirven frecuentemente de epígrafes a los distintos capítulos en que aparece organizado el discurso”.

<sup>148</sup> Es relevante, en este sentido, la siguiente referencia textual de Pozuelo Yvancos (2006: 87-88): “El pasado no es inerte, no es historia, sino presencia constante, dinámica, penetra en el interior del presente e interactúa con él. Lo que ocurrió en el pasado contribuye a dar sentido a lo por venir y se funden en una forma de presencia, que es la que justifica el hecho autobiográfico no como historia, sino como inmediatez. El pasado nunca existió si no es como la forma que el presente autobiográfico convoca, según las necesidades de esa presencia”.

privado, exterior, interior, activo, pasivo, de viaje<sup>149</sup>, ocupando un lugar trascendental en la escritura autobiográfica porque nos sitúa de lleno donde el autor organizó sus vivencias. Pueden distinguirse los espacios cerrados y los abiertos. Entre los cerrados, destaca la casa familiar<sup>150</sup>, lugar evocado casi siempre por los autobiógrafos, pues para ellos, el primer recuerdo de la infancia<sup>151</sup> en el ambiente familiar es fundamental. Sobre el espacio cerrado, Bueno García (1993: 120) lo presenta como el destinado a defender, proteger, reconfortar a sus habitantes con ideas e ilusiones y asegurar su seguridad, tranquilidad y armonía. Ligado a sensaciones visuales, táctiles o olfativas, es un lugar donde reinan el silencio y la soledad, factores claves para la imaginación y la paz interior. Por ello, permanece grabado de manera indeleble en la memoria y sensibilidad del niño, al convertirse en paisaje íntimo y siempre añorado por el autobiógrafo. Pero también la casa lleva el sentido de la discontinuidad y separación con el mundo exterior, por lo que es un mundo hostil, amenazador y de peligros, como entienden Bachelard (1948) y Durand (1984).

---

<sup>149</sup> Para completar la larga lista, basta echar un vistazo a los diferentes espacios propuestos por Perec (1999: 21) donde, entre otros, destacan el espacio libre, cerrado, prescrito, contado, crítico, etc., lo que da una idea bastante clara de su complejidad, pero, sobre todo, de su importancia para los estudios literarios a lo largo de la historia. Es de lectura obligada el trabajo de investigación de Valles Calatrava (1999) y de Natalia Álvarez Méndez (2002), bajo los títulos *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza* y *Espacios narrativos*, respectivamente. En ambos libros, sus autores recogen las principales aportaciones efectuadas, desde los diferentes marcos (históricos, críticos, literarios, teóricos y prácticos) sobre el tema. Gullón (1980), Bal (1998) son los críticos, entre otros, que avalan el espacio como lugar de localización, situación y acción de los personajes.

<sup>150</sup> En la casa familiar, según cuenta Fernández Prieto (1999: 542) refiriéndose al caso de Caballero Bonald, el niño posee sus propios espacios (desvanes, azoteas, trasteros, cuarto de atrás), ajenos a los adultos y vinculados al misterio, al secreto y a la sorpresa.

<sup>151</sup> Para destacar el papel de la infancia en el relato de vida, Lecarme (2002: 52) subraya que <<Le récit d'enfance, même s'il découle d'une très sincère détestation de l'enfance, a toujours constitué le noyau dur de l'autobiographie. C'est à William Wordsworth (1850), l'auteur du *poème autobiographique*, que l'on doit la formule: 'l'enfant est le père de l'homme'>>.

En síntesis, la casa familiar puede ser un lugar de alegría, paz y amor, pero también de refugio, sufrimiento y soledad. El segundo tipo encaja con la experiencia vivida por Rousseau. Al respecto, Hernández (1993: 54) argumenta que “la temprana muerte de su madre le hace creer en un ambiente familiar severo y hostil”.

Otros factores importantes en relación con el espacio son su forma, su contenido y su decoro que influyen de manera decisiva en el comportamiento del individuo. Así señala Bueno García (1993: 119) cuando sostiene que “además de un lugar en el que vivir, el espacio cerrado resulta ser también un microcosmos viviente, un entorno provisto de fuerza propia y con capacidad suficiente de proyectarla en los demás, pudiendo llegar incluso a modelar a su ocupante y a influir en su personalidad”.

Entre los espacios cerrados, se encuentran la cárcel, el monasterio, el hospital, entre otros, puesto que la historia de la literatura nos recuerda que muchos escritores han llevado a cabo sus obras en dichos lugares. La imagen de la cámara en Virginia Wolf, la imagen de las moradas en Santa Teresa de Jesús y la celda en Bécquer son unos cuantos ejemplos ilustrativos.

De este modo, Gusdorf (1991a) alega que convertirse en historiador de su propia vida es entrar en los *territorios del yo*, es decir, en un mundo donde imperan sueños, fantasías e imaginación. La empresa se vuelve aún más complicada cuando el hombre se encuentra en esos lugares cerrados al verse sometido a muchas dificultades. En este sentido, tiene que luchar consigo mismo, contra las imágenes oníricas, el miedo, los nervios, la frustración, el sufrimiento y la soledad. Asimismo, está obligado a superarse para salir de la imaginación, tener

en cuenta a los demás y evitar de convertirse en otro. Pero a pesar de estos escollos que influyen de manera notable en la obra del autobiógrafo, el espacio cerrado puede ser el mejor marco porque se da en una serie de circunstancias (soledad, silencio, aislamiento) que favorecen la concentración, impiden la dispersión y facilitan la escritura.

Narrarse, por ejemplo, en la cárcel, es una forma de comunicar consigo mismo y con los demás. Los efectos del encerramiento se hacen notar con fuerza en su discurso, un discurso distinto al de un autobiógrafo que escriba en un monasterio o en la cama de un hospital. Este hecho confirma que cada autor proporciona una experiencia distinta, según el espacio en el que se encuentra. Por ello, el testimonio personal vertido en el discurso adquiere otro valor, invitando al lector a aproximarse a la escritura con perspectivas distintas. En este sentido, el discurso puede ser polisémico, plural, abierto, discordante, nostálgico e imaginativo; y así corrobora Buero García (1993: 124). El mismo autobiógrafo puede poner en tela de juicio el valor del lenguaje y cuestionar la veracidad del enunciado, también el espacio pasar a ser signo y símbolo de la psicología e ideología del personaje.

Los espacios abiertos se sitúan fuera del ambiente familiar. Cabe hablar del espacio urbano (calle o barrio) en que, de niño, el autobiógrafo jugaba con amigos, del entorno natural de la región o de la zona geográfica, de diferentes ciudades de un mismo país o, simplemente, países extranjeros, lo que explica la intromisión de las narraciones de viajes en la escritura autobiográfica. Con todo, son muchos los espacios descritos en la autobiografía, y especialmente los relacionados con el entorno familiar, hecho que permite a Fernández Prieto (1999) concluir que la

“representación de la infancia aparece, pues, mucho más ligada a lo espacial que a lo temporal”<sup>152</sup>.

El espacio, además de desempeñar una función ideológica en el discurso, ya que se suele atender a su descripción, indagar sus valores con el fin de llegar a una interpretación, puede ser un elemento de peso para poner de relieve la veracidad de los hechos contados. Pero, como señala Flaubert, el mundo y el ser humano aparecen como una ilusión por describir. Consecuentemente, resulta válida la fórmula de Mallarmé para quien, *Rien n’aura eu lieu que le lieu* (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999: 173). Fernández Prieto (1998) corrobora tal visión, basándose en *Pretérito imperfecto* de Castilla del Pino (1997); de ahí, que se dé cierta subjetividad a la hora de informar sobre los espacios ligados de una manera general al tiempo, a los personajes y a la memoria en la autobiografía.

En síntesis, la pragmática o la teoría de la recepción literaria permite entablar un verdadero diálogo entre el autor, la obra y el receptor. En este plano, la noción de *pacto autobiográfico* de Lejeune adquiere un lugar de gran relevancia, pues el lector se convierte en juez para averiguar la autenticidad de la firma. Para llevarlo a cabo, rastrea informaciones de aquellos ámbitos que mantienen relaciones transtextuales, sea de índole paratextual, intertextual, hipertextual, architextual, metatextual, entre tantos otros, que se establecen a partir de la narración.

---

<sup>152</sup> Para ilustrar tal hipótesis, Fernández Prieto (1999: 540) pone como ejemplos a Castilla del Pino, que ordena sus vivencias refiriéndose a la casa en la que nació y vivió hasta cumplir diez años, la casa número 18 de la calle Colón de San Roque, a Martínez Sarrión y a Caballero Bonald. Este último empieza su relato a partir de su casa en la calle Caballeros de Jerez de la Frontera.



### 1. 3. 3. 3. Móviles de la escritura

#### 1. 3. 3. 3. 1. Apologéticos

Se ha definido la apología como un discurso en alabanza de personas o cosas. May (1982: 42) la entiende como la “necesidad de escribir con el fin de justificar en público las acciones que se ejecutaron o las ideas que se profesaron”. En esta línea, Gusdorf (1991a: 12) afirma que “nadie mejor que el propio interesado puede hacer justicia a sí mismo, y es precisamente para aclarar los malentendidos, para restablecer una verdad incompleta o deformada, por lo que el autor de la autobiografía se impone la tarea de presentar él mismo su historia”. De acuerdo con los presupuestos de estos críticos, el autobiógrafo, por sus acciones o intervenciones en los asuntos sociales, es, ante todo, un personaje de sobra conocido antes de la publicación de sus obras.

Escribir supone, naturalmente, un acto de valentía o una aventura con consecuencias, pues son múltiples las razones que llevan a tomar la pluma y trasvasar al papel su vida<sup>153</sup>. Entre otras, figuran el afán de darse a conocer o

---

<sup>153</sup> Una muestra de tales razones se encuentra en Mathieu-Castellani (1996: 41): <<J'écris pour moi, seulement pour moi, 'je n'écris que pour moi' (Rousseau). 'Je n'écris que pour moi, le seul lecteur' (Cardan). J'écris pour mes parents et mes amis, seulement pour eux, (Montaigne). J'écris à mes enfants, pour mes enfants, et que personne d'autre n'aille mettre le nez dans ces archives familiales! (Aubigné). J'écris pour toi, lecteur, qui auras à me juger, et, je n'en doute pas, à m'aquitter (C. Roy). J'écris, bien entendu, pour savoir qui je suis en vérité: 'J'écris pour savoir qui je fus, qui je suis, et que moi est ce je' (C. Roy 246). J'écris pour la postérité, pour laisser témoignage à ce que je fus dans ma vérité: 'Reçois mes confessions puisque tu t'y intéresses, regarde-moi bien dans ce livre, afin de ne point me louer plus que je ne le mérite, et là crois-en, non pas ce que disent de moi les autres, mais ce que j'en dis moi-même; étudie-moi bien et vois ce que je fus dans ma vérité' (Augustin). 'Ce petit livre, je l'écris d'abord pour mes amis, et pour moi s'il se peut' (Althusser 14)>>.

conseguir fama, enriquecerse, satisfacer a amigos, familiares, editores de libros y revistas, promover la ciencia, comunicar con el propio saber, defenderse ante sus detractores, opinar sobre determinadas situaciones, ceder en la vanidad y saborear el placer de revivir su propia vida. En cuanto al autobiógrafo, sobresale la intención de justificar sus acciones o defenderse ante sus detractores.

Rousseau parece ilustrar esto a la perfección, ya que llega a la escritura autobiográfica al final de su vida y carrera literaria por la necesidad de justificarse y restituir una imagen personal que estima difamada. Jean-Philippe Miraux (2005: 29) recuerda las malas relaciones que mantenía con Grimm, su fracaso sentimental, su constante pelea con Diderot y sus cambios de domicilio, etc. Por ello, elige primero la revuelta y luego la reconciliación con el público. Diego de Torres y Villaroel<sup>154</sup> también fue criticado y rechazado por sus colegas por su actitud innovadora, no quedándole más remedio que escribir para “reivindicar su persona y obra literaria que habían levantado tanta polémica” (J. Romera Castillo, 1981: 21).

A la pregunta *¿quién habla aquí?* la respuesta es: un hombre. Eso se debe a que, en este juego de la autobiografía y, sobre todo, en este terreno de la autojustificación, el hombre intenta reconstruir su identidad aceptando o rectificando imágenes de su propia personalidad. Por ello, frente a la conspiración, el autobiógrafo se justifica ante sus detractores *proclamando sobre sí mismo la verdad* (Leiris). Pone, de este modo, *a desnudo la verdad* (Cardan) y *explora su alma* o bien —como dice Rousseau— *sus almas*, exhibiéndose a través del *discurso de su vida y de sus acciones*, según los términos de Montaigne. Al

---

<sup>154</sup> Llegó a ser catedrático de la Universidad de Salamanca.

respecto, Rousseau se posiciona en cuanto culpable y acusador y como acusado y abogado, es decir, vacilando entre la culpabilidad y la inocencia (G. Mathieu-Castellani, 1996: 9). Este autor es, de hecho, culpable por cometer una falta grave, es decir, confesarse escribiendo un libro. De este modo, se supone que si la autobiografía tiene lazos con el proceso como se observa también en Roy, Genet, Althusser, Bergman, entre otros, es porque lo judicial es un discurso fundamental y, por excelencia, el de la culpabilidad y de la inocencia. Desde esta perspectiva, el motivo principal que mueve a narrarse es la culpabilidad, y de ahí el deseo de defender su presunta inocencia, comprometiéndose —como sostiene Leiris— a decir la verdad, toda la verdad con la intención de liberarse y obtener una absolución ante el juicio público.

Sobre este tema, Lejeune (1980: 55) apunta que cuando se trata de un texto autobiográfico, se pone en marcha la construcción de un proceso en el que entran en juego el papel de la acusación y el de la defensa. Pero el que sale finalmente bien parado es el autobiógrafo por hacer triunfar su verdadera imagen. Lo que subraya Lejeune encaja con *Rousseau en sus diálogos*, donde Rousseau juzga a J. Jacques al intentar justificar y defenderse ante las calumnias de sus enemigos. En este terreno de la escritura confesional que aparece como método o vía para rectificar una imagen falseada de sí mismo, es también digno de interés el caso de Violette Leduc, escritora ya consagrada, pero considerada bastarda por el público. La escritura le proporciona una segunda oportunidad para reconciliarse con el público y dotar de sentido su leyenda.

Escribir su vida es confesarse; también significa aceptar que uno ha vivido por lo que hace suyo *Confieso que he vivido*, título de las memorias de Pablo

Neruda, por corresponder a toda autobiografía. Vivir y contarlo es responsabilizarse de un delito, dado que como recalca Mathieu-Castellani (1996: 38), el que “écrit et présente à autrui le discours de sa vie et de ses actions, selon la formule consacrée à la Renaissance, ouvre un procès, soutient une cause, convoque des témoins à la barre du tribunal, en appelle à un juge ou à des juges, se défend et s'accuse, s'accuse et refuse de se défendre”. Según esto, el mandato *acusado, levantaos* y la pregunta *¿prometeos decir toda la verdad?* que bien se puede dirigir a Rousseau evidencian una vez más estos vínculos entre la escritura autoalusiva y el poder judicial.

Desde *Las Confesiones* de san Agustín, todo apunta a una puesta en escena en la autobiografía, algo parecido a lo que ocurre en los tribunales donde se abre un proceso, en el cual intervienen todos los agentes de la justicia. El autobiógrafo, convocado ante el tribunal para dar su versión de los hechos, se convierte en un héroe, un abogado de su propia causa, decidido a desautorizar otras versiones sobre su vida y ofrecer a la historia un documento. Inocente y culpable, abogado y testigo, juez y parte, está a caballo entre la apología y la requisitoria, la acusación y la defensa; de ahí que se hable de teatralización del proceso judicial. Este proceso significa que el que escribe su vida es siempre inocente, siempre culpable pero, sin embargo, escribe no sólo para saldar una deuda con el público, sino también para tranquilizarse a sí mismo. Rousseau con su libro en las manos se presenta como un acusado ante un juez, un testigo ante la barandilla de un tribunal, pero también como un acusador dispuesto a atacar, proclamar de manera solemne su inocencia (G. Mathieu-Castellani, 1996: 175).

Estas consideraciones sobre lo judicial refuerzan la evidencia de que todo es proceso y aún más en la literatura autobiográfica, donde el autor da cuenta en el presente de sus acciones pasadas y vividas, por lo que el orden ético cobra fuerza y vigor a la hora de someter los hechos a la apreciación del público. La justificación y defensa del autobiógrafo se interpretan como un símbolo de libertad y grandeza, en el que expresa su firme voluntad de aliviar las penas, el sufrimiento o el castigo.

Sin embargo, la autobiografía diseñada para ilustrar la defensa de un hombre, limitándose exclusivamente al sector público de su vida es —según Gusdorf (1991a: 13)— una autobiografía apromblemática, a partir del momento en que las razones alegadas por el autobiógrafo para defenderse son a la vez interesantes e interesadas, lo que confiere plenos poderes al historiador para analizar de modo crítico este tipo de autobiografía. Importan aquí los hechos oficiales y, por ello, las intenciones se valoran tras la comprobación de los hechos a través de los cuales es posible concluir si su saldo final ha sido un fracaso rotundo. Consecuentemente, parece innecesario creer al narrador, sino simplemente tener en cuenta su propia versión de los hechos como una contribución a su propia biografía.

En cuanto a la apología, se puede recalcar que no es algo nuevo en la historia de la literatura. Al respecto, Manfred Fuhmann (G. Mathieu-Castellani, 1996: 32) opina que la prehistoria de la tradición autobiográfica debe tener en cuenta dos antecedentes: la *Apología de Sócrates* de Platón y la *Antidosis* de Isócrates, obras que dan cuenta de un acto de acusación. En este marco, Jackson sostiene que, desde sus orígenes, la palabra *autobiografía* se enfrenta permanentemente con el problema de la culpabilidad, y, por consiguiente, la

reivindicación de la inocencia se pone en marcha mediante un proceso. En este sentido, la vida del autobiógrafo debe reflejar lo que ha llegado a ser y aclarar malentendidos desautorizando versiones falsas vertidas sobre su persona<sup>155</sup>. Su perpetua lucha para ser aceptado le convierte en un desgraciado, un expulsado de la sociedad, cuya defensa consistiría en escribir para corregir la aflicción proponiendo un contrato social.

El autobiógrafo escribe también para vengarse o glorificarse. Rousseau tampoco puede escapar de tales acusaciones<sup>156</sup>. Su firmeza respecto a su inocencia le lleva a la escritura para vengarse de manera solemne. Lo que su reacción pone de manifiesto es otra dimensión de la vida presentada como lucha y la escritura autobiográfica un terreno propicio en el cual vienen articuladas las relaciones conflictivas entre los hombres. El hecho de dar cuenta de su vida, justificándose de sus acciones en público y apoyándose en cierta ética, confirma la idea de que la autobiografía es un asunto público<sup>157</sup>.

Igualmente, la toma de conciencia de Rousseau como ser humano que focaliza la atención en las zonas oscuras o detestadas de sí mismo, le ha llevado a

---

<sup>155</sup> Sócrates sostiene algo parecido en *L'Apologie de Xénophon*, donde su discípulo Hermogène le llama para que prepare su defensa. Éste le contesta arguyendo que ha pasado toda su vida preparando su defensa y cree que el hecho de haber vivido sin cometer ningún acto injusto ha sido la mejor manera de prepararla. Para Mathieu-Castellani (1996: 217), la respuesta de Sócrates “définit en substance la matière et la visée du discours autobiographique, présentant en effet ‘la vie’ comme pièce à conviction”. Rousseau resalta este antecedente de la autobiografía al pretender que sus *Confesiones* se inspiran en el género de la apología.

<sup>156</sup> Es de destacar también el caso de su discípulo Cellini que convirtió su vida en tema de un libro con el deseo de “vengarse de un cierto número de enemigos tenaces” (G. May, 1982: 48).

<sup>157</sup> Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 20) defienden también esta idea de la autobiografía como asunto público diciendo que “si tant d’autobiographes motivent leur entreprise par le désir de rectifier une fausse image de leur personne, implantée dans l’esprit du public, c’est bien que l’autobiographie est destinée tôt ou tard à dévoiler et à se dévoiler, bien à devenir un objet public, disponible dans les librairies, dans les bibliothèques ou, au moins, dans les archives privées ou publiques”.

perpetuar su vida escribiéndola. Esa toma de conciencia es uno de los impulsos de toda autobiografía que cree y se basa en el individuo, en el *yo* y en la reivindicación de esta autoconciencia. Este factor constituye para Villanueva (1993: 20) la primordial fuerza ilocutiva de su mensaje o el núcleo semántico de su configuración genérica. Jean-Philippe Miraux (2005: 44) destaca otros motivos, entre los cuales la “expresión lírica, la voluntad de volver a asir el complejo andar de una trayectoria, el examen de sí mismo, la búsqueda de los momentos originarios y fundadores de una personalidad, la búsqueda de la felicidad perdida, la nostalgia de un tiempo pasado teñido por la tonalidad elegíaca”.

El autobiógrafo, además de concienciarse de su existencia, intenta a la vez implicar al lector en la responsabilidad de su discurso, influir sobre él y transmitirle la misma inquietud o la misma actitud reflexiva ante la vida. En esencia, el autobiógrafo pretende exhibir su propia conciencia, proyectarla en su discurso provocando una fuerte reacción de la crítica. Se han de tener también en cuenta los intereses comunicativos y la intención satírica del escritor al resaltar la radiografía del momento social en que escribe, lo que lleva a Molero de la Iglesia (2000a: 318) a destacar “los objetivos *psicologistas* y *sociologistas* [sic], que mueven a la indagación en el sujeto individual y colectivo, [como] una de las constantes literarias en este fin de siglo”.

### 1. 3. 3. 3. 2. Testimoniales

Entre los móviles más destacados de la escritura autobiográfica figura la voluntad testimonial que se considera como la más racional y desinteresada porque convierte al lector en protagonista para compartir y juzgar hechos relevantes que han marcado la vida y el entorno del escritor. En palabras de May (1982: 50), el término *testimonio* se debe entender como “la obligación que sienten numerosos autobiógrafos de hacer que aquello de lo que fueron testigos privilegiados, por una razón u otra, no desaparezca con ellos”. Muchos autobiógrafos se apoyan en esta idea para dar testimonio de su imagen y del mundo. No sólo se confiesan, sino también se implican a fondo en la sociedad de su tiempo, ya que el autobiógrafo vive en una época concreta de la historia y escribe para dar testimonio de lo que le circunda, con el fin de perpetuar la historia para las generaciones futuras.

Con la intención de escribir para sus nietos y perpetuar su experiencia de vida, es tradicional que los abuelos, para desafiar al tiempo, cuenten su vida o carrera. Tal hecho pone a descubierto la voluntad de retar a la muerte y salvar del olvido cuanto ha sido una vida para los jóvenes. En este sentido, el autobiógrafo se propone construir un monumento que sea útil para los demás y que también les permita conocerse, como sostiene Jackson. Por su parte, Marion Milner argumenta que la autobiografía es la edificación de la tumba, una tumba que sería también una cuna (G. Mathieu-Castellani, 1996: 210). Escribiendo para las generaciones futuras, que es un acto de sabiduría que se tiene que reconocer y congratular, se emplea un tono doctrinal y un estilo científico. Por ello, May (1982: 58), señala



que “de todos los móviles reconocidos por los propios autobiógrafos, es sin duda el que tiene por más altruista y desinteresado ya que es el único que se postula como auténticamente utilitario”.

En esta línea, se manifiestan Sand, Simone de Beauvoir, Montaigne y Perec. Para Sand la autobiografía debe desempeñar un papel comunicativo, es decir, que el autobiógrafo debe esforzarse para comunicar las experiencias vividas<sup>158</sup>. En tal marco, este tipo escritural se convierte en una obligación moral y en una educación fraterna; en suma, en una empresa solidaria. En su consideración de san Agustín como modelo, rechaza la idea de confesión atribuida a la autobiografía, los móviles apologéticos de Rousseau, dado que no admite al público el derecho de juzgarle. Justifica su empresa autobiográfica por su utilidad histórica, consagrando un espacio bastante amplio para la historia de su familia y enfatizando el decisivo papel de su padre para su educación personal (J. Lecarme y E. Lecarme Tabone, 1999: 185). Para Sand, la autobiografía está esencialmente orientada hacia los demás<sup>159</sup>. Si ella permite a uno construirse dando un sentido a su vida, resulta mucho más interesante cuando establece una relación afectuosa y generosa con los demás.

---

<sup>158</sup> Fernández Prieto (2004: 417) sostiene que la autobiografía por ser creación o recreación de la vida del autobiógrafo mediante el acto autobiográfico “contiene una dimensión comunicativa insoslayable: narrar e interpretar la propia vida posee una fuerza ilocutiva y por tanto implica un destinatario al que persuadir, ante el que desplegar la autorrepresentación, y al que se le pide una respuesta activa y comprometida. A él le corresponde culminar el acto comunicativo, valorar la identidad resultante, y aceptar (o no) las demandas y responsabilidades que el texto le atribuye”. De ello se deduce claramente la participación y la responsabilidad del lector epistemológico para afirmar o desautorizar unos hechos en el proceso comunicativo.

<sup>159</sup> La solidaridad, palabra clave de Sand en *Histoire de ma vie*, viene resaltada por Damien Zanone. Este teórico, autor de muchos trabajos sobre dicha autobiografía, subraya que la solidaridad es la piedra angular en los dos primeros capítulos del libro. Añade: “L’écriture de soi ne vaut que dans l’économie d’un échange où on met en partage ses expériences, ses souffrances et ses espoirs. En perspective, il y aura, au plan individuel, une consolation; au plan collectif, la construction d’un devenir commun” (D. Zanone, 2002: 45-46).

Simone de Beauvoir coincide con Sand en que el acto autobiográfico no arranca necesariamente de la urgencia de conocerse a sí mismo, sino de la de testimoniar y dar una visión altruista al mundo. Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 83) establecen esta relación entre las dos autobiógrafas señalando que “Tout repose désormais sur la communication d’une vie exemplaire, et le serment de vérité n’est jamais mis au premier plan; le lecteur doit retirer de sa lecture un profit moral et politique, il n’est pas guidé par un désir d’identification, mais par un sentiment de solidarité qui implique l’échange des expériences vécues”. Una vez más, se hace hincapié en los valores comunicativos de la autobiografía, pues las experiencias vividas conllevan una gran dosis de moral. Así pues, el hecho de contarse, intentando recuperar el pasado, implica el deseo de comunicar con los lectores, dándoles a conocer determinadas secuencias de su vida y ofreciéndoles su visión del mundo.

También Montaigne se deja llevar por el deseo de comunicar y compartir las experiencias vividas con los contemporáneos. En su pensamiento, se percibe una especie de denegación del *yo*. Por ello, corrobora John Donne que “nul homme n’est une île complète en soi-même; tout homme est un morceau de continent, une part de tout [...]. Ainsi donc, n’envoie jamais demander: pour qui sonne le glas; il sonne pour toi” (J. Lecarme y E. Lecarme Tabone, 1999: 84). Parece evidente que la autobiografía, raramente, se inscribe en el espacio de la soledad, del egoísmo y del egocentrismo. Incluye siempre a los demás, lo que incita a Montaigne a insistir en el reparto y en la comunicación como valores relevantes de la autobiografía, al apoyarse en la oportunidad de cambio de experiencias que pueda tener uno con un compañero durante un viaje.

Perec focaliza su atención en los recuerdos de la casa familiar. Su infancia transcurre de forma trágica por la muerte de sus padres; por ello, se queda triste y vacío a pesar de contar con una familia adoptiva. En 1974, declara que la escritura es para él una oportunidad para memorizar y rememorar los acontecimientos vividos a fin de sentirse realizado consigo mismo<sup>160</sup>. A través de su testimonio, la escritura autobiográfica aparece como un arma potente para recordar y testimoniar sobre los seres queridos muertos. En este caso, escribir equivale a luchar contra la muerte y salvar del olvido lo vivido. Se trata, en cierta medida, del miedo a la muerte, pues todo apunta a que si no existiera, casi nadie se atrevería a desafiarla, escribiendo. Es en este sentido en el que hay que entender la línea autobiográfica de autores clásicos como san Agustín, Chateaubriand, Rousseau, entre otros. Se trata, asimismo, de recuperar el tiempo, visto por Olney (1991: 35) como “uno de los motivos del autobiógrafo, quizá el principal o incluso el único y verdadero motivo del autobiógrafo”. Como se infiere de lo apuntado, los móviles testimoniales<sup>161</sup> de la autobiografía apuntan al compromiso del autor consigo mismo y el de la sociedad en la que se desenvuelve, ya que inscribe la historia de su vida en la de los acontecimientos generales. Es el compromiso de un hombre entre sus prójimos, un compromiso a la vez solitario y solidario, en suma, un ejemplo para la humanidad.

---

<sup>160</sup> Perec pone de relieve la verdad enigmática de su relato argumentando que “J’écris: j’écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j’ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps; j’écris parce qu’ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l’écriture: leur souvenir est mort à l’écriture; l’écriture est le souvenir de leur mort et l’affirmation de ma vie (J. Lecarme y E. Lecarme -Tabone, 1999: 236).

<sup>161</sup> Para más datos sobre dichos motivos, cf. las aportaciones de Jean-Philippe Miraux (2005: 45-51). Sobre las motivaciones autobiográficas de modo general, cf. Puertas Moya (2004: 134-137) que recoge las aportaciones de Ebereng (1991), Molina (1991), Tortosa (1998), Arriaga Flórez (2001), etc.

Algunos teóricos resaltan la capacidad cognoscitiva de la autobiografía. A este respecto, Dilthey recalca la gran importancia de la autobiografía para la comprensión histórica, al avalar la tesis según la cual la autobiografía no es sólo una expresión individual, sino también producto de una conciencia histórica. Weintraub, Loureiro, Romera Castillo y Ferro comparten esta visión. En este marco, Ferro (1998: 29) sostiene que “desde su formulación clásica, el testimonio estuvo íntimamente ligado a la problemática de la verosimilitud como punto de pasaje entre discurso y mundo, es decir a las modalidades de representación del mundo por el discurso”. Se trata de ver en qué medida y hasta qué punto el discurso autobiográfico pretende reflejar el mundo que describe, dado que la epistemología o la gnoseología cuestionan constantemente la verdad del mundo y la del discurso. Mathieu-Castellani (1996: 75) presenta sumamente la relación entre la autobiografía con valor histórico y el derecho. Para ella, la autobiografía respeta los códigos de la enunciación histórica y los del judicial, es decir, el deseo de la *realidad* y el de la *verdad*; de ahí que establezca sobre la autobiografía una relación entre relato y discurso y narración y reflexión.

Por lo general, en sus escritos, los autobiógrafos hilvanan la narración con apuntes históricos, culturales y sociológicos, resaltando las impresiones personales. Tanto los tiempos históricos como los espacios emblemáticos descritos son indicios de veracidad por ser espacios reales al alcance de cualquiera. El problema de la subjetividad se plantea a la hora de ofrecer informaciones sobre dichos espacios. Este criterio permite tener en cuenta el carácter poético del enunciado y no dejarse arrastrar por la apariencia del discurso pragmático, ya que como advierte Ferro (1998: 30), “una aproximación problemática al testimonio

exige pensarlo en tanto cruce de actividades discursivas completamente tramadas, que tejen redes de intersubjetividad, crean obligaciones, ejercen persuasión, control y distribuyen roles”.

Los datos insertados en los escritos pueden también remitir a la realidad comprobable y dificultar un tanto el cuestionamiento de lo escrito. Si, además, dotan al discurso de cierta dosis de objetividad y de sinceridad, conviene señalar que la voluntad de testimonio se relaciona con otro móvil digno de interés que es la constante búsqueda de la verdad que corresponde a un ideal de compromiso ético con lo que se dice y con las convicciones más íntimas. Esta hipótesis encaja bien con la idea de Lejeune, Ferro y Mathieu-Castellani cuando relacionan la autobiografía con el derecho. La obra del autobiógrafo aparece, de este modo, como un documento histórico sobre sí mismo y sobre el mundo, un testimonio que se corresponde a las expectativas del público. Así pues, la complicada estructura de la *auto-bio-grafía*, su articulación y las relaciones dificultosas suponen la presencia de un testigo, que también debe aportar su testimonio para convencer a la audiencia.

Pero el autobiógrafo no escribe siempre para decir lo que sabe, sino también para explorar las contradicciones del ser humano a través del lenguaje que se concibe como un obstáculo para alcanzar la verdad<sup>162</sup>. Si es razonable alegar que todas las formas testimoniales comparten la narratividad, también conviene afirmar que la narración no se limita a una mera plasmación por escrito de lo ocurrido. También requiere la construcción del testimonio que pone en juego

---

<sup>162</sup> Al respecto, Lejeune (1980: 220), comenta que “le témoignage informe, il fait vibrer indignation, pitié, révolte, il doit faire réfléchir. Mais son but n’est pas de proposer une solution, ni même une explication. Il doit créer un état de sensibilité, et non théoriser ou endoctriner”.

tramas o secuencias, relaciones complejas e interpretaciones diversas, como sostiene Ferro (1998: 39).

Con todo, en el acto de la escritura autorreflexiva, es patente la firme voluntad de los escritores de recordar y testimoniar, como se puede percibir en May (1982: 55) cuando apunta que “ese móvil escondido que constituye el deseo de gozar de la voluptuosidad del recuerdo es, con frecuencia, tan intenso que explica mejor que otros la energía sin la cual la intención de escribir se quedaría en mera veleidad”.

#### 1. 3. 3. 3. 3. Afectivos

Es la necesidad de contemplarse a sí mismo para dilucidar su propia personalidad lo que mueve al autobiógrafo a convertir su vida en telón de fondo de su obra. Quien inicia esta labor consistente en cerrar una página de su vida y abrir otra nueva de cara al futuro suele ser un hombre más o menos herido por diversos acontecimientos que le han marcado de manera decisiva; de ahí, la noción de *herida autobiográfica* propuesta por Caballé (2002: 180). En efecto, son muchos los autores que excavan su pasado con la intención de curar dichas heridas. En este sentido, la autobiografía, como confesión, adquiere la dimensión terapéutica con un trasfondo de ajuste de cuentas con el pasado. Mathieu-Castellani (1996: 61) recalca esta dimensión, al señalar que “pas de confessions sans inquiétude: pas de confessions dans l’espoir d’un jugement qui rendra au coeur sa quiétude”<sup>163</sup>.

---

<sup>163</sup> Jean-Philippe Miraux (2005: 65) defiende esta tesis.

A partir del prólogo de sus memorias, la condesa de Agoult justifica su empresa autobiográfica por la discriminación entre los géneros masculinos y femeninos. Como mujer feminista, decide darse a conocer, salir del anonimato y ocupar un lugar entre los medios públicos reservados exclusivamente a los varones. Consecuentemente, se siente gratificada, fortalecida y llena de alegría tras la publicación de sus memorias. También Stendhal encuentra en la autobiografía un medio propicio para entablar una verdadera relación de amistad porque la considera como su segunda naturaleza. Por ello, Hernández (1992: 50) habla de “la función mediadora y gratificante de la escritura para conocerse y aceptarse, la literatura como destino personal”.

Todo apunta a que, constantemente, el escritor busca su propia presencia en sus obras en un tiempo en que la escritura se manifiesta como acto de individualismo. En este sentido, pone al desnudo el espectáculo de su propia conciencia, practicando la virtud de la individualidad. Desde la misma perspectiva, recapitula de manera ordenada su vida, aviva los recuerdos, resucita lo que fue, sueña con lo que desearía ser y, en última instancia, triunfa sobre el tiempo y la muerte. Así pues, el hecho de convertirse en sujeto y objeto de su obra significa volver a ganar lo perdido, liberarse totalmente de la angustia existencial, concluir un tratado de paz, alcanzar una nueva alianza consigo mismo o iluminar un asunto personal que estimaba confuso. Vida, no hay más que una, viene a entenderse, por lo que hay que amarla e intentar comprenderla con la máxima lucidez posible, dotándola de un sentido<sup>164</sup>. El caso de Madame Roland es un ejemplo de ello. En

---

<sup>164</sup> Dar sentido a su relato de vida no está exento de polémicas, ya que, como advierte Weintraub (1991: 19-20), la “búsqueda de sentido margina el intento artístico de presentar un modelo de vida con un desarrollo significativo”.

efecto, desde la prisión de Santa Pelagia en 1793, esta mujer se arma de valor y escribe las *Memorias particulares* en la que dice que escribir “es vivir una segunda vez el retomar así todos los avatares de una vida; ¿qué otra cosa mejor se puede hacer en prisión que transportar la existencia a otros parajes mediante una hermosa ficción o recuerdos interesantes? (G. May, 1982: 58). De ello se deduce el móvil tanto nostálgico como patético e incluso trágico de la escritura.

Por su parte, Weintraub (1991) alega que la verdadera autobiografía puede tener funciones como la autoexplicación, el autodescubrimiento, la autoclarificación, la autoformación, la autorrepresentación o la autojustificación. Su reflexión confirma la tesis de Gusdorf, cuando relaciona la autobiografía con la antropología, ciencia que tiene como objetivo el estudio del hombre. En el caso que nos ocupa, el hombre habla de la multiplicidad de su pasado desde la unidad del presente. Dicha unidad se interpreta no como un acto heroico o de lucidez, sino como una operación de confusión. En este sentido, el hecho de pintarse a sí mismo significa también dar una forma al yo, por lo que en cierta medida la autobiografía difiere del diario íntimo.

El acto de descubrirse a través de la escritura puede ser motivo de alivio, alegría, orgullo y placer cuando se ve, a su vez, completado por el entusiasmo del público por la vida del autobiógrafo<sup>165</sup>. Sin embargo, Mathieu-Castellani (1996: 203) ve en este acto de contarse a sí mismo una pérdida de su propia imagen, esto es, un acto perjudicial para su imagen personal.

---

<sup>165</sup> Lejeune (1980: 280) condensa dicha alegría del siguiente modo: “Parler de sa vie. L’émotion ou le trouble sont parfois profonds. Le plaisir certes y a sa part: joie de parler, joie surtout d’être écouté par quelqu’un qui ainsi reconnaît la valeur de votre vie. Délivrance de pouvoir dire ce qu’on mourait de ne pas dire dont la tentative de suicide était en fait une demande d’écoute et pour qui l’enquête a pu jouer, mais passagèrement le rôle d’une psychotérapie”.



Escribirse, contemplarse para conocerse, tal como contemplan Montaigne y Jean Starobinski<sup>166</sup>, ¿no es, desde un punto de vista jurídico, confesarse para buscar el perdón y la liberación de sí mismo? A este propósito, Mathieu-Castellani (1996) sostiene que el autobiógrafo publica su vida con la intención de darse a conocer, conocerse, reconocerse y hacerse reconocer. Se trata, en términos de Gide, de descubrir los movimientos de su corazón para aceptarse como es. Por su parte, Leiris insiste en la sensación que produce el discurso autoalusivo y su contribución al conocimiento del hombre.

Sobre la cuestión de la esencia del hombre (*¿Quién soy?*), entran en juego todos los mecanismos e instrumentos relacionados con su conducta (moral, ética y costumbres) para resaltar su verdadera y auténtica figura. En este marco, ser uno lo que es con el curso del tiempo significa que el contenido de su obra tiene que adecuarse a la vida vivida. Además, tal hipótesis cobra fuerza si se entiende que la historia de una vida no sólo se reduce a un mero detalle biológico, sino también que hace referencia a la historia de una conciencia o al ejercicio de un juicio.

Dicha conciencia en busca de paz permite decir que autobiografiarse es confesarse y declarar sobre su vida explicándola a los demás. Por ello, Foucault (Á. G. Loureiro, 1993: 44) entiende la confesión como “un ritual de discurso en el cual el sujeto que habla coincide con el sujeto del enunciado; también es un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos de otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la aprecia e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar”. Semejante tesis significa que los móviles de la escritura son

---

<sup>166</sup> Jean Starobinski lo señala en su artículo fundador de la revista *Poétique* nº 3 (J. Ph. Miraux, 2005: 39).

acciones (locutivas, ilocutivas, perlocutivas) orientadas hacia un destinatario al que se ha de persuadir, conmover, convencer de la autenticidad del testimonio y convertirle en confidente, cómplice o juez. Tal hecho puede resaltar esta idea maestra según la cual la vida es un proceso interminable.

Aunque Jean-Philippe Miraux (2005: 29) sostiene que la cuestión del yo (¿quién soy?) “sólo podía plantearse realmente si la economía, la educación, la organización política, la ideología, los múltiples descubrimientos científicos y morales abrían el camino a una nueva concepción del hombre como ser único, irremplazable, singular, pero también enigmático, hermético. La escritura del yo podía entonces imponerse del develamiento de la interioridad”, el hombre, en mayor o menor grado, siempre se ha situado en el centro del mundo, erigiéndose en sujeto y objeto hermeneúutico, como puede verse en Montaigne, uno de los máximos representantes del Humanismo del siglo XVI y en Kant, defensor del Iluminismo, por lo que la búsqueda de sí mismo no es nada más que una tradición intelectual.

En síntesis, los móviles apologéticos, testimoniales y afectivos nos han brindado algunas ideas claves sobre las razones que incitan a un escritor a convertir su vida en tema de su obra. Estos tres motivos<sup>167</sup> son fluidos, subjetivos e interdependientes como corresponde a todo elemento integrante de un sistema. Tal proceso agudiza la sensibilidad y concede total libertad al lector para invertir el orden de los motivos, así como hacer su clasificación de acuerdo con sus propios criterios. Destaca en estos motivos el carácter de los actos cívicos, es decir, las formas y los valores de una estética de vida, pues se trata de la glorificación,

---

<sup>167</sup> Hernández Álvarez (1993: 242-245) destaca entre otros motivos el “problema de la sinceridad, la dialéctica palabra/silencio, el imperio de la memoria y su inscripción en el tiempo”.

reafirmación, defensa, autojustificación, descubrimiento, autoanálisis y reconocimiento en público de un hombre y de su vida. Como la vida resulta un alegato que se somete al juicio de la opinión pública, el incursor en el campo de los móviles autobiográficos plantea, y según los casos, el amor propio, el egocentrismo, el narcisismo o la vanidad del ser humano.

#### **1. 4. Modalidades del discurso personal**

En la autobiografía no hay rigor científico, tampoco verdad absoluta, pero sí muchas posibilidades para la autoexpresión, es decir, pasar del *estado* autobiográfico al *acto* autobiográfico. Entre dichas posibilidades para la presentación del discurso personal, el autobiógrafo elige la manera que mejor encaja con sus aspiraciones. Esta libre elección confirma la extendida idea de que la autobiografía es un género democrático. En este marco y bajo el rótulo de *modalidades del discurso personal*, pretendemos destacar los subgéneros de la escritura autobiográfica como las memorias, las autobiografías, los diarios, los epistolarios, los autorretratos, la novela autobiográfica o la autoficción y la biografía, con el objetivo de resaltar las afinidades y las diferencias que todas estas modalidades de escritura mantienen entre sí.

#### 1. 4. 1. *Memorias*

Procedente del latín *memor*, el término *memorias* se refiere a un género que se introdujo en el lenguaje muchos siglos antes del concepto de *autobiografía* para designar una gama muy variada de obras. Al principio, la noción se destinó a la Historia bajo la forma de crónicas o testimonios. Pero, ya a partir del siglo XVIII, cobró el valor de un género común en Europa, entre los que se cuentan las *Mémoires de la Cour de France pour les années 1688 et 1689* y algunos nombres de prestigio social o político, como los de Napoleón, Clemenceau y De Gaulle (J. Huerta Calvo, 1992: 227).

En Inglaterra y Francia, las narraciones y los recuerdos de destacados políticos y escritores, entre otros, se llamaron *Memorias* durante años. Pero, con el tiempo, tomaron el nombre de *autobiografía*, porque dichos relatos se parecían más a sus autores que a los acontecimientos en los que se vieron implicados. Por ello, la autobiografía tiene mucho que ver con la composición de las memorias, como sostiene May (1982: 139-140). Este teórico señala que si el término *Memorias* remite también a recuerdos de acontecimientos históricos, tal hecho se debe a que, a veces, las memorias literarias adoptan el nombre de confesión, como aseveran las obras de san Agustín y Rousseau. Huerta Calvo (1992: 227) es partidario de esta línea, pues afirma que, además de las memorias proyectadas hacia la realidad exterior del *yo*, hay otra introspectiva y muy cerca del género *confesión*, tal como utiliza san Agustín en *Las confesiones* y que más tarde sirve de ejemplo a Teresa de Jesús para *Libro de la vida* y a Rousseau.

En las memorias, se observa a veces la alternancia de figuras narrativas, pero las escritas exclusivamente en primera persona del singular pueden confundirse con la autobiografía<sup>168</sup>. Por ello, se habla de cierto hibridismo entre ambas modalidades de escritura. Verlaine, citado por May (1982: 138), opina que “el dominio de las memorias no es sólo vasto e impreciso: engloba además al de la autobiografía”. A este propósito, se percibe la confusión histórica entre ambas modalidades de discurso a partir de unas cuantas interferencias que pertenecen a su naturaleza.

Littré argumenta que el concepto de *memoria*, en singular y en plural, significa, a menudo: <<écrits sommaires contenant des exposés ou des instructions’, ‘ouvrages manuscrits ou imprimés contenant des faits et les moyens d’une cause qui va être jugée’, [...] ‘des relations de faits particuliers pour servir à l’histoire’. Ils ne sont pas des actes de mémoires, mais écrits ou inscriptions servant à aider ou à influencer: aide-mémoire, *memoranda*, mémorial, mémorables, *memento*>> (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999: 48).

La aproximación de Littré arroja luz sobre la extensión del concepto cuando lo entiende como un relato de vida de un particular. En la *Grande Encyclopedie*, el artículo *memorias* propone las *memorias científicas* al estilo de las memorias de la Academia de Ciencias y las *memorias históricas* definidas como “compilaciones en las que el escritor cuenta los acontecimientos en los que tomó parte o a los que asistió<sup>169</sup>”. La propuesta de la *Grande Encyclopedie* no

---

<sup>168</sup> Para más información sobre el uso de las figuras narrativas y su interpretación en las memorias y, de modo especial, las españolas publicadas en la época de la Restauración borbónica, cfr. Mateos Montero (1995: 147-151).

<sup>169</sup> Al respecto, conviene citar, entre muchos ejemplos, títulos como las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand o la *Historia de mi vida* de Georges Sand.

dista mucho del análisis que ofrece Caballé (1991: 147; 1995: 41). Esta estudiosa, al analizar el memorialismo decimonónico en España, se apoya en numerosos escritores (Godoy, Fernández de Córdova, Mor de Fuentes, Mesonero Romanos, Joaquín M<sup>a</sup>. Sanromá, Nicolás Estévez, etc.) para destacar tres grupos de memorias. En el primero, el narrador es testigo de los hechos narrados; en el segundo, el narrador interviene más o menos en la evolución de los hechos; el tercer grupo se llama *memorias justificativas* escritas con la intención de explicar su propia conducta (política, religiosa, etc.).

De este modo, las memorias aclaran los acontecimientos sociales en los que el autor ha vivido pasiva o activamente. El contexto histórico adquiere una relevancia fundamental, dado que el sometimiento del escritor al discurso histórico es absoluto. En esta modalidad de escritura, el autor parece interesarse mucho más por los hechos externos que por los internos. En tal marco, indaga profundamente en el mundo en el que se desenvuelve, se refiere a la historia, a la política y a los demás en el sentido amplio de la palabra, procurando transmitir cierta objetividad de los hechos. Esta percepción de las memorias le permite distanciarse de la autobiografía a causa de su excesiva subjetividad de los hechos. Por ello, Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 48) dicen que las memorias son *centrífugas*. En efecto, el memorialista se ocupa más de los demás que de sí mismo, pues aborda su propia vida que cuando la considera ejemplar para los demás, como ocurre en los casos de los santos. En las memorias, el *yo* del escritor no es lo fundamental, sino el contexto en que se desenvuelve. Eso significa que el memorialista narra más la historia colectiva que la personal. Weintraub (1991: 18-19) opina lo mismo cuando dice que en las memorias, “el hecho externo se traduce en experiencia consciente,

la mirada del escritor se dirige más hacia el ámbito de los hechos externos que al de los interiores. Así el interés del escritor de memorias se sitúa en el mundo de acontecimientos externos y busca constancia de los recuerdos más significativos. Su aspiración ideal es poder verlo todo tal como lo ve Dios”. Romera Castillo, Huerta Calvo y Lecarme y Lecarme-Tabone<sup>170</sup> apoyan esta tesis, a pesar de que Lejeune argumenta que la vida individual, es decir, la historia de una personalidad es una condición que no se ve cumplida en las memorias.

Con todo, las fronteras entre memorias y autobiografías son fluidas y subjetivas, pero las primeras no presentan al hombre en toda su totalidad como es el caso de las segundas<sup>171</sup>. Esta distinción establecida entre memorias y autobiografías viene avalada por la mayoría de la crítica. Sin embargo, resulta insuficiente y problemática a la hora de llevar la teoría al análisis de las obras. Las memorias diseñadas también en las sociedades más o menos avanzadas para salvar el pasado del olvido conectan con la autobiografía y la historia. De igual modo que las memorias, la historia tiene también como objetivo dar cuenta de los hechos más significativos. Desde esta perspectiva, cabe señalar que, tradicionalmente, las memorias han sido consideradas como un género histórico. Así también ha ratificado Hugo Blair (1783) al sostener, en *Las lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, que las memorias constituyen un soporte más de la *verdadera historia* cuyo objetivo es recordar la verdad para instruir a los hombres (A.

---

<sup>170</sup> Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 50) dejan claro que el memorialista “est le témoin et le porte-drapeau de sa génération, il résume en lui les grands conflits du siècle; il est l’égal de tous les autres, mais il est investi de la mission de décrire cette égalité; il se persuade que ses souvenirs sont partagés par tous ses contemporains”.

<sup>171</sup> Eso ocurre con Retz que decide contarse a raíz de su lucha imposible por el poder. También los dos hermanos Goncourt, por ser todos los días memorialistas de la vida literaria y artística, deciden dar cuenta de sus crónicas secretas (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999: 49).

Caballé, 1995: 41). Romera Castillo (1981: 43), por su parte, señala que “las memorias se constituyen en unas galerías parlantes en las que el autor, además de retratarse a sí mismo, pone en acción a los personajes que lo rodean, al estilo de Jacobo Casanova en *Historia de mi vida hasta el año 1917*, con el fin de que su propia historia sea comprendida y explicada mejor por aproximación a la Historia”.

Según esta hipótesis, las memorias y la historia persiguen una misma finalidad consistente en destacar con objetividad, fidelidad y exactitud los acontecimientos que han tenido mayor trascendencia. Por ello, advierte que el eje histórico vertebra la literatura memorialística, aunque, a veces, el historiador y el memorialista se dejan llevar por la subjetividad y ofrecen su particular visión de los hechos. García Márquez (2004: 7) avala tal hipótesis cuando escribe que “la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”.

En síntesis, en las memorias, el narrador da cuenta de su *yo* y de las circunstancias. Se trata de la narración de lo que él ha visto y conocido, de lo que él ha hecho y dicho y de lo que él ha sido<sup>172</sup>. ¿Dónde caben las cosas oídas, soñadas, imaginadas, inventadas, que también ocupan un espacio en las memorias? Intentando contestar a esta pregunta, Romera Castillo (1981: 40) argumenta que “la clave de la memoria es dar cuenta de uno en los demás, del yo y de lo que sucede. Todo consiste en cambiar el objetivo de la cámara de filmación, en pasar de un primer plano de introspección subjetivista a una panorámica más amplia en

---

<sup>172</sup> Chateaubriand, en las *Memorias de ultratumba*, cumple los tres requisitos: “la primera, la narración de lo que se ha visto, corresponde a su carrera de viajante y de soldado; la segunda, la narración de lo que se ha hecho, a su carrera política y la tercera, la narración de lo que se ha sido, a su carrera literaria” (G. May, 1982: 147).



la que tengan cabida tanto los demás hombres que conviven con el que se confiesa como los ámbitos sociales en los que éste se articula”.

#### *1. 4. 2. Autobiografías*

La crítica sostiene que la autobiografía es un fenómeno esencialmente occidental que parece haber sido forjado primero sobre su forma inglesa *Autobiography*, poco antes de 1800, período durante el cual el género se expande entre las principales lenguas europeas. Algunas fuentes apuntan que la autobiografía no existe antes del siglo XVIII, mientras que otras defienden que es un fenómeno que se cultiva en la Edad Media. El éxito de las *Confesiones* de Rousseau en 1764 se posiciona como punto de arranque en la primera toma de conciencia colectiva de la existencia literaria de la autobiografía. Este hecho favorece su aceptación y admisión en el panteón de los géneros literarios. Otra hipótesis sitúa el punto de partida de la autobiografía a finales del siglo XVIII, pues a partir de este momento, la cantidad de autobiografía va en aumento y se mantiene a lo largo de los siglos XIX y XX (G. May, 1982: 24).

Resultan también de interés los aportes del cristianismo e individualismo en el surgimiento de la autobiografía. Es decir, que surgida originalmente de las memorias y de las vidas religiosas, la autobiografía ha adquirido una autonomía que no iguala la de su nombre. A este propósito, May (1982: 151) advierte que “sin duda la historia de ese nombre refleja la naturaleza de la autobiografía, pero sin definirlo ni fijarlo”. De todo ello se deduce que se ha especulado mucho sobre

el origen de la autobiografía, ya que —mientras que Lejeune sostiene que es una invención moderna—, May (1982: 22) la sitúa en distintas épocas: en el siglo IV con san Agustín, en el XII con Abelardo, en el XIV con el emperador Carlos IV, en el XVII con Bunyano y en el XVIII con Rousseau.

Para Lejeune (1971: 10), a partir del siglo XVIII, la autobiografía remite a un fenómeno nuevo en Occidente porque persigue un objetivo claro: convertir la vida individual en objeto y sujeto de un libro. En este sentido, la autobiografía refleja la visión del ser humano cuando pone a descubierto su vida, el desarrollo de su personalidad y del medio en la que ésta se articula. Este reconocimiento de la autobiografía favorece la noción de *persona* y tras sufrir una modificación, es introducida en la sociedad industrializada del siglo XIX, una sociedad dominada por la burguesía, clase ascendente que se apoya en la noción de *individuo* para asentar su poder económico. Esta estrecha relación entre la burguesía y la autobiografía aparece también en el Renacimiento.

En relación con el citado periodo, Tortosa (2001: 12) alude a Neumann (1970), para quien, en pleno Renacimiento, la economía del capitalismo creciente despierta también en el hombre el sentimiento de una individualidad. Este hecho propicia el crecimiento de las autobiografías cuya génesis conecta con la estabilidad, el poder económico y político de la burguesía. Neumann relaciona la expansión del capitalismo con la autobiografía donde la implantación de la cultura burguesa resulta un elemento clave para contarse a sí mismo. Dicha relación entre autobiografía y burguesía en la que ésta sirve de modelo al género autobiográfico ha sido destacada también por Lejeune (1971: 104-105). Este teórico se ha empeñado en sostener que la autobiografía ha contribuido de manera decisiva a

alimentar uno de los grandes mitos de la civilización occidental moderna: el cultivo del *yo*. Ahora la burguesía persigue los mismos intereses y con más intensidad que en el siglo XIX, pues se instala en el poder por el proceso de industrialización con los progresos científicos y tecnológicos. En este marco, la autobiografía —al igual que la biografía en la Edad Media— sirve para la transmisión de vidas ejemplares y prototipos a los que se ha de imitar en la sociedad. Por ello, la autobiografía cobra una función social consistente en la difusión de unos hábitos y costumbres. Resulta decisiva su influencia a partir del momento en que se convierte en un aparato ideológico para la transmisión de los valores educativos. Como se aprecia, parece evidente la relación entre la autobiografía y la forma de vida burguesa. La primera adquiere valor de exaltación de la individualidad, del poder político y económico, especialmente.

En tal marco, la historia de la autobiografía viene a ser una contribución a la historia de la autoconciencia burguesa. Neumann observa que, en la sociedad moderna, la pequeña burguesía tiene un papel trascendental consistente en integrar socialmente al niño de forma progresiva y mediante un proceso educativo. Al respecto, el concepto de *individuo*, atendiendo a su contenido, remite al sujeto económico o al empresario en plena competencia con los demás (B. Neumann *apud* V. Tortosa, 2001: 14-15). De este modo, resultan claros los fuertes vínculos entre la autobiografía y la burguesía, pero los estudios de Lejeune demuestran que hoy la autobiografía se ha convertido en un fenómeno de masas porque casi todo el mundo (escritores, políticos, médicos, militares, famosos, campesinos, etc.) la cultiva.

Para May (1982: 13), la autobiografía es una biografía escrita por aquel o aquellos que son sus protagonistas. Vapereu (Ph. Lejeune, 1994: 129), en el *Dictionnaire Universel des Littératures*, la define como una “obra literaria, novela, poema, tratado filosófico, etc.... cuyo autor tuvo la intención, secreta o confesada, de contar su vida, exponer sus ideas o expresar sus sentimientos”. Desde la segunda mitad del siglo XIX, los diccionarios *Larousse* o la *DRAE* definen la autobiografía como la vida de una persona escrita por ella misma, lo que se ajusta a la aproximación de Darío (1916) que se manifiesta a partir del título de su obra, *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. Por su parte, Gómez de la Serna, en *Automoribundia*, entiende esta modalidad escritural como una exposición confidencial de las experiencias de una vida. Esto incide en la idea de que la autobiografía es una obra en la que el autor se convierte en tema de la narración. Se trata de un relato en el que la historia de su propia personalidad cobra mayor relieve, tal como subraya Lejeune cuando insiste en la noción de *pacto autobiográfico*. Queda claro, por tanto, que la autobiografía se caracteriza esencialmente por la ausencia de la muerte del personaje, es decir, que la inmortalidad desempeña un papel importante. May (1982: 192) enfatiza esta idea y afirma que uno de los móviles fundamentales del autobiógrafo es triunfar sobre la muerte.

En efecto, al triunfar sobre la muerte, el autobiógrafo se enfrenta a angustiosas preocupaciones vitales, preguntándose constantemente si va a alcanzar su meta, esto es, llevar a cabo su proyecto. Su inquietud dista del objetivo del biógrafo que es un hombre tranquilo y seguro de sí mismo cuyo objetivo es retratar a un personaje, perpetuando su memoria más allá de su muerte fisiológica.

A diferencia del biógrafo que apela al método histórico que consiste en manejar documentos ajenos para llevar a cabo la vida de su personaje —lo que, en cierta medida, confiere al relato una gran dosis de objetividad no exenta de contradicciones y especulaciones—, el autobiógrafo maneja materiales subjetivos que son sus propios recuerdos. Es juez y parte al mismo tiempo, e, incluso cuando basa su obra en documentos que le son ajenos (cartas, testimonios de terceros o retratos). Este proceso confirma la postura de Renan en *Recuerdos*, así como la de Goethe en *Verdad y poesía* cuando afirman que lo que dice uno de sí mismo es poesía, mentira y subjetividad. Por ello, Caballé (1995: 45) señala que Gusdorf se refiere a la autobiografía como una “experiencia iniciática animada por una intención meta-histórica, en cuanto se sitúa en la perspectiva de una ontología de la vida personal”. Como se infiere, el autor autobiógrafo, con voluntad de autoanálisis, se presenta como el centro de todas las perspectivas, ya que la autobiografía le engloba en todas las facetas (vida privada y pública). Por ello, Lecarme y Lecarme Tabone (1999: 48) sostienen que las autobiografías son *centrípetas*.

En cuanto al orden de presentación de los hechos, el autobiógrafo escribe en el presente, pero procede remontando el curso del tiempo para alcanzar el pasado de la experiencia, objeto de su enunciado. Se puede hablar del orden cronológico, lógico, temático, asociativo, etc., a los que recurre el autobiógrafo. Pero, en definitiva, de lo que se trata es del orden en que los distintos episodios que han marcado su vida de manera decisiva son percibidos y articulados mediante el juego de la memoria. En términos de Javier del Prado Biezma (1994: 215), se trata de la *autobiografía strictu sensu* o *autobiografía tradicional*. En este sentido,

la concibe como un “texto donde los componentes estructurales orientan su movimiento —es decir— su funcionalidad— exclusivamente hacia la recuperación diacrónica de la existencia pasada”. Tiene una estructura monofónica y lineal, resultante de la hegemonía del elemento narrativo. El ritmo es continuo y progresivo; de ahí que se pueda hablar de una inclinación a potenciar el eje diacrónico de la temporalidad.

Para el autobiógrafo, la vejez es una experiencia vivida y no un principio de construcción; por tanto, conduce inevitablemente a la muerte. A diferencia del biógrafo, el autobiógrafo, desde su nacimiento, proyecta su vida hacia el futuro, la arma de un presente y, sobre todo, de un presente confundible con el suyo. Dicha vida se compone de muchos recuerdos, entre los cuales, el que resulta más significativo es el que limita con su presente. Redescubre su pasado, focalizando su atención en sus orígenes, su punto de partida y su primer recuerdo, como se puede apreciar en: “El autobiógrafo [...] emprende su trabajo para remontarse hasta sus orígenes, al punto de partida, lo que es otra manera de explicar el papel privilegiado que desempeña en tantas autobiografías la narración de la infancia y en particular la búsqueda del primer recuerdo” (G. May, 1982: 199).

Al definir la autobiografía, Lejeune (1994: 51) desglosa una serie de cuatro elementos pertenecientes a cuatro categorías diferentes. Señala dos de ellas aplicables exclusivamente al género autobiográfico. Se trata de la situación del autor (es decir, su identidad cuyo nombre reenvía a una persona real) y del narrador y la identidad del narrador y del personaje principal. Estas dos condiciones marcan la diferencia entre la autobiografía y la biografía. Mientras que los biógrafos consideran resuelta la cuestión de referente en un texto, los

autobiógrafos hacen de esta pregunta un problema insoluble. En la autobiografía, es importante que sea establecido y mantenido el pacto referencial, pero dicho pacto puede no sostenerse según los criterios del lector y sin que se vea afectado el valor referencial del texto, algo distinto cuando se trata de la biografía.

La autobiografía ofrece una escritura única y definitiva para aclarar algunos puntos oscuros o polémicos antes de la escritura. Para Javier del Prado Biezma (1994: 218), el objetivo de tal empresa consiste en “conformar y dar sentido, lo que hasta el momento de la escritura permanecería en la incertidumbre y en la vacilación, de tal modo que una vez escrito, ninguna lectura de ese pasado será posible. A partir de su escritura, el pasado ya sólo podrá ser recordado a través del relato que de él haya sido hecho”. Caballé (1995: 44-45) también se sitúa en esta línea. Como se observa, a diferencia de la escritura autobiográfica por su complejidad y por ser un sistema en constante renovación, la autobiografía es algo definitivo.

Citando a Genette, Romera Castillo (1981: 17) distingue tres tipos de autobiografías: la *autodiegética* o autobiografía en primera persona, en la que hay identificación entre el autor, el narrador y el personaje principal, la *homodiegética* o biografía en primera persona, en la que no hay identificación del narrador con el personaje principal y la *heterodiegética* o biografía clásica en la que alguien escribe la vida de otro. Asimismo, existen autobiografías místicas, científicas, militares y políticas, entre otras.

### 1. 4. 3. Diarios

Boerner (1978: 223) opina que el diario íntimo es, para unos teóricos, un recurso artístico, mientras que, para otros, se trata de un género en alza en la sociedad y cultivado por grandes escritores; de ahí que ocupe un lugar privilegiado entre la crítica y el mundo académico. Corrado (2000: 355) comparte esta idea cuando afirma que la evolución de la literatura contemporánea ha introducido en su campo el diario íntimo. En efecto, la consagración del diario como género literario llega con la creación en 1946 de un Premio de diario íntimo otorgado anualmente, hecho que confirma el reconocimiento de esta modalidad de escritura por el público. Dicho reconocimiento se traduce también en los muchos importantes estudios que se han llevado a cabo sobre el tema<sup>173</sup>. Por la diversidad de los temas<sup>174</sup> abordados, nuestro análisis se ciñe a reflexionar sobre sus planteamientos, su definición, sus funciones o sus relaciones con otros géneros y sus tipologías.

Gran parte de la crítica opina que resulta difícil definir el diario íntimo a causa de la falta de reglas estéticas, temáticas y muchos otros factores importantes. De este modo, muchos de esos elementos entran en juego e impiden una definición clara del concepto. Por ello, Didier (1976: 9) advierte que sería mejor empezar por

---

<sup>173</sup> Entre otros estudiosos del diario, destacan Dorta (1963), Girard (1963), Didier (1976), Picard (1981), Lejeune (1996, 2003, 2006), Freixas (1996), Trapiello (1998), Caballé (1995), Romera Castillo (1995), Corrado (2000), Tortosa (2001), Alberca (2003), Herralde (2003b), Eusebio Cedena (2004), etc.

<sup>174</sup> A este propósito, Lejeune y Bogaert (2003: 207) comentan que desde mediados del siglo XIX en Francia, el diario se ha convertido en objeto de encuestas, antropologías, estudios, premios, asociaciones, exposiciones, emisiones televisivos, etc.



no decir lo que es. Pero su reflexión contribuye de manera decisiva a que los críticos se impliquen a fondo en la definición del diario íntimo.

Catelli (1996: 87) subraya que su origen y relación con determinadas pautas religiosas y culturales son objeto de polémica. Por ello, lo define como un “género en el que se registran, siguiendo los días, las actividades e impresiones de un sujeto frente a sí mismo”. Su definición es similar a la de Bou (1996: 124), para quien el diario es una crónica cotidiana, escrita desde el presente de una experiencia personal. El hombre, escribiendo día a día, de manera más o menos seguida y continua, reflexiona seriamente sobre su destino. Sus escritos vienen cargados de pasiones, sentimientos, tendencias, impresiones instantáneas, juicios y emociones profundas. En este sentido, Freixas (1996: 12) argumenta que el diario puede ser una meditación profunda, cotidiana, en primera persona, del hombre sobre la vida y su sentido. Su tesis se aproxima a la de Michel David (1978: 298), que muchos años antes, ya había recalado que el diario es un género de preocupaciones, de igual modo que Rannaud (1978: 269), para quien es un lugar donde una conciencia desgraciada, contradictoria y problemática reflexiona sobre su estatuto. Se deduce de todo ello que el diario es una manera de vivir anotando día a día sus propias impresiones sobre la vida.

Desde esta perspectiva, el diario viene a ser un género del *yo* por excelencia. *Es una ópera para un solo personaje* (A. Trapiello, 1998: 31), *la quintaesencia de la literatura íntima*, el espacio donde *el yo dialoga consigo mismo* (J. Romera Castillo, 1981: 46), *la manifestación más genuina y consustancial de la literatura autobiográfica, una escritura endogámica* (A. Caballé, 1995: 51-52), un tipo de texto que se escribe *in media res* acerca de uno

mismo y para uno mismo (Valerie Raoul *apud* E. Bou, 1996: 126) y, por tanto, se define, según Andrew Hassam, a partir de la *primacía del yo y del momento presente*. A partir de los cuadernos de los adolescentes (Antonia y Ester), Alberca (2003: 31) lo concibe como una *crónica del día a día, de la rutina y de los escasos acontecimientos que la alteran*. Asimismo, se trata de un verdadero soliloquio que se opone a la carta que, por su parte, propicia el diálogo. Es también, para Rousset, un “texte qui parle de lui-même, se regarde et se questionne, se constitue souvent en journal du journal” (Rousset *apud* E. Bou, 1996: 128), lo que permite asegurar que el diario nace también del individualismo romántico. El diario íntimo se presenta, para Romera Castillo (1994), como la escritura más lírica y menos narrativa y también como la más narcisista e individualista de la escritura autobiográfica. Por ello, lo relaciona con el examen de conciencia de honda tradición cristiana, como también lo hacen Didier (1996) y Tortosa (2000: 585). Picard (1981), por su parte, proporciona una serie de características valiosas para definir el diario:

Su carencia de forma, su fragmentarismo, su falta de coherencia, el carácter de provisionalidad y espontaneidad, lo abreviado de sus formulaciones, el hecho de estar libre de acción, de contexto, de barreras estilísticas y de fronteras temáticas, su relación con el mundo de la vida, todas estas propiedades del uso privado del diario —porque allí no había que lograr comunicación alguna— son vistas ahora como procedimientos literarios deseables, porque tales propiedades son las que hacen posible el discurso de la obra y de la ‘mentira’ de lo ficcional, para tomar una expresión de Platón (H. R. Picard, 1981: 119).

También llamado *carnets, écrits, mémentos, tas de pierres*, aunque con matices<sup>175</sup> (G. Rannaud, 1978: 285), *pequeños cuadernos manuscritos* (Ph. Lejeune, 1996: 71), el diario es un texto en prosa, escrito en primera persona del

---

<sup>175</sup> Para más datos sobre estas matizaciones entre diarios, cuadernos y *carnets*, cf. Cedena Gallardo (2004: 90-91).

singular, una escritura a vuelapluma donde es posible el triunfo de la cotidianidad.

Muchos críticos coinciden en que la primera persona del singular es la forma que mejor permite al diarista plasmar día a día sus sentimientos e impresiones sobre la vida. Girard (1963: XIX) ve claro cuando dice que entre todos los textos escritos, “aucun ne peut mieux renseigner sur l’image du moi, que ceux écrits à la première personne”. En relación con los caracteres exteriores del diario, añade que “Le pronom personnel ‘je’ y règle normalement l’allure du discours”. Acaba diciendo que el “*je* l’emporte sur le *toi* comme sur le *il*” (A. Girard, 1963: 3-4). Bou (1996: 125) y Corrado (2000: 270) insisten en el dominio de la primera persona del singular en el discurso diarista. Ésta alega que el diario “apparaît entièrement structuré par un *je* souverain qui garantit une certaine unité à une écriture hétérogène et mouvante”. La primera persona es la forma a la que el narrador apela para escribir acerca de sí mismo plasmando sus diferentes realidades y versiones sobre la vida. Los escritores españoles, entre otros Zenobia Camprubí, Dionisio Ridruejo y Unamuno, han usado la primera persona en sus respectivos diarios<sup>176</sup>. Además de la primera persona del singular, los diaristas recurren también a la segunda (*tú*)<sup>177</sup>, tercera (*él*), primera del plural (*nosotros*),

---

<sup>176</sup> El ejemplo de Unamuno puede citarse: “Y mi yo, mi conciencia propia ¿qué es de ella? Si yo desaparezo del todo, si desaparece mi conciencia personal, con ella desaparece para mí el mundo. Si mi yo no es más que un fenómeno pasajero, un fenómeno pasajero del mundo en que vivo” (Unamuno, Diario, 122 *apud* D. Corrado, 2000: 79). Este ejemplo, además de resaltar el uso de la primera persona del singular (*yo enunciadore*), conlleva el pronombre posesivo *mi*, lo que refuerza el carácter personal e intimista del diario.

<sup>177</sup> Respecto a la segunda persona del singular, Pavese lo usa de manera frecuente al principio de su diario. Durante la crisis de 1938, habla de sí mismo a la segunda persona como si se tratase de la primera por una razón evidente que los lingüistas llaman *función conativa del diario*, dado que en este momento de incertidumbre, tal recurso se convierte en una auto-exhortación para intentar salir de su delicada situación (G. Bosseti. 1978: 236). En el ámbito francés, Didier (1978: 240) se refiere al caso de Amiel quien se reprocha a sí mismo al decir *Tu n’as rien fait aujourd’hui, tu n’écris pas,*

segunda del plural (*vosotros*) y la forma impersonal. La combinación de dichas figuras muestra el estado de ansiedad, nervios y angustia al que se ve sometido el diarista, pues la escritura le permite liberar una emoción intensa.

Conviene destacar el uso de la tercera persona del singular (caso de Stendhal), la forma impersonal (casos de Unamuno, Ridruejo). Dice Unamuno que se deben “gastar más las rodillas que los codos/ Cuanto más se piensa en la muerte más serena calma se saca para la vida”. Corrado (2000: 270-271) defiende que estos ejemplos en forma impersonal implican una infinidad de sujetos posibles, puesto que el diarista reduce el poder del *yo* que es el suyo y se convierte en uno más dentro de una comunidad. En este sentido, desvaloriza la noción de *individualidad* y sus planteamientos cobran un carácter general. Se trata de una especie de socialización de la escritura que permite al diarista salir de la situación crítica y proyectar el debate fuera de sí mismo.

Puesto que dichas figuras narrativas deben interpretarse individualmente en cada autor, que puede ser de cualquier edad, la combinación de figuras recalca el carácter fragmentario del discurso intimista llevando el problema al nivel del

---

*tu ne te maries pas*, etc. Tal uso del *tú* es muy frecuente en este autor, pero conlleva este matiz del profesor o de un padre que reprocha al *yo*. Didier comenta que el *tú* en el diario marca una distancia entre los dos personajes, el *yo* y el *tú*, dado que no están situados en el mismo plano. *Tú* se muestra superior, levanta la voz y reprende al *yo*. Aunque se trata de una imagen un tanto anodina, el *tú* recrimina al *yo* por haber cometido un error y, sobre todo, por no haber cumplido tal o cual cosa. Unamuno (*Diario íntimo*, 195) decía que “Hay algo más que obrarse (o llevar a cabo su obra) y que amarse, y es serse. Séte a ti mismo, y como eres nada, sé nada y déjate perder en las manos del Señor”. Didier (1976: 151) subraya que la segunda persona del singular, utilizada de manera sistemática, supone “un *dédoublement* perpétuel et surtout une distance entre le moi sujet et le moi objet qui risquerait d’être pathologique, et d’autant plus que la distance temporelle est extrêmement réduite, si non nulle”. Para Corrado (2000: 270), este uso de *tú* “fait l’objet d’un emploi spécifique qui dénonce la dissemblance entre interpellant et interpellé”. Asimismo, este uso de *tú* pone de manifiesto el desdoblamiento, la multiplicidad del diarista, la dramatización o el estilo del diálogo. Pero se debe tener en cuenta que el *tú* de la poesía lírica difiere del *tú* de la carta y *del tú* del drama.

estilo, lo que concreta el rasgo heterogéneo del diario<sup>178</sup>. Mediante las figuras, se percibe la preocupación del diarista en lucha perpetua consigo mismo para definirse con claridad, pero también se ha de señalar su actitud de hombre prudente ante las atrocidades del mundo de hoy. Dichas figuras pueden prestarse a confusión en cuanto a la identidad real del diarista, pero el problema se resuelve rápidamente cuando no se rompe el pacto autobiográfico como recomienda Lejeune. La identidad que se produce entre el emisor y el receptor que es la misma persona confiere mayor poder a la noción de *persona* en esta modalidad de escritura. Además, dichas figuras sostienen la idea de que el diario es un espacio idóneo para la división y la multiplicidad del hombre que no se cansa de buscarse constantemente. Otro argumento que se aduce es que el diarista no quiere ser acusado de exceso de narcisismo. Las figuras narrativas desembocan en otro tema de reflexión en los diarios. Se trata de los tiempos verbales<sup>179</sup>.

Fundamentalmente, el diarista apela al presente para escribir día a día. Pero recurre también al pasado, al futuro y a otros tiempos verbales. Corrado (2000: 265), que reconoce esta diversidad de tiempos empleados en la escritura diarística, subraya en ella la gran presencia de los tiempos del pasado (pretérito indefinido, pretérito imperfecto) y del presente del indicativo. El presente utilizado de manera continua en el diario acaba alterando la propia naturaleza de la escritura. La variedad de los tiempos empleados obedece también a los temas tratados que pueden pasar de la introspección a la crónica. La referencia a la primera persona

---

<sup>178</sup> Respecto al caso de Unamuno, Corrado (2000: 84) apunta que “l’être oscille ainsi entre plusieurs modalités du moi: celui qui est vu par autrui, celui qui croit être, celui qu’il voudrait être. La désorientation naît du conflit permanent entre le désir d’unicité totale de la personne et l’incessante mobilité des états de conscience”.

<sup>179</sup> Cfr. Chocheyras (1978: 225-244).

siempre aparece como telón de fondo. Por todo ello, Corrado (2000: 270) dice que cada diario acaba construyendo su propio sistema, por lo que hay que tener, sobre todo, en cuenta la intencionalidad del diarista para valorar el sistema temporal que utiliza en el diario<sup>180</sup>. De ahí que se pueda hablar del diario como género con una clara dimensión temporal.

El hecho de escribir día a día supone para el diarista —y de manera involuntaria— profundizar en detalles que se convierten, a su vez, en tema de discusión entre los estudiosos. Para Pavese, Manent, Gide, Didier, Handke, Caballé y Muñoz Millares, los detalles son significativos y relevantes en los diarios, pues dichos teóricos entienden que los pormenores permiten al diarista profundizar en su vida para conocerse mejor. Debido a su importancia y por su uso en mayor grado por Zenobia Comprubí, Caballé (1996: 103-104) se opone a Trapiello que critica a Thomas Mann porque anota meticulosamente pequeños detalles en su diario. Para Caballé, resulta útil ahondar en ellos, ya que desempeñan una función axiológica. Su uso pone a descubierto unos valores, un modo personalísimo, en ocasiones (Manuel Azaña, Josep Pla, Dionisio Ridruejo, Francisco Umbral), de acercarse a la vida y al mundo. Además, los detalles sirven para la creación literaria. Cita al respecto a Galdós, Balzac o Tolstoi que fueron grandes detallistas. Tal consideración hacia estos autores se debe a su capacidad de dar mayor cobertura a la descripción y hacer de los detalles las delicias del lector, así como convertirlos en un aliento vital del diario.

---

<sup>180</sup> Al respecto, Corrado (2000: 270) añade que “Les variantes possibles restent assujetties à deux traits qui organisent la hiérarchie des formes temporelles: la référence du je narrateur et l’ancrage dans le présent d’énonciation. Les temps sont davantage à analyser par rapport à ce qu’ils disent de la situation d’énonciation que par rapport à l’information chronologique”. Siempre en relación con la noción temporal en el diario, cf. Cedená Gallardo (2004: 59-60) que recoge las aportaciones de Didier (1976) y Cano Calderón (1987).

En un día, ningún momento se parece a otro. Cada instante es único e irrepetible, pero la conjugación de muchos de estos momentos permite llegar más o menos al conocimiento del hombre. Dicha noción de *instante* acapara también la atención de Pavese cuando dice que “no se recuerdan los días, se recuerdan los instantes” (J. Muñoz Millares, 1996: 142). De este modo, los detalles dan gusto por su modestia y su excepcionalidad porque plasman unos acontecimientos históricos de gran relevancia. A esta repercusión cotidiana de dichos hechos históricos en el diario, Manent los denomina *desarrollo celular*. En palabras de Muñoz Millares (1996: 144), los detalles convierten al diario en un género atractivo, haciendo “apreciar los placeres elementales que pululan en lo cotidiano: esos raros momentos en que, según el poema de Cernuda, el hombre siente el encanto de estar vivo”. En este sentido, traen alivio, calma y serenidad, aunque de manera esporádica. Además, no sólo su contemplación dilata el tiempo, sino también lo remansa, fragmenta en instantes que lo diversifican y enriquecen, como observa Handke.

Los detalles han acarreado a los diaristas elogios, pero también censura. En esta segunda línea, se sitúan Girard, Trapiello y también Muñoz Millares y Handke. Julien y Girard (1963: 571) opinan que los detalles son engañosos y tramposos, puesto que convierten al hombre en un ser egoísta. Tal hipótesis se debe a que los detalles endurecen el corazón, debilitan la imaginación, pintan lo absurdo, lo ridículo de la vida, fomentan el disgusto, destrozan ilusiones y piden mucho tiempo, lo que acaba cansando el espíritu. Por todo ello, son dañosos, como defiende también Muñoz Millares (1996: 140-141). Además, no aportan nada importante a la estructura y a la comprensión del diario. En tal marco, resultan un

artificio decorativo, vacío de contenido y sentido. Si, para Manent, el diario conecta con la historia a través de los detalles, para Handke, lo que hace lo cotidiano de los detalles es contribuir al *glorioso olvido de la historia*. Bajo este prisma, los detalles suspenden la historia y desvían la atención de los problemas reales del hombre. Sin embargo, sin detalles no hay diario, dado que forman parte de su estructura. Escribir día a día supone contar, de manera consciente o no, con los detalles porque los hombres consideran que es un mal necesario a causa de su capacidad de amortiguar el impacto de un drama personal e histórico.

En cuanto discurso sobre sí mismo, el diario es, además, una escritura libre, aparentemente fuera de las obligaciones estéticas y temáticas. Pero lo que sí parece ser una condición *sine qua non* que han de respetar todos los diaristas es la ley del calendario. Se trata, según Blanchot, de *une clause d'apparence légère mais redoutable* (D. Corrado, 2000: 257). Viene a significar esto que, por el carácter fragmentario del diario, se debe respetar el calendario. El hombre, al hacerlo, firma con él un pacto. Desde esta perspectiva y para Blanchot (1996: 47), el diarista lo convierte en “demonio, el inspirador, el compositor, el provocador y el guardia. Escribir un diario íntimo significa ponerse momentáneamente bajo el amparo de los días comunes, poner al escritor bajo esta misma protección, y significa protegerse contra la escritura sometiéndola a esa regularidad feliz que uno se compromete a mantener”.

Así pues, la fidelidad al calendario resulta imprescindible para el diarista. Por ello, el calendario viene a ser un instrumento de uso innegable para la disciplina interior. A este respecto, Didier (1978: 261) entiende que el diarista adopta la misma actitud que un funcionario que va todos los días a su oficina para



trabajar y, por tanto, diarista y funcionario son sinónimos. Si estas dos personas no siguen fielmente el calendario, ponen en tela de juicio su propia conducta y la asiduidad que eso recomienda, ya que rompen con el contrato moral que tienen. Así pues, el diarista no sólo debe respetar el calendario, sino también conjugar todos los esfuerzos para ser sincero, es decir, tener valor para exigirse este reto de tal modo que el fallo de su compromiso al respeto tenga que justificarse.

No obstante, el papel importante que el calendario desempeña para la escritura diarística no la salva de algunas críticas, entre otras la de Muñoz Millanes (1996: 143). Para este teórico, el hecho de que el diarista no escriba todos los días —lo que se entiende que se olvidan acontecimientos y se pierden detalles y datos históricos— le lleva a criticar el calendario, cuestionando así la supuesta asiduidad impuesta a la escritura porque dice ver en el nada más que un matiz aparente o virtual. Por su parte, Corrado (2000: 258-260) señala el aspecto fragmentario del diario que rompe con la idea de asiduidad por la alternancia de los días y de las noches. La regularidad de la escritura, aunque obedece a un orden cronológico, resulta pobre en tiempo y temas. Otra razón que aporta es que la juxtaposición de textos escritos en momentos diferentes es mucho más que un diario. Considera que la fragmentación es un elemento básico para que haya diario, pero insuficiente para fundarlo. El hecho de que su práctica y sus funciones difieran según los autores se interpreta como un elemento constitutivo del diario, entendido como un ejercicio de continuidad aun cuando la escritura es discontinua. Escribir diariamente respetando el calendario corre el riesgo de alterar la memoria, cuando se trata de inspirarse en sus diarios para redactar las memorias. Su práctica desemboca en la monotonía y la repetición, pues el hecho de que los diaristas —a

pesar de todo, quieren honrar el contrato de asiduidad— caen en la insignificancia y corren el riesgo de desanimarse, así como abandonar la escritura.

Otro elemento que es fundamental en el diario es la fecha<sup>181</sup>, interpretada como un factor estructural de la escritura y también como elemento formal que permite identificarlo a primera vista, como recalcan Lejeune y Bogaert (2003: 9). En este sentido, ayuda a preservar la memoria histórica de un periodo determinado. Pero, pese a su importancia, la fecha está ausente al principio de los diarios de escritores como Biedma, Vivanco y Unamuno. Este hecho plantea problemas de análisis y de interpretación por parte de la crítica especializada.

Otro tema que aviva la polémica entre los críticos es el de la intimidad. Desde hace muchos años, Rannaud (1978: 279) se pregunta si “Une écriture peut-elle être intime? Qu’en est-il alors de l’écriture et de l’intimité? Por su parte, Witold Gombrowicz (N. Catelli, 1996: 89) apunta que “¿Para quién escribo? Si es para mí, ¿para qué va entonces a la imprenta? Y si es para el lector, ¿por qué finjo dialogar conmigo mismo?” A partir de estos interrogantes, aparece claro que el debate en torno al concepto de *intimidad* resulta embarazoso. Para Didier, es un término irritante y para Lejeune, confuso y complejo. Por ello, éste prefiere la expresión *diario personal*. A partir de los estudios de Girard y Leleu, Rannaud (1978: 277) concluye que aparentemente ningún diarista ha utilizado el término *íntimo*. Esta hipótesis significa que este calificativo es una invención de los editores para vender el producto y la de la crítica para avivar la polémica, pues los diaristas se han limitado a hablar de diario. A este propósito, Picard (1981: 118) argumenta que el adjetivo se implantó en 1882 a raíz de la edición fragmentaria

---

<sup>181</sup> La fecha y el calendario son dos elementos constitutivos, interdependientes que se ha de respetar los diaristas, como puede verse en Trapiello (1998: 28), Alberca (2000: 14-15), Tortosa (2000: 588), entre tantos otros.

del diario de Amiel. Considera revelador el hecho de que quien diera el nombre de *journal intime* —como denominación genérica— no fuera un diarista, sino un editor. El editor retomó la expresión utilizada por Amiel, como señala este preámbulo del 13 del mayo de 1847: “Fausseté du journal intime. Il ne dit pas toute la vérité!”. El calificativo, necesario en francés para evitar la confusión con la prensa cotidiana, no aparece obligatoriamente en español, donde los autores apelan al término *diario* a secas, con sus variantes: notas, cuadernos, apuntes.

De todo lo que queda dicho, el concepto de *intimidad* se percibe como pilar básico del diario; resulta compleja y se complica aún más cuando se trata de definirlo. Si la crítica sabe en qué consiste el diario, resulta complicado definir la intimidad, como demuestra el análisis de Catelli (1996: 87-88), en el que destaca el carácter etimológicamente ambiguo del término. También es de interés, a este respecto, el estudio de Castilla del Pino (1996: 15-30), en el que desarrolla en mayor grado una teoría de la intimidad. Este teórico alega que, como categoría psicológica, la intimidad posee la propiedad de ser observable sólo para el sujeto; que puede decirse lo íntimo pero no mostrarse y que también es invisible, un pacto consigo mismo, un espacio reservado y protegido, donde se guardan los secretos humanos. De ello se deduce que lo íntimo es algo confidencial, privado, preservado y ocultado, es decir, apartado totalmente de la esfera pública. Esta consideración se ajusta a las intenciones de Girard (1963: 3), cuando analiza la noción de *intimidad* en el diario<sup>182</sup>. Pero el problema se plantea cuando el autor

---

<sup>182</sup> Al respecto, Girard (1963: 3) argumenta que “A un degré de plus, l’intimité d’un journal tient au fait qu’il n’est pas destiné au public, mais conserve son caractère réservé, voire secret. L’autre n’y parle pas aux autres. C’est à lui qu’il s’adresse pour tenir registre, pour ne pas oublier, pour se rendre compte, ou pour juger. Il n’ya pas échange ou désir de communication avec autrui, qu’il s’agisse d’une seule, de plusieurs ou de nombreuses personnes. L’activité du rédacteur est une activité privée, au sens le plus étroit du terme”.

permite a un editor publicar su diario. En tal marco, las preguntas formuladas por Rannaud y Witold Gombrowicz, arriba señaladas, cobran fuerza.

Como bien indica su nombre, el diario íntimo significa escribir día a día sus impresiones personales sobre el mundo. Son impresiones, en un principio, para uno mismo, es decir, no destinadas a ser publicadas. Se trataría, en opinión de Torga (E. Cedena Gallardo, 2004: 74), de cosas que se piensan en *voz baja*. Pero cuando pasan del estado de lo privado a lo público, esto es, de la *a-literatura* a la literatura, se pone de manifiesto el cambio profundo en la concepción que el hombre tiene de sí mismo. De este modo, de la sinceridad auténtica, pasa inevitablemente a la sinceridad manipulada del diarista de cara al público. El diario, que es un género literario reconocido por el público, es un elemento indicador de este notable cambio. A este respecto, los hermanos Goncourt advierten que sus diarios no son íntimos, sino que se refieren a los demás. El cambio evidencia el lugar privilegiado que el otro ocupa en la conciencia de uno, lo que desemboca en una intimidad abierta y socializada<sup>183</sup>. En este sentido, como categoría sociocultural, la escritura diarística se presenta a la vez como íntima y literaria; de ahí su carácter ambiguo. Así pues, el diario publicado se convierte en una obra en busca de sentidos, es decir, de una intimidad mediatizada. Este hecho supone que la intimidad es sinónima de exhibicionismo. Además, el concepto de *intimidad* está relacionado con el de *sinceridad*. Con el problema del lenguaje que es inherente a toda escritura, el diarista experimenta muchas dificultades para

---

<sup>183</sup> Respecto a la noción polémica de *intimidad* en el diario, Lejeune y Bogaert (2003: 9) defienden que la función del diario ha cambiado a lo largo de la historia, es decir, que “Les journaux ont été d’abord collectifs et publics, avant d’entrer aussi dans la sphère privée, puis individuelle, en fin dans l’intimité la plus discrète. Disons seulement qu’un journal sert toujours, au minimum, à construire ou exercer la mémoire de son auteur (groupe ou individu)”.

hablar de sí mismo. Su obra viene repleta de silencios, ya que como advierte Josep Pla, *la intimidad es inexpresable*<sup>184</sup>.

Por su parte, Rannaud (1978: 286) señala que hay el problema “non de l’intimité et de l’écriture mais de l’écriture et de l’intimité, des modifications que l’intimité introduit dans l’écriture”. Según lo dicho y consciente de que el secreto no se cuenta, resulta que lo que escribe el diarista es algo mucho más que un secreto. Si el diario —como actividad secreta— pasa a la publicación, deja de merecer el adjetivo *íntimo*, ya que para ser publicado tiene que sufrir modificaciones en el aspecto expresivo para que sea posible la función comunicativa. La censura del diarista y del editor sobre el diario lo convierten en un enfermo con tubos en la sala de cuidados intensivos (Ph. Lejeune, 1998: 325)<sup>185</sup>. Lo cierto es que, raramente, se publican los diarios sin previa modificación. De hecho, el trabajo de montaje y reescritura que consiste en corregir el texto inicial para permitir la publicación del libro convierte el diario en un texto manipulado e infiel a la verdad. Esta idea significa que la intimidad en estado puro no existe y que es evidente la reconstrucción de una vida; de ahí la puesta en marcha de un proceso de *literaturización* del diario, lo que permite el acercamiento del diario literario a la novela, autobiografía, poesía o al ensayo. Tal

---

<sup>184</sup> Corroborar esta tesis José Luis Pardo (1996) a través de lo que llama “teoría frutal de la intimidad”, tal como recoge Fernández Prieto (2001: 166) cuando apunta que se trata de un “prejuicio compartido por sociólogos, psicólogos y filósofos: la persona sería como un aguacate. La piel exterior sería lo público, una capa protectora, brillante aunque áspera que protege el interior; la carne nutritiva y succulenta sería la privacidad; y el hueso opaco, macizo, impenetrable, el corazón nuclear y germinal, la intimidad”.

<sup>185</sup> Avalan esta tesis Picard (1981: 118), Didier (1976, 1996), Bou (1996: 125-126), Tortosa (2000: 587-588), Muñoz Millares (1996: 137) y Romera Castillo (1994: 5). Este último, al hablar de lo que denomina *onanismo absoluto* del diario, subraya, sin embargo, que el diario es un tipo escritural que “suele escribirse para guardar —la mayoría de las veces—, porque si se escriben con la intención de ser publicados posteriormente no constituyen ya un testimonio espontáneo y honesto de lo que pasó, teniendo el receptor que leer entre líneas (J. Romera Castillo, 1994: 5). Sobre dicha noción de *intimidad*, véase Cedena Gallardo (2004: 72-82).

hecho valida el dicho de Trapiello (1998: 43) que cita a Mairena: *Nada menos íntimo que un diario íntimo*. Como escritor de diarios, Trapiello (1998: 43) sostiene que la intimidad es un “género más de la literatura, y, por tanto, como una de las formas, más o menos sofisticadas, de la mentira, la ficción o el fingimiento”. Caballé (1996: 101), Tortosa (2001: 237)<sup>186</sup> y Herralde (2003b: 8), entre otros, defienden esta dimensión.

Freixas (1996) argumenta que los escritores españoles han accedido al diario íntimo en un momento en que ya se había producido un cambio, es decir, que el diario ya no era íntimo, como lo era en los siglos XVII, XVIII y XIX. En la actualidad, se escribe con la intención de publicar, lo que convierte la noción de la *intimidad* en una trampa mercantil y exhibicionista. Salvo en contadas excepciones, y como reconoce Didier, la escritura va siempre dirigida a un destinatario, es decir, que se escribe para el otro<sup>187</sup>. Da a entender que hay un diálogo en cualquier intimidad. En conexión con esta tesis, resulta problemática la noción de *intimidad* en el diario, pues su autor vive en una sociedad, y, debe salir de su mundo interior para proyectarse en su entorno.

Sin desvalorizar la noción de *intimidad*, se debe centrar la atención en los rasgos específicos del diario: cotidianeidad, asiduidad, continuidad, discontinuidad e intención literaria (espiritual, intelectual, etc.). Desde esta óptica, Rannaud (1978: 285) se pregunta si realmente se practica la intimidad en el diario.

---

<sup>186</sup> Tortosa (2001: 237) habla de “discurso diarística”, cuando opina que la “intimidad no es un estado del alma o una forma de afrontar la relación del individuo consigo mismo, sino cuando menos una cuestión de construcción del lenguaje, una estrategia sémica con la que definir los modos en que el individuo revierte sobre sí mismo su relación con el mundo”.

<sup>187</sup> Siguiendo a Girard (1963), Trapiello (1998: 26-27), Tortosa (2000: 597-598), Alberca (2000: 34), entre otros, sostienen que cualquier diario va siempre dirigido a los demás, mientras que, por su parte y con matices, Didier (1976) concibe el diario como un tipo escritural en el que el otro no tiene el sitio.

Opina que siempre hay un motivo que puede ser —por ejemplo— un mero ejercicio hacia nada, por lo que se practica el diario. Según esta hipótesis, se trata sólo de un acto autobiográfico en el que destacan el talento y el estilo del diarista. Por su parte, Corrado (2000: 329) sostiene que el secreto y la publicación no son conceptos excluyentes, sino interrelacionados, aunque suscitan reacciones diferentes. Además y para ella, la publicación del diario, como de cualquier otro género literario, siempre es motivo de reflexión y análisis por parte de un público plural.

De cuanto precede, el diario permite evidenciar algunas de sus funciones. Debido a su importancia, dado que casi todos los diaristas y críticos las resaltan en sus estudios, nos limitaremos a las más significativas. La función trascendental que casi todas las plumas adoptan es la psicoterapéutica, pues en la superación del sufrimiento y malestar general, el hombre busca un nuevo equilibrio a través de la escritura diarística. En este sentido, el diario tiene un papel curativo; mantiene la salud interior (caso de Amiel) y, por último, ejerce una verdadera función psicoterapéutica<sup>188</sup>. Dicha función permite al diarista romper con el periodo negro de su existencia y revivir momentos de alegría e introducir la paz en su propia conciencia. Leleu (1952: 243) advierte, a este respecto, que “la rédaction achevée, ces incidents sont presque comme s’ils n’avaient point été, parce que la conscience du diariste est aussi parvenue à s’y accommoder”. La función cobra también valor y fuerza, cuando el escritor convierte su diario en confidente, lo que le confiere una cualidad *benefactora*, como señala Trapiello (1998: 21-22). Amiel coincide con Blanchot (1996: 51) en que Guérin se dirige a su cuaderno como a un amigo,

---

<sup>188</sup> Es una función avalada por Blanchot (1996), Lejeune (1996), Caballé (1996), Bou (1966), Corrado (2000), Lejeune y Viollet (2001), entre otros.

amante, médico o profesor en los siguientes términos: “Mi dulce amigo,... aquí estoy ahora para ti, todo para ti”. El cuaderno aparece como un interlocutor con quien dialogar para encontrar apoyo, fuerza y liberación para seguir viviendo. A partir de esta actividad, Girard (1963: 531-532) afirma que el diario restablece la salud, en cuanto primera condición de la felicidad. Por ello, Kafka piensa encontrar un sentido a su existencia sellando un pacto con el diario : “Je ne me séparerai plus du journal. Il n’ya qu’à cela que je puisse me raccrocher”.

También Pavese, en *Mestiere di Vivere*, se pregunta sobre lo que se debe hacer para enfrentarse a la vida. Por ello, dialoga día tras día consigo mismo y con la Muerte, adversario que finalmente se convierte en su amigo (P. Boerner, 1978: 221). Del mismo modo, Stendhal, Prados, Chacel, entre tantos otros, personifican su cuaderno para luchar contra la soledad, confiándose en él. Bou (1996: 130), por su parte, recuerda que Jung recomendaba el diario como vía hacia el mundo del subconsciente. Por este motivo, introdujo el diario entre sus pacientes, lo que les permitía recordar los sueños e interpretar los símbolos personales; de ahí también el diario como confidente y empresa de salvación. También la función ética ocupa un lugar destacado en los diarios.

Por un deseo de superación y de dominación con vista a la libertad y al ordenamiento de la vida, el hombre escribe el diario<sup>189</sup>. De acuerdo con este criterio, el diario calma la indecisión y permite al hombre dominar sus instintos, descubrirse, buscar el equilibrio, construirse una nueva identidad y dejar la vida contemplativa para comprometerse. Dicho compromiso, en palabras de Kafka, significa ser consciente de las constantes transformaciones del hombre. Asimismo,

---

<sup>189</sup> Al respecto, Girard (1963: 533) dice que el diario “favorise la concentración pour les plus distraits ou les plus travaillés pour des passions diverses. Il impose une discipline, même aux plus dissolus. Il manifeste que la personne n’abdique pas”.



Jünger encuentra en el diario un sismógrafo que graba todos los remolinos de su existencia, pues es un instrumento valioso que intenta ordenar los acontecimientos y pensamientos que le asaltan. Para Gide, el descubrimiento de sí mismo es un proceso perpetuo, como lo exige su divisa: “Je ne suis jamais, je deviens”. Didier (1976: 246), por su parte, establece una estrecha relación entre el diario y el libro de cuentas.

Para esta estudiosa, el principal papel del diario es permitir que el hombre establezca un balance del día, que puede ser positivo o no. Además, tal conducta le sirve para tener una visión prospectiva de la vida. De todo ello se deduce que la función ética recalca la disciplina, la asiduidad y el orden que repercuten en la formación del diarista. Dichas características que se relacionan directamente con la moral también han sido desarrolladas por Corrado (2000: 318) y Alberca (2003). Como subraya Girard (1963: 533), el diarista “obéit à un principe actif. Il est un examen de conscience destiné à obtenir le meilleur de soi”. En este sentido, la disciplina modifica el comportamiento del diarista y pone orden en su alma, sometiéndole a un ritmo de vida controlado, aunque dicho comportamiento resulta a veces difícil de respetar. Por ello, los diaristas se lamentan y se disculpan por los días o periodos en los que no han podido llevar a cabo la escritura. Por ser diferentes unos de otros, adoptan actitudes diferentes ante los problemas de distinta índole (sociales, económicos, políticos, etc.).

Con todo, si el diarista experimenta una sensación de malestar consigo mismo y con su entorno, el diario puede cumplir una función ética<sup>190</sup>. También

---

<sup>190</sup> Al respecto Corrado (2000) dice que si el diario “n’aide pas à la résolution du conflit, le journal peut dénouer la crise ponctuelle parce qu’il exige le retrait et canalise la rêverie spéculative. Car ici le journal n’est pas une activité contemplative, mais un sursaut. Écrire contraint, au sens physique du terme, à adopter une posture qui interdit l’abandon complet, une qualité qui n’est pas sans

por ser una forma de expresión literaria que pone de relieve la personalidad de su autor, el hecho de escribir todos los días hace del diario un espacio donde el escritor ensaya, es decir, se convierte en un acto mediante el que el hombre se proyecta fuera de sí mismo, pasando de la subjetividad a la objetividad. De ello se deduce que el diario es un borrador, un texto generador de otros textos, esto es, una especie de génesis, como defienden, por ejemplo, Didier (1976, 1996) y Corrado (2000). Así pues, el diario aparece como un crisol en el que se elaboran obras filosóficas (caso de Maine de Biran), es decir, que es también un envoltorio literario. Didier (1976: 248) que establece nexos estrechos entre el diario y la sociedad burguesa y capitalista lo interpreta como una forma de ahorro, es decir, un banco de datos para futuras obras. En tal marco, el diarista se comporta como un capitalista que quiere conservarlo todo. Su trabajo consiste en apuntar los pensamientos que le vayan surgiendo, como sostiene Gide. El diario se presenta así como una fuente de inspiración para la creación literaria. Por ello, en la explicación de la génesis de sus novelas, Julien Green alega que “Todas esas cosas se encuentran dispersas en mi diario (B. Didier, 1996: 44).

En palabras de Rannaud (1976: 286), el diario es un género que conoce el esplendor en Europa, cuando la literatura sufre una crisis provocada por Flaubert. En tal circunstancia, el diario íntimo “peut apparaître alors comme un compromis entre une littérature devenue impossible et une littérature qui se nie”. Dicha observación no desdice el valor concedido al diario, ya que las novelas cogen rasgos generales del diario. Es el caso de García Sánchez (1989) que, en *El mecanógrafo*, toma prestada la estructura cotidiana del diario para reflejar un

---

incidence sur la disposition d'esprit d'un sujet tourmenté auquel il offre un instrument de soulagement, d'analyse et d'expression; il préfigure et donne corps au désir de resaisissement”.

universo gris y mediocre. Aunque el diario es una escritura cotidiana, resulta imposible escribir sobre todo y de todo. Viene a significar tal hecho que siempre hay zonas de silencio que desempeñan una función estética e invitan a la reflexión. Esta función estética se relaciona con la ética, como han señalado Girard (1963: 536) y Corrado (2000: 323)<sup>191</sup>.

Otra función destacada por Girard es la religiosa. En efecto, la escritura diarística considerada también como un acto secreto permite al ser humano salir de su soledad y liberarse de las emociones intensas. En tal marco, escribir equivale a rezar. De modo general, para salvar su alma, el hombre va a un lugar aislado y se confiesa a Dios pidiéndole perdón por sus pecados. Este aislamiento es comparable con la actitud del diarista; de ahí el poder benéfico al que alude Guérin y que consiste en dar cobijo al santuario del trabajo. A partir de los diarios de Biran, Guérin, Amiel y Kafka, uno se percata de que escribir es un verdadero ejercicio espiritual o un grito ante el Señor para recobrar fuerza, serenidad y dotar la vida de un sentido. Didier (1976: 248) que relaciona el diario con el libro de cuentas sostiene que el diarista —también llamado *rumiante* por Lejeune— aumenta su *capital-escritura*, cuando escribe todos los días, lo que le permite tener la sensación de haber cumplido con un ejercicio espiritual.

Antes de acostarse por la noche, a través del diario, hace un examen de conciencia para corregir los errores. En tal sentido, convierte la escritura diarística en un instrumento de redención, imploración, suplicación y agradecimiento al Señor, como puede verse también en Alberca (2000) y Tortosa (2000). Lo que su

---

<sup>191</sup> A propósito, Corrado (2000: 323) dice que “discipline éthique mais aussi esthétique, car pour les écrivains, les deux activités se confondent. Le journal est porteur de forme, il aide à donner un contour à la personne, une assise à défaut d’une personnalité immuable”.

reflexión pone de manifiesto es que llevar un diario es confesarse, tal como entiende Zambrano (1988: 22): “también se manifiesta en la profesión el carácter fragmentario de la vida, el que todo hombre se siente a sí mismo como trozo incompleto, esbozo nada más; trozo de sí mismo, fragmento. Y al salir, buscar abrir sus límites, trasponerlos y encontrar más allá de ellos, su unidad acabada. Espera como el que se queja, ser escuchado; espera que al expresar su tiempo se cierre su figura; adquirir, por fin, la integridad que le falta, su total figura”

El diario desempeña también otras funciones: intelectuales, institucionales<sup>192</sup>, históricas o documentales, etc. Las intelectuales son importantes porque el diario se concibe como un puro ejercicio espiritual. Por ello, Girard (1996: 35) argumenta que los que “llevan un diario le hacen con una explícita finalidad de conocimiento objetivo o científico, para disponer de observaciones rigurosas y numerosas, de las que esperan deducir leyes”. Lejeune y Viollet (2001: 216-217) también avalan esta tesis. En cuanto a la función histórica, Corrado (2000: 307) la denomina *función documental*. Se trata de una función que permite tener una visión global sobre la manera en que los hombres, en un determinado momento de su vida, escribían el diario íntimo. Eso ocurre con los diarios de Manent, Azaña y Ridruejo que conservan las huellas de un periodo particular. Dicha función histórica, al mismo tiempo que permite luchar contra el tiempo, conserva el recuerdo de todo acontecimiento relevante.

---

<sup>192</sup> Se trata de una función que se ve cumplida por las adolescentes de las familias burguesas del siglo XIX. En el citado período, la escuela y la familia hacían del diario un instrumento valioso para instruir y formar, pues se trataba de una escritura impuesta, vigilada y tutelada por padres o maestros. Las adolescentes se dedicaban al diario para controlar el tiempo antes del matrimonio, estimular la escritura y construir su propia identidad, con el fin de conocerse (Alberca, 2003: 21; Lejeune y Bogaert, 2003: 8).

En síntesis, las funciones<sup>193</sup> del diario se entrelazan entre sí. Resaltan la idea de que esta modalidad de escritura es un elemento constitutivo de la experiencia de los diaristas y un principio dinámico. A pesar de este sentimiento perpetuo de fracaso y malestar, su escritura salvaguarda siempre algo importante para el ser humano. En este sentido y para Boerner (1978: 217), si se estudia el principio del diario íntimo a partir de su publicación, se comprueba que desde su comienzo en el siglo XVIII, sus funciones, tanto privadas como públicas, son cada vez más estrechas. Y por su llamamiento constante a la introspección, pietistas y moralistas, han contribuido de manera decisiva a la vulgarización y difusión del diario. Corrado (2000: 313) sostiene que por ser complemento y esencia de la obra, el diario contribuye al conocimiento del otro. Se trata de un conocimiento indispensable para los escritores, como recuerdan Girard y Gusdorf, cuando afirman que, por muy individualizada que sea una obra, ésta no tiene realidad para el propio autor sino en la medida en que es ante todo concebida para los demás. Dichas funciones, a pesar de su imprescindible papel para el hombre, no han impedido que surjan voces críticas contra el diario íntimo.

Desde esta perspectiva, el diarista no plasma, en general, la crisis del hombre, sino las suyas. Como lo único que le interesa es su propio destino, se hace una idea negativa y pesimista de la vida. Amiel, incapaz de superar su mal, se refugia en el diario, al igual que hicieron Kierkegaard, Gide y Kafka. Amiel, Guérin y Vigny cultivaron constantemente el mito de Narciso, lo que les alejó de la comunidad humana por su exceso de autismo y autoestima. Por tanto, los diaristas se posicionan como gente egoísta, amante de la soledad y del vicio. Pero

---

<sup>193</sup> Lejeune y Bogaert (2003: 9-10) condensan las funciones del diario en: *garder mémoire, survivre, s'épancher, se connaître, délibérer, résister, penser et écrire*.

dicho aislamiento no es más que aparente, dado que su estado de malestar viene provocado por la falta de personalidad, de prestigio y de elogios por parte de los demás. Se entiende que el monólogo del diario íntimo no es, en realidad, más que un diálogo continuo en el que cabe la voz del otro.

Los diaristas sufren por exceso de introversión<sup>194</sup>, hecho que cuestiona su función religiosa. A este propósito, Goethe se opone a la introspección y apuesta por el acto soberano, responsable del hombre que le confiere valor y prestigio. Por lo tanto, exalta la personalidad humana (A. Girard, 1963: 573). Asimismo, el diarista no sabe lo que es la paz, el equilibrio entre el cuerpo y el espíritu. Sufre depresión, conjuga esfuerzos para alimentar el malestar y el odio, lo que desemboca en un sentimiento trágico de la vida. En su dimensión moral y metafísica, Gusdorf argumenta que el diario conduce al fracaso. Por ser un deber cotidiano, obliga a recuperarlo todo, tener una mala conciencia y avivar la avaricia. Su ensimismamiento le hace responsable de la desgracia que pesa sobre su persona, por haber diluido por completo la esencia de su propia personalidad. Igualmente Gusdorf y Renan fustigan el intimismo que funciona como el termómetro de la crisis, alegando que la humanidad está por encima de lo particular.

Para Corrado (2000, 2003), el diario aviva los conflictos y resalta los aspectos negativos de la vida, como puede verse en su estudio del diario de Zenobia Comprobí. Favorece también la miopía especulativa porque el diarista evoca los mismos problemas. Por su estructura repetitiva, mantiene las emociones negativas en la conciencia e impide el trabajo saludable del olvido, como observa

---

<sup>194</sup> Según Michèle Leleu (1952: 35-36), los diaristas se caracterizan por la “introversión, indecisión e impotencia, vulnerabilidad, timidez, gusto por la soledad, pena, melancolía, ataduras al pasado, memoria afectiva, ambiciones de aspiraciones”.

Girard (1963: 43). El exceso de narcisismo conduce al ser humano a una situación de vida contemplativa, pasiva y alienante, sumiéndole en un abandono total. Para estos críticos, en vez de ser un ejercicio espiritual que permite afirmar y aceptarse como realmente uno es, el diario se convierte en un peligro para su vida. Es pertinente el caso de Pavese (J. Herralde, 2003b: 6) cuando, antes de suicidarse, escribe en su diario: “Todo esto me da asco. Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más”. Amiel y Julien Green, al igual que las tendencias filosóficas del siglo XIX<sup>195</sup>, cuestionan la aportación del diario para el bienestar del hombre (M. Blanchot, 1996: 51-52)<sup>196</sup>.

Subgénero de la escritura autobiográfica, el diario conecta con otros géneros colindantes. Al igual que en las memorias, el autor alterna personas gramaticales (primera, segunda, tercera personas del singular, etc.). Ambos géneros son fecundos en testimonios. Si se supone que el diarista no maneja recuerdos, sino impresiones con valor de espontaneidad por centrarse en un pasado reciente que confiere cierta objetividad a los hechos contados, como ven algunos teóricos<sup>197</sup>, cabe reconocer que el diarista no escribe todos los días, sino pasados unos cuantos. En cuyo caso, maneja recuerdos, aunque la ausencia de punto de vista retrospectiva, como sostiene Lejeune (1994: 14), parece ser una diferencia fundamental entre el diario y las memorias. Luego, desde una perspectiva

---

<sup>195</sup> Se refiere al Psicoanálisis (freudiano o lacaniano), Existencialismo, Comunismo, etc.

<sup>196</sup> Para más información sobre la polémica que ha rodeado el diario a lo largo de la historia, véanse las aportaciones de distintos pensadores recogidas por Lejeune y Bogaert (2003: 11).

<sup>197</sup> Se trata de Granell, Girard, Sainte-Beuve, Didier, May, Weintraub, Caballé, Romera Castillo y Corrado, entre otros.

histórica, el diario puede aventajar las memorias por ser más verídicas<sup>198</sup> porque se supone que el tiempo no ha alterado los recuerdos.

Sin embargo, el testimonio en el momento presente puede ser engañoso. Aunque parece sorprendente, el diarista opera una elección de los hechos y ofrece, a veces, una imagen falsa o incompleta de ellos. Por ser el diario una escritura fragmentaria, incoherente y espontánea, el autor, en sus anotaciones, elige lo que más le interesa, despreocupándose de la continuidad, aunque la vida es un *continuum* —expresión más importante en Trapiello (1998: 29)— que tiene que respetar el diarista. Este criterio encaja perfectamente con lo que se dice en el refrán, *con los días se hacen los años y con los años la vida*.

Además, si también se puede sostener que la falta del espíritu imaginativo y del sentimiento de fracaso llevan al diarista a mirar atrás, habrá que concluir que el diario es rememoración como lo son las memorias. En este caso, la diferencia estriba en que el “*mémorialiste a une identité pour les autres, qu’il cherche à faire cadrer avec l’image qu’il se fait de son rôle et de sa personne, tandis que l’intimiste, lui, n’a pas d’identité, pas plus pour les autres que pour lui-même*” (A. Girard, 1963: 513). Por tanto, el diario es una escritura sin profundidad y sin estructura que imponen los días, aunque las memorias sí tienen una estructura. Otra diferencia entre la memoria y el diario estriba en que el memorialista, pese a sus fracasos, tiene una visión positiva de la vida, lo que explica su carácter alegre.

---

<sup>198</sup> Weintraub (1991: 21) opina, a este respecto, que el valor del diario “reside en ser un recuerdo fiel del pasado y no en el hecho de asignarle a éste un significado de mayor alcance”.



Semejante alegría dista del sentimiento del diarista que entiende la vida como fracaso por considerarse bicho raro entre los hombres<sup>199</sup>.

El juego entre el presente y el pasado hace que el diario se deslice de manera provisional hacia la autobiografía. Cuando el escritor del diario escribe en un momento nostálgico y angustioso de la vida, se habla de la intromisión del diario en la autobiografía. Como sostiene Gusdorf (1991a: 12), el diarista, escribiendo día tras día sus impresiones, no se preocupa por la continuidad, mientras que la autobiografía exige al hombre situarse a cierta distancia de sí mismo para reconstruir tanto su identidad como su unidad<sup>200</sup> a través del tiempo.

Es revelante, a este respecto, la siguiente referencia textual de Weintraub:

Este proceso esencial de buscar el fundamento de la dirección que toma el relato de una vida, en el significado que tiene la misma en el momento presente, es precisamente lo que diferencia la autobiografía propiamente dicha del diario como género autobiográfico. El criterio fundamental de las notas o apuntes que se incluyen en un diario reside en el hecho mismo de que el día tiene un fin [...]. Cada anotación en el diario tiene el valor en sí mismo de ser reflejo de un momento breve de determinadas situaciones vitales a las que se les atribuye una importancia primordial. Aunque indudablemente un diario extenso revelará el desarrollo de la persona del escritor, lo hará de forma muy diferente a la autobiografía (K. J. Weintraub, 1991: 21).

El diario, que Caballé (1995: 52) llama esta *vida directa*, porque se supone que el diarista se refiere a su entorno o paisaje, se desmarca de la autobiografía por

---

<sup>199</sup> Girard (1963: 19) ve claramente esta diferencia entre la memoria y el diario, diciendo que si el memorialista ha sufrido fracasos, “les couvre et les répare dans le sentiment de sa réussite. Même s’il connaît des succès, l’intimiste les oublie, parce qu’il n’est jamais entièrement présent à ce qu’il fait. Ils n’habitent pas la même planète. L’un est à l’aise dans la société, même au milieu de ses combats, l’autre s’y sent étranger. Le moi du mémorialiste est un moi glorieux, celui de l’intimiste est un moi souffrant”.

<sup>200</sup> La unidad autobiográfica viene cuestionada por May (1982: 172) porque entiende que en muchos casos, el autobiógrafo no da cuenta de sus vivencias en todo su conjunto. Desde esta perspectiva y en relación con el diario, minimiza la relación temporal establecida entre éste y la autobiografía para marcarlos diferencias y apuesta por lo que ambos géneros tienen en común. Se trata de la “reflexión acerca del pasado, ya que el autor de un diario íntimo jamás puede tener la ilusión de trabajar sobre el presente: al escribirse, éste se vuelve pasado. Se dirá: pasado inmediato en un caso y pasado lejano en el otro; pero ¿se puede precisar dónde se detiene uno y comienza el otro? (G. May, 1982: 173-174).

su deseo manifiesto de ordenar el pasado, depurarlo y, por fin, verlo todo claro, como sostiene May (1982). A diferencia de la autobiografía, el diario se vive como una escritura sin fin y de cara a la correspondencia, mantiene con ella relaciones estrechas. Didier (1996: 41) sostiene, a este respecto, que la diferencia entre los dos conceptos es difusa, en cuanto a la naturaleza de la relación que mantiene con el otro. Tal consideración implica su total interacción, ejerciéndose en los dos sentidos, ya que “tan pronto el diarista utiliza tal fórmula que le parece acertada en una carta a un amigo, como integra esta carta en su diario”. Como se ve, los límites entre ambos géneros son fluidos, puesto que tratan los temas de la vida diaria. Es lo que ocurre con Eva Forest que, en *Carta diario*, combina los rasgos epistolarios y los diarísticos. Desde la cárcel, escribe a sus hijos dándoles consejos prácticos y ánimos para ayudarles a superar la angustia. En este caso, al elegir la forma epistolar —como puede verse en Alberca (2003: 28) que además resalta el autorretrato físico como otro recurso al servicio del diario—, obedece a un deseo imperioso de un interlocutor (D. Corrado, 2000: 276). La ausencia de límites, la cotidianeidad, la fragmentación, la concepción sin intención previa a la publicación son, entre otros, rasgos comunes a ambos géneros.

En esta misma dirección, Fernández Prieto (2001) destaca el “anclaje en el hoy, la amplitud temática, la atención al detalle banal, la secuencia de la escritura” como otros rasgos afines entre la correspondencia y el diario. Para ella, una correspondencia frecuente puede equivaler a la escritura de un diario. Si finalmente se publican —como es el caso de muchos— quedan siempre marcados por esa libertad y ausencia de forma inherente a su origen. Por ello, Didier (1996: 43) apostilla que “no son obras propiamente dichas: ni tienen el carácter acabado

de éstas, ni sufren las vicisitudes propias de la publicación, la difusión, el ingreso en el circuito comercial”. Asimismo, el diario tiene vínculos con el reportaje, es decir, el periodismo, como defiende Didier (1996) y con la autoficción, como ve Girard (1963) y también Didier (1976)<sup>201</sup>.

Por reflejar una determinada época, el diario funciona como un documento histórico. El diario de Anna Frank constituye un ejemplo ilustrativo a este respecto. Se trata de un diario con valor de documento histórico escrito por una judía, casi adolescente que describe la lucha de una colectividad contra la persecución y el odio racial; de ahí la relación entre la historia y el diario. Mientras que la novela, la autobiografía o las memorias seleccionan los hechos más destacados y significativos, el diario se encarga de recuperarlo todo y de no distinguir lo esencial de lo accesorio. De ahí que se pueda hablar una vez más de su variedad, amplitud y complejidad, lo que dificulta su clasificación dando libertad a cada teórico para establecer sus tipologías atendiendo a sus propios criterios.

En este sentido, Bou (1996: 128) clasifica los diarios en privado y público. En el primer caso, el lector es el propio escritor, el controlador y el editor. El segundo caso se suele publicar en la prensa y tiene un destinatario amplio y desconocido. Bou (1996) y Girard (1963) recogen la clasificación de Gusdorf (1948) que establece la división entre diarios íntimos y diarios externos. De hecho, el diario íntimo permite a cada uno acceder a su propio *yo* y a ejercerse espiritualmente; es saludable y recomendable para tener una realidad social y una actitud ante la vida. El externo, por su parte, adopta formas cercanas a la crónica

---

<sup>201</sup> Para más datos, a este respecto, cf. Cedena Gallardo (2004: 99-101).

que, desde una actitud del historiador, anota los hechos más destacables. Es lo que Girard (1963: 6) llama *crónica cotidiana*, dado que los acontecimientos externos destacan sobre la personalidad del diarista. En palabras de Gusdorf (1948), se trata de una *distracción* o de una “*chronique du monde et des autres plutôt que de soi*”.

En esta línea, Leleu (1952: 12) distingue cuatro clases fundamentales de diarios: los históricos, los de documentación o de conocimiento, los personales y los mixtos. En cuanto a Lejeune (1998b), distingue *le journal confidence*, *le journal introspection* y *le journal de libération*. Tras hacer una encuesta con un cuestionario (1987-1988) dirigido a distintos grupos de alumnos de enseñanza secundaria o universitaria, llega a muchas conclusiones, y una de ellas es que un número considerable de gente lleva un diario durante las crisis o ciertos períodos de la madurez. En relación con esta encuesta, Lejeune habla de distintos tipos de diarios: diarios de crisis sentimentales, de analítica, de duelo, de embarazo, de enfermedad, de vacaciones, de militancia y de vida profesional, entre tantas otras categorías. Asimismo, el teórico francés, en colaboración con Bogaert, clasifica los diarios en: *journal et peinture*<sup>202</sup>, *journal et cinema*<sup>203</sup>, *journal et bande dessinée*, *journal et photo*, *journaux collectifs*<sup>204</sup> y *en ligne sur internet* (Ph. Lejeune y C. Bogaert, 2003: 198-205). Por su parte, Guillermo de Torre distingue:

los diarios profesionales, como el *Diario de una escritura*, de Virginia Woolf, o el *Journal des faux monnayeurs*, de André Gide [...]; los de anecdotario de toda una época (en conexión directa con las memorias) como el *Journal* de los Goncourt [...]; los que unen a lo íntimo de una causa humana de carácter público, como el *Journal des années de guerre (1914-1919)*, de Romain Rollan; y los de expresión única de un escritor, como el

---

<sup>202</sup> Se trata de un tipo de diario perceptible sólo a partir de imágenes, dado que el dibujo se interpreta como lenguaje.

<sup>203</sup> Es un diario filmado.

<sup>204</sup> Este tipo de diario que se practica entre muchas personas encuentra su lugar idóneo en la familia y en la escuela.

diario de Amiel; los de Gide o el *Journal de voleur* de Jean Génét (J. Romera Castillo, 1981: 46).

Asimismo, Didier (1996: 41), al preguntarse si aún tiene sentido anotar sus sentimientos en un diario en una época en que domina la tecnología que permite a uno grabar y difundir de modo inmediato sus impresiones sobre la vida, distingue el *diario-registro* y el *diario reportaje*. Por su parte, Corrado (2000: 286-296) distingue *le journal de formation*, *le journal chronique*, *le journal spirituel ou de conversion* y *le journal mixte*. Para Girard, existe una diferencia entre el diario íntimo y el dietario; aunque Caballé sostiene que no es fácil establecer límites precisos entre las dos tipologías, como se puede apreciar en:

ambas escrituras fluyen libre y fragmentariamente, tomando como eje la propia mirada: en el diario íntimo esta mirada está más atenta a explicarse uno mismo y suele resultar por ello reiterativa y quebrada, mientras que en el dietario prevalece la invención literaria, el artificio, la voluntad de construir un discurso homogéneo, anclado en referencias culturales y estéticas: en la búsqueda por lograr un efecto determinado, el dietario admite una manipulación evidente de los hechos, de las ideas, de las lecturas, que, en apariencia al menos, no se aprecia en la escritura diarística (A. Caballé, 1996: 105-106)

En la misma dirección, Freixas (1996: 12-13) acota que, en el diario, predomina lo afectivo y que se conservan o no las fechas y todo viene ligado a la vida del día a día, mientras que el dietario se caracteriza, esencialmente, por lo intemporal, lo intelectual y conecta exclusivamente con el pensamiento del autor. Para aclarar esta diferencia entre ambas tipologías, también se puede relacionar el diario con la autobiografía y el dietario con las memorias. Tal criterio permite concluir que, en los primeros casos, hay mayor exigencia con la propia subjetividad, mientras que, en los segundos, la atención a los acontecimientos externos —que sean estéticos, culturales o políticos— resulta relevante. Pero, a

pesar de todas estas diferencias, Pere Gimferrer, entre otros, minimiza esta frágil oposición entre el diario y el dietario.

Muchos teóricos españoles coinciden en que, antes de la muerte de Franco en 1975, el cultivo de la escritura diarística era un campo desértico en la cultura española<sup>205</sup>. Pero en la actualidad, se ha convertido en todo un acontecimiento editorial<sup>206</sup>.

En síntesis, el diario es una escritura cotidiana, lírica, espontánea y fragmentaria. El hecho de que, tras desahogarse, el hombre no procura vivir en paz en la vida real confirma la idea de que la escritura no puede ni sustituir la vida ni borrar por completo la realidad. Desde esta perspectiva, la escritura diarística plantea más interrogantes que las respuestas que aporta sobre las angustias existenciales. Escribir cada día significa que el hombre no vive, pero sí sobrevive; escribe en vez de vivir; escribe y no concluye; escribe por el miedo a la muerte. Esta tesis desemboca en la idea de la representación que el hombre hace de sí mismo, de sus inquietudes, planteamientos y respuestas a los escollos del tiempo. De este modo, el diario viene a ser una mina de información y fuente de inspiración, así como un banco de datos y un documento para iluminar la esencia del hombre, aproximándose a la historia de su personalidad. Es de interés, a este respecto, la siguiente referencia textual de Corrado (2003: 16) cuando se refiere al caso de Zenobia Comprubí: “Gracias a la escritura cotidiana, Zenobia puede

---

<sup>205</sup> Entre otros cabe citar a Romera Castillo, Caballé, Freixas, Senabre, Bou, Trapiello, Alberca, Tortosa, Corrado, Eusebio Cedena y Herralde.

<sup>206</sup> Remito a las distintas publicaciones recopiladas por el catedrático José Romera Castillo (2004a, 2006).

retirarse en sí misma y desde allí defender su yo ahogado y amenazado, construir en definitiva su espacio discursivo para no perderse del todo”.

#### 1. 4. 4. *Epistolarios*

Las cartas son reproducciones escritas de conversaciones mantenidas con un interlocutor ausente. Desde los tiempos remotos, la correspondencia ha desempeñado un papel importante entre los hombres. Se trata de un género que, cultivado desde la antigüedad, conoce un auge gracias a los humanistas que lo convierten en un medio privilegiado de comunicación. A este respecto, Antonio de Quevera, en *Epistolas familiares* (1539 y 1541), obra en la que plasma temas relacionados con la moral o la vida cotidiana, alcanza la popularidad. En el ámbito privado, Quevedo deja una abundante correspondencia, así como Felipe IV que, en sus correspondencias con Sor María de Agreda, resalta su espiritualidad al mismo tiempo que aborda el gobierno de los hombres (D. Corrado, 2000: 36). Huerta Calvo (1992: 226-227) concibe que, durante el Renacimiento, se ha impulsado la correspondencia al considerarla un género de mayor relieve para la comunicación espiritual y científica. Por ello, Erasmo de Róterdam y Luis Vives, —sus máximos cultivadores— redactan normas preceptivas para las cartas. Este interés por la carta elaborando reglas para su retórica y estilo la eleva a un rango artístico. Por su parte, Stalloni (1997: 68) sostiene que, entre el final del siglo XVII y el Romanticismo, el género epistolario conoce también un gran esplendor. Para ello, alude a *Lettres portugaises* de Guilleragues (1669), *Clarisse Harlowe* de

Richardson (1748), *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761) y *Les Liaisons dangereuses* de Laclos (1782). Así pues, desde la Antigüedad, los hombres mantienen correspondencia para interrelacionarse entre sí. Aunque faltan a las cartas dos grandes cualidades del diálogo que son la espontaneidad y la inmediatez de la respuesta, reúnen los elementos claves de toda comunicación, pues poseen un emisor, un receptor, un mensaje, un código (sistema lingüístico) y un contexto o situación.

En la literatura francesa, una de las cartas populares es la de Henriette dirigida a Horace que aparece en *L'Ecole des femmes* de Molière. La misiva empieza con: “Je veux vous écrire” (R. Duchène, 1988: 121). La frase pone de relieve un sujeto (*je*) que escribe a un destinatario (*vous*)<sup>207</sup>. Tal hecho supone que, generalmente, en la correspondencia, es obvia la interrelación entre un *yo* y un *tú* distanciados, donde el primero puede exponer al segundo su propia vida, dar su punto de vista sobre determinados acontecimientos de la vida social, comentar su producción literaria<sup>208</sup> o la ajena y solicitar informaciones o dar las gracias. En relación con los diversos temas<sup>209</sup> vertidos en la carta, Romera Castillo (1981: 45) pone como ejemplos las cartas de José Lezama Lima, cartas en las que el autor se apoya en el protagonista José Cemí para exponer los avatares de su vida literaria y

---

<sup>207</sup> La interrelación entre un *yo* y un *tú* distanciado aparece, a veces, de manera clara en la portada del libro o revista, como puede apreciarse en *Poesía: Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca [1925-1936]*.

<sup>208</sup> Como ejemplo, a este respecto, Dalí (1978: 46) escribe a su querido Federico en los términos siguientes: “He pasado casi un mes en Barcelona con motivo de mi exposición, ahora vuelvo a estar en Figueras maravillosamente, con un nuevo stock de discos para el fonógrafo e infinitas cosas antiguas y de hoy para leer”.

<sup>209</sup> Sobre los temas vertidos en las misivas, Giancarlo Depretis (1994: 12) advierte que los mismos, de igual modo que los argumentos no siempre son conocidos. Tal hecho se debe a que a veces, son inéditos y oscuros. Además se “disponen en yuxtaposición de imágenes instantáneas y progresivas, dirigidas no ya al pasado, sino al futuro”.



familiar<sup>210</sup>. Esas cartas revelan sus relaciones familiares, amistosas<sup>211</sup> e intelectuales y la vida socio-política de su país a través de la revolución castrista.

En el mismo sentido, el escritor francés, Louis-Ferdinand Céline, acusado de antisemitismo, de traición por ser miembro de honor del Círculo Europeo (asociación de propaganda germanófila), huir a Alemania en 1944, escribir y publicar comprometidas cartas durante la ocupación Nazi, simpatizar con las ideas del Partido Popular francés, etc., es encarcelado por la justicia danesa. Durante su cautiverio en la prisión de Vestre Faengsel, a su abogado y a su mujer, escribe numerosas cartas, en las que se preocupa por su delicado estado de salud, se queja de la incertidumbre de su caso y de la soledad que experimenta; habla de la miseria de la condición humana, de su exilio, así como de la hipocresía y del doble rasero de la política francesa, etc. Con sus cartas, “pretende establecer la verdad, poner las cosas en su sitio, defenderse ante las acusaciones, manifestar su resentimiento, exteriorizar su dolor” (N. Santiáñez, 2004: 50-52). Sin duda, todos estos elementos vienen a demostrar que en las cartas, lo personal, lo estético, lo conceptual, lo contextual, así como lo social y lo político aparecen como objetos de exposición y de tratamiento. Esta percepción se ajusta a las propuestas de Duchène (1988) que

---

<sup>210</sup> El autor de *Paradiso* en sus cartas, habla de su amistad con Juan Ramón Jiménez y con su amiga María Zambrano a la que somete sus creaciones poéticas. Alude también a su contribución en las revistas poéticas como *Verbum* (1937), *Espuela de Plata* (1943), *Nadie parecía* (1943) etc. Asimismo, manda cartas a otros amigos, como Carlos L. Luis, Julián Orbón, Severo Sarduy, etc., en las que comenta el arte y la vida. En cuanto a las dirigidas a su hermana Eloísa en el exilio, habla de su intimidad y de la realidad social de su país dominada por el castrismo. Sus quejas giran alrededor de la falta de alimentos, su enfermedad y la imposibilidad de salir de Cuba. Sin embargo, se alegra por la visita de un amigo, las traducciones de sus libros y la crítica al respecto, del juicio sobre su poesía y la crítica sobre la de Martí (J. Romera Castillo, 1981: 45).

<sup>211</sup> Las relaciones amistosas acrisoladas a través de las cartas pueden palpase también entre Rafael Alberti y José María de Cossío en *Correspondencia a José María de Cossío seguido de Auto de fe y otros hallazgos inéditos* (edición y estudio por Rafael Gómez de Tudanca y Eladio Mateos Miera) de Rafael Alberti (1998). Semejante hecho que convierte la correspondencia en un canto al amor y a la amistad ocurre entre Miguel Delibes, escritor consagrado y su editor, Josep Vergés, como se aprecia en Miguel Delibes y Josep Vergés (2002): *Correspondencia, 1948-1986*.

relaciona la correspondencia con el retrato<sup>212</sup> y la enfoca desde una triple perspectiva, es decir, que intenta demostrar que la carta retrata al emisor, al destinatario y a los demás personajes que viven en la sociedad.

En relación con el primer caso, el emisor, de modo general, debe hacer su presentación (física, intelectual y moral) si su destinatario no le conoce o cuando es la primera vez que entra en contacto con él<sup>213</sup>. Al autorretratarse, puede ser sincero y no faltar a la verdad. Pero también puede que mienta para conseguir su meta. Por ello, Duchène (1988: 122) comenta que “tout portrait de ce genre est écrit sous le regard, critique ou complice, de celui qui le reçoit. La vérité doit être cherchée dans la nature du lieu qui unit les correspondants”.

Es creencia que las cartas no se conciben para la publicación, pero algunas de ellas son escritas para ser publicadas. En este caso, su autor se deja llevar por la manipulación y la censura, convirtiéndolas en un mero acto literario. Es lo que ocurre con Balzac, pues de carta en carta a diferentes correspondientes, va diseñando un retrato en movimiento que, con el paso del tiempo, pone en evidencia sus contradicciones. Asimismo, Pascal, de carta en carta, hasta dieciocho veces, inventa, construye y pone en escena un ser que escribe *yo* pero que es otro, es decir, que presenta un personaje ficticio que sólo a él pertenece y se parece. En este sentido, se hace evidente las manipulaciones del escritor para dotar a su carta

---

<sup>212</sup> Emilia Pardo Bazán en su correspondencia con Benito Pérez Galdós le retrata como un hombre gracioso, afable, simpático, admirable, intelectual, pero delicado de salud. Por todo ello, le declara abiertamente su amor proponiendo curarle; también manifiesta su deseo de charlar sin descanso con él, emigrar o viajar a Alemania, Moscú, compartir ideas sobre literatura, arte, estética o Academia. Se ve a sí misma robusta, cariñosa, mimosa, reservada, como una gallega arrulladora, etc. (L. Freixas, 1997: 25-26).

<sup>213</sup> Ana María Moix, tras leer *Teresa*, obra de Rosa Chacel, la escribe en los términos siguientes: “No sé cómo presentarse a usted. Carezco de todo medio: alguien a quien usted conozca o me haya hablado de usted. Sin embargo, creo poseer lo que en verdad importa (por lo menos a mí): un conocimiento (no total, a mi pesar, de su obra” (R. Chacel y A. M<sup>a</sup>. Moix, 1998: 21).

de un sentido, así como de una lógica y de una coherencia<sup>214</sup>. El escritor no es el único en convertir la correspondencia en un mero acto literario. También los editores se prestan a este tipo de juego de la censura consistente también en corregir cartas actualizándolas, fecharlas cuando no tienen fechas, corregir citas textuales, nombres propios de otros lugares, adaptar las cartas a la reconstrucción de su propia historia, seleccionarlas, ordenarlas o alterar el orden. En suma, se trata de introducir cualquier tipo de censura para modificar la lectura, dar vida al texto, o como señala Rodríguez Fischer (1992: 16-17), *mejorar y agilizar la lectura*<sup>215</sup>.

En cuanto al segundo caso, el epistolario tiene siempre en cuenta al destinatario. En tal sentido, la carta tiene que ajustarse a su clase social, sus intereses, sus sentimientos y sus gustos, etc. Además, se debe valorar la presentación de la misiva, ya que a partir del encabezamiento, se tiene una idea de la clase social del destinatario, simplemente, porque no se usan las mismas fórmulas escribiendo al rey o a un empleado de hogar. Asimismo, los elogios dirigidos hacia un destinatario privilegiado forman parte de los placeres del epistolario; y así ocurre con Bussy cuando cuenta a su sobrina los elogios que ha escuchado sobre ella en: “Vous êtes les délices du genre humain...Il n’ya point de femme à votre âge plus aimable ni plus vertueuse que vous...” (R. Duchène, 1988: 124). De este modo, los elogios ensalzan las virtudes del destinatario, le llenan de alegría, aunque sólo tendrán sentido a partir del momento en que el destinatario se

---

<sup>214</sup> Al respecto, dice Duchène (1988: 123) que para que “la lettre reste lettre, il faut que l’oeil pour le témoin pour lequel elle a été écrite demeure plus important que le regard des lecteurs anonymes qui font le succès d’une oeuvre. Sinon il ne s’agit plus d’autoportrait et donc de vérité, mais de portrait, et donc de cohérence et de réussite artistique”.

<sup>215</sup> La censura que convierte la carta en un acto literario es un hecho destacado por estudiosos de esta modalidad de escritura, entre otros Rodríguez Fischer (1992: 16-17) en *Cartas a Rosa Chacel* de Rosa Chacel, Romera Tobar (2002: 13-14) en *Correspondencia (1847-1861)* de Juan Valera, Christopher Maurer (1997: 7) en *Epistolario completo* de García Lorca y Giancarlo Depretis (1994: 38-43) en *Cartas a Pilar* de Antonio Machado, etc.

ve identificado con los mismos. Esta consideración significa que lo razonable sería conocer previamente al destinatario para no desagradarle, dado que el mundo se ha desarrollado, jerarquizado y que en la sociedad en la que nos movemos, hay muchas cartas enviadas a los grandes personajes que no reflejan la realidad; de ahí también la visión engañosa de la misiva considerada como un lugar idóneo para faltar a la verdad, permitiendo todos tipos de juego con el fin de lograr su objetivo.

Una carta dirigida a un destinatario espera siempre una respuesta, como sostiene Rodríguez Fischer (1992: 13). No obstante, cuando éste no contesta, su silencio plantea problemas de veracidad y comprensión de los hechos contados, como sucede con las cartas que Dalí escribió a García Lorca, pues su estrecha amistad dio mucho que hablar. De este modo, Ian Gibson sostiene:

Sin estas cartas no podríamos estar seguros —aun contando con las declaraciones de Dalí— en sentido afirmativo— de que algo existió realmente entre ellos que iba más allá de un afecto y hasta de una devoción amistosa normales; como tampoco podríamos estarlo de que con ese ‘algo más’ pudieran estar relacionados los procelosos enigmas e inquietantes que, a partir de cierto momento, se agitan patéticamente en lo hondo de las creaciones inmediatas de uno y otro, y es parte de lo que en lo sucesivo escribieron, dibujaron o pintaron (Ian Gibson *apud* Santos Torrella, 1978: 105-106).

Respecto al tercer punto, la vida social, política y cultural de un país, así como otros temas, ocupan un lugar en la misiva, lo que la convierte en un cajón de sastre en el que cabe todo, aunque Duchène (1988) defiende que el retrato del otro no forma parte de la estructura de la carta<sup>216</sup>. Según este crítico, el retrato de los demás aparece de manera arbitraria y según los caprichos del autor. Desempeña un

---

<sup>216</sup> Al respecto, Duchène (1988: 126-27) argumenta que “Parce qu’ils ne sont pas essentiels à la lettre, les portraits de titres y apparaissent selon le caprice des événements et des humeurs, souvent faits à plusieurs reprises en raison de l’étalement des lettres dans le temps. Ces touches successives sont tout ce qu’ils doivent à la structure épistolaire. Toujours possibles et souvent plaisants, plus véridiques que les éloges décernés aux destinataires et moins éclatés que les autoportraits, ils sont des ornements de la lettre. Ils sont conditionnés par elle. Ils ne lui appartiennent pas”.

papel decorativo pero resulta significativo para el análisis, la interpretación y comprensión de la misiva. Sin embargo, lo cierto es que el retrato del emisor, el del destinatario y el de los terceros ocupan un lugar en la misiva. Viene a significar esto que todo importa, aunque quizá sería mejor incidir en el grado de presencia de cada uno de dichos elementos.

Sin duda, la carta va dirigida a una persona concreta de la que siempre se espera una respuesta. Se trata de un instrumento de diálogo y de comunicación entre dos conciencias, lo que rompe con la soledad. En este marco, resulta diferente del diario íntimo. De igual modo, en la carta, el autor no sólo explica, sino también desarrolla un pensamiento e intenta hacerse comprender, pero difiere del diario que se concibe como una carta que no se envía<sup>217</sup>. La representación del otro en la mente modifica la carta, mientras que Girard (1986: 20) defiende que al contrario, el diario “tend à s’exprimer le contenu de la conscience, au sein de la solitude. L’aveu fait à soi peut avoir des conséquences lointaines sur les relations avec l’autre, il n’en a pas d’immédiates. Le degré de sincérité n’est pas le même”.

Corrado (2000: 36-37), por su parte, sostiene que la carta conecta con la autobiografía, como es el caso de *Lazarillo de Tormes* cuya *forma-cuadro* se percibe como una carta dirigida a Vuestra Merced, personaje de clase social elevada que solicita y justifica la narración. Para ella, los relatos y diarios de navegadores americanos prestan la forma de la carta, como puede verse en el único nombre de *carta* o *carta-relación*. Añade que la carta está, por esencia, entre el

---

<sup>217</sup> Pese a esta diferencia, el diario mantiene estrecha relación con la correspondencia. A este propósito, Rosa Chacel, tras recibir una carta de Ana María Moix, escribe en su diario: “he recibido una carta de una chica de Barcelona muy entusiasmada con *Teresa*, sobre todo con el prólogo; esto ya bastaría a demostrar que es muy inteligente, pero además sus cartas [...] y unos cuentos que me ha mandado lo corroboran. Esta chica, Ana María Moix de dieciocho años, ha tenido noticias de mis cosas por otro *pibe*, de veinte, Pedro Gimferrer, que ha leído *La sinrazón* y le ha gustado, de modo que he establecido de pronto comunicación con esta juventud catalana, que siempre me interesa” (R. Chacel y A. M<sup>a</sup>. Moix, 1998: 12).

ensayo y el diario y semejante hecho depende del destinatario que puede ser único o plural. Cuando el destinatario interno se confunde con el emisor, uno está ante la intimidad.

La carta, además de presentarse como un banco de datos para realizar proyectos, como puede verse en Rosa Chacel y Ana María Moix (1998), conecta con el cine, tal como recalca Rodríguez Fisher (1998: 15-16), cuando alude al caso de Rosa Chacel: “Abundan en este epistolario la crónica cinematográfica: sesiones a las que asiste, valoraciones negativas de algunos trabajos de directores consagrados, gustos y preferencias, imprevisibles comentarios suscitados por películas aparentemente insignificantes y de escaso valor, análisis concienzudos de las que más le deslumbraron”.

Desde la Antigüedad, las cartas se conciben como el soporte de la prosa erudita y como vehículo del discurso personal y familiar. Al respecto, hay carta en verso (*Epístola moral a Fabio*), en forma narrativa (*La incógnita de Galdós*) y en forma teatral<sup>218</sup>, lo que viene a confirmar que la forma epistolar recoge casi todos los géneros literarios. La epístola en prosa puede ser un instrumento que ayude a la expresión didáctica dentro de cierta apariencia tramposa, como es el uso común en el siglo XVIII. Las *Cartas persas* de Montesquieu y las *Cartas marruecas* de Caldalso lo ilustran (J. Huerta Calvo, 1992: 226-227). Por su parte, Laurent Versini, en *Le Roman épistolaire*, sostiene que las cartas, de manera parcial o totalmente ficticia, son utilizadas como vehículo de la narración (Y. Stalloni, 1997: 68)<sup>219</sup>. De este modo, la carta, que se entiende como técnica de construcción

---

<sup>218</sup> Para la representación de las cartas en el escenario, cfr. J. Mayorga (2000: 211-225).

<sup>219</sup> A este respecto, Rodríguez Fischer (1998: 14), tras leer las cartas de Ana María Moix, su novela *Julia*, comenta que el lector se encontrará “sometido a una ordenación estrictamente novelesca, el

literaria<sup>220</sup> y como artificio del discurso narrativo<sup>221</sup>, fue empleada también por Juan Valera, en *Pepita Jiménez*, para evocar el conflicto interno entre la vocación religiosa y el amor humano y explorar también el contraste entre lo espiritual y lo carnal, así como desvelar parcelas inéditas de su propia personalidad (J. Romera Castillo, 1981: 43-44). En tal marco, la carta viene a ser un documento que ilumina la vida del escritor<sup>222</sup>. En esta línea, Romera Castillo (1981: 43-44) opina que las cartas pertenecen de lleno a la literatura autobiográfica y, por ello, habla de “literatura referencial (literatura por los recursos artísticos empleados en ellas, y referencial, porque a la luz de algunas de las ideas expuestas en las cartas es posible que se puedan ver con mayor calidad las claves de escritura de un autor determinado”.

Huerta Calvo (1992: 226-227), por su parte, argumenta que la historiografía literaria recurre a menudo a los epistolarios de autores famosos como Quevedo, Moratín y Galdós para retratar aspectos íntimos de la personalidad artística, hecho que puede iluminar su producción literaria. Conviene señalar también que el proceso de escritura es importante para comprender la significación de las obras de los autores, como en el caso de los músicos, pues sus cartas son

---

fondo personal que Ana María Moix le relata a sus cartas a Rosa Chacel [...]. Cartas, las de ambas, que impremeditamente van adquiriendo un peculiar diseño narrativo [...]. Pueden leerse como una novela en la que se funde una doble trama vital”. En esta línea y aludiendo a la correspondencia de delibes y Vergés, Vilanova (2002: 11) comenta que se trata de cartas para “desentrañar los orígenes de la producción novelesca de Miguel Delibes, conocer desde dentro las circunstancias en que fue concebido y escrito cada uno de sus libros”.

<sup>220</sup> Cf. Molina Foix (2006) en *El abrecartas*, novela en la que recurre a las cartas de distintos autores y personajes para reconstruir la historia de España del siglo XX.

<sup>221</sup> Asimismo, las cartas sirven de prólogo a los jóvenes escritores, como señala Romero Tobar (2002: 11) cuando, hablando de Juan Valera, recalca que “las que él mismo publicó, a partir de 1857, se limitan a comunicados a publicaciones periódicas o a notas estimulantes destinadas a jóvenes escritores que, en muchos casos, las utilizaron como prólogo en la edición de sus libros”.

<sup>222</sup> Para más datos, cf. Juan Valera (2002, 2003, 2004).

claves para su discurso musical. Al analizar las cartas, muchos estudiosos han resaltado su función documental. En efecto, las de los científicos se presentan como una enorme fuente para construir la historia de la ciencia moderna. Desde el punto de vista histórico, las cartas permiten reconstruir el pasado<sup>223</sup>, pero conviene utilizarlas con prudencia, pues por ser muy marcada la visión del epistológrafo, las cartas no pueden considerarse un documento definitivo. También constituyen un documento jurídico por ser donde se manifiesta la última voluntad del hombre. De ahí que se pueda hablar de las cartas como un documento notarial, hecho que pone de relieve que las instituciones del Estado les conceden un valor. Las cartas pueden también ilustrar el origen de una palabra o refrán. En este sentido, no es extraño encontrar en ellas muchos recursos filosóficos, así como importantes neologismos, lo que las convierten en un documento precioso.

Se ha de saber que unos autobiógrafos insertan en sus escritos cartas cuya función documental permite establecer la verdad y asegurar al lector de la autenticidad de los hechos. May (1982: 157) alega que eso ocurre con Rousseau que emplea las cartas a partir del libro IX de las *Confesiones* para restablecer la verdad histórica falseada por la mala fe de sus detractores. También algunos novelistas introducen cartas escritas en primera persona del singular en sus novelas para iluminar el interior de sus personajes. Este proceso les permite cosechar fama como ve Duchène (1988: 123) cuando dice que “rien ne prouve mieux l’existence de toute lettre vraie d’une structure créatrice d’autoportrait que son utilisation

---

<sup>223</sup> Las cartas como fuente documental cuyo objetivo consiste en recuperar el pasado puede verse también en Chacel (1992), Machado (1994), Lorca (1997), Chacel y Ana M<sup>a</sup>. Moix (1998), Alberti (1998), Mayorga (2000), Delibes y Vergés (2002), Valera (2002, 2003, 2004), etc. Aludiendo a Machado, Giancarlo Depretis (1994: 13-14) señala: “El epistolario machadiano es, de hecho, un material valiosísimo que, además de ofrecerse como documentación autográfica fundamental, testimonia, aunque sea de modo fragmentario, los intereses literarios, artísticos, sociales y políticos del poeta, y refiere sus encuentros y su dialogar con Ramón Jiménez, Azorín, Ortega y Gasset, Unamuno y los jóvenes poetas de su tiempo”.



trionphante dans des imitations littéraires”. Desde esta perspectiva, las cartas sirven tanto para apoyar la verdad como para sostener la mentira o la ilusión —aunque la frontera entre ficción y realidad se diluye—, como es el ejemplo del epistolario entre Pedro Abelardo, el filósofo y Eloísa, su amante, que resulta ejemplar para las ficciones sentimentales, como subraya Huerta Calvo (1992).

En España, se sostiene que ha habido una escasa producción de cartas de los escritores. Pero en la actualidad, parece ser todo un acontecimiento editorial, sobre todo cuando el autor es ya conocido por el público. Torres Lara (1993: 391) cifra los motivos en los “intereses mercantilistas de los editores, el *voyeurismo* creciente de nuestra sociedad y, especialmente, en el interés humano y literario que sobre sus autores recogen los epistolarios”. Al estudiar la correspondencia epistolar en España en el período 1975-1992, argumenta que no se puede hablar de los epistolarios como corpus de textos aislados caracterizados por la unicidad de su sujeto de emancipación, tratándose la mayoría de las veces, de cartas personales escritas sin intención de ser publicadas, pero que con el paso del tiempo, pueden convertirse en auténticas obras maestras del autor. Por ello, vienen a ser un instrumento poderoso y valioso para procurarse gloria y fama. Torres Lara (1992) clasifica las cartas en tres tipos: la privada, la pública y la privada hecha pública. Las cartas varían de naturaleza, de tono u objetivo, según el tipo de destinatario y, por tanto, se puede distinguir cartas de felicitación, pésame, recomendación, aviso, amor, cartas pastorales, credenciales, recredenciales, entre tantas otras. Con todo, las cartas son interpretaciones momentáneas de la vida. No sólo permiten acercarse a la psicología de sus autores, sino también valen como testimonios históricos. Por ello, se perciben como claves explicativas de los textos, pero al mismo tiempo, por

su valor de *literariedad*, pueden llevar a la falacia intelectual. Algunas de ellas tienen continuidad en el tiempo. Numerosos son los escritores españoles que cultivaron esta modalidad de escritura con profusión<sup>224</sup>.

#### 1. 4. 5. Autorretratos

Es otro subgénero muy cercano de la autobiografía en el que el autor quiere autodescubrirse, autodefinirse y desvelar la naturaleza, así como la estructura de su personalidad. El autorrelato es un término vigente, aunque ha ocupado un lugar privilegiado en la retórica clásica y en las doctrinas medievales. En la retórica clásica, Prisciano, en sus *Praeexercitamina* (*x*) fechables a comienzos del siglo VI, concede mayor importancia al retrato en la literatura al definir la descripción como *oratio colligens et praesentans oculis quod demonstrat* y al señalar sus variaciones, según su aplicación a personas, objetos, lugares o épocas. Por ello, entiende que el retrato es una de las formas de la *descriptio*. Al respecto, defiende que, si lo que se describe es un lugar, se habla de *topografía*; si se trata de la descripción de los acontecimientos que resaltan una época histórica, estamos ante una *cronografía*; por fin, Prisciano llama *retrato* a la descripción física (*prosopopeya*) y moral (*etopeya*) de un personaje. Sin embargo, habrá que recordar que Cicerón ya había señalado (*De inventione*, I, 24-25) que para ser completo, un retrato debe resaltar el nombre del personaje, su origen, sus cualidades y defectos, sus costumbres, su modo de vida, sus relaciones, sus gustos y sus acciones. Este proceso implica

---

<sup>224</sup> Entre ellos, cabe citar a Valera, Galdós, Unamuno, Lorca, Cernuda, Ortega y Gasset, Alberti, Pardo Bazán, Machado, Delibes, etc.

detallar los rasgos físicos y psicológicos, el temperamento y la mentalidad del personaje.

Parece que Horacio abunda en la misma dirección que Cicerón, al aconsejar (*De arte poetica*, 114 ss y 156 ss) que se debe atender a los rasgos arquetípicos y las diferencias de edad, condición y origen de cada personaje cuando se trata de personajes famosos. Las recomendaciones de Cicerón, Horacio y Quintiliano (*Institutio oratoria*, VII, 64-73) junto a la *Rhetórica ad Herennium* (IV, 49-50) sirven como fuente de inspiración para las enseñanzas en las escuelas religiosas, los centros de estudios y las universidades durante la Edad Media (R. Senabre, 1997: 9-11).

Las doctrinas medievales<sup>225</sup> no sólo prologan, sino también profundizan y matizan algunos aspectos de la retórica clásica<sup>226</sup>. Mathieu de Vendôme, a partir de las ideas de Horacio y Quintiliano compone, hacia 1175, *Ars Versificatoria* en la que repasa dichas recomendaciones y hace de los consejos, preceptos e indicaciones, normas universales. Por ejemplo, siguiendo a Horacio, Mathieu de Vendôme defiende que un cura debe tener firmeza en la fe (*fidei constantia*), religiosidad sin mácula (*illibata religio*) y dulzura de la piedad (*blandimentum pietatis*). Sobre la base de estos rasgos canónicos, el retrato se convierte en normas y fórmulas, lo que dista de cualquier rasgo particular. Según esta tesis, los retratos medievales responden a esquemas previos, estereotipados o reglas regidas a las que se ha de seguir fielmente. Se trata, por tanto, de un ejercicio obligatorio para

---

<sup>225</sup> En la literatura española medieval, existían dos tradiciones retóricas: la cristiana y la árabe. En la primera, el retrato no era visual, obedeciendo a los canones retóricos bien precisos, mientras que en la segunda, se ofrecían retratos escritos más individualizados con carácter pictórico a causa de la censura religiosa que pesaba sobre la representación iconográfica (P. Civil, 1988: 71).

<sup>226</sup> Para más información sobre la descripción moral y física en aquella época, cfr. P. Civil (1988: 69-76).

todos. Y así se manifiesta en la educación, pues en los tratados medievales, el texto doctrinal va acompañado de ejemplos sacados de autores latinos. Por ello, cada procedimiento retórico estudiado se ve respaldado por uno o varios modelos prestigiosos, lo que convierte el tratado en una antología de textos elegidos. A este respecto, Mathieu de Vendôme (*Ars*, I, 60) apuesta por aprender e imitar a los modelos, regla que rompe con toda iniciativa propia.

Ocurre lo mismo durante el Renacimiento, ya que en el citado periodo, con la riqueza y la abundancia de la descripción en la poesía y, sobre todo, en la de la *Pléiade*, donde se retrata al hombre —al igual que en la Edad Media— siguiendo un esquema tripartito: cabeza, tronco y extremidades. Se da el carácter moral sin someterse a un orden preconcebido. De todo ello se deduce que, a lo largo de la historia, el orden de la *dispositio* del retrato literario se ha mediatizado, con muy pocas excepciones, por la existencia de unas reglas a las que se ha supeditado el escritor. Éste, para escribir, se ha olvidado de la imaginación y se ha dejado llevar por un conjunto de creencias (R. Senabre, 1997: 13-14). En síntesis, desde un punto de vista histórico, el autorretrato ha desempeñado un papel importante para la enseñanza, comprensión y análisis de las obras literarias.

Pero, a pesar de dicha importancia, Beaujour (1980: 7), en su ensayo, *Miroirs d'encre*, declara que el término *autorretrato* no le satisface porque alude a Rambrandt, Van Gogh y Francis Bacon en vez de Montaigne o Leiris. Es decir, que tanto su origen como su desarrollo principal es pictórico, lo que acarrea falsas dependencias estéticas. Menciona que, además, en el contexto literario, el término resulta metafórico y que, por ello, es necesario recurrir a un neologismo. Pero esta aproximación negativa no ha impedido a los críticos definir el autorretrato.

Las teorías clásicas y medievales entienden, en términos generales, el retrato como una descripción física y moral de un personaje. Por su parte, Sainte-Beuve —citado por G. Antoine (1993: LXIII)— que ha cultivado con profusión esta modalidad de escritura, la define como una “forme commode, suffisamment consistante et qui prête à une infinité d’aperçus de littérature et de morale: celle-ci empiète naturellement avec les années, et la littérature, par moments, n’est qu’un prétexte...”. Aunque el autorretrato abarca la literatura en sus distintas facetas, Lejeune, al inspirarse en los *Essays* de Montaigne, entiende el autorretrato como un texto en el que no hay relato continuado ni historia sistemática de la personalidad (M. Beaujour, 1980: 7). En relación con esta tesis, se percibe que el autorretrato suele ser un texto sintético, breve, que aparece en un texto mucho mayor donde la autoplasmación aparece de manera fragmentaria. Para Kohan (2000: 47), esta modalidad de escritura “permite evaluar la mirada sobre nosotros mismos a través de una lente real o imaginaria que encuadra nuestra imagen. Los encuadros pueden corresponder a diferentes momentos señalados en el relato autobiográfico, que el autorretrato enriquece”.

Para autorretratarse, se puede emplear la primera, segunda y tercera persona del singular, así como alternar figuras narrativas. En este marco, se encuentran ejemplos, como los de Rosa Chacel, en *Alcancía (Vuelta)*, en que se retrata usando la primera persona del singular y reforzándola con los pronombres posesivos: “Es tan atroz lo que pienso de todos y de mí misma, que tal vez por eso me odian; me odian todos, sin excepción. Me odian cada día más y no es por mi conducta, porque mi conducta cada día es más eso que llaman irreprochable” (L. Freixas, 1997: 179). Eduardo Chicharro, por su parte, en su breve *Autorretrato*

—escrito hacia 1959, aunque inédito hasta 1974—, se distancia autorretratándose en tercera persona del singular, como observa Caballé (1995: 48). Dalí (1942), por fin, se autorretrata desdoblándose en *La vida secreta de Salvador Dalí*, alternando la segunda y la tercera persona del singular (M. Debas, 1988: 285). También se pueden distinguir los retratos en verso, en prosa, de personajes históricos, de ente de ficción, de un sujeto o de varios, dialogados, dispuestos en un orden descendente o ascendente, extensos, breves, detallados, concisos, serios y caricaturescos, como defiende Senabre (1997: 26).

Así pues, el autorretrato literario tiene afinidades y diferencias con la autobiografía. En cuanto al primer punto, ambos géneros convierten al ser humano en el centro de interés, es decir, en tema de la enunciación. En efecto, el hecho de que el autor real en ambos géneros venga a ser autor literario implica lo subjetivo en ellos. Para Iriarte López (2000: 341-344), no sólo comparten las mismas dificultades para fijar claramente sus límites con otros géneros literarios, sino también su longevidad histórica implica una variación constante y adaptación al tiempo. Para ella, estos géneros aceptan un mismo esquema de análisis atendiendo a las preguntas y respuestas como *¿quién?*, *¿qué?*, *¿cómo?*, *¿cuándo?*, *¿dónde?* y *¿por qué?* En definitiva, ambos géneros constituyen un testimonio de una época histórica determinada.

En lo que se refiere al segundo punto, el autorretrato se distancia de las obras auténticamente autobiográficas porque poseen un matiz autobiográfico, es decir, que en el autorretrato literario, el deseo de descubrirse y afirmarse desemboca en un retrato estático. Este hecho traza los límites con la autobiografía que entiende la vida como un proceso. En opinión de Weintraub (1991: 22), en el

autorretrato, “el autor está intensamente preocupado por explorar el estado presente de su yo en [...] que se detiene para confirmar la condición de su yo para así poder decidir en qué sentido quiere dirigir su vida”. En esta línea, Iriarte López (2000: 345) opina que la autobiografía es una exposición dinámica concretada en el personaje que la encarna, mientras que el retrato es la representación estática del hombre que elige la descripción para pintarse. Además, alude a la conclusión de Beaujour que marca la diferencia entre ambos géneros con la sentencia: “Je ne vous raconterai pas ce que j’ai fait [autobiografía] mais je vais vous dire ce qui je suis [autorretrato]”.

El autorretrato también se distingue de la autobiografía por la ausencia de un relato continuado y la subordinación a una interpretación lógica y estática. La autobiografía ha sido objeto de muchos encuentros, seminarios internacionales, como avalan los estudios teóricos y críticos sobre el género, lo que no ocurre cuando se trata del autorretrato. Dado que los autorretratistas lo practican sin saber —ya que cada uno lo hace a su manera—, el autorretrato se convierte en un género sin expectativa. Por ello, los historiadores y teóricos, de manera restrictiva o negativa, sostienen que de ningún modo es una autobiografía<sup>227</sup>. Sin embargo, cuando se lo relaciona con la historia, viene a ser una formación polimorfa, mucho más heterogénea y compleja que la narración autobiográfica. Tal consideración se

---

<sup>227</sup> De esta dicotomía autobiografía-autorretrato, Beaujour (1980: 9) subraya que «<<Cette opposition entre le narratif d’une part et de l’autre l’analogique, le métaphorique ou le poétique permet déjà de mettre en lumière un trait saillant de l’autoportrait. Celui-ci tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s’oppose à la sintagmatique d’une narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en ‘construire’ la chronologie. La totalisation de l’autoportrait n’est pas donnée d’avance, puisqu’on peut ajouter au paradigme des éléments homologues, tandis que la clôture temporelle de l’autobiographie est déjà implicite dans le choix du *curriculum vitae*>>».

debe a que el autorretrato se entiende como microcosmos sobre una trayectoria enciclopédica. En este sentido, viene a ser un espejo del *yo* y de todo lo que lo rodea, convirtiéndose en un banco de datos históricos. Se trata de lo que en la Edad Media, se llama *speculum*, es decir, un conjunto enciclopédico de conocimientos. Según tal hipótesis, el autorretrato es una memoria a caballo entre el individuo y la cultura o tradición, porque plasma ideologías y representaciones de una época, aunque se opone a la estructura propia de la historiografía, novela, biografía y autobiografía, como sostiene Beaujour (1980: 29-31). Éste, al igual que Sainte-Beuve y Lauvergnat-Gagniere, aduce que el retrato pertenece a las artes plásticas; de ahí su estrecha relación con la pintura.

Dalí (1942), en su doble faceta de *pintor-escritor* o *escritor-pintor*, tras escribir *La vida secreta de Salvador Dalí por Salvador Dalí* —obra en la que plasma la vida de un pintor y habla de sus obras pictóricas como componentes de su vida—, relata cómo, cuándo y dónde han sido producidos y recibidos algunos de sus cuadros y los ilustra con dibujos, fotografías y viñetas que aparecen al margen de cada texto. Sobre la base de todos estos datos, Debax (1988: 277) dice que “Dalí savait que son texte n’est pas suffisant, que sa compétence ressortait plutôt du code graphique et comme si celui-ci venait étayer et parfois substituer le code linguistique”. Ezquerro (1988), por su parte, en “De l’autoportrait peint à l’autoportrait écrit. Le dur et le mou”, se inspira en la misma obra de Dalí para mostrar un Dalí que compara el autorretrato textual (*le mou*) con los autorretratos pintados (*le dur*) para demostrar en qué medida la escritura aclara los rasgos destacados de su propia representación. Esta interrelación entre el retrato duro salpicado de imágenes anecdóticas y el retrato blando, interior, textual y analítico



cuyo objetivo es explicar las palabras mudas a través de las imágenes, ha sido destacada por Ezquerro (1988)<sup>228</sup>. En síntesis, Dalí combina la escritura con la pintura, técnica que consiste en explicar o llevar al conocimiento la una a través de la otra y vice-versa, lo que plantea, a su vez, el problema de sinceridad en el autorretrato.

De este modo, la técnica utilizada por Dalí (*escritura-pintura*) es un proceso de desdoblamiento que permite cuestionar la veracidad de los hechos. De igual modo, las anécdotas a las que apela resaltan el carácter extraño, excesivo e insolente del personaje que puede dar lugar a los acontecimientos contruídos, inventados, imaginados o falsos. Este desdoblamiento que desemboca en la subjetividad y cuestiona la sinceridad de lo narrado y pintado, también ha llamado la atención de Debas (1988)<sup>229</sup>. Este problema de sinceridad es también notable al final de la Edad Media<sup>230</sup> y durante el Renacimiento<sup>231</sup>. El hombre tiene que traducir el mundo visible en palabras, subjetivándolo —tal como argumenta Gombich en *L'art et l'illusion*— para llegar a la conclusión de que el hombre no imita perfectamente lo real, sino su perfecta ilusión. Esta consideración supone que el papel del artista consiste en imponer la ilusión y el del lector, dejarse conmov

---

<sup>228</sup> A propósito, Ezquerro (1988: 293) dice que “le rapport de l’auto-portrait écrit à l’autoportrait peint est, très évidemment, un rapport de dépendance: l’oeuvre peinte est première, dense, hermétique, elle construit une mythologie. L’oeuvre écrite est seconde, explicative, didactique; elle décline et analyse les éléments d’une mythologie déjà là. Il n’en reste pas moins que cette confrontation possible est d’un intérêt exceptionnel pour éclairer cette peinture quelque peu déroutante”.

<sup>229</sup> Al respecto, Debas (1988: 280) sostiene que “Dali sait choisir et trier dans son monde intérieur ce qu’il veut bien donner à voir comme émanant d’un psychisme auquel il aurait un accès privilégié puisque c’est le sien et qu’il serait seul habile à interpreter”.

<sup>230</sup> Conviene recordar las técnicas subjetivas propias a la poesía de los trovadores y a las novelas medievales.

<sup>231</sup> Se trata de una época fecunda en descripción en la poesía.

y seducir por esa sensación, lo que desemboca en una representación teatral del personaje, como ocurre también durante el Romanticismo, época en la cual el hombre se dedica al juego del disfraz, máscara y desdoblamiento<sup>232</sup>. Para los románticos (Balzac, Beaudelaire, Stendhal y Delacroix), el arte es el lugar privilegiado para la puesta en escena del *yo*. Según esta teoría, el autorretrato constituye un fantasma o una utopía.

Aunque la subjetividad del autorretratista mueve la crítica a pensar que lo que hace no es retratarse fielmente, sino dedicarse a otra cosa, no se deben olvidar los valores de este tipo escritural. Entre otros, permite definir a los personajes, resaltar su figura, darlos a conocer, destacar su individualidad y contar historias de la vida. El arte del autorretrato también acompaña al hombre en toda la vida, pues el deseo de inmortalizar, conmemorar y hacer una parodia burlesca, así como desafiar el tiempo favorecen el desarrollo del género. En caso de fallecimiento, el hecho de separarse para siempre del difunto obliga a retratarle para las generaciones futuras. En relación con esto, Forycki (1988: 119) opina que desde el Renacimiento —(Léonard de Vinci, Michel-Ange, Raphaël, Cardano, Cellini, Montaigne)— hasta en la actualidad, asistimos a una tendencia constantemente renovada consistente en inmortalizar a un personaje, legando su genio a la prosperidad. En consecuencia, se trata, sin más, de recordar la existencia. A este respecto, Civil (1988: 74), que analiza los retratos en la historiografía española del siglo XVI, concluye que el interés de dichos retratos españoles no estriba en el grado de verdad, tampoco en la adecuación con un referente iconográfico, sino en

---

<sup>232</sup> Respecto a este desdoblamiento del autorretratista, Beaujour (1980: 40) esgrime que “à quelque degré, l’autoportraitiste se peint toujours *in figura* (le portrait *in figura* représente le sujet avec les attributs d’un personnage (divinité, saint, héros mythique ou historique) auquel il est assimilé)”.

la significación, es decir, en el valor laudatorio y en el testimonio humano que aportan, pudiendo ser de uso útil en los ámbitos literarios, culturales y políticos. De acuerdo con lo que antecede, son muchas las funciones del autorretrato que se derivan de la reflexión de Civil. Retomando el concepto ambiguo de Diderot, una de ellas es hacer de uno un personaje *interesante*. Pese a dichas funciones importantes para la modernidad, hay voces críticas dirigidas en contra del autorretrato, entre otras, las de Diderot en *Jacques le fataliste*, *Les deux amis de Bourbonne* y Furetière, en *Roman Bourgeois*.

A partir de los rasgos esenciales del autorretrato —descripción física y moral, desorden, fragmentación y términos convencionales como *grande*, *guapo*, *hermoso*, *seductor*, *el juego de disfraz*, *máscara* y *desdoblamiento*, al que se ve sometido el autorretratista—, estos dos teóricos condenan el género porque sostienen que dichos recursos lo aniquilan por completo. También se inspiran en ellos para argumentar que el autorretrato se entendería como algo distinto del que se está hablando, es decir, una mera descripción del hombre. Por lo tanto, Furetière rechaza el retrato en la escritura y sugiere que su lugar ideal está en las artes plásticas. Así que, para este teórico, el retrato está condenado a decepcionar siempre al lector si lo relaciona con la naturaleza y el arte. Añade que el retrato puede ser sobradamente perfecto o imperfecto, por lo que está lejos de su verdadera meta que consiste en permitir el reconocimiento del hombre (R. Favre, 1988: 144). Las críticas de Diderot y de Furetière junto a la de Beaujour, que rechaza la palabra, contrastan con la visión positiva y complaciente de Sainte-Beuve respecto a este concepto. En efecto, Sainte-Beuve, poeta y novelista

fracasado, cosecha fama y prestigio cultivando el autorretrato<sup>233</sup>. Igualmente, su producción literaria (*Port-Royal*, sobre todo) viene repleta de autorretratos de sus personajes. De hecho, mientras la crítica le considera el *inventor* del concepto —aunque es sabido que el género se cultivó con anterioridad—, Sainte-Beuve (G. Antoine, 1993: LXIII) afirma que dicha modalidad de escritura ha sido su recurso, su expediente y su género.

El autorretrato literario es un medio de reconocimiento, más aún de conocimiento, pues uno se autorretrata para conocerse mejor. En tal sentido, Caballé (1995: 48) señala que el arquetipo del autorretrato responde al mismo tiempo a la descripción, el estatismo y la selección de algunos rasgos biográficos con valor autoproyectivo y brevedad en la escritura. En este tipo de relato, el autor, como en la autobiografía, choca con el problema de tiempo a la hora de equilibrar los elementos diacrónicos y sincrónicos. Se supone que existe una identidad de nombre entre el autor —tal como figura con su nombre en la cubierta—, el narrador y el personaje de quien se habla.

En el panorama literario español, Freixas señala que el autorretrato es un género poco practicado. Sin embargo, ofrece una importante antología, reflejo de un siglo de vida de la literatura española<sup>234</sup>, como también hace Senabre (1997), en *El retrato literario (Antología)*. En síntesis, el autorretrato literario se asimila a la autobiografía, ya que ambos géneros se preocupan por la esencia del ser humano. Sin embargo, se diferencian dentro del marco de lo dinámico y de lo

---

<sup>233</sup> Sainte-Beuve cultiva el género a través de la *Revue de París*, fundada por L. Véron en 1829 en Francia.

<sup>234</sup> Freixas (1997): *Retratos literarios. Escritores españoles del siglo XX evocados por sus contemporáneos*.

estático, es decir, entre la naturaleza descriptiva del autorretrato y del carácter narrativo de la autobiografía.

#### 1. 4. 6. Autoficción

La autoficción constituye otra modalidad de la literatura personal de la que se han ocupado muchos teóricos<sup>235</sup>. Muchos de ellos inciden en que fue Serge Doubrousky (1977) quien acuñó el término en su libro *Fils* al intentar dar un ejemplo a la casilla ciega que Lejeune había declarado vacía, en su clasificación de 1975, por no tener constancia de un caso en el que el protagonista de una novela llevase el mismo nombre que el autor. Pese a ello, a lo largo de la historia literaria, se han cultivado la fórmula de la autoficción sin apoyo de un neologismo, hecho que significa que, en realidad, no estaba vacía la casilla ciega. De hecho, Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 267), al tener en cuenta que el terreno ya había sido explorado mucho antes del año 1977, cuestionan la novedad del concepto cuando argumentan que a lo largo del siglo XX, Malraux y Celine fueron ejemplos señeros de este tipo de relato y que, a partir de los años setenta, también, Barthes, Perec, Sollers y Modiano lo cultivaron. Para sostener su tesis, recuperan la frase inaugural de *Roland Barthes por Roland Barthes*: “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman”.

---

<sup>235</sup> Se trata de teóricos como Lejeune (1998), Lecarme y Lecarme-Tabone (1999), Alberca (1999), Molero de la Iglesia (2000a), Jean-Maurice de Montremy (2002) y Thomas Régnier (2002) entre otros.

Jean-Maurice de Montremy (2002: 63), por su parte, alega que el concepto ha sido a veces utilizado antes de 1920<sup>236</sup>. A través de unos ejemplos de autores que han cultivado la autoficción antes de esa fecha, el teórico intenta derrocar a Doubrovsky como el inventor de la autoficción cuando cuestiona el origen o la primera aparición del concepto en la literatura. Asimismo, Thomas Regnier (2002: 64), a partir de *La transparence et l'obstacle* (1957) y *Relation critique*, obras de Starobinski en las que habla, respectivamente, de la poética autobiográfica de Rousseau y del estilo de la autobiografía, coincide con el crítico en ver los brotes de la autoficción en las obras de Rousseau, inspirándose en su declaración: “Il faudrait, pour ce que j'ai à dire, inventer un langage aussi nouveau que mon projet”. A partir de ella, se hace patente una evolución —o si se quiere— una revolución, pues rompe con las normas de la autobiografía clásica<sup>237</sup>. Desde esta perspectiva, una parte de la crítica opina que Rousseau es el padre de la crítica moderna por sus tendencias renovadoras<sup>238</sup>. Esta hipótesis mueve a Thomas Regnier (2002: 65) a decir, cuando comenta la autoficción, que “plutôt que de la limiter au fiat d'un artiste conscient de ce qu'il fait, il semble ainsi légitime de

---

<sup>236</sup> Al respecto, Jean-Maurice de Montremy (2002: 63) se pregunta por qué el «*Oberman* de Senancour (1804), livre fondateur de ce qu'on nommera longtemps le 'roman personnel', ne serait-il pas une autofiction? Que dire de plusieurs romans de Thomas Bernhard? Où placer les *Antimémoires* d'André Malraux, dont l'entreprise commence au milieu des années 1960? En s'inventant l'identité de *Monsieur Jadis* (1970), Antoine Blondin lui-même n'aurait-il pas anticipé Doubrovsky? Avec *W, ou le souvenir d'enfance* (1975), Georges Perec ouvre-t-il la voie?>>.

<sup>237</sup> También la revolución llevará a Rousseau a escribir *Rêveries* en la que desarrolla una teoría de su propia escritura y reivindica la *verdad subjetiva*. En la misma obra, confiesa que escribe para sí mismo y no para el destinatario. Puesto que en sus *Confesiones* Rousseau se opone a Jean-Jacques, se produce un conflicto personal reforzado por la contradicción de su inocencia y culpabilidad. Una parte de la crítica atribuye el privilegio de la ficción a Nerval, porque le considera el precursor de la autoficción, basándose en su obra, *Filles du feu et d'Aurélia* (Th. Regnier, 2002).

<sup>238</sup> A este respecto, Pozuelo Yvancos (2006: 91) sostiene que «Cualquier conocedor de las teorías contemporáneas sobre el fenómeno autobiográfico sabe que buena parte de su fisonomía habría sido otra, si no hubieran sido las *Confesiones* de J. J. Rousseau el texto nuclear en la postulación de las primeras tesis que nutrieron la corriente conocida como 'deconstruccionista'>>.

redefinir l'autofiction à sa source, lorsqu'elle est à peine encore elle-même. Une généalogie, comme on voit, paradoxale, à partir d'une crise de l'ideal autobiographique, vers une nouvelle éthique de l'écriture". En referencia a cuanto se ha dicho, el origen de la autoficción resulta paradójico, como lo es el propio término, pudiéndose situar con libertad en el tiempo.

Sobre la base de los estudios de Guy Mercadier sobre *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventura* de Torres Villaroel, Molero de la Iglesia (2000a: 44-45 y 49) y Alberca (2004: 236) encuentran en esta obra la primera muestra del género en el ámbito español. Ambos críticos, junto a Gloria Chicote, coinciden en considerar el *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita del siglo XIV, como una novela con tintes autobiográficos. Esta tesis permite decir que hasta el momento, los críticos no se han puesto de acuerdo sobre una fecha única de la aparición de la autoficción en la literatura, pues el problema del sujeto o el cuestionamiento de su presencia dentro del relato no se limita exclusivamente a la trascendental fecha de 1977, sino que es un fenómeno que ha aparecido en las novelas de todos los tiempos. Se trata, por tanto, de un hecho que revela que su origen se produce más a raíz de una práctica novelística que de un marco teórico.

De este modo, el término *autoficción* no goza de la confianza de todos los teóricos. Mientras que Doubrovsky y Nizon lo avalan totalmente, Genette, Bellemin-Nöel y Nourissier lo rechazan. El penúltimo propone *bi-autographie*, mientras que el último se empeña en marcar una frontera entre su producción novelesca y sus relatos autobiográficos (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999: 273). Alberca (1996: 10), por su parte, prefiere el concepto de *autonovela* (concepto rechazado por Jean Bellimin-Nöel) a la de *autoficción*. Si bien, el

término más extendido es el de *novela autobiográfica* —rechazado, sin embargo, en el momento de su aparición por Lejeune por contemplarse la totalidad del *bios* como material narrativo—, Molero de la Iglesia (2000a: 14) encuentra más adecuado hablar de *novela autorreferencial*. Para ella, se trata de una “denominación que sitúa en primer término su naturaleza novelesca y sólo como calificativo la referencia a sí mismo” sin que implique determinado alcance de la materia autobiográfica pero implicando la representación del autor en el relato, en tanto personaje de la ficción.

De igual modo, Jean-Maurice de Montremy (2002: 62) marca la diferencia entre la novela autobiográfica y la autoficción cuando defiende que <<le roman autobiographique consiste à raconter des événements personnels sous le couvert de personnages imaginaires tandis que l’autofiction ferait vivre des événements fictifs —ou pour le moins fantasmés— à des personnages ‘réels’, même nom, même adresse>>. Así pues, el estado de la cuestión, en este aspecto, es contradictorio, pues mientras que unos aceptan el concepto de *autoficción*, otros lo rechazan. También, hay quienes buscan un sinónimo apropiado o, simplemente, se dedican al juego de la matización. La pregunta es, entonces, qué género hay detrás del llamado *novela autobiográfica*, *novela autorreferencial*, *novela-testimonio*, *autonovela*, *bi-autographie* o *autoficción*.

Según Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 268), la autoficción es un “récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l’intitulé générique indique qu’il s’agit d’un roman”. Para estos teóricos, la autoficción se interpreta como una variante de la autobiografía, pues consideran que, en su apariencia, presenta una contradicción consistente en despistar al lector



y proponerle una lectura vacilante basada en dos pactos: novelesco y autobiográfico. Para Alberca (1999: 57), dicha definición recalca la originalidad, las particularidades y los límites de la autoficción porque elimina algunos de sus aspectos formales innovadores, así como ciertos de sus claves receptoras. Por ello, entiende que esa definición es minimalista, restringida y cerrada, oponiéndose a la de Vincent Colonna que es más vaga, general y abierta.

En efecto, Vincent Colonna define la autoficción como un relato en el que “l’accent est mis sur l’invention d’une personnalité et d’une existence, c’est-à-dire sur un type de fictionnalisation de la substance même de l’expérience vécue” (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999: 269). Incorpora en su campo autoficcional *Don Quijote*, *Siegfried*, *Limousi* y los escritores Celine y Proust. Su aproximación concede plenos poderes para inventar una personalidad y una existencia, pues proporciona vías para ficcionalizar la propia experiencia humana. Tal hecho cuestiona la relación de identidad entre el autor y el narrador. Es sin duda por esos motivos que Romera Castillo (1982) se une a Lejeune (1994: 63) para denominar *novelas autobiográficas* a aquellos textos de ficción en los que “el lector puede tener razones para sospechar, a partir de parecidos que cree percibir, que se da una identidad entre el autor y el personaje, mientras que el autor ha preferido negar esta identidad o, al menos, no afirmarla”. En relación con lo dicho, puede entenderse la autoficción como un estilo literario cuya tendencia vanguardista permite incorporar en el mismo relato hechos reales de la vida y los inventados. Es una aproximación similar a la de Manuel Alberca (1999).

Este teórico parte de la noción de *pacto autobiográfico* de Lejeune de 1975 y, sobre todo, de la casilla ciega y vacía en su cuadro, cuando declara que no

conoce ningún caso de novela cuyo protagonista tiene el mismo nombre que el autor que firma el libro; define la autoficción como un “producto de ingeniería literaria, un híbrido elaborado a partir de elementos autobiográficos y novelescos, a los que ya estamos acostumbrados en la biología o en la botánica” (M. Alberca, 1999: 58). La mezcla de estos elementos le lleva a considerar la autoficción como una autobiografía *disfrazada y camuflada* cuyo pacto es ambiguo, como lo es la lectura de la que procede. En este sentido, se trata de un tipo de relato híbrido, transgresor, mixto y confuso con un pacto ambiguo que invita a una lectura ambigua y vacilante. A causa de dicha ambigüedad —aunque se supone que todo ello constituye su encanto y su singularidad—, otros críticos se apoyan en tales elementos para ver en la autoficción un género menor o una autobiografía vergonzosa. Trasladada a la anatomía del cuerpo humano, la autoficción se parece a un hombre con sexo femenino o a una mujer con un sexo masculino. En base a su constitución física, cuesta entender si, realmente, se trata de un hombre o de una mujer. Pero de lo que no hay duda es que son las dos cosas al mismo tiempo, pues desnudos, provocan risa, preocupación, indignación y rechazo, pero también alegría y curiosidad por ser motivos de estudio y de reflexión.

A partir de las definiciones de los críticos, se ve que el nombre propio desempeña un papel importante en este tipo escritural. Pero, por ser la autoficción un campo impreciso, dicho nombre plantea más interrogantes que soluciones relativas a la enunciación y al enunciado. Ciertamente, la autonovelación, al mismo tiempo que pretende imitar al modelo, choca con el problema de la identificación entre el narrador y el enunciador real. A este propósito, Lejeune (1994: 186: 187) opina que un referente tiene carácter real, imaginario o mixto,

según corresponda a un nombre real, imaginario o mixto, respectivamente. Este referente real ha de conectar con el reconocimiento del nombre, que sea oficial, un pseudónimo o un apodo, como perteneciente a alguien conocido y que existe realmente en la vida. En este marco, la autobiografía admite sólo el primer caso, mientras que la novela autobiográfica puede llevar un nombre real que remite a la persona del autor, un nombre sustituido (el pretexto advierte que se ha cambiado del nombre) e incluso puede que no tenga nombre (aparece sólo el *yo* del narrador, pero nunca un nombre imaginado).

En relación con estas teorías, Romera Castillo (1981: 29-30) sostiene que existen modalidades de relatos autobiográficos de ficción: el relato novelado y el relato teatral, distinguiendo dos tipos de relatos autobiográficos de ficción: los personales y los impersonales. Los personales son aquellos en que el grado de aproximación a la autobiografía es mucho mayor que en los relatos autobiográficos impersonales. En esta categoría, el autor, en su obra, asume un pseudónimo y lo atribuye al personaje de ficción. En cierta medida, hay identidad del narrador y del personaje. Es el caso de José Martínez Ruiz Azorín que, en *La voluntad*, expresa su crisis personal a través del personaje Antonio Azorín. A través de este personaje de ficción, Azorín escritor, con el propósito de trascendencia, plasma sus experiencias personales. En los impersonales, el creador literario, de manera indirecta, deja transparentar indicios de su propia vida y los personajes son designados en tercera persona. Como ejemplo ilustrativo, Luis Martín Santos, a través de Pedro, protagonista de *Tiempo de silencio*, expone su existencia mediante sus actividades profesionales. Aquí, no hay identificación explícita autor-personaje y es mayor el grado de alejamiento de la autobiografía. En síntesis, Romera

Castillo (1981: 27) sostiene que en la novela autobiográfica de ficción, “hay una identidad asumida en el plano de la enunciación y una semejanza en el plano del enunciado”. Uno de sus rasgos esenciales sería así la semejanza que existe entre la historia vivida por el personaje de la escritura y la del autor que la escribe.

En un estudio dedicado a analizar los rasgos enunciativos y discursivos que determinan la autoficción respecto a la autobiografía, Molero de la Iglesia (2000a) encuentra tres niveles en el grado y la forma de autorrepresentarse el autor en su novela. Se trata de ficciones con factores textuales de identificación, de aquellas que portan factores de identificación paratextual y aquellas en que la relación se debe al factor intertextual. En el primer caso, el nombre propio o las autoalusiones tienen el mismo valor referencial, y eso porque el personaje lleva el mismo nombre que el autor y, por tanto, no cabe la menor duda sobre su posible identificación. Serían ejemplo de ello *Autobiografía de Federico Sánchez* (J. Semprún, 1977), *El cuarto de atrás* (C. Martín Gaité, 1978), o *Penúltimos castigos* (C. Barral, 1993). En este modelo, caben las ficciones que se apoyan en un pseudónimo reconocido por todos o algunas denominaciones, como a las que recurre Francisco Umbral (Paquito, Francesillo). En el segundo caso, mediante prólogos, reseñas, contraportadas, dedicatorias, presentaciones y aclaraciones, etc., el autor proporciona al lector ingredientes que remiten su propia figura al personaje. En esta categoría, estarían *Todas las almas* (J. Marías, 1989) y *El jinete polaco* (Muñoz Molina, 1991). En el último caso, es el lector el que detecta referencias al autor, confirmando la autoalusión con otros textos-testigos, entre otros las entrevistas, declaraciones, biografías y autobiografías que le ayuden a identificar al sujeto de escritura y al de la acción. En este caso, estarían J. *Juan sin*

*tierra* (L. Goytisolo, 1975) o *Antología* (L. Goytisolo, 1973, 1976, 1979 y 1981). Los dos últimos casos corresponderían a lo que Romera Castillo denomina *relatos impersonales* en los que el alejamiento a la autobiografía resulta mucho mayor.

Según esta tesis, el elemento básico de la autoficción es la correspondencia nominal del autor y del personaje. Bajo formas y procedimientos diferentes, resulta imprescindible para marcar fronteras entre los relatos autoficcionales y las novelas en forma autobiográfica (primera persona). Asimismo, se puede pensar que el nombre propio es un atributo arbitrario sin importancia y que, por falta de contenido semántico, puede que comprometa menos. Sin embargo, es la piedra angular en el reconocimiento del género y desde el punto de vista jurídico, administrativo y social, resulta imprescindible. Por ello, Gérard Macé opina que el “nombre propio contiene el laberinto completo de nuestra biografía y de nuestra genealogía familiar” (M. Alberca, 2004: 238). Lejeune (1986: 71-72), por su parte, ya había señalado que “un nom réel a une sorte de force magnétique; il communique à tout ce qui touche une aure de vérité”. Si uno se cree estar leyendo una novela y el peritexto le advierte que el personaje de la novela lleva el mismo nombre propio del autor, se produce extrañamiento o incredulidad. Tal hecho se produce porque se supone que se han roto las bases de la narratología por la presencia del nombre propio del autor dentro de un relato novelesco. Pero, según Lecarme y Lecarme-Tabone, esta identidad nominal de la novela vacila o alterna entre lo que es y no es al mismo tiempo. Se trata de una identidad idéntica y diferente, idéntica pero parcial o imaginario.

Genette (1993) rechaza esta percepción de la identidad al decir que resulta imposible ser y no ser al mismo tiempo, lo que confirma el carácter contradictorio

o ambiguo de la autoficción que afecta también a las figuras de la narración. En esta línea, como ficción del autor sobre sí mismo, la novela autobiográfica venía escrita en primera persona. Asimismo, se emplea la segunda y la tercera persona, así como la alternancia de figuras narrativas. En efecto, la alternancia en un mismo texto del *homodiegético* y del *heterodiegético* ha sido concebida por Barthes, en 1975, ya que el crítico había dado las claves de la autoficción diciendo: “Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman”. De este modo, se trata de ficcionalizar al narrador con el juego de la primera y tercera personas<sup>239</sup> (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999: 279).

En cuanto a las formas y grados de ambigüedad en la autoficción<sup>240</sup>, Alberca (2004) distingue dos formas: la paratextual y la textual. La primera se desarrolla al nivel de la enunciación y compromete las claves de lectura que el autor propone al lector, mientras que la segunda afecta a la lectura del enunciado, prolonga y acentúa las posibles vacilaciones emanadas de la enunciación. A raíz de la combinación de dichos grados de ambigüedades, resulta clara la relación de semejanza y no de identidad entre el autor y el personaje, como en el caso de la autobiografía. La no-identidad lleva al pacto autoficcional y en cuyo caso, el lector trata de establecer parecido, lo que supone recurrir a los elementos extratextuales o

---

<sup>239</sup> De cara a estas reflexiones sobre las figuras narrativas en la autoficción, se ha de tener en cuenta las aportaciones de Isabel de Castro y Lucía Montejo (1991), que en su libro *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, resaltan el crecimiento del individualismo frente al colectivismo de los años de la posguerra española. Señalan que en la actualidad, el escritor indaga más en lo personal, en su mundo interior y en busca de sus rasgos particulares. Por ello, emplea la primera persona del singular que “sirve como el recurso más adecuado para la incursión en la propia psicología, desplazando al narrador omnisciente que habla desde la tercera persona, ajena al sujeto; la primera persona es el mejor camino para proceder al autoconocimiento. Ello implica la renuncia al enfoque extradiegético u objetivo, a favor del intradiegético que conduce a la expresión de las propias vivencias” (I. De Castro y L. Montejo, 1991: 33). Desde la subjetividad de la conciencia, el narrador indaga sobre su pasado con la necesidad de dar sentido al presente y proyectar su vida con esperanza.

<sup>240</sup> Cfr. Alberca (2004: 243-246).

paratextuales para indagar sobre el autor, su familia y su entorno para establecer la relación entre el autor y la verdad de los enunciados. No existe pacto autobiográfico, sino pacto autoficcional que es diferente del pacto novelesco. Es un pacto contradictorio del tipo *soy yo y no soy yo* o de la especie *ésta es una novela y un relato verdadero*.

Tal hecho supone un juego de adivinanzas, pues el personaje se presenta como un doble del autor con un pseudónimo al que recurre para confesarse. Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 277) recalcan de modo sintético lo que precede cuando dicen que el pacto autoficcional debe ser contradictorio, a diferencia del pacto novelesco o del pacto autobiográfico que son unívocos<sup>241</sup>. De este modo, el pacto autoficcional desemboca en la ambigüedad e incumbe al lector dar una solución a la misma.

A este propósito, el lector tiene que ser lúcido, comprometido, inteligente, intelectual y capaz de darse cuenta de las estrategias deformantes del autor para cotejar datos biográficos, inventados y textuales a fin de anular la ambigüedad. Dicha ambigüedad y vacilación lectoras provienen también de la indefinición del género que editoriales como *Destino* o *Anagrama* suelen omitir con la intención de prestigiar el producto, cuando optan por la denominación de *relato*, *narración* o *texto* para evitar la de novela porque la consideran inapropiada para su producto. Dichas indicaciones orientan la lectura hacia la ficción y, en ningún caso, se advierten de que se trata de la autobiografía. Pues bien, por mecanismos textuales o por estrategias peritextuales, el lector cae en una lectura vacilante y debe hacer

---

<sup>241</sup> A este propósito, Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 277) sostienen <<qu'on ne s'attende pas non plus à trouver le sous-titre 'roman' quand le texte est essentiellement composite. On peut unifier les régistres, à la manière de Céline, Roble-grillet ou Doubrovski. On peut aussi les juxtaposer, les alterer, les contraster>>.

uso de su caudal intelectual para distinguir los hechos reales de los falsos. Se trata, en palabras de Alberca (1999: 75) de un “lector activo, que se deleite en el juego intelectual de posiciones cambiantes y ambivalentes y que soporte este doble juego de propuestas contrarias sin exigir una solución total”. Debe, también, disfrutar de lo mejor de la autoficción a través del *juego de planos e identidades*<sup>242</sup>.

La autoficción pertenece al género novelístico, aunque el autor aparezca dentro del relato con su nombre propio. Lo específico de este tipo de texto estriba en que su estatuto ambiguo afecta también a la identidad. May (1982) ve también privilegiadas las relaciones que mantienen las autobiografías con las novelas porque ambos géneros convierten la vida humana en tema de un libro y permiten al hombre crearse y escapar de la influencia del tiempo. Además, ellas recurren a la ficción y se apoyan en hechos reales para contar su historia. Molina (1991), Franzina (1992) y Tortosa (2001), tal como recoge Puertas Moya (2005: 303) siguen esta línea.

Molero de la Iglesia (2000a) ha profundizado en el registro de divergencias entre autobiografía y autoficción para reconocer que sus diferentes estatutos, sin perjuicio de que la autobiografía presente *efectos de ficcionalidad*, al igual que en la novela autobiográfica se incorporan *efectos de factualidad*. Genette ilustra también la diferencia entre los dos estatutos con la distancia ilocutiva que existe entre el *creed que* de la autobiografía y el *imaginad que* de la autoficción. La misma razón lingüística hace de la autobiografía un enunciado de realidad y de la

---

<sup>242</sup> En relación con este lector autoficcional, Alberca (1996: 15) defiende que se trata de un lector iniciado en el juego de la ambigüedad del autor que aparece en el prólogo de sus novelas invitándole a leerlas como ficción y autobiografía como es, por ejemplo, el caso de J. Llamares porque entiende que *toda novela es autobiográfica y toda autobiografía es ficción*. Sin embargo, aclara que su libro es una novela por *más que a alguno le pueda parecer una autobiografía*.



novela, un enunciado de ficción, aunque focalizado en el autor. El análisis de Darrieusseq (1996), tal como recoge Molero de la Iglesia, responde a este enfoque.

Admitido que todo estudio que se proponga diferenciar la autobiografía de la ficción debe tomar como punto de arranque la definición del pacto propuesto por Lejeune, Molero de la Iglesia (2000a) revisa todos los niveles de ambas discursividades para establecer que, mientras que la autobiografía se propone contar toda una vida, el novelista sólo se presenta como personaje de la obra de ficción sea por pura estrategia de estilo, sea porque intenta escapar al compromiso autobiográfico. De este modo, se escapa de su responsabilidad mediante la novelación de sí mismo, como sostiene Gusdorg. Si en el plano discursivo la autobiografía no difiere de la autoficción, lo hace respecto a las intenciones. De hecho, el autor de una autobiografía no es necesariamente alguien conocido como escritor, mientras que la autoficción es una provincia exclusiva de los profesionales de la novela por su capacidad de diluir las fronteras entre la ficción y la realidad. En tal marco, los textos autobiográficos pretenden la asimilación intelectual de sus contenidos. Al revés, el esteticismo es el principal objetivo de las ficciones. Además, los primeros se publican como literatura de no-ficción y los segundos, como literatura de imaginación con un objetivo preciso: comunicar con un lector que anda buscando, ante todo, la información. Molero de la Iglesia se apoya en las nociones de *ficción* y *dicción* para distinguir dos discursos igualmente literarios. Los primeros que incluyen la novela reproducen un enunciado ficticio —lo que Searle llama *enunciaciones con intención lúdica*—, mientras que los segundos —lo que se denomina *literatura de no-ficción*—pertenecen a la *dicción* cuya característica es representar *enunciaciones serias*, como las que se encuentran

en la autobiografía. En cuanto al propio texto, se ha de decir que, en la autobiografía, perdura la descripción de una individualidad en su conjunto. En cambio, la novela disuelve la *particularidad en la universalidad*.

De hecho, es algo fragmentario y de relativa extensión, salvo contados casos, pues el escritor de la autoficción no se adscribe a los condicionantes de la edad. Su proyecto de representación es parcial, por lo que raramente se justifica en la progresión vital porque no pretende contemplar el móvil apologético, tampoco ofrecer una imagen coherente de sí mismo a lo largo del tiempo. Este hecho dista de la autobiografía, que May concibe como obra de madurez y de vejez en la que el hombre intenta repasar el curso total de la vida para dotarla de un sentido. En este caso, el papel de la memoria, que consiste en recordar los hechos pasados, es explícito, mientras que, en la autoficción, la memoria puede disolverse en una dramatización del personaje o ser una estrategia para deformar la realidad comunicacional. Además, como el autor no pretende imitar al modelo, tampoco se ve afectado por la necesidad de identificación entre narrador y enunciador real.

De todo lo anterior, la autobiografía aparece como una escritura seria, creíble, responsable, comprometida, coherente y totalizadora, mientras que la autoficción es lo contrario o ambas realidades a la vez de manera imperfecta. Pero habrá que matizar que el tratamiento no puede evitar una lectura referencial cuando el lector ratifica el pacto autobiográfico. Esta tesis confirma que, a pesar de los cambios que ha experimentado el discurso, las autobiografías se escriben y se leen, así como se interpretan como un género al margen de la novela y del tratado histórico. No obstante, lo cierto es que ambas modalidades de discurso son lenguaje. A este respecto, se puede aludir a la obra (*Memorias*) de Leiris que

recalca la subjetividad a través del lenguaje. En efecto, Battista (A. Molero de la Iglesia, 2000a: 37) sostiene que Leiris ha escrito su obra autobiográfica inspirándose en la “palabra y no en los hechos, en el pensamiento y no en las acciones, reproduciendo la intermitencia del recuerdo con la discontinuidad de los fragmentos”. Desde esta perspectiva, la teórica concluye que este autodiscurso no tiene nada que ver con la autobiografía canónica. Pero advierte que tampoco significa la disolución de la autobiografía en la novela, dado que ésta evoluciona y la ficcionalización de lo íntimo o lo personal parece responder a las técnicas neorrealistas.

De este modo, Molero de la Iglesia (2000a: 12)<sup>243</sup> plantea el problema crítico de la autoficción, que se mueve entre dos alternativas posibles: que sea tomada como “tendencia de la novela actual entre otras muchas direcciones que la narrativa de ficción viene probando desde los años setenta, o bien como variación del discurso autobiográfico que ha superado el paradigma moderno de autorrepresentación”. Tras analizar los rasgos enunciativos y discursivos de un corpus autorreferencial, concluye en que pudiendo ser considerables las especificidades del discurso en la novela de la que un escritor se hace protagonista, la clave de la autoficción reside en la invención del enunciado, puesto que se “caracteriza por la cesión de la función narradora a una voz ficticia y por la variedad de juegos deformantes destinados a desviar las referencias personales”, de modo que separadas por dos intenciones distintas (la del autobiógrafo y la del novelista), la autoficción se diferencia de la autobiografía porque en ésta el autor pretende contar su vida, emitiendo un enunciado responsable; en cambio, en la

---

<sup>243</sup> Cfr. también Molero de la Iglesia (2000b, 2004).

autoficción sólo pretende ser el personaje de su propia obra, llevando a cabo un enunciado supuesto, como en la novela (A. Molero de la Iglesia, 2000a: 33 y 73).

Así pues, por su finalidad lúdica y no seria, muchos teóricos censuran la autoficción<sup>244</sup>, género al que Puertas Moya (2005: 317) denomina *hiper-género literario de la post-modernidad*.

Otro rasgo pertinente a la autoficción es que su estatuto novelesco conlleva una declaración de irresponsabilidad, dado que por ser novela, todo su contenido se interpreta como ficción. Este criterio implica que el autor no asume responsabilidad legal, lo que convierte la autoficción en un arma potente para agredir, insultar y calumniar a los demás. A este respecto, Carlos Barral, con *Penúltimos castigos*, fue demandado judicialmente por el señor García (señor García de la novela), porque declaró sentirse injuriado por su autor. Éste quedó en libertad y la demanda fue desestimada, al tratarse de una novela<sup>245</sup>. En este sentido, la autoficción viene a ser un medio idóneo para ajustar cuentas, escapar del compromiso y al control del autor. También se interpreta como un refugio para el sempiterno pudor hispánico, como sostiene Alberca (1996: 16)<sup>246</sup>. Desde esta

---

<sup>244</sup> Entre otros teóricos, cabe citar a Genette, Lacan, Pavel, Pivot, Lamén y Sollers (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999: 272-273). Asimismo, Puertas Moya (2005: 318) recoge la opinión del periodista Ignacio Echevarría (2002) cuando cuestiona esta modalidad de escritura diciendo: “Por todas partes se percibe una creciente desinhibición de las relaciones entre realidad y ficción, que a menudo se sostienen en una calculada ambigüedad”.

<sup>245</sup> Sobre este asunto, Molero de la Iglesia (2004: 347) apunta que Carlos Barral, en la citada obra, por narrador interpuesto, insulta a los que contribuyeron en la desaparición de Barral Editores a favor de la editorial Albor. Asimismo, alude a Javier Marías (1989) que, en *Negra espalda del tiempo*, ajusta cuentas al poner de manifiesto sus diferencias con el editor de *Todas las almas*. Por su parte, Luis Goytisolo (1992), en *Estatua con palomas*, reaviva la polémica con su hermano respecto a las relaciones familiares y sus miembros. Se puede multiplicar los ejemplos.

<sup>246</sup> Quizás Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 278) se apoyan también en hechos como los destacados por Alberca para argumentar que “l’autofiction court toujours le risque de perturber les vies privées de ses acteurs involontaires. C’est un genre essentiellement indélicat, qui cherche sa voie entre la goujaterie, qui jette au visage des gens leurs noms et prénoms, et la perfidie, qui les laisse reconnaître à travers des écrans protecteurs”.

perspectiva, la autoficción se percibe como un género irresponsable y encubridor de mentiras.

Con todo, Doubrovsky, en *Fils*, entiende la autoficción como “le langage d’une aventure à l’aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau” (J. Marie de Montremy, 2000: 62). Barthes opina, por su parte, que *dans le champ du sujet, il n’ya pas de référent*<sup>247</sup>, que *el sujeto no es más que un efecto de lenguaje* y Lacan aduce que el *yo* se sitúa en una línea de ficción, lo que permite al texto encontrar en sí mismo su propia dinámica sin necesidad de buscar una referencia extratextual. Para estos teóricos, la literatura no tiene porqué preocuparse por la verdad de los enunciados. Por lo tanto, los escritores deben atenderse sólo a los efectos de la verdad y contar con los lectores activos e inteligentes y dejar la búsqueda constante de la verdad para jueces, historiadores y sociólogos<sup>248</sup>, como sostienen Lecarme y Lecarme-Tabone (1999). En relación con lo que precede, más que un obstáculo para la autoficción, el tema de la verdad es uno de sus encantos. Pero se ha de precisar que en toda narración,

---

<sup>247</sup> Respecto a esta declaración de Barthes, cabe precisar que él tuvo una estrecha relación con su madre, tal como apunta el biógrafo Calvet, hecho que luego se aprecia en su autobiografía, en la serie de fotogramas, donde se puede apreciar su álbum familiar (abuelos, padres) y sus fotos de adolescente y juventud. En el prólogo escrito para terminar el libro, Barthes se muestra fascinado por las fotos con su madre. De ahí que se pueda hablar de una contraposición en el último Barthes mediante lo que él denomina *Texto y cuerpo*, porque deja traslucir la idea de una identidad no textual, es decir, inscribible, y que sólo podría señalarse, sentirse y verse. Este cambio de rumbo se hace patente también en *La cámara lúcida*, libro en el que comenta muchas de sus fotos relacionándolas con hechos concretos. Su postura llama también la atención de Paul Eakin cuando alude a estas fotos del teórico francés en los brazos de su madre. De este modo, aunque se sabe que las fotos pueden conducir a la falacia intelectual, lo cierto es que se presentan como un instrumento válido para una referencia extratextual, rompiendo con la extendida idea de Barthes, para quien en el campo del sujeto no hay referente (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 2006: 239-240).

<sup>248</sup> Sobre dicho problema de verdad en la autoficción, Alberca (2004: 248) argumenta que “hay que ligarlo al debate sobre el carácter ficticio o factual de la autobiografía. Uno de los motivos del desarrollo de la autoficción lo encuentran algunos escritores y teóricos en la creencia de la imposibilidad de la autobiografía, aunque muchos de éstos, que rechazan la autobiografía por imposible, no dejan de proponer al mismo tiempo un pacto de lectura autobiográfico para sus textos”.

lo valioso es su eficacia estética, hecho que relega a un segundo plano los conceptos de verdad y mentira en la autobiografía.

De este modo, es la voluntad de desafiar lo que se llama *discurso verdadero*, haciendo triunfar la función poética sobre los elementos de la realidad, la clave de la autoficción. En este marco, Molero de la Iglesia (2004: 345) menciona que desempeña una función de compensación y recuperación de la vida perdida, puesto que el sujeto textual complementa el sujeto vital<sup>249</sup>. Por ello, pone en práctica la continuidad de la vida en el arte, “posibilitando una autoescritura desde la imaginación que recoja las alternativas de existencia que dicta el deseo o la suposición, permitiendo contemplarse a sí mismo desde insólitas perspectivas o manipulando el yo desde los estados psíquicos más complejos”. Puesto que el mundo evoluciona y la novela con él, este tipo de escritura supone una reacción a la autobiografía canónica. También, para esta estudiosa, se trata de una respuesta a las técnicas neorrealistas, así como un cuestionamiento al “vacío vital de la sociedad del progreso y su propuesta de emancipación, contestada con la reacción artística al dominio de la ciencia y la deshumanización tecnológica”. Ante el desafío y los peligros de la sociedad actual, la autoficción “se caracteriza por la cesión de la función narradora a una voz ficticia y por la variedad de juegos deformantes destinados a desviar las referenciales personales” (A. Molero de la Iglesia, 2000a: 38 y 73). En este sentido, este tipo escritural viene a ser un género

---

<sup>249</sup> Desde esta perspectiva, Puertas Moya (2005: 315) puntualiza: “El personaje autoficticio, más allá de su verosimilitud y su referencialidad con respecto al autor, es un ser fragmentado, desintegrado, que se presta a la reinterpretación mediante los múltiples re-lecturas que propicia el texto, ya que éste mismo es a su vez una interpretación codificada y metafórica de la vida del autor en que esta metáfora se re-presenta”.

protector, moderno, abierto y democrático, pues ofrece una posibilidad de renovar el discurso autobiográfico, como entiende también Puertas Moya (2005: 322)<sup>250</sup>.

Por su parte, Alberca (1996: 14), al analizar un corpus de obras calificadas de autoficción en el panorama literario español, porque son obras en las que sobresalen el fingimiento y la hibridación, llega a la conclusión de que lo realmente importante en las mismas “es el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción, sin borrar las huellas del referente, de manera que lo real-biográfico irrumpe en lo literario, y lo ficticio se confunde con lo vivido en un afán de fomentar la incertidumbre del lector”.

Desde esta óptica, la autoficción ofrece al lector la posibilidad de hablar no sólo de hechos vividos, sino también de los inventados, creados, soñados e imaginados, abriendo vías a las interpretaciones simbólicas<sup>251</sup>. Se trata también de preconizar el genio creador, la originalidad y la individualidad, pues su atractivo consiste en permitir a cada uno diseñar a su manera una teoría de la autoficción. De este modo, la imprecisión, la doblez, la ambigüedad y la indefinición se presentan como elementos que integran su programa literario. Este programa se convierte en una provincia fascinante de la autoficción con su propio estatuto autonómico. La mezcla de datos *biográficos-inventados* y *verdaderos-falsos* y la

---

<sup>250</sup> A este respecto, Puertas Moya (2005: 322) argumenta que la autoficción, “además de encontrar la virtualidad con que la literatura puede acceder al cumplimiento de los deseos y las aspiraciones incumplidas, se renueva la percepción de que la novela surge de una vivencia y se debe a una realidad previa que ha sido depurada y ampliada para hacerla comprensible, tanto al lector como al propio escritor que mediante la ficción accede a partes secretas, misteriosas, de su existencia”.

<sup>251</sup> Es relevante, en este sentido, esta referencia textual de José Saramago, recogidas por Puertas Moya (2005: 319), en la que intenta explicar cómo había llegado a recuperar la memoria que tenía de sus abuelos gracias a la ficción: “Tuve conciencia de que estaba transformando las personas comunes que ellos habían sido en personajes literarios y que ésa era, probablemente, la manera de recuerdo, coloreando e iluminando la monotonía de una cotidianidad opaca y sin horizontes como quien va recreando, por encima del inestable mapa de la memoria, la irrealidad sobrenatural del país en que decidió pasar a vivir”.

amplia libertad fabuladora de la que dispone el autor para combinar lo ficticio y lo factual estimulan el conocimiento y la intuición e invitan a la reflexión. Los escritores no se escapan de la regla.

Así pues, para Torrente Ballester, la autoficción trata de mejorar las experiencias vividas con la fantasía. Por su parte, Carlos Barral sostiene que posibilita una vida alternativa encarnándose en personajes imaginarios, mientras que Jorge Semprún aduce que permite adoptar diferentes identidades que repiten la propia experiencia. De igual modo, Luis Goytislo opina que se trata de dar forma en el texto a esa *vida transpersonal*. Muñoz Molina defiende también que la autoficción permite experimentar un *yo* como repetición e imitación, mientras que, por fin, Enrique Antolín dice que es un género que ayuda a investigar en el pasado a través de la conciencia infantil (A. Molero de la Iglesia, 2004: 348). Según estas tesis, la autoficción se percibe y se consolida por su capacidad de construirse y manifestarse, desde perspectivas y posibilidades distintas.

Pero la autoficción genera también desconfianza y sospecha, así como aviva la prudencia sobre la veracidad de los hechos plasmados. Al escenificar los dos pactos narrativos en un mismo texto, la autoficción afirma su autenticidad, se confirma, funciona y se convierte en un espacio creativo y propicio para los juegos sobre la identidad y el nombre propio. En opinión de Puertas Moya (2005: 323), “se trata de ampliar el marco referencial de su experiencia, concederle un valor simbólico y metafórico que transfigure su propia vida. La ficción [...] sirve para enriquecer al sujeto narrativo, cargándolo de significaciones que ayuden a entender y conocer mejor su entorno”. Es en este sentido en que hay que entender a Alberca (2004: 249), cuando defiende que se trata de un espacio estratégico para hacer de



las *dudas e indecisiones analíticas e interpretativas* un argumento de mayor relieve. En tal marco, la autoficción se percibe como un género que convierte la vida humana en metáforas y en símbolo, desembocando en el conocimiento y la verdad. Este proceso gnoseológico derivado de este tipo escritural lleva al hombre a expresarse, entenderse, ampliarse y magnificarse, así como recuperar el dominio de sí mismo, a pesar de que los episodios de su vida aparecen de manera distorsionada en el texto.

Con todo, las características de la autoficción como autobiografía camuflada, sospechosa, hipotética, problemática, híbrida, transgresora, abierta y ambiciosa alimentan y enriquecen el debate entre la crítica especializada, haciendo de ella un género rico, acuciante, interesante y apasionante entre la crítica literaria<sup>252</sup>. En síntesis, la autoficción es un género que disfraza lo autobiográfico en lo novelístico, mostrando la duplicidad y multiplicidad del hombre.

#### 1. 4. 7. *Biografía*

Por lo general, la biografía acapara la atención de historiadores, filósofos, políticos, literatos y escritores. Por su naturaleza multigenérica, una parte importante de la crítica se pregunta si este género es realmente necesario y fascinante, o si no se trata nada más que de una literatura fácil, menor y barata. Pues bien, para intentar responder a estos interrogantes —sabiendo que son pocos

---

<sup>252</sup> A este respecto, Puertas Moya (2005: 321) sostiene que si se supone que cada ser humano es dueño de su vida para vivirla, contarla, *morirla* o extraer de ella los fragmentos que estime importante, “es lógico que en el relato de esa vida se introduzca un elemento de ficcionalización que la embellece, mitifica y hace más atractiva”.

los estudios teóricos llevados a cabo sobre el tema en España— el Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, bajo la dirección de José Romera Castillo, ha dedicado uno de sus Seminarios a la biografía literaria<sup>253</sup>.

Desde la antigüedad, la biografía ha tenido una larga tradición, a partir del momento en que Plutarco, en *Vidas Paralelas*, inventara uno de sus arquetipos para presentar a personajes históricos y relatar hechos externos, así como la evolución de dicho personaje. En la sociedad griega antigua, tras la muerte de los personajes famosos, se pronunciaba un elogio para exaltar su conducta, recordar su carrera política y sus acciones más destacadas, como destaca Madélenat: “À Rome, où le culte de la noblesse pour ses ancêtres se manifeste par l’inscription et le portrait, l’éloge biographique (*laudatio funebris*) est intégré à la cérémonie des funérailles; un orateur, devant le bûcheur crématoire, loue avec emphase les ascendants du défunt, célèbre sa carrière et les bonheurs de sa vie privée, rappelle les vertus qui doivent l’immortaliser” (D. Madélenat, 1984: 39).

En la Iglesia, ocurre lo mismo, pues a través de los evangelios se da a conocer la vida de Jesús caracterizada por la humildad, el perdón, la misericordia, la bondad, la justicia y el respeto al prójimo cuya meta principal era perpetuar su memoria y su figura como modelo que se ha de seguir. La vida ejemplar, como fuente inagotable de edificación y enseñanza, instituye la *hagiografía*, de función didáctica y moralizante, como puede apreciarse en las *Vitae Patrum* de san Jerónimo. Es también lo que ocurre en la literatura laica<sup>254</sup>.

---

<sup>253</sup> Cf. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.): *Biografías literarias (1975-1997)*.

<sup>254</sup> Madélenat (1984: 49) subraya que en el siglo XVIII con el desarrollo de las academias, el elogio domina la elocuencia biográfica, se exalta la figura del desaparecido como ejemplo digno de interés en el mundo académico. Viene a ser objeto de estudio, a veces, propuesto por las academias en los

Con el Humanismo, se exalta la individualidad, tal como ilustra *De viris illustribus* de Petrarca. A lo largo de los siglos posteriores, y especialmente en la Ilustración, comienza a formularse la biografía moderna porque se atiende al análisis psicológico del protagonista. El Romanticismo, por su parte, pone de manifiesto una mezcla entre lo hagiográfico y lo irracional del individuo (Carlyle y *Heroes*). También trata de las exigencias nacionalistas, como es el caso de la *Biografía de Italianos ilustres*, De Tipaldo. En cuanto al Positivismo, Beatriz Hernanz sostiene que se llega “a una ruptura entre la biografía como fórmula historiográfica —donde en vez de culto al hombre se reverencia al documento— y entre la biografía como relato que cuenta la vida novelada y que enlaza con la novela histórica” (J. Romera Castillo, 1998c: 11-12). En el siglo XX, la biografía, al igual que la novela histórica, conoce un esplendor, dado que en España, como fuera de sus fronteras, escritores y personajes de diversos ámbitos sociales se dedican a ella. Consecuentemente, se publican *biografías puras* y *biografías noveladas*. Este breve recorrido histórico revela que la biografía<sup>255</sup> tiene una tradición. Por ello, cabe preguntarse qué es la biografía.

El *DRAE* la define como la historia de la vida de una persona; una narración escrita de la *biografía* de una persona; un género literario al que pertenecen estas narraciones. Arenas Cruz (1998: 313), por su parte, entiende la biografía como un “relato retrospectivo que un narrador con existencia real hace

---

concursos. Asimismo, tras la muerte de un escritor famoso, su familiar o su discípulo publicó su vida. Son los casos de Jenofonte por Sócrates y de Gilberte, hermano mayor de Blas Pascual que difundió su vida tras su muerte.

<sup>255</sup> En palabras de Senabre (1998: 29), el término *biografía* puede aplicarse: a una ciudad (*Biografía de Buenos Aires*, de Pablo Rojas Paz, 1944), a una zona geográfica (*Biografía del Caribe*, de Germán Arciniegas, 1945), a un periódico (*Biografía de 'La Época'*, de Luis Arango Costa, 1946), a un restaurante madrileño (*Biografías de Lhardy*, de Julia Mérida, 1947), a una actividad intelectual (*Biografía de la filosofía*, de Julián Marías, 1986); etc.

de la vida real, incluyendo datos relativos a sus cualidades físicas y morales, a sus costumbres y hechos más importantes”. No obstante, tanto el *DRAE* como Arenas Cruz no aclaran quién escribe la historia, tampoco especifican si el personaje biografiado está muerto o vivo.

Para May la biografía surge bajo la forma latina del elogio fúnebre de algunas grandes personalidades. Este hecho le permite definir esta modalidad de escritura como un relato de vida trazado por pluma ajena. Si se considera a Sainte-Beuve (1804-1869) como el creador del *método biográfico* de mayor relieve en los estudios literarios, conviene no olvidar que ha sido Madélenat (1984: 20), el que mayor esfuerzo ha realizado para establecer los rasgos del género al definirlo como un “*récit écrit ou oral, en prose, qu’un narrateur fait de la vie d’un personnage historique en mettant l’accent sur la singularité d’une existence individuelle et la continuité d’une personnalité*”.

Lejeune (1994: 128) argumenta que, en la actualidad, el sentido de la biografía depende del usuario. En este sentido, habla, respectivamente, de la historia de un hombre (en general célebre) escrita por otro (es el sentido antiguo, y más corriente); de la historia de un hombre (en general desconocido) contada oralmente por él mismo a otra persona que ha suscitado este relato para estudiarlo y, por último, de la historia de un hombre contado por él mismo a otro u otras personas que le ayudan con su escucha a orientarse en la vida (es la *biografía formativa*). Esta clasificación resalta la idea de que la biografía es un término amplio<sup>256</sup> y que el relato puede presentarse en primera y tercera personas del

---

<sup>256</sup> Opina Senabre (1998: 30) que la palabra *biografía* apareció tarde en la lengua castellana y que fue documentada por primera vez en el segundo cuarto del siglo XIX. Por ello, las autobiografías anteriormente escritas fueron denominadas de maneras distintas: *vida, historia, semblanza, retrato*, etc. El retrato, entendido como descripción física de un individuo, engloba asimismo rasgos

singular. El punto de vista de Madelénat y la primera aproximación de Lejeune permiten incidir que la biografía es la historia de un hombre célebre cuya historia y vida —según la génesis— se dan a conocer tras la muerte. Desde esta perspectiva, la muerte del personaje principal es un indicador que marca la diferencia entre la biografía y la autobiografía. Por ello, en la biografía antigua, la muerte ocupa un lugar destacado, pero otras visiones modernas entienden la biografía bien como representación de una vida, bien como descripción de un personaje vivo por pluma ajena.

Que esa persona biografiada esté viva o muerta, el escritor de una biografía tiene que emplear unos métodos que le permitan llevar a cabo su trabajo que, luego, será sometido a la opinión pública. A este respecto, Renan propone el método histórico que el biógrafo necesita para investigar. Como aquí se trata de la biografía *pura* o *no literaria*, es decir, consagrada a la vida de los muertos, el ámbito sociológico y económico desempeña un papel importante, pues se trata de seleccionar y difundir los productos, a partir de la documentación existente. Para Madélenat, dicha documentación incorpora también la obra literaria del biografiado que puede ser primordial, por falta de otras fuentes de información, o de segundo plano, si los testimonios y los documentos externos, e, incluso las notas íntimas arrojan luz sobre el biografiado. Desde esta perspectiva, el biógrafo, al igual que el historiador, escribe bajo obligación y contrato. Por ello, debe contar con la investigación, la crítica documental y la verificación de las hipótesis.

---

correspondientes a la biografía. De lo que no hay duda es que Cicerón (*De inventione*, I, 24-25) ya había subrayado que para ser completo, un retrato debía cumplir las siguientes condiciones: dar el nombre del personaje, su naturaleza, su origen, su modo de vida, sus costumbres, sus relaciones, sus gustos, las acciones realizadas en su vida... Atendiendo a estos requisitos, resulta difícil e incluso problemático deslindar la biografía del retrato y de la semblanza y, por tanto, se supone que estos conceptos son sinónimos.

También, como crítico, tiene que presentar, caracterizar, explicar y valorar las obras en las que el narrador da cuenta de sus vivencias. Así pues, la intertextualidad, las citas del biografiado y sus biografías anteriores son útiles para retratar la vida del hombre, en su totalidad. Madélenat añade que, por admiración, curiosidad o menosprecio, pero también por intenciones pragmáticas consistentes en hacer la apología de un individuo, el biógrafo recurre a una gama variada de recursos propiamente argumentativos.

En esta línea, se sitúa Arena Cruz (1998) quien defiende la biografía como un género argumentativo sosteniendo que los recursos empleados son los propios de la argumentación epidíctica, es decir, que hacen hincapié en el carácter del biografiado (*éthos*) y los que van dirigidos al lector cuyo objetivo es despertar en él efectos positivos o no hacia el personaje (*pathos*). En este repertorio de datos, caben cartas del personaje, discursos o conversaciones a través de los relatos de hechos más relevantes, citas de autoridad (citas de los demás vertidas sobre él) y argumentos por comparación, entre tantos otros que son elementos de peso para no cuestionar un tanto la veracidad de los hechos. Dichos elementos dotan al discurso de un tono apelativo-persuasivo y permiten al enunciador conseguir la adhesión del lector o público a las tesis expuestas. En este marco, la intención persuasiva desemboca en la búsqueda de una respuesta perlocutiva que puede ser una modificación de la conducta, de las ideas o de los conocimientos; y así sostiene Arenas Cruz (1998: 319).

El biógrafo, al igual que el historiador, utiliza materiales que le son ajenos. Por ello, puede distanciarse de ellos para presentar objetivamente los hechos. A este propósito, Madélenat (1984: 191) subraya que sus hipótesis, interpretaciones y

recursos estéticos permiten ofrecer de manera objetiva y transparente la realidad. Así pues, la biografía, con su correspondencia con la realidad, parece ser un subgénero de la historia o su derivado, como sostienen Senabre, Romera Castillo, Romera Tobar y Arena Cruz<sup>257</sup>. En este sentido, relata hechos comprobables y desprovistos de juicios personales y presenta también la vida real de personajes auténticos que históricamente han existido.

No obstante, se ha de reconocer que, al igual que el autobiógrafo, el biógrafo escribe en el presente. Por ello, May (1982: 198) defiende que, en lo que se refiere a la infancia del personaje, el biógrafo puede basarse en la documentación y no en la experiencia para omitir lo que se sabe de los episodios posteriores de su vida. A partir de la documentación y las entrevistas, reconstruye la vida de su personaje partiendo de su nacimiento hasta la muerte. Este proceso significa que su personaje se construye envejeciendo, motivo por el cual siente una curiosidad hacia su pasado. Le descubre al interesarse más en términos de la vida que narra que de sus orígenes. De este modo, el despliegue de todo el aparato argumentativo —a pesar de su valor probatorio, su función justificativa de establecimiento de la verdad histórica y de su búsqueda de los hombres completos y absolutos— no escapa a los críticos<sup>258</sup>, pues todos coinciden en la subjetividad de la escritura biográfica.

---

<sup>257</sup> Arenas Cruz (1998: 314) coincide con Momigliano (1974) y Seco Serrano (1976) en señalar que la biografía ha sido considerada como una modalidad de la historia. Ésta, junto a la Elocuencia y la Filosofía, formaban el bloque de textos no poéticos, sobre todo, desde que Aristóteles definiera la Historia como relato de lo que realmente ha sucedido y la Poesía como narración de lo posible o de lo verosímil. Por ello, Arenas Cruz sitúa la biografía entre los textos de carácter narrativo, pero no ficcional.

<sup>258</sup> Cabe citar entre otros a Madelénat (1998), Romero Tobar (1998), Molero de la Iglesia (1998, 2000c) y Senabre (1998).

Madelénat (1998) sostiene que en la biografía, el fondo y la forma son importantes y que su activación pone de manifiesto la manipulación de los hechos; de ahí la falta a la verdad, lo que desemboca en lo que denomina *biographie d'auteurs*, es decir, biografía literaria, subjetiva, creativa, construida, falsa y sospechosa. Respecto a esta *biographie d'auteurs*, Madelénat (1984: 59) ya había subrayado antes que la sintaxis y la semántica narrativas vienen determinadas por la obra del personaje, dando lugar a un tipo de discurso *biblio-bio-gráfico*, esto es, estructurado a partir de la interacción entre la vida y la obra con la intención de captar al biografiado, en todo su conjunto<sup>259</sup>.

Para apoyar su tesis, alude a Thibaudet (1940), para quien no hay biografía a secas, sino *biografía anovelada* y *biografía crítica*. Según esta hipótesis, la biografía debe ser una obra en manos de profesionales de la escritura y valorada no como un documento estrictamente referencial, sino como una obra autónoma que debe ser interpretada como literatura. Para enfatizar esta subjetividad, Madelénat evoca las dificultades relacionadas con la epistemología, la hermenéutica, las exigencias de la historicidad y las obligaciones de la colección y de la edición. Además, añade que los celos, la rivalidad, el complejo de inferioridad, el deseo de emancipación por parte del escritor, así como su deseo de encontrar una solución a la desesperación y rebeldía le llevan a un golpe de *Estado literario*. Desde esta óptica, deconstruye a su personaje apoyándose en las ciencias (semiología,

---

<sup>259</sup> También en el mismo sentido, Madelénat (1998: 48) dice que “l’auteur biographique construirait un double, une image virtuelle, une simulation analogue, une animation artificielle peut-être mais non une reproduction mimétique”.



psicoanálisis y mitocrítica) y en su convencimiento de que hay una existencia más allá de los testimonios y evidencias (D. Maledenat, 1998: 47)<sup>260</sup>.

Arena Cruz, por su parte, avala esta subjetividad de la que habla Madélenat, cuando sentencia que el hecho de que haya a veces predominio de la narración cronológica y lineal hace que el biógrafo caiga en el juego de la selección<sup>261</sup>. Así que, al seleccionar los hechos más significativos, el biógrafo responde a las ideologías de su autor. En este sentido, elige minuciosamente sus palabras y anécdotas con una finalidad argumentativa que consiste en revelar los entresijos del alma del personaje biografiado a fin de provocar la reacción del lector. Por ello, argumenta que el biógrafo, al contar la vida del personaje, “al tiempo que relata acciones y describe situaciones, objetos y personas, las comenta e interpreta, las enjuicia, valora y califica, las vincula, compara y organiza” (M. E. Arenas Cruz, 1998: 319).

En esta línea, Romero Tobar (1998: 127) entiende la biografía como el relato subjetivo de una vida, un “guión escrito sobre la marcha por su protagonista, guión que, al ser relatado por otro autor, necesariamente se lucra de un coeficiente añadido de interpretación subjetiva”, y aun cuando se trata de un novelista experto en construcciones y creaciones de vida, como subraya Scott Fitzgerald cuando

---

<sup>260</sup> En relación con la subjetividad biográfica, Malédenat (1998: 37) prosigue, citando a Moinot (1968), para quien “l’histoire est un théâtre éteint, où il faut faire lumière et musique”, para añadir que “les souvenirs s’effacent en une indistinction grise et prosaïque où tout se nivelle; les couleurs comme le temps, *passent*. Le biographe restaurera et ressuscitera la saveur et la mélodie d’une individualité; ivre de démesure, il n’hésitera pas à manipuler les faits au nom d’une plus haute Vérité”.

<sup>261</sup> A propósito, Arena Cruz (1998: 316) dice que “El sujeto de la enunciación selecciona la información, la reinterpreta mediante comentarios, calificaciones, valoraciones, etc.; como en todo texto argumentativo, los datos del biografiado son integrados por el enunciador con esquemas de pensamiento basados en la tópica, esos repertorios de ideas supuestamente admitidas por la mayoría, que no expresan lo verdadero, sino *lo que puede ser verdadero* dentro del ámbito contingente de las acciones humanas”.

alega que es imposible que un novelista escriba una buena biografía. Dicha concepción subjetiva cobra fuerza si se aplica a la tradicional o *romántica*, según la cual, al leer un libro, el espíritu del escritor y del lector se ponen en contacto, de tal modo que el segundo *capta* las intenciones del primero, lo *comprende* y se *identifica con él* en una *comunidad intersubjetiva de las almas sensibles*. En consecuencia, leer un libro equivale a conocer a su autor, conocerse a sí mismo y conocer al hombre, de manera general. Según este criterio, puede decirse que el escritor de una biografía escribe su propia biografía, de igual modo que el lector de una biografía lee la suya (R. Alarcón Sierra, 1998: 147).

Por su parte, Molero de la Iglesia (1998), en “Los sujetos literarios de la creación biográfica”, reflexiona sobre la discursividad biográfica, concluyendo en la calidad de la construcción estética del sujeto como medio de conocimiento. Este carácter creativo de la biografía se hace patente cuando el biógrafo se siente atraído por la historia del personaje biografiado porque, cuanto más penetra en su mundo y se entusiasma por su vida, más se aproxima a la mitificación. En este marco, su discurso adquiere sentido más allá de la función referencial<sup>262</sup>.

De igual modo, la subjetividad se hace evidente en la afinidad entre los hombres de letras. Se traduce en la transferencia de la emoción poética entre biógrafo y biografiado. En estos casos, el personaje habla con la voz del autor y acaba confundiéndose en su propia creación. Otro problema consiste en escribir

---

<sup>262</sup> Para ilustrar su tesis sobre la subjetividad biográfica, Molero de la Iglesia (1998: 528-529) pone como ejemplo a José Mora Garnido (1958) con su biografía *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, dado que por ser paisano y amigo de juventud del poeta, aprovecha estas circunstancias para hacer de Lorca un personaje mitológico. Construye la narración a partir de discursos traspuestos y espacios líricos compartidos en el colegio y en la Universidad en Granada; también adorna su discurso con fragmentos de la obra de Lorca. Con este proceso, el autor pretende dar un testimonio de los años de iniciación, lo que no se puede encontrar en los ensayos biográficos y que, evidentemente, falsea la biografía real del poeta.

sobre un personaje vivo, lo que convierte la biografía en un género ambiguo, acercándolo a la semblanza. Se puede, también, elegir su biógrafo, autorizarle y corregir los manuscritos, así como orientar los hechos hacia un sentido bien preciso. De este modo, se subjetiva y se pluraliza al sujeto biografiado. Asimismo, las marcas pronominales de tercera y primera personas evidencian el doble juego biográfico, pues señalan referentes distintos y comparten la misma historia, hecho que desemboca en la subjetividad<sup>263</sup>.

Este concepto de *subjetividad* no es nuevo en la biografía, dado que Senabre (1998: 31-33) opina que, cuando nace la biografía como extensión del elogio, se pone en marcha la manipulación de los datos reales que hacen que los biografiados se conviertan en prototipos. Desde esta óptica, es dudosa la historicidad rigurosa de la biografía porque se convierte en novela de un personaje singular. La falta de ordenación cronológica de los hechos en esta biografía laudatoria corresponde a la biografía humanística. El autor disequilibra el balance de las virtudes y de los defectos y juzga; de ahí que sus juicios personales conduzcan a la subjetividad. En tal caso, se trata de una *biografía anovelada* o una *novela autobiográfica*.

Habrá que recordar que la subjetividad biográfica se fortalece, sobre todo, a partir de los años sesenta con la declaración de la *muerte del autor* con sus representantes<sup>264</sup>, que propician la estructura del texto y el lenguaje poético en sí mismo. Es decir, que esos teóricos exaltan la textualidad y convierten la biografía

---

<sup>263</sup> Sobre el juego biográfico a partir de las marcas pronominales, cfr. Molero de la Iglesia (1998: 527-528).

<sup>264</sup> Los teóricos que preconizan la muerte del autor son entre otros Blanchot, Sollers, Genette, Barthes, Derrida y Foucault.

en un género sospechoso, encubridor de contradicciones, entresijos y mentiras. La Sociología, la Antropología, la Psicología y la Semiótica apoyan esta tesis. De este modo, la *literariedad* ocupa un lugar privilegiado, entre otras razones, porque las ciencias humanas, y sobre todo la escritura, para cobrar vitalidad, deben necesariamente contar con los efectos estéticos. Por lo tanto, la subjetividad no se interpreta como un obstáculo, sino como un proceso indispensable para la producción de una biografía interesante<sup>265</sup>. En efecto, la mentalidad postmoderna, que es abierta, se aleja de las teorías y ambiciones totalitarias y preconiza una mezcla entre lo objetivo y lo subjetivo en la biografía. Este nuevo retoricismo es lo que Madélenat (1998: 45) —consciente de que el género se concibe de manera diferente y que varía cuantitativa y cualitativamente— denomina *symbiose paisible*<sup>266</sup>.

En términos generales, salvo el nuevo retoricismo, otras teorías conjugan sus esfuerzos para dañar la imagen de la biografía al olvidar que la cuestión del género tiene un origen pragmático y no discursivo. Además, la condición de verdad biográfica viene avalada por un *pacto de lectura* conforme a la fórmula que Lejeune (1975: 15 –35) consagra a la literatura confesional. Así pues, la biografía, por haber sido sometida a un juicio popular injusto, ha sufrido y se ha retorcido

---

<sup>265</sup> A este propósito, también se debe tener en cuenta que para los escépticos extremistas, toda biografía es literaria, lo que, a su vez, invalida el criterio de *literariedad*.

<sup>266</sup> A este respecto, Madélenat (1998: 45) añade que «La vie racontée, réalité virtuelle, ni objective ni subjective, reconstruction et interprétation, pourrait être considérée comme ‘le discours secondaire sur la vie *par excellence*’, celui de l’ère du *post*, ou de l’*épilogue* [...]»; mais si, par son éclectisme intertextuel, la biographie s’accorde à la culture citationnelle du postmodernisme, elle est aussi —Jürgen Schlaeger (1995: 62-63) le remarque à juste titre— une forme ‘fondamentalement réactionnaire, conservatrice, qui accommode sans cesse de nouveaux modèles de l’homme’, qui résiste à toutes les dissolutions du sujet, et qui met en relief ce que le postmodernisme met en question: l’autonomie de l’individu, l’identité, le sens de la vie, la solidité du soi. Les rapports entre biographie et postmodernisme sont donc ambigus, contradictoires et dialectiques».

pero no se ha roto. Este criterio confirma que sus detractores han contribuido de manera decisiva a su permanencia y fortalecimiento. Dado el lugar que se merece en la sociedad, es un instrumento de uso innegable para la comprensión de una obra literaria. Sainte-Beuve ratifica esta hipótesis, ya que, a diferencia de Proust, preconiza que hay que conocer previamente al hombre para entender mejor su obra. Aguilar Piñal (1998), Arena Cruz (1998) y Romero Tobar (1998) corroboran esta tesis.

Aunque se supone que no siempre es así —como sostiene Pérez Priego (1998) cuando dice que el público medieval sentía una mayor atracción por la obra en sí que por su autor, lo que significa que poco se sabía sobre la vida de los escritores medievales—, resulta muy saludable la visión de Sainte-Beuve. Para Alarcón Sierra (1998: 146), se trata de una visión avalada por muchas ciencias (línea romántica-hegeliana, horizonte positivista, idealismo fenomenológico y línea empirista e historicismo), a pesar de que conocer previamente la vida de un autor limita el sentido de la obra que se entiende también como algo encubridor de muchos sentidos.

De hecho, por ser, paradójicamente, un género sospechoso, la biografía se ha convertido en un género popular, cada vez más leído y demandado. Dispone también de su propia sección en las colecciones, editoriales y suplementos literarios de cualquier publicación, aunque sufre de una mala reputación crítica. A la teoría *muerte del autor* corresponde un interés y una curiosidad cada vez más pujante por el autor vivo, así como su imagen pública en los medios de comunicación. A este respecto, Molero de la Iglesia (1998: 532) subraya que esta euforia por los géneros histórico-literarios y, sobre todo, la biografía, se explica

por la necesidad de experimentar de nuevo la intimidad y la confidencialidad ajenas mediante la lectura, así como desear “reencontrarse con historias y héroes singulares desterrados por la experimentación novelesca y la metaficción”.

A pesar de este gran interés por lo biográfico, muchos teóricos se apoyan en muchos factores (vida imaginaria, olvido voluntario o no, zonas del silencio, instrumentalización de los recursos literarios, búsqueda constante de la verdad, subjetividad, objetividad, ilusión referencial, creación, fe, propaganda e hipocresía) y ciencias (psicología, filosofía y poesía) para establecer una relación problemática entre el biografiado y el verdadero modelo. A este respecto, Madélenat (1998: 51-52) subraya que un historiador, citado por Bercé, opina que las biografías son relatos ínfimos, desprovistos de sinceridad, certidumbre y representabilidad. Consecuentemente, cree que el propósito del biógrafo es sólo contar sobre vidas humanas. Burnier y Rambaud, por su parte, ven imposible el género biográfico cuando se preguntan cómo es posible hablar del otro, es decir, penetrar en su intimidad.

De igual modo, Lejeune (1994: 78) piensa que la jerarquización de las relaciones de parecido y de identidad opone la biografía a la autobiografía. En la biografía, el parecido debe sostener la identidad, mientras que en la autobiografía, la identidad sostiene el parecido. Las manipulaciones que desembocan en la reconstrucción de la vida de un personaje, junto a los rasgos indicativos de la verosimilitud como documentos, testimonios, *interviews*, cronología, etc., pueden falsearse, lo que incita a unos críticos a pensar también en la imposibilidad de la biografía.

Pero a pesar del escepticismo de unos críticos, Romera Castillo (1998c: 265-270) distingue una gama variada de biografías. Se trata de semblanzas y recuerdos<sup>267</sup>, retratos<sup>268</sup>, biografías institucionales<sup>269</sup>, biografías familiares<sup>270</sup>, biografías amicales<sup>271</sup> y biografías exculpatorias<sup>272</sup>. Romera Castillo (1998c: 255-263) distingue también las *biografías dialogadas* que engloban las conversaciones con autores, las *entrevistas*, los *diálogos* y los *encuentros*.

Por su parte, Alarcón Sierra (1998: 148) clasifica las biografías en biografías noveladas, *literarias*, novelas biográficas, biografías ficticias, biografías *historizantes*, biografías psicológicas, psicoanalíticas, biografías divulgativas, anecdóticas, íntimos, *escandalosas*, biografías testimoniales, retratos, conversaciones transcritas, reportajes, biografías colectivas y biografías *dirigidas*. Su clasificación se parece a la de Molero de la Iglesia (1998: 527), para quien la fusión entre la historia y la ficción desemboca en la *biografía poética y novela biográfica*. Sostiene, además, que las irrupciones interdisciplinarias que sitúan el

---

<sup>267</sup> Juan Benet, en su obra, pone de relieve la vida cultural madrileña hacia 1950, aludiendo a algunos grandes escritores como Pío Baroja, Luis Martín Santos y el pintor Caneja, etc.

<sup>268</sup> Son muchas las biografías que llevaron esta denominación: *Retrato de Camilo José Cela* de Alonso Zamora Vicente y Juan Cueto (1989) es un ejemplo concreto.

<sup>269</sup> El Ministerio de Cultura, en colaboración con la editorial Anthropos, con motivo de los premios de literatura en lengua castellana (Miguel Cervantes) o los Premios Nacionales de las letras Españolas (Ayala, Rosa Chacel) han editado las biografías de sus ganadores).

<sup>270</sup> Suelen ser de tipo hagiográfico, destacando en ellas lo mejor y más sentimental (de la relación de quien la escribe con el escritor biografiado. Aquí son interesantes los textos de diversas mujeres que se relacionaron con destacados escritores, como es el caso de Zenobia Camprubí que narra su vida junto a su marido Juan Ramón Jiménez) y de varios hijos que realizan biografías de sus padres, como también es el caso de Camilo José Cela Conde (1989), *Cela, mi padre. La vida íntima y literaria de Camilo José Cela contado por su hijo*.

<sup>271</sup> Cabe destacar las obras de Ángel Villatoro (1975), *Léon Felipe: Mi último encuentro con el poeta*, etc.).

<sup>272</sup> Es el caso del poeta Luis Rosales acusado de ser cómplice por la muerte de Lorca. Para refutar esta tesis, el poeta Félix Grande (1987) ha escrito *La calumnia: de cómo a Luis Rosales, por detener a Federico García Lorca, lo persiguieron hasta la muerte*.

discurso en una encrucijada de tipos textuales dan lugar a lo que se llama *psicobiografías* o *etnografías*. Senabre (1998: 36), por su parte, habla de las *biografías anoveladas* o *novelas biográficas* y estima que son las que “suponen, enjuician o adivinan los pensamientos que el biografiado tuvo en un momento determinado”.

Los diferentes tipos de biografías mencionados remiten a la duplicidad y multiplicidad del hombre. Habrá que deducir que los que propone Madélenat —a saber, la biografía no literaria y la biografía literaria, es decir, la biografía objetiva o biografía consagrada a los autores y la biografía subjetiva o la biografía hecha por autores— han sido ratificados por muchos teóricos. No obstante, a pesar de la división que la crítica hace de la biografía, se supone que, en ambos casos, hay manipulación de los hechos relacionados con la vida del personaje y quizá sería mejor insistir en su grado, lo que convierte la biografía en *bioficción*. Pero se ha de saber que sólo se puede hablar de biografía ficcionada cuando se edite con vocación de novela, pues la cuestión del género siempre tiene un origen pragmático, nunca discursivo. En síntesis, el género biográfico, desde sus orígenes, mantiene relaciones con la Historia, la Literatura y la Filosofía. Es una forma textual reconocida por el público, un género entre la erudición, la novela y la exaltación del individuo como búsqueda de la identidad.



## 1. 5. Conclusiones

Un análisis de este breve recuento sobre la teoría autobiográfica nos ha llevado a algunas conclusiones.

En primer lugar, se sigue cuestionando la autobiografía como género literario a través de las teorías deconstruccionistas y feministas. Paul de Man (1991) equipara la autobiografía con la metáfora, prosopopeya, retórica, destaca la relación que mantiene con los géneros colindantes, así como la ilusión referencial; Catelli (1991) evoca la ilusión referencial, básicamente. Por su parte, Olney (1991) sostiene que es imposible establecer límites genéricos en la autobiografía, ya que son muchos los que se dedican a ella, dándole formas y contenidos diferentes. Jay (1993) se apoya en las ideas de Olney sobre la ficción autobiográfica. Smith (1991), Benstock y Friedman (Á. G. Loureiro, 1993) denuncian la práctica de la autobiografía como patrimonio exclusivo de los hombres desde sus orígenes. Por ello, se apoyan también en el lenguaje para negar el estatuto de género a la autobiografía.

No obstante, otros teóricos han defendido en sus estudios la calidad genérica de la autobiografía. Gusdorf (1991a), en su consideración de la autobiografía como género literario, encuentra que se trata de un fenómeno occidental que el hombre, sujeto cultural, en este proceso de contar su vida dando testimonio de sí mismo, enriquece el patrimonio cultural. Pero, en su labor, tropieza con los problemas de sinceridad y de verdad por el juego de la memoria.

Lejeune (1994), a diferencia de Gusdorf que relaciona fundamentalmente el género con la antropología cultural, define el concepto, pone en circulación su polémica noción de *pacto autobiográfico*, aborda los problemas clásicos de la autobiografía y la relaciona con el derecho, de igual modo que Mathieu-Castellani (1996) y Ferro (1998).

De este modo, convierte al lector en juez capaz de averiguar la autenticidad de la firma y, sobre todo, de creer en la sinceridad del autobiógrafo. May (1982), por su parte, recoge la polémica abierta entre los teóricos que creen en la autobiografía como género literario y los que sostienen que no tiene un carácter genérico, para acabar defendiéndola como género literario, hecho que demuestra que su tesis, así como la de Gusdorf y Lejeune, desembocan en la complejidad de los estudios autobiográficos. Tal postura encaja perfectamente con la visión de Romera Castillo (2006a), pues en su labor de difusión de la *escritura sobre sí mismo* en España, profundiza en los aspectos historico-culturales sosteniendo que es un género que crece de forma arborescente. De hecho, su dedicación a su estudio ya ha generado muchos trabajos de lectura obligada para cualquier investigador interesado en el tema. En esta línea, trabaja Loureiro (1993) cuando defiende que la autobiografía es un género firmemente establecido, en su opinión, un espacio literario en el que se centran la mayoría de los problemas existenciales, es decir, un lugar por excelencia de los estudios humanísticos y sociales. Bruss (1991) recalca esta dimensión cuando sentencia que la autobiografía, como género literario, varía, pero sólo en el seno de las instituciones sociales y literarias. En este sentido, avala al lector como la piedra angular en el reconocimiento del género, coincidiendo con el pacto autobiográfico de Lejeune. Weintraub (1991, 1993), por

su parte, traza vínculos firmes entre la escritura íntima y la sociedad en la que se desenvuelve, esto es, una relación de complicidad entre la autobiografía y la historia a la que denomina *historicismo*.

En esencia, desde varios enfoques, se ha concluido que la autobiografía es un género literario, como puede verse en Romera Castillo (1981), Villanueva (1993), Durán Jiménez Rico (1999), Lecarme y Lecarme-Tabone (1999), Molero de la Iglesia (2000a), Tortosa (2001), Caballé (2004), Hermsilla (2004), Fernández Prieto (2004), Pozuelo Yvancos (2006), entre tantos otros, etc.

El segundo aspecto destacable ha sido la cuestión del referente autobiográfico (realidad-ficción), ya que las nociones de *referencia*, *autor e intención de autoría* forman parte de la estructura de la autobiografía. Desde esta perspectiva y según unos pocos teóricos (Bajtin, May, Weintraub, Gusdorf, Lejeune, Foucault, Loureiro, Levinas), se percibe cierta sensación de convertir la autobiografía en un discurso factual, es decir, no ficcional. De ahí, que se hable de la preocupación del autor por la verdad, la sinceridad y, desde luego, la posibilidad y la aceptación de verificación de los hechos contados por los lectores. Sin embargo, una visión retrospectiva fiel de la vida es una utopía, porque cuando se trata de recrear y revivir la unidad de una vida dotándola de un sentido, intervienen muchos factores como la memoria, la censura y el lenguaje que cuestionan la veracidad de los hechos y dotan la escritura de una gran dosis de subjetividad; de ahí que se pueda hablar de la ficción autobiográfica, como han destacado varios teóricos y críticos de la literatura. Además, las teorías deconstruccionistas, psicoanalíticas y filosóficas plantean constantemente la crisis de la identidad y de la autoridad del sujeto autobiográfico, hecho que constituye uno de los atractivos

del género y, sobre todo, una de las vías abiertas y fructíferas a la experimentación e innovación.

Otro aspecto relevante de nuestro análisis ha sido el de los rasgos generales de la escritura íntima. En este punto, hemos abordado la morfología de los textos autobiográficos (prosa o versos y con una estructura interna y externa), la ordenación narrativa (orden cronológico, temático, lógico o didáctico, obsesivo) y las figuras narrativas (primera, segunda y tercera persona, etc., así como su alternancia). En lo que a la multiplicidad de las figuras enunciativas en el texto se refiere, es de señalar que deben de contemplarse de cara a cada autor. Además no son casuales, por lo que generan efecto de sentidos y ayudan a una lectura plural del texto. Muchos estudiosos, en su deseo de solucionar dicha proliferación de pronombres personales en relación con la noción de *referencia autorial*, se apoyan en la noción de *pacto autobiográfico* de Lejeune.

Del mismo modo, los rasgos semánticos han llamado nuestra atención, ya que un autobiógrafo, por el hecho de ser un hombre que vive en la sociedad, recupera los temas de gran sensibilidad humana a la hora de recapitular sus vivencias.

Asimismo, a partir de los rasgos pragmáticos, se ha puesto de relieve la noción de *pacto autobiográfico* de Lejeune a partir de elementos paratextuales (autor, prólogo, foto, nombre, título, dedicatoria, epígrafe, portada, contraportada, solapa, etc.) y textuales. Este último aspecto confiere voz al lector para dar cuenta de la autenticidad o no de los hechos, así como proporciona un valor especial a la noción de *cronotopo*, entendido como conjugación de coordenadas espacio-temporales, pues recordar sus vivencias para dotarlas de un sentido es también

ubicarlas en un tiempo y un espacio concretos, tal como defienden teóricos de la literatura.

Igualmente los móviles principales de la escritura (apologéticos, testimoniales y afectivos) resultan de gran interés. Son fluidos, subjetivos e interdependientes, permitiendo a la autobiografía adquirir una dimensión solidaria, altruista, testimonial y terapéutica con un trasfondo de ajuste de cuentas con su pasado. También sirven al escritor para desafiar la muerte y, de modo muy especial, recordar la existencia, pues en ellos, destaca el carácter de los actos cívicos, esto es, las formas y los valores de una estética de vida. En tal marco, se trata no sólo de la glorificación, reafirmación, defensa, autojustificación, sino también del descubrimiento, autoanálisis y reconocimiento en público de un hombre y de su vida, hecho que validaría la tesis de que reconocerse a través de sus escritos produce enormemente un sentimiento de alivio, alegría y liberación.

Si la autobiografía se considera un género fascinante y, sobre todo, democrático, tal hecho se debe también a que existe un abanico de posibilidades para pasar del *estado autobiográfico* al *acto autobiográfico*. Sobre esta base, y como último aspecto de nuestro trabajo, hemos abordado las memorias, las autobiografías, los diarios, los epistolarios, los autorretratos, la autoficción y la biografía, resaltando tanto las zonas de intersección como las fronteras que se dan entre ellas. A través de esta variedad de realizaciones de la escritura personal, que Granell (1963: XV) denomina *géneros introvertidos*, es decir, aquellos en que *la torsión del autor sobre sí mismo* es la nota genérica fundamental, subyace la gran personalidad del hombre como sujeto cultural libre, comunicativo, social y múltiple, pues cambia constantemente ante determinadas circunstancias de la vida.

Como colofón a este breve análisis, no cabe duda de que la autobiografía es un género literario y con códigos establecidos que ofrece varias posibilidades para acercarse a la vida, disfrutar de ella y comulgar con la sociedad. Se trata de un género que conecta con muchas ciencias (Historia, Derecho, Filosofía, Psicología, Antropología, Lingüística, Didáctica, Sociología, Religión, Ética, etc.), penetrando en un terreno frondoso donde se entrecruzan las nociones del *autor*, *lector*, *pacto*, *identidad*, *referencialidad*, *sinceridad*, *verdad*, *intimidad*, etc. Esta modalidad de escritura, al mismo tiempo que permite a cada sujeto cultural, solo y en colaboración, poner por escrito sus vivencias, proporciona una gran riqueza interpretativa a la literatura, lo que le confiere poder y encanto. Además, es una fuente de valores de sumo interés para la sociedad, ya que dominada por el hombre, le permite dar respuestas y con brillantez a los escollos de la vida. Desde la misma perspectiva, le da autoridad para poner en marcha la memoria para recordar, revivir y reorganizar su pasado, reflexionar sobre su presente y mirar con esperanza hacia el futuro.

Pese a estos logros, y también por ser un género en alza en España, no deja de presentarse como una ciencia oculta, pues los problemas que lo engarzan y que se supone resueltos dan lugar a otros aún más delicados, observación que convierte el estado de la cuestión sobre el tema en un rosario de avances y retrocesos, ilusiones y desilusiones. Tal percepción exige una reflexión mucho más comprometida, un esfuerzo cada vez mayor, lo que hace de la autobiografía un género en renovación que es preciso reseñar y sistematizar continuamente. En esta línea, se trata de un campo extensísimo, aún no roturado por completo por la crítica académica, a causa de su ambigüedad interpretativa que lo ubica en el

centro de un sistema, como puede verse en Lejeune (2004), Romera Castillo (2004b: 9) y Pozuelo Yvancos (2006), diciendo el penúltimo que “Si existe un género moderno, un tipo de literatura plenamente capaz de reflejar las inquietudes y preocupaciones del ser humano contemporáneo, éste es el de la autobiografía, aspecto (con espacios todavía no resueltos) que ha sido puesto de relieve por los estudiosos de lo autobiográfico y que ha sido simbolizado en la emblemática obra de Jean-Jacques Rousseau, las *Confesiones*, que se abren al espacio íntimo de la percepción moderna”. Es también en este sentido en el que se enmarca la reflexión de Fernández Prieto (2004c: 18-21) cuando se pregunta: “De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía”. Pues bien, llegando a este punto, no cabe la menor duda de que estamos ante un género literario que genera enormes dificultades por ser al mismo tiempo investigación, pasión monográfica, juego, polémica, provocación, tensión, incordio, reflexión, pero también disfrute, vida y debate.





## **CAPÍTULO II**



## **1. PINCELADAS SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE TERCENCI MOIX**

Terry, Tete, Ramón, Ramonet, así es como le llamaban su hermana Ana María Moix, su secretaria Inés González, su consejero editorial Enrique Murillo, su editor José Manuel Lara Bosch, su prologuista Pere Gimferrer y numerosos amigos entre los que se encuentran Maruja Torres, Nuria Espert, Nuria Amat, Montserrat Caballé y Enric Majó, entre otros. Su nombre de pila era Ramón Moix i Messenguier. Nació el 5 de enero de 1942, en la Ciudad Condal, que a él le encantaba llamarla Alejandría; aunque el espacio urbano —calle Ponent del Barrio Chino de Barcelona, actualmente conocido como Raval— con el que se identificó se sitúa junto a la Plaza de El Peso de la Paja, lugar que marcará de manera decisiva su infancia y su adolescencia y que servirá también de rótulo a sus tres entregas de Memorias. Como homenaje al poeta latino Terencio, pero también al actor Terence Stamp, adoptó el nombre de Terenci para firmar sus libros, y así se le conoce popular y literariamente.

Terenci Moix estudió comercio, taquigrafía, dibujo topográfico y arte dramático, antes de dedicarse a la escritura, desempeñando trabajos de administrativo, vendedor de libros o traductor del inglés y francés para la editorial Destino. Desde joven, pues, el futuro escritor aparece como un hombre polifacético, y así lo demostraría en su trayectoria vital. El complejo personal de Terenci Moix exige, por tanto, una reflexión sobre su figura como creador

literario, como comunicador y como individuo; del alcance personal darán testimonio las reacciones tras su muerte.

### 1.1. Un escritor polifacético

Como escritor polifacético, su figura literaria exige la referencia a una frondosa producción literaria, siempre expectantes por sus polémicas declaraciones antes y después de la puesta en circulación de sus obras. Publica su primera obra a los dieciséis años, bajo el seudónimo de Ray Sorel, con el título de *Besaré tu cadáver* (Barcelona: Planeta, 1965); la aparición de esta novela policíaca es interpretada por muchos como señal de un escritor con futuro. Y, en efecto, vendría tras esta primera entrega una amplia producción literaria compuesta de relatos, novelas, libros de viajes, memorias o ensayos. En 1962, viajó a París para experimentar la libertad y la democracia, y en la década de los sesenta, visita con frecuencia Londres, Roma y Egipto, espacios que se convierten, al igual que el cine, en una inagotable fuente para su producción literaria. Considera su encuentro con la *gauche divine*<sup>273</sup> en París como una *experiencia muy grata*, pues su integración cultural le permite sentirse *a nivel europeo*. De vuelta a su país, se integra en el grupo literario barcelonés y escribe de vez en cuando artículos para la revista *Fotogramas*. En 1967, publica *La torre de los vicios capitales* (Barcelona: Taber, 1967a), un conjunto de relatos breves,

---

<sup>273</sup> Según cuenta Román Gubern (2004: 296), la *gauche divine* “era un movimiento básicamente burgués, y aunque Terenci Moix no venía de la burguesía, entró en él porque era un movimiento muy abierto, permisivo, antifranquista y a favor de la libertad sexual”.

que marcaría un hito en la literatura catalana contemporánea y siendo calificada por Rafael Conte como el “libro más importante de autor joven de aquellos años” (N. González Mauro, 2003). En efecto, con este libro, Terenci Moix obtuvo el Premio Víctor Catalá.

También su novela *Olas sobre una roca desierta* (Barcelona: Destino, 1969) ganó en la primera convocatoria del Premio Josep Pla; según cuenta Racionero (2003: 37), en la ceremonia que acompañaba su entrega, Josep Pla le preguntó: “¿Terenci, Ud. es homosexual, verdad?”, a lo que contestó: “Sí, señor Pla, para servirlo”, respuesta que hace evidente el desenfado e integridad que siempre le caracterizó. En 1970 publica *El día que murió Marilyn* (Barcelona: Lumen, 1970a), novela que fue vista por gran parte de la crítica como un manifiesto generacional; con esta obra, que en principio tituló *El desorden*, Terenci Moix se distanciaba de los demás escritores hablando claro sobre la sociedad del franquismo y su vida personal y erótica, con el propósito de desatar polémica<sup>274</sup>. Fue así como se convirtió en un *enfant terrible* de las letras catalanas, un joven escandaloso que inventaba una manera propia y original de entender el mundo y hacer literatura. Con dicha novela un tanto vanguardista, Moix ganó el Premio de la Crítica Catalana y el Premio de la Crítica Serra d’Or<sup>275</sup>; pero tras ella, el escritor pasaría casi siete años<sup>276</sup> sin publicar una

---

<sup>274</sup> <http://www.xtec.es/~jducros/Terenci%20Moix2.htm>

<sup>275</sup> El premio se concede para galardonar a la mejor novela de los últimos diez años.

<sup>276</sup> Otras fuentes apuntan que durante los siete años de silencio narrativo, Terenci se dedicó esencialmente al teatro, interpretando, por ejemplo, en 1974, *Tratan dels micos contra l’estreta de l’Eixample*. El propio escritor confirma tal hecho cuando argumenta que “como mi amigo [Enric Majó] era actor me dediqué al teatro”: <http://www.xtec.es/~jducros/Terenci%20Moix2.htm> Josep Maria Benet i Jornet (2004: 272-273), Joan de Sagarra (2004: 335).

novela, condicionado por la idea de que ahora el lector esperaba un nuevo escándalo de sus publicaciones<sup>277</sup>.

Y en efecto, el escándalo resultó un indicador de su producción literaria. No publicó novelas durante unos cuantos años, pero como fruto de sus numerosos viajes a Egipto, Italia, Grecia, México, etc., escribió una serie de libros de viajes. Se trata de *Crónicas italianas* (Barcelona: Seix Barral, 1971a), *Terenci del Nilo* (Barcelona: Plaza & Janés, 1983a) y *Tres viajes románticos: (Grecia-Túnez-México)* (Barcelona: Plaza & Janés, 1987). Su pasión por Egipto —país que hacía descubrir a sus amigos— se inició en la adolescencia, con la lectura de la novela *Sinuhé, el egipcio*, de Mika Waltari, descubrimiento que le llevaría a interesarse por la cultura faraónica y a estudiarla profundamente; así es como se convirtió en egiptólogo.

En 1971 publica *Mundo Macho* (Barcelona: Plaza & Janet, 1971b), un libro con un trasfondo homosexual. También sigue participando en los juegos de la *Gauche divine* y contando sus amores con el cineasta Pasolini. En una entrevista concedida ese mismo año, según cuenta Molas (2003: 43), Moix se declara un enamorado de las cosas, se retrata como un ser “indignado y obsesionado por la muerte, y fascinado por todas las cosas que se pueden hacer partiendo de las grandes creaciones del espíritu”. Completa su entrevista diciendo: “Creo que la cultura es una forma de rendición aunque esté podrida”. Terenci Moix va a seguir cultivando esa imagen a lo largo de su vida. En 1972, publica *Melodrama o La increada conciencia de la raza* (Barcelona: Lumen, 1972), en

---

<sup>277</sup> <http://www.xtec.es/~jducros/Terenci%20Moix2.htm>

1976, *Sadístico, esperpéntico e incluso metafísica* (Barcelona: Planeta, 1976a) y *La caída del imperio sodomita y otras historias heréticas* (Barcelona: Planeta, 1976b).

En la década de los ochenta, aparecen *Amami Alfredo!* (Barcelona: Plaza & Janés, 1984)<sup>278</sup> y *No digas que fue un sueño* (Barcelona: Planeta, 1986)<sup>279</sup>. Aunque Aparicio López (2004: 436) califica la última de *mediocre*, dicha obra —cuya protagonista es la mítica Cleopatra, reina de la dinastía ptolemeica, a la que Terenci Moix describió en cierta ocasión como una mezcla entre Nuria Espert, Isabel Preysler y Margaret Thatcher— permitió al escritor catalán ganar el Premio Planeta<sup>280</sup>, el más comercial de la literatura española, de aquel momento, con más de un millón de ejemplares vendidos. Pese a que la temática homosexual del libro le acarreó muchos detractores<sup>281</sup>, dicho premio supuso para el escritor una verdadera terapia y un enorme consuelo, pues tras su ruptura sentimental con Enric Majó, se hundió en la depresión y abandono físico y psicológico, como pusieron de manifiesto sus allegados<sup>282</sup>.

---

<sup>278</sup> El carácter polémico del escritor le llevó a una relación difícil con la dirección del *establishment* cultural catalán y justificando su independencia apostilló que jamás ha sido becario, que nunca ha recibido ayuda o dado conferencias, por lo que es totalmente libre de escribir tanto en catalán como en español: <http://www.xtec.es/~jducros/Terenci%20Moix2.htm>

<sup>279</sup> Se trata de un título tomado del verso del poeta alejandrino Constantino Cavafis.

<sup>280</sup> En relación con los premios, Esteban y Peinado (1999/2000: 70) opinan que en todos los ámbitos, siempre traen celos y en el “mundo literario hay una gran tradición de rencillas, envidias e incluso puñaladas traperas. Que si las listas de las ventas, que si los premios, que si las ferias...”.

<sup>281</sup> A este respecto, Aparicio López (2004: 429) señala que a Terenci Moix, le “llamaron de todo; y hasta hubo un presentador de televisión que llegó a decirle que Roma no pagaba a traidores”.

<sup>282</sup> Son entre otros Ana María Moix (2004b: 233), Lara Bosch (2003: 33; 2004: 241), Maruja Torres (2004: 258), Josep Maria Benet i Jornet (2004: 274), etc.

En 1991, publica *La herida de la esfinge: (capriccio romántico)*: (Barcelona: Planeta, 1991a) y un año después, *Leonardo El sexo de los ángeles* (Barcelona: Planeta, 1992a), obra en la que Terenci Moix cuestiona la cultura catalana de los años sesenta. Con esa obra ganó el Premio de novela Ramón Llull y el Premio de la Crítica Lletra d'Or, puesto que en varias ocasiones, la crítica le valoró como un escritor libre, independiente e iconoclasta. En 1996 publica *El amargo don de la belleza*<sup>283</sup> (Barcelona: Planeta, 1996c), novela centrada en el egipcio del faraón Tukankamón, que le valdría el Premio Fernando Lara en 1996.

Con *El arpista ciego* (Barcelona: Planeta, 2002), el escritor barcelonés vuelve a sus temas predilectos: el Antiguo Egipto. Con dicha obra, recibió el gran homenaje de las once editoriales en el jurado del Premio de la Fundación José Manuel Lara Hernández. Fue Nuria Espert, quien —en nombre de Moix hospitalizado nuevamente— recogió el premio y leyó un comunicado en el que el autor se mostraba sorprendido por el galardón. En este sentido, dio las gracias por la confianza una vez depositada en él y pidió, sin más, que se le permitiera disfrutar del premio sin una *lamentable guerra de por medio* (J. C. Rodríguez, 2003: 41)<sup>284</sup>. Del mismo modo que en sus creaciones artísticas, en aquella obra, Moix se convierte en el tema de la narración. Por ello, valida la máxima de Oscar Wilde para quien, la caridad artística empieza por la vida de uno mismo. De hecho, a la presentación de la novela a *La Razón*, reconoció su implicación

---

<sup>283</sup> Es el título extraído de un verso de Lord Byron.

<sup>284</sup> A este respecto, cabe subrayar que Terenci Moix escribió dicha obra entre muchas idas y venidas a la clínica, debido al enfisema pulmonar que padecía.



personal en la historia contada al identificarse con Joanet, el flautista homosexual, diciendo:

Yo no soy de estos escritores que se pueden distanciar del material que usan y de lo que escriben. Si yo escribiera distanciándome de lo que voy escribiendo me aburriría y sería incapaz de escribir. Si yo hubiera escrito 'Moby Dick' me hubiera aburrido mucho, aunque como lector no me aburrí nada. Son dos cosas distintas. Esa elección de acercamiento a lo que uno escribe yo creo que va también con el carácter. Uno es un hombre y cada hombre es de una determinada manera: yo soy muy depresivo y cuando algo se me mete en la cabeza no puedo abstenerme de ello. Y creo que eso se nota cuando escribo. Aquí hay mucho de mí (T. Moix *apud* J. C. Rodríguez, 2003: 41).

Así pues, Moix entiende la literatura como escritura de sí mismo, consideración que le lleva a hacer de su vida materia novelable, colocando en un primer plano su homosexualidad. A diferencia de otros escritores como Tennessee Williams o Truman Capote, que apelaron a la *estrategia Albertine*<sup>285</sup>, Terenci Moix siempre dejó clara su tendencia sexual en sus obras, asumiéndola con naturalidad. Da cuenta de este hecho Vállora (2003: 31) que, a través de “Terenci o la increada conciencia del deseo”, procura relacionar casi toda la producción literaria con el tema de la homosexualidad. Este crítico sostiene que “de la misma manera que Terenci utilizaba el idioma catalán con intención política, también ha usado la homosexualidad en el mismo sentido: como arma combativa y de expresión de la diferencia”<sup>286</sup>. Por ello, se entiende que el escritor exhibió ante la sociedad su homosexualidad mediante la insolencia y el orgullo, como señala otra vez Vállora (2003: 31) cuando argumenta que su primera novela *Besaré su cadáver* (Barcelona: Planeta, 1965), publicada a los dieciséis años con el

---

<sup>285</sup> La llamada *estrategia Albertine* “consiste en transformar en pasión o representación heterosexual una pasión o representación homosexual. Albertine es, en la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido*, además de sospechosa de lesbianismo, la obsesión amorosa del narrador, y está construida sobre el personaje real de Alfred, el chófer del propio Proust y objeto de su obsesión amorosa” (A. Mira citado por E. Mendicutti, 2002: 31).

<sup>286</sup> Defiende esta dimensión Josep Maria Benet i Jornet (2004: 282).

seudónimo de Ray Sorel, contiene “una tensión homosexual no resuelta —y jamás explicitada— entre un joven de la buena sociedad y su primo, todo ello sublimado entre ecos de Stendhal y Wilde”.

Del mismo modo en *El sueño de Alejandría* (Barcelona: Planeta, 1988), *Venus Bonaparte* (Barcelona: Planeta, 1994a), *Sufrir de amores* (Barcelona: Planeta, 1995a), *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo* (Barcelona, Plaza & Janés, 1993), *La noche no es hermosa* (Barcelona: Círculos de Lectores, 1995b), así como en obras anteriores como *El sadismo de nuestra infancia* (Barcelona: Kairós, 1970b) y *Nuestro virgen de los mártires: novela de romanos* (Barcelona: Plaza & Janés, 1983b), el escritor barcelonés de manera directa o no, se implica en los hechos contados al dejar constancia de sus vivencias.

La trilogía satírica compuesta por *Garras de astracán* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1991b), *Mujersísimas* (Barcelona: Planeta, 1996b) y *Chulas y famosas* (Barcelona: Planeta, 1999) supondría para Terenci Moix un éxito de ventas. En estas tres novelas, protagonizadas por Miranda Boronat, retrata de manera burlesca los círculos acomodados de la España del fin de milenio, desembocando en la denuncia social y moral que condujo a lo que el autor denomina *Esperpento sofisticado*<sup>287</sup>. De estas tres novelas, *Chulas y famosas* es la

---

<sup>287</sup> A este respecto, Aparicio López (2004: 426) señala que fue el editor Fernando Lara, quien le propuso a Moix escribir una *novela de mujeres*. Añade que para el escritor, no fue una tarea fácil, dado que tenía que novelar con esquema premeditado. Para resolver el dilema y empaparse de la realidad cotidiana de España, se inspiró fundamentalmente en los títulos de la prensa rosa. De este modo, llegó a la confirmación de una imagen deformada en las pantallas de televisión. A pesar de su voluntad de escribir una comedia a lo Cukor, los referentes que tuvo a su alcance le permitieron hacer una comedia derivada del esperpento, rompiendo las recomendaciones de su editor.

que ha causado la reacción más apasionada entre la opinión pública, por abordar temas sociales como la política española, el poder de los medios de comunicación, el dinero, la fama fatua, la frivolidad, la homosexualidad, la Iglesia Católica y el sida, entre otros<sup>288</sup>. En la presentación de la citada obra, el autor argumenta que su trabajo ha consistido en mostrar la parte más ridícula de ciertos comportamientos de la España de este fin de milenio. Desde esta perspectiva, denuncia el mundo de los famosos, los prestigios inventados, las fiestas en Marbella, los nuevos ricos, la locura del mundo (mundo falso, absurdo, materialista y cursi) donde impera el culto de falsas imágenes<sup>289</sup>. Al menos dialécticamente, el escritor catalán se distancia de la sociedad en la que le ha tocado vivir, erigiéndose en un agudo crítico social. En otra entrevista concedida a la revista *Leer*<sup>290</sup>, ya con el libro en el mercado, se reafirma en sus opiniones, al igual modo que lo hace en la revista *Zero*<sup>291</sup>.

De esas entrevistas surgidas a raíz de la puesta en circulación de *Chulas y famosas*, vemos a un Terenci Moix abierto y transgresor, intelectualmente liberado, comprometido consigo mismo y con la sociedad de su tiempo. Su intención en esta obra es relativizar todos los aspectos de la vida, riéndose de sí mismo, también de la literatura actual en la que la obra maestra no depende de la calidad, sino del departamento comercial de la editorial encargada de su publicación. Para Sanz Villanueva (2003: 55), tales consideraciones comportan

---

<sup>288</sup> Para Esteban y Peinado (1999/2000: 68), se trata de un “desahogo distorsionante, cargado de cianuro contra una sociedad que pierde el rumbo”.

<sup>289</sup> Cf. Antonio Ulled (1999: 25-29).

<sup>290</sup> Cf. Aurelio Loureiro (1999: 30-33).

<sup>291</sup> Cf. Esteban y Peinado (1999/2000: 66-72).

buen grado de cinismo “pero también lucidez irónica y, sobre todo, refleja esa sensibilidad posmoderna que renuncia a intervenir en el mundo porque ya no cree en las grandes empresas, ni en las pequeñas”. Antes de la publicación de la citada obra, Terenci Moix concedió una entrevista a *La Vanguardia*, en la que aprovechó para opinar sobre la política de su país y cargar contra la Iglesia Católica<sup>292</sup>. Con esta institución religiosa, mantuvo una lucha abierta y perpetua cuestionando la labor de sus representantes, sobre los que decía autootorgarse un poder, aprovecharse de la necesidad humana y educar de una manera algo peculiar, es decir, deformando, sobre todo, cuando aludía a su infancia en los colegios católicos (T. Moix *apud* A. Ulled, 1999: 27). La misma actitud anticlerical puede verse en su artículo “El homosexual y la Iglesia”<sup>293</sup> y en sus declaraciones a *El Mundo*<sup>294</sup>.

---

<sup>292</sup> La obra concluye con la epidemia del sida que, aunque se propaga, no puede ser combatida por el uso de preservativos, conforme a los principios básicos de esta institución religiosa sustentados por el Papa. Es tal actitud la que desata la ira de Terenci Moix cuando critica la poca tolerancia de algunos hombres y, sobre todo, de los católicos que ofenden e insultan al ignorar por completo la existencia de otras creencias y al pensar que la suya es la única y la digna. Esta hipótesis es lo que Terenci Moix entiende como una forma de *totalitarismo espiritual* (T. Moix *apud* A. Ulled, 1999: 27). Sus declaraciones provocaron una polémica que duró casi dos meses, leyéndose frases como “el triste escritor anti-clerical que escribe bazofia literaria” o “de existir hoy la Inquisición o el nacionalismo-catolicismo, Terenci hubiera terminado en la hoguera o como García Lorca. No hubieran faltado aplausos”. Estas palabras indignaron al escritor que se defendió insultando a su vez y abogando por el respeto y la libertad de opinión. En este sentido, advirtió a sus detractores que se limitaran a sus declaraciones y no a la devaluación de su obra (T. Moix *apud* A. Ulled, 1999: 27).

<sup>293</sup> <http://www.irc-gay.com/entaces/prensa/vanguar1.htm>

<sup>294</sup> En *El Mundo* (11/08/2004), Terenci Moix incide en la *doble moral* de la Iglesia Católica señalando la afirmación de los <<*cronicones* de que *el buen Jesús dijo un día: Dejad que los niños vengan a mí*. Pero esto equivalía a ‘barra libre’. O eso habrán entendido los curitas más lanzados. Los adictos a las nalgas núbiles. Los reverendos del escándalo [...]. Tiene la Iglesia un punto de decadencia que encanta a los fetichistas>>. Su actitud combativa se dirige a la intransigencia de una Iglesia que se reafirma tajantemente en sus valores no negociables. Se trata del matrimonio sólo y exclusivo entre un hombre y una mujer, símbolo de la continuidad de la especie humana, el rechazo a la promiscuidad sexual, al uso de preservativos, la eutanasia, la utilización de las embriones madres para la ciencia y la adopción de niños por homosexuales, etc.

Su producción memorialística, recogida bajo el rótulo general de *El Peso de la Paja*, comprende *El cine de los sábados* (Barcelona: Plaza y Janés, 1990), *El beso de Peter Pan* (Barcelona: Plaza y Janés, 1993) y *Extraño en el paraíso* (Barcelona: Planeta, 1998). La primera entrega, calificada por Pere Gimferrer (1998a: 15) de una *auténtica obra de arte*, batió el récord de ventas; las dos últimas conquistaron también el respeto de la crítica y del público. En *El cine de los sábados*, el escritor barcelonés plasma una infancia dominada por el cine, esencialmente. La atormentada vida interior del adolescente y la lucha por encontrarse a sí mismo alcanzan gran emoción en la segunda. En la tercera, da cuenta de su peregrinaje, en los años sesenta, en París, Londres y Roma, donde conoció a Pasolini. Más que un viaje, fue, según el propio autor, una huida “hacia la literatura. Y, desde allí, hacía el gran espectáculo de mí mismo”.

Su artículo sobre la Cleopatra de Mankiewicz en la revista *Film Ideal*, que en aquel entonces firmó con el nombre de Ramón Moix, le puso en contacto con Pere Gimferrer; con él escribiría después una *Historia de Cine*, que nunca llegó a publicarse. Como también ha resaltado González Maura (2003), en muchas ocasiones, Terenci Moix ha dicho que le gustaba más el cine que todas las demás artes juntas; algo que se hace evidente en su obra, enormemente marcada por la influencia de este arte<sup>295</sup>, que le permitía superarse, sobrevivir y alimentar la imaginación, pese a la decepción, según opina, por la crueldad e ingratitud del mundo. En este sentido, se entiende a Roman Gubern (2003c: 53) cuando dice que “más que el séptimo arte, el cine fue para Terenci un palacio de los sueños que debía rescatarse de la hoguera de los inquisidores culturales”. Desde esta

---

<sup>295</sup> Corrobora esta tesis Gómez Vilches (1987).

óptica y para dejar constancia de ello, el heterodoxo Terenci Moix escribió *Introducció a la història del cine (1895-1967)* (Barcelona: Bruguera, 1967b), *Hollywood stories II* (Barcelona: Lumen, 1973), *Clásicos del cine* (Barcelona: Planeta, 1994b) y otros importantes ensayos como *Mis inmortales del cine. Hollywood, años 30* (Barcelona: Planeta, 1992b), *Mis inmortales del cine. Hollywood, años 40* (Barcelona: Planeta, 1996a), *Mis inmortales del cine. Años 50* (Barcelona: Planeta, 2001) y *Mis inmortales del cine. Años 60* (Barcelona: Planeta, 2003a), éste publicado a título póstumo.

En dichos trabajos, Terenci Moix recupera la industria de la producción cinematográfica, aludiendo a sus ídolos<sup>296</sup> a los que siempre rinde tributo por haberle entretenido desde la pantalla, de igual modo que la gente de su generación, en una grisácea posguerra barcelonesa. Asimismo, es autor de una historia del cine publicada por entregas en el dominical *Blanco y Negro* del diario *ABC*. Tenía también una sala de proyección doméstica bien equipada y servida por una videoteca, a la que llegaban las novedades de París y Nueva York. Su pasión por el cine hizo de Moix su gran adorador; por ello, Baeta (2003) afirma que “nadie como Terenci Moix ha sido capaz de plasmar, a lo largo de toda su bibliografía, la grandeza del séptimo arte. El celuloide navega en todas sus obras, los mitos jalonan muchos de sus sueños literarios y no literarios, las grandes películas van y vienen por toda su trayectoria creativa”<sup>297</sup>.

---

<sup>296</sup>Se trata de Mae West, Cuckor, Grouch Marx, Lubitch, James Dean, Orson Welles, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Paul Neuman, Grace Kelly, Marlon Brando, Charlton Heston, Richard Burton, Rock Hudson y Rex Harrison. Para completar la lista de dichos ídolos, cf. Gómez Vilches (1987: 308-313).

<sup>297</sup> Fernando Baeta: <http://www.elmundo.es/documentos/2003/03/cultura/moix/cine.html>

Como recuento, se puede afirmar que la creación literaria moixiana es prolífica y multigenérica, resultado de incorporar tendencias y estilos diferentes, llevado por la gran pasión<sup>298</sup> que sentía por todo lo que le rodeaba. En este sentido, Francisco Umbral le dijo que escribía más que él<sup>299</sup>. Aunque el hecho de querer destacar en tantos campos a la vez puede generar confusión en torno a él, Ymelda Navajo (2003: 55) sostiene, en contra, que tal hecho refuerza su infinita capacidad de emocionarse por todo lo humano. Y es precisamente en este sentido en el que le han llovido juicios calificativos<sup>300</sup>; dicho talante provocó que Rafael Alberti le considerara “uno de los escritores más audaces, críticos y deslenguados de nuestra península”<sup>301</sup>. Aparicio López (2004: 427) subraya que la publicación de su primer libro despistó mucho a los críticos que no tardaron en calificarle de autor de realismo fantástico, luego de realismo puro y duro pasando por el cosmopolitismo. Además de este reconocimiento de los escritores a la frondosa vida literaria terenciana y al hecho de ser el máximo crítico de la cultura catalana, se añade el cariño y el apoyo del público y de los lectores.

Desde esta perspectiva, cosechó los premios más importantes, incluso fue Medalla de Oro al Mérito Cultural de la Ciudad de Barcelona, aunque murió sin conseguir de la Generalitat la Creu de Sant Jordi. La impresión que se tiene de este

---

<sup>298</sup> Ana M<sup>a</sup>. Moix (2004a: VIII) recalca que la “pasión era una de las notas esenciales de su manera de ser, de pensar, de sentir, de vivir y de manifestarse”.

<sup>299</sup> En una entrevista concedida a la revista *Qué Leer*, Terenci Moix contestó a las palabras de Francisco Umbral, diciendo que escribe porque le gusta explicar historias, lo que le permite “encontrar una unidad entre la vida y la ficción” (T. Moix *apud* López Óscar, 1999: 96).

<sup>300</sup> Se trata de calificativos con intención positiva o negativa, tales como *enfant terrible*, escritor mediático, de éxito de ventas, iconoclasta, entusiasta, original, atrevido, provocador, audaz, desconcertante, valiente, impulsivo, indomable, insumiso, pensativo, preocupado, rebelde, excesivo, frívolo, extravertido, lúcido, fresco o pillito.

<sup>301</sup> [http://www.xtec.es/~jducros/Terenci %20Moix2.htm](http://www.xtec.es/~jducros/Terenci%20Moix2.htm)

autor es que con la intensa vida literaria que llevaba, de no haber muerto y cambiando de estilo, es decir, escribiendo con profundidad para colmar lo que se espera de un creador literario de su categoría, hubiera conquistado a los indecisos, ganado aún importantes premios; Román Gubern (2004: 301-302) argumenta, en contra, que no hubiera conseguido el Premio Nacional de Literatura, el Premio Cervantes o hubiera aspirado al Nobel. En su opinión, como Terenci Moix vivía preso de sus contratos con su principal editorial (Planeta), ya que necesitaba dinero para presumir, escribía superficialmente para el “mercado de las marujas”<sup>302</sup>.

## 1. 2. Comunicación e imagen

Desde joven, despuntaba la figura pluridisciplinar de Moix como colaborador de periódicos, manifestándose como un buen entrevistador. Como tal, condujo durante años un programa de entrevistas en televisión, que llevaba el título *Terenci a la fresca*. Divertido e ingenioso, no sólo mostraba respeto y facilidad de trato, también entregaba vida y afecto al personaje entrevistado (J. Herralde, 2003a: 36). Fue colaborador asiduo en *La Vanguardia*, *El Mundo*, *El País*, *La Razón*, etc. También *Esta es mi Tierra*, programa que retrata los paisajes vitales y las geografías rurales o urbanas que han marcado de manera decisiva la vida de muchos autores, se interesó por la vida del escritor, rodando como espacios personales el Alto Ampurdán, donde pasó los primeros años de su infancia<sup>303</sup>, pero

---

<sup>302</sup> De la misma opinión es Jorge Herralde (2004: 349-351).

<sup>303</sup> <http://www.bibliotecaregional.Carm.es/especiales/moix.html>



también escenas importantes en relación con su vida en las ciudades de Luxor, Alejandría y el Cairo.

Su afición comunicativa le sitúa rápidamente como adicto al teléfono, amante del ordenador y de Internet; como llevaba muchos años coleccionando fotos, destinaba muchas horas coloreando muchas de ellas en blanco y negro de sus películas preferidas. Muchas de estas fotos han sido publicadas en *El Mundo*<sup>304</sup>, donde también se pueden rastrear sus artículos sobre la serie *Fumando Muero y Vanidades*. Precisamente la fidelidad al cigarillo, al que su médico personal Ruiz Manzano (2004: 255) llama su *amigo-enemigo*, acabó por constituir una característica de su imagen, dominando su vida y su muerte.

Dicha adicción<sup>305</sup> tuvo mucho de postura cinematográfica y de imitación a las estrellas de los años sesenta, siempre en pantalla con un cigarillo en las manos. De este modo, Terenci Moix llegó a convertir el cigarillo *Ducados* en un accesorio inseparable al estilo de la gran pantalla, donde fumar era un arte. Se trataba también de un gesto seductor y de distinción, asociado a la sofisticación, la sensualidad, la juventud, la virilidad, la elegancia, la hombría, al glamour, al placer y al erotismo, todo ello elevado a un arte sublime<sup>306</sup>. Dicho consumo causó

---

<sup>304</sup> Cf. *El Mundo* (2003: 54) que recoge extractos de artículos de las series “Fumando muero...” y “Vanidades”, 3 de marzo.

<sup>305</sup> Asimismo, Terenci Moix era adicto a los percebes y al martini (A. M<sup>a</sup>. Moix, 2004b: 232; R. Manzano, 2004: 250; R. Gubern, 2004: 305; E. Nadal, 2004: 331).

<sup>306</sup> En este marco, es importante la siguiente referencia textual de Fernández (2005: 37): <<¿Qué tiempos aquellos en los que fumar era un ‘placer genial, sensual’! Todo el mundo fumaba con pasión y sin freno. Tratando de imitar a los actores de cine y a las grandes estrellas su forma chic de encender el cigarillo y fumar con estilo. Unos copiaban, infructuosamente, el ‘glamour’ indescriptible de las vampiresas al exhalar el humo. Otros el gesto vicioso de los detectives y gánsteres del cine negro o la compulsión repetitiva del rebelde sin causa. El cigarillo era el rito de paso inaugural de la niñez a la juventud>>. Tal consideración llevó a Terenci Moix a colocar en la

finalmente la enfermedad pulmonar que padecía. Con su salud ya deteriorada, cuando la revista *Zero* le invitó a romper con su adicción, contestó:

Llevo cuarenta años fumando. Hay un factor de nervios, pero básicamente de adicción y de costumbre. Cuando yo empecé a fumar era un signo de modernidad: tú veías en el cine cómo todo Dios fumaba. Los modelos que tú imitabas tenían todo el tiempo un cigarrillo en la mano. Esa fobia antitabaco ha venido ahora; es nueva, es un modelo cultural. No me puedo quitar la costumbre de un día para otro (T. Moix *apud* Á. L. Esteban y P. Peinado, 1999/2000: 72).

Así pues, Moix asume su drogodependencia, su enfermedad, pero también su incapacidad para dejar de fumar. De hecho, reconocía cómo el cigarrillo inspiraba su escritura<sup>307</sup> y era elemento fundamental en su vida erótica<sup>308</sup>. Tras la primera hospitalización en 2001, declaró que era un amante de la vida, es decir, de la buena vida, y que discrepaba con los que piensan que la verdadera vida es la muerte<sup>309</sup>. Sin embargo, por fidelidad a la filosofía de Peter Pan por no querer crecer y envejecer, por ansiedad, placer, infelicidad, indisciplina, carencias afectivas, pero también por cierta pulsión autodestructiva, traduciéndose por su

---

portada de *Mis inmortales del cine. Años 50* la foto de Audrey Hepburn sonriendo y sosteniendo una boquilla muy larga de las grandes depredadoras en *Desayuno con diamantes* (1964).

<sup>307</sup> El cigarrillo, como incentivo para la creación artística no es algo exclusivo de Terenci Moix. Montesinos (2005: 39) señala la existencia de dibujos o fotografías que muestran a escritores que posan fumando. En su consideración de dichas imágenes, clasifica los escritores en grupos: “la pipa de Mark Twain, Ernst Bloch, Georges Simenon, J. R. R. Tolkien; los cigarrillos de Joyce, Gide, Pessoa, Albert Camus, Josep Pla, Julio Cortázar; los puros de Pérez Galdós, Lezama Lima, Thomas Mann, Evelyn Waugh, Bertolt Brecht”.

<sup>308</sup> Respecto a su relación de pareja, Terenci Moix (2003: 40) dijo: “¿Cómo hacer el amor sin aspirar, después, una calada, como hacían las heroínas de *la nouvelle vague*? Pero no se me presentó la oportunidad, porque gracias al tabaquismo entré directamente en la impotencia sexual, con el consiguiente deterioro de mis relaciones de pareja”. Cabe recordar, según cuenta Fernández (2005: 37), que fue Sylvie Vartan quien, cuando todavía la sociedad no había tomado conciencia de sus efectos más mortíferos que los del amor, volvió a relacionar el amor con el tabaco en *L’amour c’est comme une cigarette* diciendo: “Se enciende como una cerilla, te pican los ojos, te hace llorar y se desvanece como el humo”.

<sup>309</sup> Nuria Labari: “Terenci Moix: Rotundo y vivo” en *elmundo.es*;  
file: //C:\DOCUME~1\ADMINI~1\CONFIG~1\Temp\G3905FZP.htm

incapacidad de renunciar al capricho del deseo, volvió a fumar, contradiciendo su firme voluntad de dejar de hacerlo, como se puede apreciar en *Yo fui esclavo del tabaco*, carta enviada a su médico personal<sup>310</sup>. Paradójicamente, cabe la posibilidad de que en él “Había algo de adicción suicida” (A. Gala, 2004: 419). Por consiguiente, se supone que cuando decía *me gusta vivir mucho*, irónicamente, por ser dionisiaco (J. M<sup>a</sup>. Benet i Jornet, 2004: 275), significaba *me gusta morir mucho*<sup>311</sup>. Y en efecto, Moix falleció en su domicilio en Barcelona, el 2 de abril de 2003, a la edad de 61 años, en compañía de su hermana Ana María Moix, su secretaria Inés González y los médicos Juan Ruiz Manzano y Albert Nadal.

### **1. 3. Algunas reacciones tras su muerte**

Fueron numerosas las reacciones después de su muerte, sucediéndose una auténtica catarata de reconocimientos a su bondad, generosidad, simpatía y popularidad, pero también a la riqueza de su creación literaria. El impacto de su muerte hizo aflorar el alcance de su personalidad y su obra, proliferando las declaraciones, el homenaje de las editoriales para divulgar sus escritos y las actividades culturales organizadas para honrar su memoria.

---

<sup>310</sup> Cf. Juan Ramón Iborra (2004: 75-77).

<sup>311</sup> En esta línea, se sitúan Jorge Herralde (2004: 351) y Joan de Sagarra (2004: 345), para quien cuando visitó Terenci Moix hospitalizado en la clínica, él lloraba porque sabía que iba a morir.

### 1. 3. 1. Testimonios

La acción testimonial<sup>312</sup> ante la muerte de Terenci Moix abrazó un gran espectro de la sociedad, como corresponde a una figura que llegaba a una variedad de público. Entre los profesionales que se manifestaron figuran médicos<sup>313</sup>, dirigentes políticos, amigos, escritores o colectivos de gays y lesbianas<sup>314</sup>. La clase política española<sup>315</sup> rindió tributo a Terenci Moix por su brillante trayectoria literaria, le consideró un hombre valiente, libre y lleno de ilusión. De una forma más entrañable, sus amigos Nuria Espert<sup>316</sup>, Maruja

---

<sup>312</sup> Otros testimonios de suma importancia para honrar la figura y obra de Terenci Moix, constituyen las conversaciones grabadas por Juan Ramón Iborra (2004) con los amigos del fallecido, como puede apreciarse en su libro: *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*.

<sup>313</sup> Juan Ruiz Manzano, el médico de Terenci Moix, tras confirmar públicamente su fallecimiento, le recordó como un fumador compulsivo, una persona extraordinaria, positiva, entrañable, vitalista, divertida y contradictoria, pero feliz hasta el último momento de su vida. Añadió, al igual que Ana María Moix, Nuria Espert, Lara Bosch, Maruja Torres, que el escritor murió en acción, es decir, diseñando su propia página web ([www.terencimoix.com](http://www.terencimoix.com)) y escribiendo un libro sobre el cine de los años sesenta. Terminó compartiendo la idea del escritor Juan Marsé, para quien la muerte de Terenci era una muerte anunciada porque él era consciente del estado crítico en el que se encontraba, a pesar de ser una persona muy vitalista (S. Doménech, 2003: 32).

<sup>314</sup> La Coordinadora Gai-Lesbiana de *Catalunya*, así como la Federación Estatal Colegas lamentaron el fallecimiento de Terenci Moix, recordándole como un *enfant terrible*, un intelectual valiente, libre y tolerante que siempre luchó contra la discriminación social hacia los homosexuales.

<sup>315</sup> Desde los Reyes de España, el jefe del Gobierno y de la oposición hasta la ministra de Cultura, Educación y Deportes, la Secretaria de Educación y Cultura del PSOE y el alcalde de Barcelona expresaron su profundo pesar por la muerte del novelista. Joan Clos, alcalde de la Ciudad Condal, dijo que la muerte del escritor supone la pérdida de un amigo, de un “ciudadano, un escritor, una persona entrañable y libre”, un barcelonés extraordinario, un hombre valiente, con composiciones muy claras, que “nos ha dado ilusión, nos ha hecho ver y soñar con Oriente y ver después Barcelona de otra forma”. Tal consideración por la figura del escritor le lleva a expresar la voluntad de que “su memoria nos ayude a mantener la ilusión para construir una ciudad cada vez mejor”.

<sup>316</sup> Amiga de Terenci Moix, desde hace treinta años, Nuria Espert (2003a: 35) lamentó profundamente su muerte, dejando retrato del escritor en *Catalunya Informació* como hombre libre, divertido, inteligente, trabajador infatigable, popular, amigo de sus amigos, egiptólogo, afable, abierto, amante de la ópera y disciplinado.

Torres<sup>317</sup>, Enric Majó<sup>318</sup>, Montserrat Caballé<sup>319</sup> y Nuria Amat<sup>320</sup> fueron dejando constancia en sus manifestaciones de las cualidades humanas de Terenci Moix. También Jorge Herralde (2003a: 36), Luis Racionero (2003: 37), Jacinto Antón (2003: 39) y Jorge de Cominges (2003: 34), en sus respectivos artículos, coincidieron en resaltar sus virtudes. Tal proliferación de recuerdos y dedicatoria a la luctuosa noticia pone en evidencia la gran capacidad que Moix tenía para relacionarse<sup>321</sup>.

---

<sup>317</sup> Maruja Torres (2003: 39) evocó la gran amistad que le unía al difunto del modo siguiente: “Nunca estarás solo. El amor que supiste despertar y alimentar te acompañará como la brisa. A todos nos dijiste, antes de esto, que nos querías mucho. En numerosos puntos de tu país se brinda hoy a tu salud, te dan las gracias, criatura del alma”. Para ella, Terenci era una figura visible de toda una generación, de una época, un hijo de la ciudad de Barcelona, por lo que pidió para él un gran homenaje. El testimonio de esta profunda amistad puede verse en su libro, *Esperadme en el cielo* (Barcelona: Destino, 2009).

<sup>318</sup> Enric Majó (2003: 41), actor y compañero sentimental del escritor durante muchos años, recordó la última tarde en compañía de Terenci Moix y la capacidad de éste para vivir y hacer planes de futuro. En tal marco, le retrató como un “luchador fantástico”, destacando fundamentalmente su espíritu libre como su virtud fundamental.

<sup>319</sup> Montserrat Caballé (2003a: 32 y 41) recordó a Terenci Moix como una “luz que le guiaba en el camino de la vida”, un luchador a favor de la paz, de la amistad, la convivencia pacífica y la cordialidad entre los seres humanos. Le considera un hombre libre, pacífico, fiel a sus principios y modelo que se ha de seguir en la sociedad. Su testimonio puede verse también en *El País* de 3 de abril (M. Caballé, 2003b: 41).

<sup>320</sup> Nuria Amat (2003: 36) le definió como un hombre alegre y de sonrisa cinematográfica, pero también cariñoso y generoso; le consideraba un hermano, un verdadero amigo de cuya amistad se enorgullece dedicándole a él un poema: *Qué siempre amé/He aquí la Prueba/De que hasta amar/Nunca viví —de veras— Que amaré siempre/Puedo demostrarlo/Pues Amar es Vivir/Y la Vida así —No muere— Pero si lo dudas Amor/No tengo entonces/Nada que enseñarte/ —Salvo Esquelas—*.

<sup>321</sup> Sin embargo, Maruja Torres dijo que antes de morir, Terenci expresó el deseo de que, a la ceremonia civil, no asistieran los políticos del Partido Popular (PP) y de Convergencia y Unión (CiU) para manifestar su rechazo a la guerra de Irak. Dicho deseo fue confirmado por Ana María Moix, para quien su hermano no deseaba la parafernalia oficial, a la que asistiera gente de derechas, solamente deseaba una despedida popular (V. Fernández, 2003: 33).

También muchos escritores resaltaron su figura como creador literario, entre ellos Mario Vargas Llosa<sup>322</sup>, Juan José Millás<sup>323</sup> y Vázquez Montalbán<sup>324</sup>. En esta línea de reconocimiento y consideración de la clase cultural española hacia Moix, colabora Francisco Umbral, recalcando la libertad y la independencia que le caracterizaban. Por su parte, Joan Perucho (*La Razón*, 2003: 36) definió su trayectoria literaria de *grande y brillante*, de igual modo, que Manuel Vicent (*La Razón*, 2003: 36) vio en él un *personaje*, insistiendo en la imagen pública y complaciente que transmitía. También Juan Marsé (*La Razón*, 2003: 36) lamentó profundamente su muerte, destacando sus grandes valores (amistad, valentía y generosidad)<sup>325</sup>. Lo hizo Lara Bosch (2003: 33), subrayando la enorme pérdida que suponía para la literatura y las letras españolas, puesto que su juventud e inspiración hubieran producido muchas buenas obras aún. Contradice esta opinión otra de un supuesto amigo de Moix quien dijo a Racionero (2003: 37) que Terenci ya había dado lo mejor de sí mismo y que “Estaba contento con lo que había

---

<sup>322</sup> Para Vargas Llosa (2003: 36), el escritor barcelonés “era un espectáculo en sí mismo no sólo cuando escribía. El escándalo era su medio natural”. Recordó que en la historia de la cultura moderna española, hubo una época y de modo singular en la ciudad Condal en la que Terenci fue protagonista, por lo que todos los que le conocieron lo recordarán con mucho cariño.

<sup>323</sup> Juan José Millás (2003: 52) aludió a la evocación mitológica que llevó a cabo Terenci Moix en *El día que murió Marilyn*, obra con la que introdujo un registro nuevo.

<sup>324</sup> Vázquez Montalbán (2003: 42) definió a Terenci Moix como el “más eminente mitómano de la literatura española y catalana”. Para él, Moix entró de manera curiosa en el mundo literario al presentarse como el Truman Capote Catalán, es decir, proponiendo una alternativa que iba en contra de la cultura autocomplaciente del franquismo. Completó su particular visión del escritor diciendo que su fallecimiento no era un suicidio, sino un error de cálculo poético.

<sup>325</sup> Asimismo, Jorge Herralde (2003a: 36), Jorge de Cominges (2003a: 34), Toni Montesinos (2003a: 34), Rosa Mora (2003: 38), Alex Salmón (2003: 23), Pilar Maurell (2003: 52), Jesús Ferrero (2003: 55), Ymelda Navajo (2003: 55) y Joaquín Molas (2003: 42), catedrático emérito de Literatura catalana, se sumaron a las condolencias para despedir al escritor.

vivido y no necesitaba la cantidad sino la calidad”<sup>326</sup>. Todas las declaraciones de la clase cultural española pueden condensarse en las palabras de Eduardo Mendicutti:

Terenci Moix tenía talento, mucho talento. Era brillante, simpático, cariñoso, vitalista, rompedor. Pero, sobre todo, tenía un talento literario fuera de lo común. Su capacidad de comunicación y su ingenio inagotable lo convirtieron en un escritor popular hasta límites asombrosos —este tipo de dignísima y radiante popularidad que hoy, en medio de tanta fama grosera, parece tan de otra época como la caballería o la delicadeza—, y su capacidad de trabajo le permitía un diálogo perpetuo con los lectores (E. Mendicutti, 2003: 53).

Además de reconocer la sinceridad del autor por haber manifestado públicamente su homosexualidad —convirtiéndola con maestría en telenovela, tal como sostiene Ana M<sup>a</sup>. Moix (2004b: 231)—, gesto que Mendicutti interpreta como gran ayuda para muchos jóvenes asustados y desorientados por los prejuicios hacia la homosexualidad, añade:

Era, desde luego un seductor. Fue un muchacho divertido, audaz, inquieto, discordante, insatisfecho, culto y guapo. Y todas esas cualidades las conservó durante toda su vida: una irresistible mezcla de candor y malicia, de finura y franqueza, de sutileza y desparpajo; una exuberancia que dejaba entrever dosis conmovedoras de timidez, inseguridad, avidez afectiva y necesidad de protección; un gusto por la travesura que nunca conseguía ocultar la solidez de sus conocimientos, el fervor de sus gestos, el rigor en su trabajo; una divertida y admirable coquetería con la que lograba que siempre viéramos a aquel chico atractivo y tentador que se reveló, muy joven, como un escritor no sólo sobrado de talento, sino rebosante de vida, hambriento de experiencias. Todo eso consiguió reflejarlo en sus libros, de un modo u otro (E. Mendicutti, 2003: 53).

Así pues, más allá del valor informativo y comunicativo de dichos testimonios, algunos de ellos muy polémicos, como se puede ver, por ejemplo, en

---

<sup>326</sup> Poner en entredicho la gran capacidad creativa del escritor para seguir trabajando no impidió a Manuel Lara Bosch destacar la buena relación que mantenía con él, motivo en sí suficiente para que Laura Falcó Bosch añadiera que fue un hombre generoso, simpático, apasionado, vulnerable y entrañable (P. Maurell, 2003: 52).

Joan de Sagarra (2004: 335)<sup>327</sup>, motivo de reflexión, nadie quería perder la oportunidad de recordar la figura del escritor, lo que le convertía casi en una leyenda. Aunque Francesc Marín (2004: 312) cree que Terenci Moix fue siempre descuidado en su vida, Jorge Herralde (2004: 350), un hombre bajito y feo, muchas personas, entre las cuales se encuentra, por ejemplo, Mendicutti, le retrataron como un hombre guapo; precisamente la belleza<sup>328</sup> sería uno de los temas que le apasionaran y le esclavizaran hasta el final de sus días<sup>329</sup>. De hecho, su admiración por los jóvenes y guapos actores quedó patente en su deseo manifiesto, pero frustrado, de cenar junto a las ruinas egipcias de Luxor con Leonardo DiCaprio.

Escritores, amigos y hombres de cultura ponen al descubierto la capacidad creativa e innovadora de Terenci Moix, a pesar de las críticas de Bru de Sala hacia el difunto, absurdas, incomprensibles e inaceptables, según Maruja Torres (2004: 266). En efecto, entre sus logros se cuenta su contribución a la desmitificación de la literatura, haciéndola asequible para todos. Con él, la literatura sufrió un cambio radical, pasando a ser de algo esotérico a algo totalmente exotérico, como

---

<sup>327</sup> Joan de Sagarra (2004: 335) dice que Terenci Moix <<era un Pigmalión terrible que iba a fabricar y a utilizar al otro, no creo que compartiera nada, él imponía y decía ‘yo te fabrico, te domino’>>.

<sup>328</sup> Ser elegante, fotogénico y tener un físico atractivo son criterios imprescindibles que siempre funcionan para triunfar en Hollywood, y así lo ratifica Gómez Viches (1987: 105), cuando recuerda que la “industria cinematográfica buscó, perfeccionó y utilizó seres cuya belleza física estaba muy por encima de las presencias normales y cotidianas que cada cual podía cruzarse por la calle. La perfección física ha sido una de las características esenciales de la mitología del cine”.

<sup>329</sup> Esta idea puede verse en Silvia Martín y Pepe Martín (2004: 388 y 391), Vicente Molina Foix (2004: 402) y Antonio Gala (2004: 415).



apuntan algunos escritores y críticos<sup>330</sup>. Al combinar lo que podría denominarse *alta cultura* con *tradición popular (kitsch)* —técnica que Antonio Gala (2004: 417) apreciaría positivamente porque entiende que le llevó a la “gran literatura”—, arrebató poder al papel hasta entonces asignado al escritor elitista, haciendo que su cultura llegara al corazón de la inmensa mayoría<sup>331</sup>. Es ésta una estrategia que llama la atención de Rivière (2003: 38) cuando subraya que Terenci nunca dejó de aprender. En tal sentido, argumenta que siempre fue un ensayista inteligente que eligió la novela, como el camino apropiado para llegar profundo al corazón de la gente. Por ello, Rivière entiende que sus novelas son el reflejo de su rebeldía al haberlas convertido en el espacio idóneo donde retratar con ironía y humor los problemas existenciales de una generación en busca de mayores libertades. Como consecuencia de dicha rebeldía, Terenci Moix sufrió los ataques de los espíritus intolerantes y cerrados; pero no sólo aprendió a ignorarlos, sino también y, sobre todo, supo defenderse con brillantez, y así lo pone en evidencia su testimonio en *La Vanguardia* del domingo 3 de enero de 1999, donde declara que desde siempre le había gustado provocar a los *carcas*, sobreviviendo a ellos

---

<sup>330</sup> Entre ellos Carmen Posadas (2003: 36), Boris Izaguirre (2003: 41), Nuria Espert (P. Maurell, 2003: 52), Juan José Millás (P. Maurell, 2003: 52), Santos Sanz Villanueva (P. Maurell, 2003: 52 y 55) y Josep María Castellet (2004: 354), etc. A este respecto, merece la pena reproducir las palabras de Rosa Regàs (2003: 37): “¿Cómo hiciste, Terenci, para poder decir todas estas cosas tan complejas, a veces tan contradictorias y tan difíciles de explicar, cómo hiciste para decírnoslas con la simplicidad del genio, la convicción del sabio, el tesón del artista?”.

<sup>331</sup> J. M<sup>a</sup>. Castellet (2004: 355) encuentra interesante a Terenci Moix por el “trato que da a los problemas, a las inseguridades, cómo explica la formación de su cultura, en parte subcultural”.

durante treinta años y disfrutando con su acción<sup>332</sup>. Es también en este sentido en el que hay que entender la polémica que ha rodeado la vida y la obra del escritor.

Pero también, tras su fallecimiento, Josep Maria Flotats aportó su peculiar visión del acontecimiento, declarando que Moix *tenía el mal de vivir* (I. Obiols, 2003: 40)<sup>333</sup>. Su opinión se ajusta a la del propio escritor cuando, al salir en 2001 de la clínica, se mostró, como no podía ser de otra forma por su sentido de humor, muy entusiasta por la vida<sup>334</sup>. Su supuesto canto a una vida de bienestar dista mucho de la visión de Cecilia García (2003: 88), para quien Terenci Moix nunca llegó a superar los problemas existenciales fundamentalmente amorosos experimentados en su juventud y que vienen recogidos en sus *Memorias*. Para ella, su tristeza se escondió siempre detrás de otra imagen pública cuando, paradójicamente, aparecía maravilloso, inmarcesible, sonriente, alegre y feliz. Desde esta perspectiva, y como experto en cultivo de su imagen personal exhibiéndose, su alegría era aparente, como observa también Mendicutti (2003: 53) cuando habla de su timidez, inseguridad y falta de afecto y protección. Román Gubern (2003a: 35; 2004: 300), a este respecto, sostiene que Moix “creó un personaje público en la que su imagen narcisista complaciente fue un biombo con el que ocultar sus carencias afectivas”<sup>335</sup>, pues “tuvo una vida sentimental frustrada”. Como tenía miedo escénico, adoptaba, piensa Jorge Herralde (2004: 351), una “forma tan operística de vivir sus amores” con “mucho de

---

<sup>332</sup> <http://www.elmundo.es/documentos/2003/03/cultura/moix/moixpor.html>

<sup>333</sup> *La Razón*, jueves, 3 de abril de 2003, 36

<sup>334</sup> Corroboran esta tesis Ana María Moix, Maruja Torres, Nuria Espert, Nuria Amat, Enric Majó, Enrique Murillo y Jorge Herralde que le consideraban un amante de la vida, es decir, un vividor.

<sup>335</sup> Otros testimonios del crítico sobre el escritor pueden verse en *El País* (R. Gubern, 2003b: 41) y *El Mundo* (R. Gubern, 2000c: 53).

representación”, lo que le hacía “sufrir”; era, en palabras de Eduardo Mendoza (2004: 38), un “desesperado”. De ahí que se pueda entender su mayor interés por una vida social intensa, elitista y mediática, básicamente. Es también en este sentido en el que se enmarca el testimonio de Francesc Marín (2004: 321) cuando le recuerda como un “gran relaciones públicas y constructores de imágenes”.

En fin, la popularidad del escritor fue palpable durante la Ceremonia Civil en el Salón de Ciento del Ayuntamiento de Barcelona, donde se instaló su capilla ardiente, en la que según algunas fuentes, más de diez mil personas pasaron para despedirse del escritor<sup>336</sup>. Este hecho demuestra la estima y consideración que le profesaban en la Ciudad Condal. Su carácter de hombre revolucionario y ávido de libertad, la tuvieron en cuenta sus amigos al elegir *La Traviata*, el pasaje *Siempre libre* cantada por María Callas, y referido al epitafio, donde habla *Violeta*<sup>337</sup>, como despedida. Recordaba sus méritos artísticos la Medalla al Mérito Cultural del Consistorio, que en ese último acto llevaba colgada al cuello. Igualmente, para ser fiel a sí mismo y a sus mitos, llevaba en la solapa una chapa con la foto coloreada de Sal Mineo, la *Lletra d'Or* y un paquete de *Ducados* en el bolsillo. Los acordes de “Sinué el Egipcio” intensificaron aún más la emoción y los referentes al cine sincronizaban con los recuerdos infantiles y los episodios relevantes de la vida del escritor barcelonés que siempre quiso ser Peter Pan. La

---

<sup>336</sup> A este respecto, conviene decir también que el féretro, franqueado por sus familiares y amigos, llegó escoltado por la guardia urbana vestida de gala. Amigos y lectores, con lágrimas en los ojos, esperaban en la calle. Las coronas de flores y los ramos se acumulaban en el flanco derecho.

<sup>337</sup> Violeta canta: “Sí, debo, siempre libre gozar de fiesta en fiesta. Quiero que mi vida pase siempre por los caminos del placer”.

ceremonia se llenó de emotividad y de testimonios<sup>338</sup>, entre los que destacó el de Anaís, ahijada de Moix, entre sollozos y sonrisas cuando sonó la canción de “Blancanieves y los siete enanitos”. La ceremonia civil concluyó con la música de Peter Pan en el País de Nunca Jamás. Finalmente, Ana María Moix recitaría un poema de otro hermano suyo, muerto en 1962, cuando sólo tenía dieciséis años. También su padre había muerto, mientras Moix escribía la versión castellana *Terenci del Nilo* y su madre se apagó en 1990.

Su rechazo a la guerra de Irak le valió el reconocimiento de los comprometidos exhibiendo una pancarta con la leyenda: *Terenci Moix era de los nuestros*. Por su apoyo a la misma, vetó, antes de morir, la presencia en su funeral de los políticos del Partido Popular y de Convergencia y Unión. Dicho deseo provocó un debate entre los políticos, ya que dos representantes del Estado visitaron la capilla ardiente pero no se quedaron a la ceremonia, gesto un tanto significativo a partir del momento en que, en los corrillos, se discutía si realmente Terenci Moix prohibió la presencia de dichos partidos políticos en su ceremonia civil antes de morir. Al margen de esta batalla política por su muerte, como poco, tal hecho habla de cómo su figura logró la adhesión de todos los colores políticos por rendirle un tributo. Se trata de un acontecimiento, sin duda, si tenemos en cuenta que los grandes países y las organizaciones más poderosas del mundo difícilmente se sientan en la misma mesa para ponerse de acuerdo sobre cómo resolver los conflictos humanos. Dicho de otro modo, Terenci Moix conquistó

---

<sup>338</sup> Se trata de los testimonios del alcalde de la ciudad, de José Manuel Lara Bosch, Boris Izaguirre, Nuria Espert, Josep Maria Benet i Jornet y la cantante mallorquina. Todos resaltaron su figura. <http://www.yoescrivo.com/lanoticia.asp?id-news=2143>

con su muerte el afecto y el respeto de casi todos<sup>339</sup>: de los que con él coincidían en muchas cosas y de los que de él discrepaban<sup>340</sup>.

Esta galería de testimonios muestra el afecto cultural y popular por el escritor y la tristeza por su desaparición física, lo que hace más sorprendente el desinterés académico por su obra. Dicho de otra manera, el entusiasmo de la gente al rendirle un popular homenaje (¿hipocresía, espectáculo o sinceridad?) contrasta con el poco interés mostrado por la crítica especializada y universitaria por el estudio de su producción literaria. ¿Por qué tanto interés en conocer personalmente a Terenci Moix, disfrutar del calor humano que transmite y luego olvidarse de sus obras? Lo cierto es que, si en otras épocas de la historia literaria y, de modo singular, en la Edad Media, interesaba poco la vida del autor para comprender su obra, no es lo mismo en la actualidad con la exaltación de la crítica biográfica desarrollada por Sainte-Beuve y, sobre todo, si tenemos en cuenta que la vida de este escritor es el contenido de su obra. Lo que sí parece obvio, en el caso de Terenci Moix, es que sus lectores admiraban más al personaje público que el valor de sus obras. Es posible que, una vez desaparecido, la crítica se implique en su análisis, como ha subrayado Molas (2003: 42), catedrático emérito de

---

<sup>339</sup> Llama la atención la presencia de un sacerdote de paisano rezando a solas al final de la ceremonia civil que tuvo lugar en el Salón de Ciento del ayuntamiento de Barcelona (J. R. Iborra, 2004: 58-59).

<sup>340</sup> Unas horas después, se procedió a la incineración del cuerpo en el tanatorio de *Les Corts* y familiares y amigos íntimos del amable y popular escritor viajaron al Valle de los Reyes en Egipto, donde esparcieron sus cenizas, por deseo suyo, en el poblado de Dayr al-Madina, en la ribera del Nilo (P. Maurell, 2003: 52). <http://www.yoescrivo.com/lanoticia.asp?id-news=2143>

Literatura Catalana, argumentando que Terenci Moix “ha muerto cuando su obra estaba todavía abierta a todo tipo de exploraciones”<sup>341</sup>.

### 1. 3 .2. Homenaje de los editoriales y actividades culturales

Tras el fallecimiento del escritor, actuó rápidamente la divulgación que, para extender su obra, pusieron en marcha distintos medios editoriales. La revista *Qué Leer*<sup>342</sup> publicó el primer capítulo de su ensayo póstumo: *Mis inmortales del cine. Años 60* (Barcelona: Planeta, 2003a). *El País*<sup>343</sup> publicó un extracto del citado ensayo dedicado por Terenci Moix al actor Sean Connery; *Columna* publicaría una recopilación de los cuentos<sup>344</sup> del escritor, porque “el relato o el teatro tampoco se le resistieron en una vida llena de reconocimiento” (S. Doménech, 2003: 32). Con esta misma intención de preservar la memoria y la obra del escritor, e incrementar el número de sus lectores, Ana María Moix decidió organizar y dirigir un primer simposio dedicado a Terenci Moix, pretendiendo con su acto que “todas esas personas que querían a Terenci, también lo lean, porque eso es lo más importante para un escritor”. Algo parecido señala Marta Pessarrodona, también directora del simposio, cuando recalcó la pluralidad de la

---

<sup>341</sup> En este aspecto, resulta pertinente la observación de Ana María Moix sobre cómo muchas personas se acercaban a ella para confesarle que tenían un gran cariño por su hermano —de igual modo que testimonió la gente dolida en la calle como recogió Maruja Torres (2003: 39)—, y sin embargo “no habían leído nada de él”. <http://actualidad.terra.es/articulo/html/av2129325.htm>

<sup>342</sup> Cf. *Qué Leer*, 77, mayo de 2003, 34.

<sup>343</sup> Cf. *El País*, jueves, 3 de abril de 2003c, 40.

<sup>344</sup> Cf. Terenci Moix, *Cuentos Completos* (Barcelona: Seix Barral, 2003b).

obra moixiana, así como su dedicación pluridisciplinar (cine, teatro, medio de comunicación, ópera)<sup>345</sup>.

Con el mismo espíritu de honrar su memoria, se organizó la exposición “Univers Terenci Moix”, en la que el cine y la literatura ocuparon un lugar destacado; en la misma, se expusieron las fotografías de sus mitos personales, los libros y otros documentos importantes, tales como las entrevistas que hizo a las importantes estrellas de Hollywood, para el programa que presentó en televisión, en 1989. Inés González, comisaria de la muestra, explicó lo difícil que fue organizar la exposición sin contar con la ayuda del autor. Pero consideró que merecía la pena, como contribución a su recuerdo, puesto que se trataba de un “homenaje en el que se podían mostrar muchas de sus caras y a la vez rendir tributo a la literatura y a la cultura en general, que tanta importancia tuvieron para él durante toda su vida”<sup>346</sup>. En la misma dirección, Xavier Albertí, director del montaje, bajo la dramaturgia de Lluïsa Currillé, llevó a escena, del 22 de noviembre al 9 de enero de 2005, en el Teatro Romea de Barcelona, *El cine de los sábados* y *El beso de Peter Pan*, dos primeras entregas de las Memorias de Moix. Justificó dicha teatralización por la facilidad que brinda la escritura de dichas memorias, que parecen escritas para ser *leídas en voz alta*<sup>347</sup> y según él, con su

---

<sup>345</sup> En el citado simposio, participaron especialistas y amigos del escritor, entre otros Serg Schaaff, Anna Caballé, Josep María Castellet, Joaquim Molas, Román Gubern, Elisenda Nadal, Maruja Torres, Luis Antonio de Villena, Boris Izaguirre, Xavier Albertí, Josep Maria Benet i Jornet, Enric Majó, Rosa María Sardá, Pere Gimferrer, Quim Monzó, Jorge Herralde, José Creuheras y Esther Tusquets. <http://actualidad.terra.es/articulo/html/av2129325.htm>

<sup>346</sup> <http://actualidad.terra.es/articulo/html/av2128648.htm>

<sup>347</sup> <http://actualidad.terra.es/articulo/html/av220042.htm>

representación, no pretendía imitar al escritor, tampoco rendirle un homenaje, sino demostrar su fascinación por el texto literario de *El peso de la paja*.

Terenci nació y pasó su infancia en la calle Ponent de Barcelona. Por este motivo, la respetaba, de igual modo que amaba Alejandría, ciudad egipcia a la que convirtió en una fuente de inspiración para su creación literaria. Antes de morir, pidió ser incinerado y que sus cenizas se repartiesen en ambas ciudades. Para cumplir dicho deseo y, sobre todo, homenajearle, el 18 de diciembre de 2005, Ana María Moix y los amigos más allegados<sup>348</sup> dispersaron sus cenizas en la bahía de la ciudad egipcia de Alejandría, recitando sus versos favoritos de Kavafis. La familia del escritor donó su obra completa a la Gran Biblioteca de Alejandría. En la ceremonia que acompañaba el acto, su hermana y otros participantes leyeron fragmentos de sus textos en español y en catalán<sup>349</sup>. Con la intención de reivindicar al escritor, subrayar la importancia y permanencia de su obra y viajes, así como despertar interés entre los hispanistas egipcios, hubo una serie de conferencias y mesas redondas; también se inauguró una exposición de fotos entre las cuales, la de la fotógrafa Colita con el escritor y su hermana durante una visita en Egipto en 1973<sup>350</sup>. Todos estos actos tuvieron lugar en Alejandría y El Cairo, bajo la dirección del Instituto Ramon Llull encargado de difundir la cultura catalana a nivel internacional y en colaboración con el Instituto Cervantes. Seis

---

<sup>348</sup> Son entre otros Inés Gonzalez Lázaro, Maruja Torres, Nuria Espert, Josep Maria Benet i Jornet, Román Gubern, Xavier Alberti, etc. También acudió en el acto el cónsul español en Alejandría.

<sup>349</sup> Ana María Moix leyó un texto que redactó el escritor sobre la nueva Biblioteca con motivo de una conferencia, ahora editado en catalán y en árabe. Nuria Espert, Maruja Torres, Josep Maria Benet i Jornet leyeron trozos de *Terenci del Nilo*, *El sueño de Alejandría* y *El amargo don de la belleza* (J. Antón, 2005: 32; E. Bonet, 2005: 38; T. Alcoverro, 2005: 39).

<sup>350</sup> Los actos ocurrieron los días 18 y 19 de diciembre de 2005.



años tras el fallecimiento de Terenci Moix, se sigue recordando su vida, incitando a la lectura de sus obras. El Centre Cultural Blanquerna de Madrid, desde el 10 de septiembre de 2009 hasta el 5 de enero de 2010, día de su nacimiento, le honra con una exposición cuyo lema es “No digas que fue un sueño, Terenci” (A. Lucas, 2009: 52)<sup>351</sup>.

En síntesis, a través de este breve recuento sobre la vida y obra de Terenci Moix, palpita nítidamente la certidumbre de que fue un escritor de éxito abundante, un escritor de profesión y, sobre todo, de vocación, así como un inconformista radical, pues su entusiasmo por la libertad le llevó a emprender acciones conducentes a espantar a sus detractores. Con una fuerza de voluntad increíble, se rebeló contra cualquier censura hacia la libertad sexual, resistiéndose a poner límites a su imaginación y curiosidad. El resultado de su desafío fue también una perpetua lucha interna por encontrar su lugar en el mundo, chocando siempre con una realidad socio-política que no respondía a sus aspiraciones. En tal sentido, el desengaño y el pesimismo le causaron ese estado de confusión que pudo ser la base de su particular forma de suicidio<sup>352</sup>. Su ansiedad y malestar ante lo que puede calificarse de *locura de un mundo* en grave crisis de valores, acelerado por su adicción al tabaco y por la impotencia sexual en los últimos años de su vida le llevaron a un estado psíquico y emocional de frustración. Todo ello, junto a la enfermedad que padecía, le causó finalmente la muerte. Desde esta

---

<sup>351</sup> En los actos participan los escritores Juan Ramón Iborra, Ana M<sup>a</sup>. Moix, Marta Pessarrodona, Pedro Manuel Villora, Manuel Rico, el editor J. M<sup>a</sup>. Lara Bosch, el catedrático de comunicación Román Gubern, el comisario de la exposición Ignasi Riera, el autor teatral y guionista J. M<sup>a</sup>. Benet i Jornet, etc.

<sup>352</sup> Defiende esta postura Francesc Marín (2004: 309) diciendo: “Ha sido un suicidio pleno y consciente, y por supuesto respetable”. Por su parte, la mujer de Pere Gimferrer (J. R. Iborra, 2004: 450) juega a la matización, interpretando la elección de Moix de acortarse la vida no exactamente como un suicidio, sino más bien como una “escala de valores”.

perspectiva, si recordamos que fue un hombre que se inspiró mucho en el Romanticismo para marcar su propio camino en la vida, se trataría de un hecho significativo que abre vía libre para que sea posible sostener que su interpretación de la vida se asimila un tanto a lo que se denominó, en el siglo XIX, el *mal del siglo* o *enfermedad del alma*.

Las polémicas por su rotunda oposición a las teorías de la Iglesia Católica y su defensa a ultranza de la libertad sexual marcaron sus principales combates; entendía que para vivir su homosexualidad, era necesario proclamar, denunciar los abusos cometidos por la Iglesia durante varios siglos y lo hacía, a veces, no con finura y cabeza, sino visceralmente, olvidando que también es necesario respetar el campo de autonomía de cada institución.

Ahora bien, con ingenio, supo integrar en un mismo registro lo nuevo, lo culto y lo popular. De este modo, rompió barreras y etiquetas, haciendo de la literatura un ejercicio fácil, necesario y asequible para la inmensa mayoría. Con su fuerza creativa, difícil de ser encerrada en un solo género, enfiló su literatura desde la perspectiva de una persona preocupada por los problemas de enorme calado social; así que intentó transmitir el estado caótico e incongruente del mundo y de su propia personalidad e introduciendo de nuevo en la literatura los problemas existenciales, todos ellos acentuados tras la publicación de sus obras. Por ello, planteó abiertamente, con su valentía, angustiosas preocupaciones vitales con todo lujo de detalles y, teniendo eso en cuenta, no cabe la menor duda de que sus obras sirven para atribuir a la literatura dos funciones básicas: una, didáctica y otra, social. La función didáctica se basa en la tolerancia y la libertad, mientras

que la social se escuda en sus obras que recogen tanto el latido social como el latido histórico, constituyendo un testimonio de peso y de uso innegable para comprender buena parte de la vida socio-cultural y política de la España de su época.

Resumiendo, Terenci Moix no ha traicionado las expectativas que pusieron en él sus admiradores, dado que, como era de esperar, su muerte hizo “llorar a toda España” (E. Murillo, 2004: 368). Muchos adjetivos podrían valer para acercarse a su gran personalidad, pero ninguno valdría tampoco para despejar incógnitas sobre su vida real, una vida que aparece problematizada al someterla a la discusión y al juicio público, quedando siempre abierta a la interpretación y la reinterpretación. De este modo, la autobiografía plantea a la literatura la cuestión de su modernidad, abriendo “al investigador un primer camino apasionante, el de la relación entre la herramienta de comunicación y el objeto por comunicar, relación compleja que plantea la representación como proyecto realizable y la realización como proyecto imposible” (J. Ph. Miraux, 2005: 19).

Por ser un luchador innato y, ante todo, un provocador nato que decía que “toda la cultura me ha entrado por la bragueta” (A. Salmón, 2003: 36), por ser un hombre altivo, incorruptible, contradictorio, por su carácter fuerte, por sus métodos inquietantes, por sus declaraciones sorprendentes, desafiantes y firmes, por ser un intelectual honrado que avaló con su conducta lo que defendía su pluma, por su sinceridad, por su don de gentes, por ser un hombre que hizo de la libertad un elemento sustancial de su vida, entendiendo que una sociedad está diseñada no para retroceder, sino, para avanzar en derechos. De hecho, de no

haber muerto, empezaría a ver el triunfo de tantos años de lucha por la igualdad social, ya que, en la España actual, los homosexuales tienen los mismos derechos fundamentales que antes sólo disfrutaban los heterosexuales<sup>353</sup>. Este acto histórico convierte a Terenci Moix en casi un profeta, un hombre digno de admiración y respeto por haber ayudado al triunfo de una revolución en el pensamiento, sobre todo, y en la vida de hombres y mujeres.

Hasta aquí, unos breves —muy breves— apuntes sobre la trayectoria humana y literaria del escritor barcelonés.

---

<sup>353</sup> Después de ganar las elecciones generales del 14 de marzo de 2004, el Presidente del Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero inició una serie de reformas sociales entre las cuales, destaca la concesión a los homosexuales de los mismos derechos que antes sólo disfrutaban los heterosexuales. Con su lema *Un país mejor*, desde la portada de la revista de temática gay, *Zero*, del mes de julio de 2005, Rodríguez Zapatero da su laica bendición al colectivo homosexual. Actualmente en España, gays y lesbianas pueden casarse. Véanse al respecto el *Boletín Oficial del Estado* del sábado 2 de junio de 2005: “Matrimonio. –Ley 13/2005, de 1 de junio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio”.

## **CAPÍTULO III**



## **1. ASPECTOS FORMALES**

### **1. 1. Pragmática memorialística**

#### *1. 1. 1. Pacto autobiográfico*

Concepto acuñado por Lejeune y ratificado por Bruss, Villanueva y Romera Castillo, el pacto autobiográfico entre autor y lector del texto se basa en la relación de identidad entre el autor, el narrador y el personaje principal del relato. Asimismo participa del pacto referencial propio del discurso científico que presupone, por lo menos, el principio de sinceridad en el sujeto de la enunciación y el derecho de verificación de los hechos por los destinatarios. Por ser la única condición vinculante para que se pueda hablar de autobiografía, requiere de algunos elementos de referencialidad, como la firma y el nombre propio visualizado como clave de la definición del género. Puede adoptar dos formas de manifestarse, la explícita, cuando el nombre, tal como figura en la cubierta del libro, es el mismo nombre del narrador–personaje y la implícita, si aparece en el mismo título de la obra o alguna referencia del autor en el prólogo. Tal consideración exige apoyarse en los elementos paratextuales y peritextuales, como entiende Genette para llevar a cabo el análisis. Esta tesis demostraría que dicha noción polémica no es en sí una esencia fácil, y así lo reconoce Lejeune (1994), el crítico que más ha profundizado y matizado el concepto.

Los títulos, *El cine de los sábados*, *El beso de Peter Pan* y *Extraño en el Paraíso*, no dan referencia alguna a su condición de memorias; en principio, nada en ellos nos conduce a la vida del escritor. Sin embargo, la declaración genérica está presente en la portada, además de que al inicio de las dos primeras entregas, es el propio autor quien expone el proyecto de narrarse a sí mismo en los términos siguientes:

Estas Memorias, acogidas al título genérico de *El Peso de la Paja*, se componen inicialmente de seis partes. La primera es *El cine de los sábados*; la segunda, *El beso de Peter Pan*; la tercera *Extraño en el paraíso*. Son todavía títulos provisionales los que seguirán en el futuro: *La edad de un sueño 'pop'*, *El misterio de amor* y *Entrada de artistas*. No descarto la posibilidad de alguna ampliación en el número de volúmenes, acorde siempre a los sucesos y personas que se digne reservarme el Tiempo, y a mis propios antojos frente al Tiempo (T. Moix: 1998a, 1998b).

También sus fotos de niñez, adolescencia y juventud que figuran respectivamente en las portadas de sus tres memorias constituyen otro indicador que orienta el contrato genérico. Del mismo modo, cada una de ellas incorpora un epígrafe con el que el escritor procura dar una visión comprimida de sí mismo. A través de su firma, otro elemento de referencialidad, la realidad del referente está claramente indicada, ya que se trata del mismo autor de las memorias, alguien con estado y registro civil. Pero el elemento de mayor relieve es la identidad del nombre del escritor con el del personaje. Si bien De Man critica a Lejeune diciendo que confunde nombre propio y firma, lo cierto es que tal coincidencia siempre produce un efecto realista, suscita la curiosidad biográfica y la imaginación del lector, reforzando su confianza, tal como entiende Lejeune (1994).

Asimismo, el prólogo, elemento paratextual de suma importancia para la dimensión pragmática, dado que establece un estatuto de lectura del nivel



diegético, ha sido objeto de estudio, y así lo demuestran Lejeune (1975), Cross (1995), Mathieu-Castellani (1996), Ferro (1998) y Genette (1987), quien distingue dos tipos: el autorial y el *allographe* (firmado por tercero). La firma de Pere Gimferrer aparece en *El cine de los sábados* y en el dicho prólogo, se pueden rastrear ingredientes válidos que colaboran para confirmar el pacto. De la misma forma, en el epílogo de *El beso de Peter Pan*, firmado por Castilla del Pino, se hace evidente el pacto mediante un análisis que el crítico lleva a cabo, en el que hace hincapié en esa capacidad de Moix para hacer de su vida literatura.

Aunque Ferro (1998: 32-35) sostiene que el prólogo reduce la dimensión semántica al proponer una *lectura respetuosa*, y sobre la base de que existen autobiografías sin prólogo<sup>354</sup>, o dotadas de un prólogo paradójico y contradictorio<sup>355</sup>, lo cierto es que en el caso de Moix, desempeña una función de pacto referencial o autobiográfico, cuyo propósito es producir un efecto realista del enunciado. En la contraportada y solapa, se identifican la editorial (Paneta) de sus memorias, la ficha bibliográfica, con otras obras suyas y los premios concedidos que, además de sus valores clasificadores y comerciales, indican un proyecto de lectura respecto al nivel sintáctico-semántico. En síntesis, son muchos los elementos paratextuales destacados que confirman el pacto autobiográfico en las memorias de Terenci Moix.

Se trata de un pacto que se sostiene también a partir del texto, esto es, indagando sobre los elementos textuales o peritextuales. En cuyo caso, el lector constituye el sujeto básico de la teoría de la recepción literaria, es decir, se convierte en un juez capaz de desempeñar el papel semiótico de descodificación

---

<sup>354</sup> Veáanse el caso de *Si le grain ne meurt* de Gide (G. Mathieu-Castellani, 1996: 71).

<sup>355</sup> Este ejemplo puede verse en Montaigne (G. Mathieu-Castellani, 1996: 62-63).

propiamente hermeneútica, para dotar el enunciado de un sentido y, sobre todo, establecer su verdad, como proponen Lejeune, Bruss, Villanueva y Romera Castillo. Significaría esto que, tras una lectura detenida de sus memorias, se ha comprobado un pacto implícito entre el autor, el narrador y el personaje principal que se configura como Terenci Moix. De hecho, la existencia de su compromiso firme, consistente en desnudar su alma para confesar su verdad, apoya el pacto, propuesto por el autor de hacer de sus memorias un acto de lenguaje serio.

Resumiendo, si nos limitamos a observar exclusivamente el principio de cada una de las secuencias de las tres obras, se ve claro cómo el autor se refiere a sí mismo mediante el uso de los deíticos (yo), los verbos (nací, fuera, dije, he regresado, escribo, fui, tuve, decidí, he aspirado, descubrió, encontró, vio, se prendó, recuerdo, decidí, etc.) y los pronombres (me, mi, mis). También se aprecia la referencia a unos espacios emblemáticos, donde Ramón organizó sus vivencias y unos acontecimientos que tuvieron un impacto en su vida (creación del mundo por Dios, el hombre que pisa la luna y la muerte de Marilyn). Son elementos que colaboran de manera decisiva a la aceptación del pacto autobiográfico, propuesto por su nombre propio (Messenguer) y nombre (Ramón), al principio de la segunda secuencia de *El beso de Peter Pan* y de la tercera de *Extraño en el Paraíso*, respectivamente. Dicho nombre propio, sobre el que recae el peso de los acontecimientos en su discurso, como signo autobiográfico que se presta a exploración, ya que para Proust es una simulación y para Platón una *fantasmagoría* (R. Barthes, 1973: 181), se perfila como un elemento clave para que se pueda hablar con propiedad de pacto autobiográfico. De hecho, por su importancia en los relatos de vida, Barthes (1973: 176) ya había subrayado que

<<dispone de tres propiedades que el narrador atribuye a la reminiscencia: el poder de esencialización (puesto que no designa más que un solo referente), el poder de citación (puesto que se puede convocar a discreción toda la esencia encerrada en el nombre, profiriéndolo), el poder de exploración (puesto que se ‘desdobra’ un nombre propio exactamente como se hace con un recuerdo): el Nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia>>.

Por lo mismo, en sus memorias, las constantes autoalusiones a la hora de dirigirse al lector<sup>356</sup>, sus propias declaraciones (epitexto) y los comentarios de la crítica sobre sus memorias (metatexto)<sup>357</sup>, las notas a pie de páginas para aclarar sus ideas o proporcionar algunas fuentes como si se tratase de un trabajo de investigación, ponen de relieve un pacto referencial que aquí podemos llamar memorialístico y que existe al margen del carácter poético del enunciado, como corresponde a todo discurso literario.

Respecto a tal polémica, si bien para Loureiro (1993: 36) la coincidencia del pacto autobiográfico junto a la firma del autor honran y garantizan el contrato, habrá que reconocer las dudas que el mismo crítico siembra sobre el sujeto autobiográfico, tales como su dualidad especular y su autoridad para garantizar el valor cognoscitivo de la autobiografía. Villanueva (1993: 23), por su parte, destaca que el pacto autobiográfico plantea un problema trascendental que consiste en la

---

<sup>356</sup> En sus memorias, Moix (1998c: 558) escribe: “Por eso te digo, lector, que arranco de los años cincuenta para llevarte a mi soledad de hoy. Atiéndeme, porque el niño que hasta ahora has conocido te hablaba desde unos abismos que ya resulta aburrido frecuentar” (T. Moix, 1998a: 421-422); “habías observado, lector, que yo he sido ciego en muchos paraísos. Y esto es de compadecer”. A menudo, se dirige al lector diciéndole “Querido lector”. A este propósito, sostiene que “ce doit être une façon de sauter au-delà de la solitude de l’écrivain. L’écrivain est un être qui est dans une solitude absolue, alors j’aime savoir qu’il ya un interlocuteur. J’aime m’imaginer comme les anciens chroniqueurs d’histoire...” (T. Moix *apud* P. Merlo, 1997: 779).

<sup>357</sup> Ricardo Senabre (1993), Luis de la Peña (1993), Fernández Romero (2000) y Céspedes Gallego (2005) son algunos críticos que han analizado sus obras.

realidad no literaria de la autobiografía, es decir, el hecho de considerarla como *literariedad* o ficción, lo que daría lugar al llamado *espacio autobiográfico* (N. Catelli, 1991) o al *pacto ambiguo* o *anti-pacto* (M. Alberca, 2004). Del mismo modo, Molina (1991: 28) renuncia al pacto como condición previa para darse cuenta de la veracidad del enunciado o como soporte de la verdad. Sin entrar en estas batallas teóricas, el memorialista Moix se sitúa en un contexto histórico bien preciso. Por lo tanto, su enunciado, que reproduce un entorno en consonancia consigo mismo, incorpora sus recuerdos poetizados, subjetivados e integrados en el proyecto artístico y la memoria de su pueblo, lo que Ricoeur (1996: 170-171) llama *referencia cruzada* entre la pretensión de verdad de la historia y el esteticismo de la ficción. En esta línea, los tiempos, los espacios, los datos históricos y los nombres geográficos, etc., cobran un valor pragmático y la alusión al entorno socio-cultural resulta válida para contextualizar al escritor catalán, protagonista principal de sus memorias en su tiempo.

En síntesis, a la luz de los elementos paratextuales, peritextuales y metatextuales, es obvia la relación de identidad entre el autor, el narrador y el personaje principal, es decir, que existe una clara coincidencia entre el sujeto del enunciado y el de la enunciación que se configura como Terenci Moix. Por lo tanto, el pacto autobiográfico que se propone desde la portada de sus memorias nos llega a lo largo de todo el discurso.

### 1. 1. 2. Tiempo y espacio como formantes del personaje

Tiempo y Espacio son dos categorías de máximo relieve en el relato por la decisión que tienen para la conformación del sujeto. Como pone de manifiesto Batjín (1989: 238), ambos son complementarios y forman la unidad que él denomina *cronotopo*, justificada porque los “elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de estos elementos constituye la característica propia del cronotopo artístico”<sup>358</sup>. El tiempo, objeto de confrontación entre filósofos<sup>359</sup>, es un elemento que el narrador puede manejar a su antojo en el relato de los hechos; pero mientras haya acontecimientos existe el tiempo, luego el texto es lenguaje y también temporalidad. Reconocido como uno de los elementos claves, sin el cual el relato carecería de sentido<sup>360</sup>, también escribir memorias implicaría necesariamente situar los hechos en un determinado tiempo, siguiendo un orden cronológico, como sostienen Lejeune (1994: 51) y Lecarme y Lecarme-Tabone (1999: 27), apoyándose en la perspectiva retrospectiva de la narración, básicamente.

---

<sup>358</sup> Los críticos Gullón (1980), Bal (1998), Perec (1999), Camarero (1994), Valles Calatrava (2000) por nombrar sólo a algunos, avalan la tesis del crítico ruso. El penúltimo afirma lo siguiente: <<El espacio y el tiempo. El tiempo y el espacio. Dos categorías que sirven para explicar toda realidad, dos coordenadas que se entrecruzan para decir un algo antes indefinido, inexistente. Todas las preguntas posibles pueden ser respondidas por medio de estos dos ejes: aunque unas realidades sean más ‘temporales’ y otros más ‘espaciales’, el registro ‘espaciotemporal’, la hibridación o amalgama de ambos es la dimensión de un binomio, de dos términos contrapuestos pero complementarios e inseparables, porque una realidad no puede ser explicada, ni siquiera pensada, sin requerir la presencia de esta doble idea>> (J. Camarero, 1999: 19).

<sup>359</sup> A este propósito, Aristóteles se opone a San Agustín, Kant a Husserl y Heidegger en la *concepción vulgar* del tiempo (P. Ricoeur, 1987).

<sup>360</sup> Así lo han demostrado en sus estudios Ricoeur (1987), Genette (1972), Pozuelo Yvancos (1994) y Bal (1998), entre tantos otros.

Al acercarnos al significado del tiempo en las memorias terencianas, comprobamos la importancia de dicho análisis en ellas, por el gran número de fechas y locuciones temporales del discurso. Nos limitaremos, por ello, a las más significativas, incidiendo fundamentalmente en la noción de tiempo histórico en detrimento del de discurso.

*El cine de los sábados* está integrado por una *Una presentación: la ciudad de Roma en el año 1969. de. C.* y el *Intermedio Romano (1969)* donde Moix da cuenta de sus vivencias en Roma en 1969, de igual modo que lo hace en el *Primer epílogo romano (Desde la soledad)*, en el que mediante el personaje de Ramón intercambia confidencias con su amigo Ricardito. El *Libro Primero. Entre el cine y los altares* abarca todo lo ocurrido entre 1942-1950 y el *Libro Segundo. Si fuera un rancho me llamarían Tierra de Nadie* recupera el lapso de tiempo que transcurre entre 1950 y 1956, correspondiendo a la infancia de Moix.

En *El beso de Peter Pan*, los hechos contados con énfasis correspondientes a su adolescencia ocurren entre 1956 y 1962, como puede verse en los libros *primero* y *segundo*, respectivamente. 1993, que aparece tanto en *El prólogo de las ciudades míticas. El año 1993, d. De c.*, como en el *Epílogo de Nunca Jamás (1993)*, proporciona elementos sobre la vida y el entorno del escritor en aquel momento. De la misma manera, en *Extraño en el paraíso*, los tres libros (*primero*, *segundo* y *tercero*) que lo componen sirven al escritor para ofrecer datos claves sobre su vida y su entorno, plasmando sus peripecias entre 1962 y 1966. Tras esta presentación global del tiempo histórico, es decir, el de los acontecimientos del mundo, resulta necesario aclarar que no da cuenta de su vida, respetando escrupulosamente un orden cronológico, como viene dado al principio de cada

secuencia. Dicho criterio gobierna sus escritos, lo que permite recuperar todos los hechos contados en un determinado tiempo, independientemente de su esquema secuencial.

El año 1969, que figura al principio de la primera secuencia de *La ciudad de Roma de. C.*, invita a la curiosidad de saber lo trascendental en la vida del escritor por aquel entonces. En plena adolescencia, Ramón descubrió el onanismo, constituyendo un hecho importante en su vida, que le sirvió para ver en Italia el país libre y culturalmente tolerante, que le rebatió Pasolini, reprochándole su visión sesgada de la realidad. Así se manifiesta en *Intermedio Romano*, donde relata Moix su dedicación a la literatura. Otro acontecimiento importante que ocurrió y le impactó en 1969 es que, por primera vez, el hombre pisó la luna, tal como recoge *Primer epílogo*.

La falta de rigor del escritor en la exposición se percibe en el *Libro Primero*, escrito entre 1942-1950, marcando 1941 como el año de su bautismo y del adulterio de sus padres, motivo de conflicto entre la familia, que también a él le afectaría negativamente. Buena parte de su vida cultural la debe a su padre y con la intención de mostrarle como un investigador, dice que en 1948, llevó a cabo una labor documental sobre la familia Moix, tras la que llegó a la conclusión de que el clan se fundó en 1890 y que, mucho más antes, es decir, en 1495 ya era una familia antigua. También, en el citado año, destaca con orgullo otro mérito de su padre como su mentor en la apasionante historia de Egipto. Por su parte, su padrino, Cornelio, colaboró también a su formación, llevándole al cine Capitol, para hacerle descubrir la Roma antigua. Parece que la escena de peseta que se

convirtió en todo un acontecimiento ocurrió también en 1948, cuando el escritor contaba sólo con cinco años.

Llevado por el ansía de libertad y la voluntad de contarlo todo, pero también influido por su estado emocional y las trampas relacionadas con la lógica del recuerdo, Moix no presenta los hechos siguiendo el orden cronológico de los acontecimientos, saltando de 1968, cuando escribe su libro sobre los comics y cumple veinticuatro años, a 1960, fecha en que el público ve las películas *Kim de la india*, *Ramsés II*, etc. En 1951, le conmociona la vida política, ya que reina un clima tenso en la ciudad de Barcelona a causa de la huelga de los disidentes al gobierno de Franco, lo que provoca la intervención de la policía. Como cinéfilo, califica el año 1953 de más interesante de su vida, sobre todo en Navidad, pues en el vestíbulo del cine Astoria bailan los personajes de *Cenicienta*. Si uno se fija exclusivamente en 1951 y 1953, se ve rápido el desorden en la exposición, probable indicador de la polémica sobre la sinceridad de su enunciado, ya que dichas fechas no encajan con el título que encierra el lapso de tiempo comprendido entre 1942-1950. Si bien dichas fechas, que corresponderían más bien al *Libro Segundo*, apuntan al capricho de la memoria a la hora de recordar y ordenar temporalmente los hechos, según los defensores de la autobiografía tradicional, lo cierto es que responde más al deseo del autor de fortalecer la autobiografía moderna, mucho más libre en la que no se valora tanto el orden cronológico. Viene a entenderse que abrazando la teoría moderna de la autobiografía, Moix lucha contra la concepción lineal del tiempo, consistente en *descronolizar* y *logicizar* el discurso, tal como entiende May (1982).



El *Libro Segundo* encierra el tiempo comprendido entre 1950-1956, en el que Ramón emprende un viaje de Barcelona al pueblo de Nonaspe. En él da su particular visión de la historia, cuando dice que en 1950 muchos supervivientes perdieron la vida, debido a las enfermedades y duras condiciones de la posguerra. Sin embargo, la modernidad se percibía en el horizonte, traducéndose por 1951 en la inauguración de un local en Barcelona, en cuyo escaparate se exhibió por primera vez un televisor; para él como para muchos de sus amigos, esto era augurio de cambio, de adopción de modelos nuevos. En el mismo año, el adolescente Ramón andaba preocupado por el cambio que experimentaba su cuerpo, mientras que su madre, en 1955, le exigía que estudiara contabilidad, taquigrafía y mecanografía para preparar un futuro mejor. Pero lo que menos esperaba ocurrió en 1986, cuando ganó el Premio Planeta, acontecimiento glorioso que le permitiría, en 1989, compartir mesa con un gran artista en un restaurante madrileño. Pero, desgraciadamente, sólo un año después, es decir, en febrero de 1990, murió su madre, arrojándole en la tristeza.

*El beso de Peter Pan* relaciona diferentes tiempos discontinuos. *El libro primero: Un avión vacío volaba sobre Barcelona* recoge el periodo comprendido entre 1956-1958, que se corresponde al aprendizaje de Ramón, básicamente, desde que empezara a trabajar el siete de enero de 1956 y a preocuparse por la censura que pesaba sobre la cultura (T. Moix, 1998b: 79) y el sufrimiento de la España posbélica en 1957 (T. Moix, 1998b: 177).

Su cinefilia le permite recordar que, en 1958, el anuncio de la película *Indiscreta*, de Ingri Bergman, supuso una señal de modernidad para muchos jóvenes españoles. No fue así para él, abierto ya al mundo exterior y carteándose

con una joven americana. El escritor condensa lo que fue aquella época, en la que el país iniciaba su desarrollo de la siguiente manera: “Eran tiempos de espíritus vírgenes, violados de pronto por un huracán de artículos que empezaban a sobrepasarlos: un dentífrico mentolado, un refresco rebosante de burbujas, un bar de estilizada decoración que sirviese snacks en lugar de bocadillos, una lámpara de formas retorcidas, una mesa de formica en la cocina, una vajilla de platos Duralux comprados en Andorra, una canción de Andy Russel” (T. Moix, 1998b: 105).

Alternándose con los acontecimientos del periodo que anuncia el título, surgen otros tiempos a propósito de ilustrar con fechas los hitos de su memoria: 1908 cuando, por cierto interés, dice que se publicó la definición de la homosexualidad; su amor por la cultura le lleva a resaltar 1953 como el año de promoción y distribución de la Warner Bos; el año 1955, al que califica como el más feliz de su vida, gracias al lote cinemascopé de la Fox y la puesta en marcha de una revolución musical, con la canción *Rock Around the clock*. Dicha distorsión temporal, que tiene que ver con el juego narrativo, remite también a la emancipación del tiempo en su escritura, lo que corresponde a su propia voluntad de emanciparse en la adolescencia.

*El libro Segundo: Años de aprendizaje* abarca el tiempo histórico comprendido entre 1958-1962. Como indica el título, son años en los que el adolescente Ramón lucha por valerse por sí mismo. Al cumplir dieciocho años en 1959, actúa de manera brillante en el Liceo (T. Moix, 1998b: 259) y a partir de aquí su vida quedará unida al mundo del espectáculo. Como cinéfilo, señala que se le apareció el espectro en el cine-club del S.E.U. en la noche del 4 de marzo de 1959, hecho que le impactó y a partir del cual el referente en su recuerdo serán las

películas vistas. Desde el día 21 de junio de 1958 hasta finales de 1961, anotaba en su cuaderno las películas que veía. Recuerda que en 1960, pese a la censura imperante en la sociedad española y su aislamiento del resto de la comunidad internacional, tras jurar bandera en el servicio militar, volvió de Madrid para ver *Ben-hur*, película que embargaría aquella Navidad (T. Moix, 1998b: 433). En 1961, seguiría la censura de las películas, permitiéndose sólo tres títulos de Visconti, a pesar del gran interés de los jóvenes por el cine del autor y de aquel en particular. En cuanto a la homosexualidad, en 1962, se dejó fascinar por la buena relación de convivencia entre dos de sus amigos, Rubén y Roberto (T. Moix, 1998b: 596). Como vemos, queriendo siempre someter su vida al juicio público, Moix hace uso de la memoria para recordar y situar en el tiempo aquellos hechos experimentados en su periplo vital, por la relevancia que tienen en la construcción de su imagen personal.

En *Prólogo en las ciudades míticas* y *Epílogo en Nunca Jamás*, ambos textos escritos en 1993, se recogen hechos relativos a 1963, año que el escritor califica de glorioso, pese a las circunstancias, lleno de vida y esperanza (T. Moix, 1998b: 28). En este año, Néstor Almendros, desde París, manda una carta a Ramón para llamar su atención sobre las dificultades de la vida.

Es costumbre que tanto el relato histórico como el realista articulen la experiencia humana en etapas cronológicas sucesivas para potenciar el valor mimético de los hechos contados. Se trata de una hipótesis harto difícil de cumplirse en la autobiografía, como se percibe en Moix, dado que el relato de su vida en París le lleva a romper el orden temporal para recordar otro viaje realizado a la misma ciudad en 1993. Al comparar el París actual con el del año 1963, saca

la conclusión de que, a pesar de los cambios notables en otros sectores de la ciudad, todo queda igual en la librería. Sus impresiones apuntan a que el tiempo histórico, además de desempeñar una función histórica, puede valer para poner de manifiesto la verosimilitud o subjetividad de los hechos contados.

Asimismo, en *Extraño en el paraíso*, a través de sus secuencias fechadas, el escritor proporciona datos claves sobre la aventura de su vida y el entorno, entre 1962 y 1966. En la primera secuencia (*Libro primero: sueño de bohemia (Barcelona-París), 1962-1963*), sobresale el tiempo transcurrido entre 1962-1963, remitiendo a los hechos relevantes en la vida del escritor. Encontrándose en la citada fecha en la ciudad Condal, ya mayor de edad, abandona la casa familiar para vivir con amigos, pero su deseo de emancipación le llevó a París donde disfrutó de la libertad. Pero antes lamentó la muerte de su hermano y la de la artista Marilyn Monroe. El relato le lleva a retroceder en el tiempo hasta 1989, 1964 y 1965, señalando en el caso de esta última que fue cuando publicó su primer artículo en *Destino* (T. Moix, 1998c: 139).

1964 es otro tiempo histórico clave que aparece en el *Primer Intermedio: Tumbas recobradas* y se intensifica en el *Libro segundo: Pícaros de Chelsea (Londres, 1964)*. El escritor habla de experiencia siniestra cuando volvió a España, aquel enero de 1964 (T. Moix, 1998c: 222), para luego viajar a Chelsea, donde dejándose impresionar por el progreso, disfrutó de la cultura y las fiestas en compañía de muchos amigos; si bien también allí sufriría la discriminación que determinó su conducta, empujándole a la soledad y tristeza. La anacronía narrativa, otro recurso al servicio de la literatura, colabora para dar un sentido específico al personaje, amalgamando en un mismo plano lo real y lo imaginario.

En este sentido, Moix se refiere a los años veinte (T. Moix: 1998c: 364), a 1967 (T. Moix, 1998c: 366), a 1955 y a 1960 (T. Moix, 1998c: 366 y 404), etc., para dar a conocer otros episodios de su vida.

Aunque 1965 figura en *Segundo Intermedio: De letras y afectos*, como posible fecha de la publicación del primer escrito de su hermana Ana María Moix, dicha fecha, junto a 1966, son las que gobiernan el *Libro tercero: aprendizaje del dolor (Madrid-Barcelona) 1965-1966*. Este periodo que transcurre entre 1965-1966 pone de relieve la vida del escritor entre Madrid y Barcelona, una vida de éxito, pero con mucha sombra desembocando en el dolor y sufrimiento por un vacío sentimental agudo, lo que le llevaría a refugiarse en la cultura. Así se manifiesta en sus escritos, cuando encadena en su relato tiempos históricos posteriores a dicho intervalo, tales como 1969 cuando se produce el rodaje en la versión televisiva de *El conde de Montecristo* (T. Moix, 1998c: 504), 1972 cuando presenta su libro *Hollywood Stories* (T. Moix, 1998c: 504) o anteriores como el 1962, cuando trabajando en la Editorial Mateu, publica *Besaré tu cadáver* (T. Moix, 1998c: 538 y 544). También se refiere a los años treinta pintando a la élite barcelonesa europeísta (T. Moix, 1998c: 551) y recuerda que en 1970, por censura franquista, le “secuestraron un ejemplar de bolsillo de *Le diable et le bon dieu*” (T. Moix, 1998c: 573). Por fin, en 1971, el escritor reapareció en Madrid para promocionar la edición castellana de algunas de sus obras (T. Moix, 1998c: 626). La anacronía, a través de la analepsis y la prolepsis, colabora en la dinámica del recuerdo y del texto, pudiendo falsear o autentificar los hechos contados, ya que aquí el estado psicológico del escritor juega un papel importante. Con esta técnica contrapuntística, Moix da prioridad a la asociación mental frente a la disciplina

cronológica, lo que permite conocer algunos detalles de su vida, el contexto de algunas de sus acciones, en suma, entender determinadas situaciones, en las que se ve implicado, lo que le sirve de coartada para jugar con su propia vida. De este modo, no cabe duda de que el tiempo aparece inherente a la ontología del hombre en el mundo, tal como reconoce Ricoeur (1987).

Para completar el tiempo histórico, el escritor alude a los años cuarenta (T. Moix, 1998a: 375), haciendo hincapié en los cincuenta, presentándolos como los de enfermedad y sufrimiento tras la contienda civil (T. Moix, 1998a: 320; 1998b: 138), pero también como los de modernidad, que le permitieron disfrutar del cine a través de las revistas de colores y del cine hollywoodense (T. Moix, 1998a: 398-399; 1998b: 195). Son años propicios para el desarrollo y descubrimiento de su sexualidad durante los veranos de Sitges, cuando experimenta el miedo y la soledad (T. Moix, 1998b: 186 y 393).

También, si uno se limita a el *Libro Segundo: Años de aprendizaje (1958-1962)*, se ve rápido que está repleto de marcadores temporales dirigidas a la verificación histórica y memorialística, refiriendo a *últimos años cincuenta, década de los sesenta, años sesenta, segunda mitad de los años sesenta, últimos años sesenta*, etc. Como síntoma confirmatorio, relaciona, por ejemplo, los *años sesenta* con la censura, la escasez y la falta de la buena calidad del material cinematográfico y la llegada desde Madrid a Barcelona de un poeta madrileño deseoso de conocer al poeta Gil de Biedma. En *Extraño en el paraíso*, nos encontramos con la memoria concerniente a la *década de los sesenta* (T. Moix, 1998c: 9) y *mediados de los años sesenta* (T. Moix, 1998c: 44-45), expuesta bajo

la fórmula de lo que Bal (1988) califica de *tiempo en crisis*, sobre todo por la condensación narrativa de los hechos sucedidos en los años cincuenta y sesenta.

Para su construcción y desarrollo, la trama (*mitos*) necesita una extensión temporal, el tiempo de la acción refigurado en el relato, que Heidegger denomina *intratemporalidad*, Genette, *faux-temps* o *pseudo-temps du récit*. Ricoeur lo entiende como un tiempo *para* hacer, es decir, un tiempo construido que aparece como medio adecuado para elucidar su experiencia. Dicho tiempo, si bien, hasta cierto punto, sirve a la presentación de un recuerdo confuso de los hechos, colabora en la comprensión de los mismos, permitiendo al lector creer o no en la historia contada. Si uno se refiere otra vez a *El Libro Segundo: Años de aprendizaje (1957-1962)*, que puede ser un ejemplo para analizar otras partes, se observa que está lleno de marcadores temporales, tales como *poco más de un año* como fórmula a la que recurre Ramón para olvidar todo lo aprendido en la Harry Walter; un *domingo de invierno* para debutar como actor en el Centro Parroquial; la *Semana Santa* para celebrar el entierro de su hermano Miguel; un *mes y medio* para el servicio militar en Madrid.

Los marcadores temporales dan cohesión y coherencia al relato, contribuyen a su dimensión semántica y, por tanto, funcionan no sólo como índices estéticos; también tienen un efecto de veracidad o falsedad de lo que narra el autor. Tal hipótesis vendría a confirmar la apropiación humana del tiempo, su tematización e identificación subjetiva por parte del escritor barcelonés, ya que según cuenta, *48 horas* se percibe como tiempo del viaje que realiza de Barcelona a Madrid y *tres largos años*, el de la duración de su contrato con el servicio militar. A este propósito, se ausentó *dos meses* en el Estudio de los Actores, donde

ya había pasado *tres meses*. Una vez en Barcelona, su ausencia en casa a las *nueve y media de la noche* inquietó a sus padres. Por su carácter festivo, recuerda que en *diciembre* había fiesta de las modistillas y actuación de las cantantes de la copla y que en *enero*, todo el mundo se quedó sin dinero y los teatros permanecieron vacíos.

También las diferentes estaciones del año ocupan un lugar destacado en la temporización de sus memorias. Como es habitual, el verano se presenta como el momento idóneo para descansar, viajar y disfrutar de la vida. Es el momento de relajación, alegría y felicidad. Esta percepción dista mucho del sentido que el verano tiene para Moix, para quien se asocia a un largo periodo de descontento y soledad, según aparece en el texto cuando recuerda con amargura el verano en Nonaspe y Sitges (T. Moix, 1998a: 368 y 378). De la misma forma, es en verano cuando se queda solo en Inglaterra, debido al viaje que realiza su amigo a Yanquilandia (T. Moix, 1998c: 397). Para él, el verano pone en peligro sus intereses, y con él relaciona la masacre en el pueblo durante la guerra civil. Pese a haber participado en un programa en directo en un auditorio radiofónico durante el verano de 1956, reconocido que es un momento idóneo para representar obras teatrales, sigue lamentándose del verano, aunque dice haber sido feliz en uno de ellos cuando formaba una pareja sentimental con Daniel (T. Moix, 1998c: 553).

Se trata de una alegría que cobra fuerza en invierno, su estación favorita. Tal predilección por este tiempo se debe a que auspició su nacimiento y, sobre todo, a que le parece un momento ideal para madurar la reflexión y dedicarse a la lectura (T. Moix, 1998a: 229). Fue, señala el escritor, cuando vio a tres personas distintas con el mismo nombre: un niño, un adolescente y un hombre prematuro, se



fortaleció su amor con Peter Pan de visita a París. Su disfrute por la imaginación le permite asimilar también esta estación al personaje de Niño Invierno, porque es la que retrata su personalidad (T. Moix, 1998b: 15). En invierno fue cuando debutó como actor en un centro parroquial, salió de Chelsea, rumbo a Barcelona (T. Moix, 1998c: 463) y cuando falleció su entrañable amigo Roberto. Pero lo que más le llenó de tristeza fue la ruptura sentimental con su pareja (T. Moix, 1998c: 612).

El otoño figura en sus memorias como el final de sus sufrimientos y el regreso a su vida de los seres queridos. A pesar de los problemas existenciales que le empujan en la aflicción (T. Moix, 1998b: 212), es cuando dice valerse por sí mismo. Siendo el momento en que estrenan grupos teatrales (T. Moix, 1998b: 385; 1998c: 567-568), aprovechaba para disfrutar de dichos espectáculos y del cine (T. Moix, 1998c: 514). No obstante, su dolor en Madrid, al sentirse inútil por su desencuentro amoroso, se sitúa también en otoño de 1965 (T. Moix, 1998c: 498 y 565).

La actividad nocturna es fundamental en su vida y así lo muestran sus memorias donde encontramos múltiples referencias sobre las salidas y disfrutes en compañía de amigos para realizar proyectos, y en la otra cara, para encontrarse solo y meditar sobre la burla del mundo. Al respecto, señala que la noche “ha sido durante años mi estancia más segura. Fue, en la niñez, la hora bruja de los cuentos con que atormentaba a mi familia hasta el amanecer, fue, después y siempre, la hora de los despropósitos más sublimes en forma de onanismo. Y de la noche aprendí que los sueños podían trasladarse al día para deformar la realidad a propio antojo” (T. Moix, 1998b: 62). Fue la noche cuando conoció a la actriz teatral Nuria

Esperter representando a Medea y decidió ser actor de teatro y, en gran medida, su memoria responde de los hechos asociándolos a su asistencia a los espectáculos.

En síntesis, el tema del tiempo ocupa un lugar trascendental en las memorias terencianas. De hecho, el relato del recuerdo se hace buscando enclaves temporales. Escribir en el presente, basándose en los recuerdos de los hechos pasados, implica un enfrentamiento entre el pasado del recuerdo y el presente de la escritura; de ahí que las interferencias del pasado y del presente supongan un vaivén entre ambos tiempos buscando equilibrar los elementos diacrónicos y sincrónicos para completar los vacíos informativos sobre la vida del autor. Tal maniobra conducirá a unas construcciones temporales complejas. En Moix, esta tesis cobra vigor, pues por el afán de dejar huella, dar cuenta de muchas historias, embellecer y enriquecer el discurso, recurre en grado sumo al tiempo histórico y a los marcadores temporales<sup>361</sup>. En definitiva, en sus memorias, resulta evidente la mixtura, entre el tiempo histórico y el de la escritura, que desemboca en la subjetividad de los hechos plasmados. En este sentido, conviene referirse a Ricoeur (1987: 17), para quien “el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la experiencia temporal”.

De igual modo que el tiempo, el espacio es un concepto que ha llamado la atención de muchos teóricos de la literatura<sup>362</sup>. Aunque Genette (1989: 273) le resta importancia alegando que es posible contar perfectamente una historia sin

---

<sup>361</sup> Esta incursión en el tiempo para contarse lleva a Pozuelo Yvancos (2006) a sostener que se trata del tiempo de la inmediatez o tiempo del presente materializado a través del *acto de memoria*, al que Lledó entiende como una forma de presencia.

<sup>362</sup> Entre otros Gullón (1980), Bal (1998), Perec (1999), Valles Calatrava (1999) y Álvarez Méndez (2002).

precisar el lugar, lo cierto es que se han establecido muchas tipologías del ámbito topográfico donde tiene lugar la historia narrada, donde se producen los acontecimientos y se mueven los personajes, caracterizando de algún modo a los protagonistas y sus acciones. Como tal, se trata de una categoría narrativa de gran relieve en la escritura autobiográfica, porque todos ellos tendrán que ser espacios reales y comprobables, en relación con el autobiógrafo.

En las memorias de Moix, se ha inventariado tal número de espacios que obliga a destacar los más importantes, resaltando, eso sí, su valor simbólico. Los fundamentales escenarios de su vida son Barcelona, Madrid, París, Chelsea y Roma, macroespacios sobre los que cabe especificar determinadas localizaciones, dentro de ellos.

Barcelona, ciudad natal del escritor, siempre ha sido uno de los centros industriales de España. Para el escritor, es una ciudad antifranquista y desde un punto de vista histórico, antigua por su goticidad (T. Moix, 1998a: 245). En ella pasó la infancia y una parte de la juventud (T. Moix, 1998a: 289-290); de allí salió para realizar el servicio militar en Madrid, y a donde volvió sin ganas de vivir tras su aventura por Europa. A esta ciudad acogedora, llegaron muchos extranjeros, unos huyendo de la dictadura de su país, como en el caso del cubano Néstor Almendros y otros en calidad de turistas, como es el caso de los dos Neerlandeses, con quienes Ramón iba de fiesta en fiesta. Como macroespacio narrativo encierra muchos otros, tales como el Peso de la Paja, la Calle Ponent, la Diagonal, las Ramblas, el Barrio Chino, el Paralelo, la playa de San Sebastián, el Liceo, etc.

Para el escritor, el Peso de la Paja es una plazuela que separaba sus “calles populares de las avenidas de Ensanche, soñadas a menudo como un mundo

superior, más abierto y, sobre todo, más elegante” (T. Moix, 1998b: 35). Los calificativos con los que describe dicho espacio no son casuales, puesto que se trata de donde, acompañado o no de su familia, disfrutaba del cine en varios locales; allí fue, por ejemplo, donde *Cleopatra* le cambió la vida (T. Moix, 1998c: 241). Describe su visión infantil del Peso de la Paja, como un entramado de calles grises, espacios angostos y cerrados con fachadas impersonales. Para él, “el mundo terminaba en el Peso de la Paja, porque al otro lado de la Ronda los espacios se ampliaban de tal modo que ningún niño normal se hubiera atrevido a cruzarlos” (T. Moix, 1998a: 157). Es donde, señala el autor, tras la contienda civil, sus habitantes, que pasaban apuros económicos, reflexionaban sobre la vida política y el precio del pan (T. Moix, 1998a: 179-180). Espacio abierto, en cuanto a la literatura se refiere, encierra una tradición noble, la de la transmisión oral, ya que gracias a ella, Ramón ha llegado a ser escritor. Prefiere este espacio del que percibirá el adulto Moix, ya convertido en un espacio urbano, modernizado con el crecimiento de la población y la construcción de edificios emblemáticos (T. Moix, 1998a: 158).

En esta calle es donde se inició en la vida, se celebró su bautismo y se reunió toda la familia en Navidad; allí se ubicaba la lechería, propiedad de su familia, donde Ramón se sentía protegido, resistiéndose su padre a abandonarla cuando la familia decidió trasladarse a la calle Casanova, tras los conflictos que protagonizaba su madre lamentándose de haberse casado joven y vivido en esta calle (T. Moix, 1998b: 475). Cuando menos, dicha calle se percibe como un espacio de alegría para el niño Ramón, hostil para su familia y totalmente negativo para su madre. Como escritor, destaca el aspecto histórico-geográfico que tiene un

espacio habitado por gente dinámica, emprendedora, organizada y generosa (T. Moix, 1998a: 70-71). Se presenta como una especie de cruce de caminos, que lo convierte en un espacio emblemático de su escritura, por la importancia que tuvo por su formación; se trata de un escenario iniciático, en cuanto ámbito cotidiano, público, de ambiente cercano y amistoso, lleno de bares y mancebías. La influencia de esta calle en su formación, las ventajas que sacaba de ella rompen con las dificultades que experimentaba viviendo en París y Londres. Por ello, la recuerda con nostalgia (T. Moix, 1998c: 84 y 335-337). Ya escritor, es donde se reúne con Pere Gimferrer con la intención de publicar un libro (T. Moix, 1998c: 489-490).

El piso de la Calle Diagonal, al que Ramón y sus familiares se trasladaron por la presión de su madre para vivir en un barrio residencial será donde el adolescente cumpla catorce años, pese a que por el precio elevado de la vida, tenga que seguir compartiendo dormitorio con su tía (T. Moix, 1998b: 480). De cuanto precede, se hace evidente que por falta de medios económicos suficientes y, sobre todo, por ansia de libertad, la vida de su familia transcurrió de una calle a otra. Dicho movimiento influiría en su percepción de la realidad; de hecho, se acogió al concepto de libertad y la defendió hasta la muerte.

Entre otros espacios con tinte cultural, que han tenido un papel en la formación de su personalidad, posibilitando que pueda recrear por escrito lo vivido, caben el Estudio de los Actores, la sala de concentración, el centro parroquial, el Liceo y la Gran Biblioteca. El Estudio de los Actores es una escuela práctica en la que se formaba a los futuros intérpretes; allí pasó Ramón tres meses, desempeñando el papel de incomprendido y de niño mimado. Era un lugar

propicio para divertirse y romper con la monotonía en el ambiente familiar, laboral, intercambiando impresiones con amigos. Para realizar el servicio militar en Madrid, se ausentó del Estudio donde aprendió tanto sobre cómo hacer frente a los escollos de la vida. De hecho, en plena adolescencia, se apoyaba en lo aprendido para “enmendar los errores de la naturaleza, es decir, resistir en el mundo gay: cuidar su físico, aplicar los recursos de una mirada, de un gesto, de una inflexión de voz” (T. Moix, 1998c: 28).

De igual modo, la sala de concentración se presenta como el espacio en el que Ramón y los artistas, antes de pasar al ensayo, se encerraban para concentrarse. La descripción que hace de este espacio cerrado lo convierte en el mejor marco para el aprendizaje porque se da en ello una serie de circunstancias (silencio, oscuridad y aislamiento) que impiden la dispersión y favorecen la concentración, con la intención de dar lo mejor de sí mismo (T. Moix, 1998b: 423). En el centro parroquial donde se promovía la cultura, organizando de vez en cuando actos deportivos y grupos teatrales, se iniciaron Ramón y su hermano Miguel, ganando éste el premio de poesía; pese a que Ramón abogaba por su reforma (T. Moix, 1998a: 277), como macroespacio, es el símbolo de la iniciación y participación en la cultura junto con el teatro en el Liceo.

El Liceo era y sigue siendo uno de los centros culturales importantes de Barcelona. Allí se representan óperas e interpretan la música clásica. El interés por Wagner y Brecht desataba polémica entre sus admiradores, entre los cuales había muchos homosexuales. El Liceo estaba estratificado, es decir, compuesto de cinco pisos. Se recitaba con fervor la traducción al catalán de Wagner, que era la lengua de los últimos pisos. Por su parte, la burguesía refinada se expresaba en castellano.

Ramón, al contrario que su padre, iba bajando pisos hasta instalarse en la platea, lugar de los nobles, a pesar de alimentar de vez en cuando el sentimiento de decepción (T. Moix, 1998b: 330). El Liceo, por tanto, fue un lugar fundamental para su formación; allí aprendió, actuó y enriqueció su imaginación. Por lo tanto, se trata de un espacio público, abierto, emblemático, símbolo de la cultura y de la libertad que el escritor buscaba desde niño.

También, muy pronto, empezó a frecuentar la Gran Biblioteca, donde se inició a la lectura, se familiarizó con muchos textos de la literatura y del mundo del cine y descubrió las impresionantes bóvedas de crucero del mejor gótico catalán. Sería el refugio del homosexual humillado para investigar sobre el tema. En este sentido, la Gran Biblioteca aparece una especie de luz, que ilumina al joven sobre este tema y que condicionaría su vida.

El adolescente Ramón observaba el comportamiento de los demás y aprendía de ellos, estuviese en el lugar en que estuviese. Las Ramblas, espacio público por antonomasia, barrio de prostitutas, es donde su padre, que se autodefinía ramblista, de igual modo que los extranjeros (Kent y Bryan), pasaba gran parte de su tiempo. Allí, Ramón disfrutaba de espectáculos y películas en *El Capitol*, compraba *Fotogramas* y revistas americanas (*Photoplay*, *Screen Stories*, *Silver Mirror*) (T. Moix, 1998b: 335), pero también es donde pidió, por primera vez, limosna en nombre de Dios y por orden del cura. Las Ramblas fue el escenario que le sirvió a él y a sus amigos de tránsito para introducirse en el Barrio Chino. Situado al sur de la calle Ponent, es donde Ramón iba a ver películas, a veces, acompañado de sus padres y a intimar en plena adolescencia (T. Moix, 1998b: 217). Del mismo modo, evolucionó el joven personaje por el Paralelo, calle

que recogía y recoge la propuesta espectacular de la ciudad nocturna. El escritor considera dicha calle fuente de inspiración de algunas de sus novelas, cuando equipara los años del esplendor del Paralelo con los de gloria de su propia juventud.

Ya fuera del escenario barcelonés, habría que destacar el protagonismo de la Playa de San Sebastián. El verano, las vacaciones y la playa suponen el marco adecuado para trabar amistades y relacionarse, actitud festiva que también deseaba Ramón, que se sintió rechazado por su físico poco atractivo (T. Moix, 1998b: 189), hecho que le aislaba de los demás, permitiéndole meditar sobre su situación en el mundo, mientras que su amigo Carlitos era requerido por todos (T. Moix, 1998c: 251). De igual modo, Sitges es otro espacio importante en sus obras. Situado en la costa mediterránea, supone un gran centro turístico, donde Ramón pasó unos veranos estupendos, que pueden contraponerse a los de Nonaspe. Por ello, habla de *amables veranos de Sitges* (T. Moix, 1998b: 33), recordando a unos de sus mejores compañeros, pese a lamentarse cómo por sus orejas grandes, los niños le llamaban Dumbo. Allí decidiría que no quisiera volver a estudiar, pero sí autocultivarse, volviendo a Barcelona para examinarse de ingreso en la escuela de Comercio.

Nonaspe es un pueblo donde Ramón viajó desde Barcelona, objeto de su interés por hablar sus habitantes tanto en catalán como en aragonés, así como por su valor histórico y arquitectónico. Es un espacio de libertad, en el que sus familiares se movían y actuaban con libertad, y así lo ratifica cuando escribe: “¡Se cumplían tantos placeres en la simplicidad absoluta de Nonaspe! Papá podía satisfacer su desafortunada afición por la pesca; mis hermanitos, corretear a campo abierto; mamá, alimentar su ego deslumbrando con vestidos de lunares y volantes



a las mujeres de su generación que no tuvieron la suerte de emigrar a la capital, las tías, cotillear a gusto con la comadrería del lugar y Cornelio, que nos alcanzaba a medio verano, entregarse a la natación” (T. Moix, 1998a: 284). La alegría que sentía con la familia que le recibió en esta localidad contrasta con la tristeza que experimentaba al ser rodeado de los niños del pueblo, con aficiones totalmente distintas de las suyas. Su soledad le llevó a frecuentar la compañía de las modistas, convirtiéndose en un cotilla. También atacó duramente al cura por ejercer una influencia psicológica sobre el pueblo, censurando películas de tema no religioso. En síntesis, Nonaspe, espacio público es un pueblo con historia, un medio de libertad para su familia, hostil para Ramón y el pueblo, al verse éste completamente bajo la influencia psicológica y moral del cura.

En sus memorias, nos encontramos también con otros espacios, que si bien colaboran para ver la evolución de la formación de la personalidad de Ramón y su entorno, sirven también para estructurar el discurso, cohesionarlo dotándolo de sentido. Son, entre otros, la Harry Walter, empresa donde Ramón trabajó como encargado de recoger todos los días los pedidos. En la Escuela Industrial, le matricularon sus padres, mientras que en la Editorial Mateu, completó sus aficiones literarias y su formación intelectual. La casa del Médico sirvió para celebrar sesiones cinematográficas especiales. Mientras en la Calle de Trafalgar, se halló el curandero que intentó curarle por ser homosexual, las de Robadors y Tapias, a pesar de su falta de higiene, contribuyeron a su iniciación sexual. El Ensanche, en cuanto mundo ordenado y limpio, con calles amplias y aireadas supone un espacio para pasear con unos amigos; en la plaza de Adriano se ubicaba el apartamento donde iniciaría una nueva vida; en la calle Casanova, conoció a

Gimferrer; en el bar la Parra es donde, media hora antes de iniciar la jornada laboral, su padre se reunía con los más allegados para unas modalidades prácticas; los urinarios de la plaza de Cataluña, donde por falta de recursos económicos, algunos practicaban el sexo y el apartamento de Rubén donde Ramón conoció otra dimensión de la sexualidad a través del esnobismo, etc. Como se aprecia, muchos de estos espacios son públicos como lo son las salas de cine (Avenida de la Luz, cine Goya, cine Astoria, Capitol, etc), en las que Ramón observó la vida a través de la pantalla.

Madrid es uno de los espacios más significativos en sus obras por su contribución a su formación personal y cultural. Es donde hizo el servicio militar. Nada más llegar a la capital y antes de instalarse en el Ministerio de Defensa, tomó fotos, con sus dos compañeros, ante unos espacios cívicos y emblemáticos de la ciudad (las Cibeles, la Puerta de Alcalá y el Retiro). Su trato fácil le permitió trabar muchas amistades, y así lo reconoce cuando recuerda la simpatía de los oficiales y de un modo muy especial la generosidad de uno de ellos, dado que le llevó a almorzar y oír ópera al teatro de la Zarzuela. En su empeño de cultivarse constantemente, se apuntó a las mesas del Café Gijón, frecuentó la Casa del Libro, conoció a los miembros de la *Joven Crítica* y, más tarde, se integró al esplendoroso mundo cultural, colaborando en la revista *Film Ideal*, y en la batalla ideológica entre sus integrantes. En Madrid, cuyas salas de cine conocía bien, vio por primera vez la representación teatral de *Yerma*, obra de Federico García Lorca, bajo control policial. De Madrid le sorprendían las mutaciones del cielo, las coloraciones del otoño, la condición metropolitana de la ciudad y, sobre todo, le fascinaban los lugares frecuentados por artistas. Se quedaba en la puerta de las

Ventas para ver corridas de toros y acudía al Corral de la Morería para disfrutar del flamenco. La cultura y la simpatía de muchos amigos, no exentas de polémica, le llenaron de alegría, y así se manifiesta en su obra *Garras de astracán*, entendida ésta como un canto de amor a Madrid. De hecho, seis años más tarde, volvió a la ciudad para presentar la versión castellana de algunas de sus obras (T. Moix, 1998c: 696).

Dicha alegría contrasta con el sufrimiento cuando su vida entró en un auténtico torbellino de decepciones, sobre todo, al romperse sin mutuo acuerdo, la relación sentimental que mantenía con un adolescente. Al referirse a aquella ruptura, dice que atravesó *el absoluto silencio de Madrid* (T. Moix, 1998c: 588), calificando los días de Madrid de *fatigosos porque ya sólo eran el recuento cotidiano de una obsesión* (T. Moix, 1998c: 614). Dicha obsesión por una relación ya acabada y sin posibilidad de reconciliación le hundió psicológicamente, hasta el punto de ser hospitalizado. Por ello, su familia le visitó y aprovechó la ocasión para reconocer la grandeza de la ciudad, disfrutar de las películas y, sobre todo, visitar los espacios y edificios emblemáticos. Desde Madrid, recibió la carta de su hermano Miguel, en la que le contaba sus penas.

En el macroespacio de Madrid se integran un bar de la puerta de Alcalá donde semanalmente tenía lugar un encuentro entre los colaboradores de *Film Ideal*, para revisar los textos (T. Moix, 1998c: 500-501); el Madrid de los Austrias, donde el grupo paseaba por la noche; Las Costanillas de la Latina, donde jugaba a improvisaciones, cantaba canciones de la guerra civil y Martínez Sarrión, recitando los poemas de Neruda (T. Moix, 1998c: 502). En el Club Olivier, punto de encuentro de la cultura madrileña en sus diferentes facetas durante años, Moix

presentó su libro *Hollywood Stories* y trabó importantes amistades. En síntesis, Madrid queda en el discurso memorialístico de Moix como la ciudad donde hizo el servicio militar y completó su formación intelectual. Fuente de inspiración para algunas de sus novelas, es un espacio denso y complejo marcado por distintos acontecimientos que él mismo protagonizó.

París constituirá otro punto de anclaje de su personalidad. Por motivos crematísticos, es donde se trasladó el cubano Néstor Almendros. Aunque se ganó bien la vida con el paso del tiempo, en un principio, como tantos inmigrantes, se enfrentó a muchas dificultades para conseguir el trabajo o una habitación. Ramón, por su parte, a pesar de declarar inicialmente que no sentía nostalgia ni de Barcelona, ni de España, viendo sólo la apertura y belleza de la ciudad, sus quejas para sobrevivir limpiando las chimeneas, por ejemplo, contradicen sus palabras (T. Moix, 1998c: 125-126). Por ser París un macroespacio de libertad, encierra muchos otros de gran funcionalidad: La Rive Gauche, donde Néstor buscó una habitación para Ramón, entre sus amistades. Allí, el escritor en ciernes descubrió los aspectos insólitos de la vida parisina, siendo una fuente de inspiración para su creación literaria, una ciudad universitaria, un espacio en el que se movían jóvenes e intelectuales de distintas nacionalidades y con ideas revolucionarias. Es en este sentido en el que se ha de entender a Moix (1998c: 82-83) cuando opina que “La Rive Gauche era la patria ideal de jóvenes como yo. Todos teníamos ansias de pertenecer a esa patria utópica, y en especial todos teníamos una intensa curiosidad por las cosas que pudiera proponernos la nueva década. ¡Curiosidad! Ésta era la palabra mágica, la que nos empujaba constantemente”.

Como símbolo de la cultura, lo es también la librería Skakespeare and Company. Se trata de otro espacio público situado a unos cuantos metros de la capilla ortodoxa de Saint-Julien-le-Pauvre. Residencia provisional de los jóvenes llegados a París, empujados por los sueños artísticos o de juventud, es donde se alojó Ramón antes de buscarse una habitación. Allí, los jóvenes anarquistas, de los que Ramón aprendió mucho, celebraban reuniones, hasta bien entrada la madrugada. Asimismo, se sorprendió al darse cuenta de la crítica de los disidentes en la Casa de Cuba, edificio financiado por el régimen de Castro (T. Moix, 1998c: 122). Su amor por la cultura, su firme voluntad de formarse, aprender cada día más le motivó a asistir a las clases de la Alliance Française y presenciar los cursos en la Sorbonne, disfrutar de las películas en el Palais de Chaillot y de la lectura en las librerías del Barrio Latino.

Para incidir en la complejidad del espacio por el exceso de información a veces aburrida que proporciona sobre el personaje y del papel de cohesión que desempeña en la trama narrativa, pudiendo falsear o no la realidad, el narrador, para dar una visión alegre de la vida, señala que con su amigo Alexander, “celebraban largas conversaciones paseando de madrugada por las calles de Saint-Germain, tomaban café en algún restaurante griego; hacían amigos en las calles de los argelinos, y se llegaban a un local de la Montaigne de Sainte-Geneviève donde veían bailar a las entrañables tortilleras” (T. Moix, 1998b: 607).

La proliferación de localizaciones exactas juegan a favor de la verificación narrativa en el discurso autobiográfico cargándolo de sentido referencial. Ése es el efecto buscado y conseguido con la referencia precisa a el Musée de l’Home, donde Ramón y Néstor ven la proyección de unos documentales sobre tribus

ignotas del África Central (T. Moix, 1998c: 71); las casas de Madame Renard y la Môme Véro donde Ramón trabaja (T. Moix, 1998c: 163 y 168); le Fiacre, un local donde el público es muy Parisino y los homosexuales antipáticos (T. Moix, 1998c: 75); el apartamento de Fígaro donde éste intimó con el adolescente (T. Moix, 1998c: 146) y las Tullerías, espacio de la prostitución por la noche (T. Moix, 1998c: 152). Del mismo modo, viajando a Grecia, Ramón y Alexander se sienten aliviados cuando atraviesan Versalles y se detienen en una gasolinera cerca de la ciudad de Dijon (T. Moix, 1998c: 187). En Aix-en-Provence, tienen miedo por el mal estado del coche porque tienen que llegar a Marsella para coger el barco para Atenas. Estos ejemplos constituyen una muestra más de la importancia del espacio en el discurso, para cargarlo de sentido. Esto rebatiría la tesis de Genette (1969: 43; 1989: 273), en su intento de querer anular el espacio en el relato. De la misma manera, el escritor señala que desde París, con su amigo, emprende un viaje a Beirut, donde visitan los espacios emblemáticos, objeto de su curiosidad. En síntesis, París, bajo la mirada de Moix, es un macroespacio público, abierto, tolerante y democrático. Simboliza la cultura, representa la libertad y preconiza la tolerancia hacia la homosexualidad, de igual modo que Londres.

Para él, representa la ciudad libre y acogedora que tanto le impresionó por su desarrollo social y cultural. En Londres, pudo cumplir muchos de sus proyectos, y la ciudad sería fuente de inspiración, tal como explica: “Durante muchos años, todo lo que aprendí en aquella ciudad ha llenado mi obra, ha dado lugar a numerosos artículos y en definitiva ha contribuido a hacerme como soy. Tal vez hubiera podido ocurrir en cualquier lugar, pero tuvo que ser en Londres cuando el tiempo era tan joven como yo” (T. Moix, 1998c: 466). Asimismo, llegó a Chelsea

acompañado de Carlitos, barrio de su amigo Frank, donde gozó de la generosidad de Juan Alfonso, exiliado cubano que se encargó de enseñarle la ciudad, instituyéndole sobre las fiestas. Ramón tuvo en cuenta sus consejos para orientarse. De hecho, disfrutó tanto de la ciudad, llegando a declarar que es donde *nació*, porque aprendió las reglas del juego de la vida, experimentó la libertad y llevó a cabo su creación literaria, inspirándose en muchos autores (T. Moix, 1998c: 295-317). Su imaginación, pasando apuros económicos, le llevó a insinuar que de haber publicado y vendido un artículo, habría dejado de trabajar en los restaurantes (T. Moix, 1998c: 401).

Aunque Chelsea se presentaba como una ciudad libre, cabe la posibilidad de la ambigüedad sexual, señala el autor, por el fingimiento de ser gay o lesbiana. Sin embargo, es donde disfrutaba, en compañía de muchos amigos, no sólo de espectáculos, sino también de una vida sexual intensa. En tal marco, señala que “Desde el corazón de Chelsea seguía oyendo una voz que continuaba dictando órdenes primordiales: estar donde está la acción, entrar en ella, aturdirse con sus dones” (T. Moix, 1998c: 389).

Por la imposibilidad de narrarse sin contar con el otro, procedimiento consistente en ver la evolución del personaje y las relaciones que ha mantenido con su entorno, apunta que en Chelsea, donde vivían también muchos españoles, estuvo a punto de cumplir veintitrés años, pero seguía sufriendo la burla de la especie humana, traducéndose por el espíritu maquiavélico de muchos de sus amigos que le empujaría a la tristeza, melancolía y soledad. A su vez macroespacio, Chelsea incorpora King’s Road, una calle en la que estaba situado el apartamento de Frank, donde Ramón y Jaime intercambiaban confidencias. Éste

había comprado un piso al final de esta calle, y por ser catalán como Ramón, era motivo de satisfacción por su parte, dado que, para él, significaba la superioridad de los catalanes sobre el resto de los españoles. Por su peculiaridad, dado que todo se compraba en un mercado de esta calle, es aún más importante para Ramón, por ser un espacio protector, al permitirle escapar de la policía tras hurtar un libro en la librería.

Como cualquier inmigrante insolvente, para sobrevivir en Chelsea, Ramón tenía que trabajar en muchos restaurantes, y así lo hizo en La Bicyclette, Le Matelot, Le Bistrot (T. Moix, 1998c: 467), dando sus impresiones, como en el caso de La Forge, donde el peso del trabajo y la burla de algunos clientes le empujaron a reaccionar con antipatía (T. Moix, 1998c: 420 y 453). Sin embargo, dicha imagen antipática contrasta con la alegría que sentía en La Casserole, cantando coplas con sus compañeros (T. Moix, 1998c: 453).

Para resaltar otra vez su carácter festivo insistiendo en aquello que le interesa detallar, y con la intención de demostrar hasta qué punto la complejidad espacial cobra fuerza en sus memorias dando ritmo y dinamismo al discurso, escribe “empezar con una cerveza en un *pub*, desplazarse a cenar a un restaurante continental, beber un par de horas en otro *pub* y dejarse caer de madrugada en una casa particular” (T. Moix, 1998c: 277). Y es que en su escritura, se perciben otros espacios que también ofrecen pequeños detalles significativos en la trama del conjunto, ya que todos ellos contribuyen de manera decisiva en su autorrepresentación. Se trata de la parroquia de Saint-Marin-in-the-Fields (donde hubo un macroconcierto al que Ramón asistió con sus amigos); el restaurante del Gran Hotel (donde Ramón y su amigo Stephen, que se dejó impresionar por su



decoro, comieron); Plaxtol (pueblo donde Ramón trabajó en un restaurante); la casa del World's End (casa que Ramón, camino a Chelsea, visitó) (T. Moix, 1998c: 439) y el British Museum (centro cultural que Ramón visitaba por motivos culturales), etc.

Roma ocupa también un espacio bastante amplio en *El cine de los sábados*. Capital de Italia, es donde el escritor desarrolló una intensa labor cultural consistente en leer a muchos autores medievales y contemporáneos, escribir y corregir algunas de sus obras. Es de donde sale hecho humanista por haber descubierto, señala Ana María Moix (2004a: X-XI), el “arte, la cultura y la historia como patria, como patria espiritual”. De hecho, gracias a su pasión por lo antiguo, así como al apoyo de Pasolini, se percató en Roma de que su padre era su mentor en el mundo antiguo. Asimismo, su valentía y su capacidad para novelar sobre todo llamó la atención de Rafael Alberti. Como muestra de dicho reconocimiento a la figura de Moix, allí el poeta gaditano escribió un poema y se lo dedicó.

La vida sexual de Ramón en Roma iba del onanismo al erotismo en grupo, pese a que para él tenía escaso interés, atrapado por el sexo en la pantalla y en las revistas eróticas. También esto le hacía sentirse diferente y solo, necesitando el refugio del país de Nunca Jamás y la ayuda de Peter Pan. Requería salir de sí mismo para conocer otra dimensión de la sexualidad (T. Moix, 1998a: 53), pero según sus palabras, no llegó a solucionar el problema de soledad que le embargaba, a pesar de declarar que los años pasados en Roma fueron los más felices de su vida, al contar también en determinadas ocasiones con el calor humano.

El macroespacio romano queda integrado por una gran variedad de escenarios diseñados para elucidar la vida del personaje: *Siena*, donde Ramón conoció a su amigo Livio que en una ocasión se disfrazó para improvisar un espectáculo; *Venecia y Florencia*, cafetines decimonónicos que frecuentaba en Roma; el antiguo *Palacio de la Colina del Pincio*, donde estaba ubicado su apartamento, desde el cual dominaba la ciudad y el *Trastevere* donde vivía el poeta Rafael Alberti. De este último espacio dice que el “tan mitificado Trastevere no era más que la calle Hospital, la del Carmen, la de la Cadena, de la Virgen, de la Tigre y la del León. Eran los espacios oscuros, las calzadas agotadas, los rincones putrefactos” (T. Moix, 1998a: 160). Cita muchas otras localizaciones: la *terrazza de Rosati*, donde esperó un día a su amigo Livio; *Trattorie* donde llevó a Ricardo a cenar y la *Trottoria l’Antica Pesa* donde Pasolini, cenando con Elsa, arremetió contra un músico ambulante que entretenía a los turistas, etc. En síntesis, Roma supuso una fase fundamental para el sujeto y una de las fuentes relevantes para el creador literario Terenci Moix, y así aparece en su obra.

En resumidas cuentas, siguiendo a J. Camarero (1994: 96), para quien el espacio del texto “es el conjunto de signos de la escritura depositados sobre el soporte de otro espacio: la página”, *El cine de los sábados*, *El beso de Peter Pan* y *Extraño en el paraíso* representan espacios determinados, constituidos por muchos otros analizables como materia de estudio. Moix proporciona más información de los espacios cívicos y emblemáticos en detrimento de los menos relevantes, a pesar de contar con todos ellos para su formación personal y profesional y, en consecuencia, son claves para cohesionar su relato, dándole sentido. Su subjetividad refleja la visión de Flaubert, que sostiene que el mundo y el hombre

se perciben como una ilusión por describir, pero aún más la tesis de Mallarmé, para quien *Rien n'aura eu lieu que le lieu* (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999: 173). De la misma opinión sobre la subjetividad espacial es Fernández Prieto (1999), cuando se apoya en *Pretérito imperfecto* de Castilla del Pino (1997).

En la escritura memorialística de Moix, nos encontramos con una diversidad espacial que sintoniza con los demás elementos de la trama narrativa. Gran parte de ellos pueden catalogarse como públicos y abiertos por ser escenarios donde se mueven muchos personajes. Más llamativo resulta que la casa<sup>363</sup> familiar del memorialista, a la que cabría etiquetar como protectora, por entender que es la destinada a defender, reconfortar a sus integrantes con ideas e ilusiones y asegurar su seguridad, tranquilidad, armonía y bienestar (A. Bueno García, 1993: 120); en este caso, por sus continuos y macabros escándalos, toma cuerpo como un espacio público, un ambiente que no podía sino determinar el carácter y la conducta, y por eso, debe analizarse en cuanto modelo educacional recibido en el propio espacio doméstico.

La función descriptiva del narrador va más allá de la localización espacial, resaltando la situación geográfica de algunos de ellos, evocando su historia y describiendo sus costumbres. Tal hecho convierte sus memorias en una guía turística, un documento histórico o una mina de información sobre el hombre y su entorno, visión que contribuye al fortalecimiento de su intención realista.

Técnicamente, la descripción espacial llega a veces por contraposición, marcando el carácter literario del discurso. Para Bal (1998: 52), “las fábulas a veces se centran estructuralmente en una oposición espacial”. En cuyo caso, el

---

<sup>363</sup> Cuando Bachelard (1965: 36) alude al mito de la *casa*, escribe que al evocar este espacio, “sumamos valores”; viene a entenderse que lo que traduce nuestra emoción es la *poesía perdida*, por lo que la infancia resulta más grande que la realidad (A. Molero de la Iglesia, 2000a: 124).

espacio se tematiza, funcionando como simbolización de concepciones ideológicas y psicológicas que lo otorgan determinadas significaciones. En este sentido, la representación emocional de París, Chelsea y Roma —ciudades en las que más extraño se encuentra Moix— simbolizan, para él, la cultura, la libertad de expresión, la democracia, el paraíso, la apertura personal a una especie de luz, así como medio protector y refugio. Por el contrario, la Barcelona franquista aparece como mundo hostil, opresor, intolerante, de sufrimiento y tinieblas, en el que impera la dictadura. Con todo, la representación literaria del espacio es un aspecto destacado en la escritura moixiana, tanto por la extensión y complejidad, así como por el valor que da a la memoria a la hora de recapitular su vida. La insistencia del autor en los espacios abiertos, ligados de un modo general al tiempo, significa el deseo de libertad, una de sus ideas básicas.

### ***1. 1. 3. Móviles de su escritura***

#### **1. 1. 3. 1. Apología personal**

La apología, en cuanto discurso dirigido a la alabanza de personas o cosas, es entendida por May (1982: 42) como la “necesidad de escribir con el fin de justificar en público las acciones que se ejecutaron o las ideas que se profesaron”. En la misma dirección, Gusdorf (1991a: 12) afirma que “nadie mejor que el propio interesado puede hacer justicia a sí mismo, y es precisamente para aclarar los malentendidos, para restablecer una verdad incompleta o deformada, por lo que el autor de la autobiografía se impone la tarea de presentar él mismo su historia”.

Sintonizando con las reflexiones de estos teóricos, nuestra tarea consistirá en adentrarnos en las memorias de Moix para poner de relieve sus declaraciones sobre diversos asuntos de la vida social. Personaje público por antonomasia, al convertir su vida en tema de sus obras, tiene un objetivo bien marcado: justificarse, defenderse, rectificar y establecer la verdad ante sus detractores, vengarse o glorificarse. De este modo, se sitúa o se desmarca de la línea autobiográfica defendida por Plutarco, como se percibe en su discurso en su versión latina, *De se ipso citra invidiam laudando* (539-547) (M. Barchino, 1998: 174).

En sus memorias, donde se observa de modo un tanto distanciado respecto a su pasado, se comprueba la homosexualidad como nota dominante; y así lo ve también Céspedes Gallego (2005: 335) cuando habla de la “influencia de la sensibilidad *queer*”. Se trata de una visión que lleva a sugerir que quizá por la lucha continua entre sus padres en la familia, para no seguir viviendo la misma situación dramática, optó por ser homosexual. Si, para justificar públicamente su homosexualidad, se suele alegar la condición natural del hecho —consideración que avala la teoría esencialista de la homosexualidad—, sin embargo Moix también explica su inclinación sexual, apoyándose en su pasado, cuando dice que su “infancia tuvo la rareza de estar asesorada por un transgresor de primera: se trata de mi padrino oficial —en realidad mi primo—, entonces un apuesto joven que, entre todas las cosas del mundo, había sido homosexual” (T. Moix, 1998a: 167).

Reconociendo que también su padrino, homosexual, le inculcó esta cultura a través de las películas pornográficas en la pantalla, validaría la teoría construccionista de la homosexualidad. En este terreno de la autojustificación, por

la existencia de prejuicios morales y religiosos, el autor recurre a un mentor de la infancia para hacer entender su opción sexual. Con ello comparte la tesis de que la infancia es el paraíso del hombre, si se da por sentado que el hombre se forma a partir del niño y que su historia en ese momento clave de la vida ayuda a comprender cómo se llega a adoptar determinado comportamiento. De la combinación entre las teorías esencialista y construccionista de la homosexualidad, dice Céspedes Gallego, al referirse al caso concreto de Moix:

Considerando la intención del autor de mostrar en *El cine de los sábados* que su homosexualidad no puede sorprender mucho dada su situación particular en su medio familiar, se podría pensar que Moix defiende la concepción esencialista de la homosexualidad frente a la posición construccionista que considera que la sexualidad es también un fenómeno cultural que depende de unas determinadas convenciones sociales y que no es por tanto algo atemporal. *El beso de Peter Pan* demuestra que no puede considerarse a Moix simplemente como un esencialista porque, junto a las tendencias naturales en su contexto infantil señaladas en la primera autobiografía, hace más hincapié en la segunda en las influencias culturales y en las elecciones conscientes de su sexualidad. De este modo, Moix respondería más bien a la propuesta de Diana Fauss en lo que concierne al interés de ver de manera solidaria los lados esencialista y construccionista de la formación de la homosexualidad en los autobiógrafos *queer* (J. Céspedes Gallego, 2005: 330-331).

La homosexualidad, con una de sus prácticas más frecuentes como es el onanismo, ha sido una aportación fundamental en la vida y la carrera del escritor consagrado. Lo reconoce sosteniendo que “De todos mis exilios —los que elegí, los que me imponen— es el más pintoresco aquel que tiene el onanismo como punto de partida. Sin él no sería escritor, sin él no había sido amante. Y, al reconocerlo ahora, lo encubro como el único arte que ha llegado a afectarme completamente” (T. Moix, 1998a: 20). De la escritura propiamente dicha, se ha demostrado que son tan múltiples las razones que impulsan a transvasar al papel su experiencia vital como las mismas obras. El afán de darse a conocer o conseguir fama, enriquecerse, satisfacer a editores de libros y revistas, capacitarse más,

promover la ciencia, comunicar con el propio saber, defenderse ante sus detractores, opinar sobre determinadas situaciones, etc., son algunas de ellas.

En sus escritos, Moix, a través del protagonista Ramón, se jacta de ser campeón de redacción a los doce años y, por lo tanto, subraya que lleva la literatura en la sangre. Para él, se trata de una literatura natural, cultivada con maestría y desde pequeño en su calle del Peso de la Paja. De hecho, su devoción a la vida literaria, el tesón por cultivarla tiene el reconocimiento de su público que siempre le apoyó, al igual que dan fe de ello los muchos premios conseguidos y el enorme éxito de ventas de sus obras, motivo de celos y envidia por parte de sus detractores. Su carácter de hombre social, a pesar de todo, y su deseo manifiesto de compartir las experiencias propias con los demás, involucrándoles en diferentes secuencias de la vida —criterio que responde a las exigencias de la autobiografía actual—, le han llevado a escribir sus memorias; y así lo reconoce cuando señala, en referencia a *El cine de los sábados*:

La necesidad personal de este libro consiste en descubrir qué me han ido dejando los seres, las ciudades y las cosas. En el incierto terreno que damos en llamar mundo real, los elementos siempre confluyen de forma disonante. Sólo la madurez aspira a ordenarlos, con la ilusión, quizá vana, de precisar que no todo constituyó un enorme disparate. Que la máxima de Scaramouche —«nació con el divino don de la risa y la convicción de que el mundo estaba loco»— pudiera encerrar salidas más piadosas que las del adulto condenado a mirar hacia atrás con la sonrisa de un cinismo decididamente fatal (T. Moix, 1998a: 372).

A propósito de *El beso de Peter Pan*, subraya:

Al hacerlo quisiera recobrar la frescura, la inquietud, la insolencia, la impagable sensación de que no había nada que perder y que todo estaba por ganar a cada paso. Así la razón de esta autonarrativa no es tanto restituir como restituirme a mí mismo en la frescura de ayer, en la desmesura de los orígenes. En el descaro primordial que fue el verdadero origen de la vida.... (T. Moix, 1998b: 28).

Como se infiere de lo apuntado, aparece diáfano que en este acto de recordar y reconstruir la unidad de su vida, en la que implica a terceros, el memorialista quiere articular su discurso hacia una dirección y dotarlo de sentido. Quiere significar esto —y aunque se movía en un mundo hostil para sus intereses, lo que le hace profundizar más en sus fracasos que sus logros—, que su vida no fue siempre una sucesión de acontecimientos incontrolables y caóticos. Desde esta perspectiva, su juicio crítico sobre el pasado con mucha esperanza hacia el futuro es un acto de valentía y de convicción de que la vida, que es en sí misma un misterio, es una lucha perpetua, lo que convierte su iniciativa en algo digno de recordar y alabar, a pesar de que el propio escritor nunca quiso presentarse verbalmente como modelo de ciudadano ante sus compatriotas.

La toma de conciencia, como persona que focaliza la atención en las zonas oscuras o detestadas de sí mismo, se perfila como otro motivo en el que se basa para perpetuar su vida, escribiéndola. Esa toma de conciencia es uno de los impulsos de toda autobiografía que cree y se basa en el individuo, en el *yo* y en la reivindicación de esta autoconciencia. Villanueva (1993: 20) entiende todo esto como la *primordial fuerza ilocutiva de su mensaje, el núcleo semántico de su configuración genérica*. Además de esta concienciación de la existencia, habrá que ver también en Moix la necesidad de implicar al lector en la responsabilidad de su discurso, influir en él y transmitirle la misma inquietud o la misma actitud reflexiva que él experimentó en la vida.

Se ha subrayado que sus memorias ponen de relieve la formación de su propia personalidad, una formación que, si puede calificarse de aventura, nunca se pareció a un camino de rosas. Adolescente, lucha por la vida, abarcando un poco



de todo sin dejar una sola oportunidad. Desde esta óptica, si escribe para poner de relieve la valentía que le acompañó en cada momento crítico de la vida, lo cierto es que también lo hace para glorificarse y perpetuar su imagen, es decir, “la de aquel adolescente orejudo que, en una lejana mañana de invierno, salvó los límites del Peso de la Paja dispuesto a luchar con todas sus fuerzas para que, cualquier día en cualquier lugar, adquiriese algún valor su pobre discurrir sobre la tierra” (T. Moix, 1998b: 617).

En el mundo que enmarcó la infancia y la adolescencia del escritor, el cine adquiere una importancia fundamental. Y es que hizo de esta ciencia una ética y una estética para su formación personal. Por todo ello, no es de extrañar que, en sus escritos, sobren escenas relacionadas con el séptimo arte que le permiten ver de manera distorsionada la realidad. De esta influencia cinematográfica, opina: “Mi educación había sido básicamente visual, en consecuencia mi prosa visualizaba la realidad como si fuese una cámara, sistema provechoso y acaso eficaz cuando la influencia llegaba por vía directa” (T. Moix, 1998b: 482). A este propósito, Smith (J. Céspedes Gallego, 2005: 317) afirma también que el arte precede a la vida en Moix y tal hecho se debe a las ficciones cinematográficas y literarias. De un modo un tanto humorístico, Moix se esfuerza en dar una explicación desde el cine a los dolores de parto que tiene su propia madre en un local en el que se proyectaba *Luz que agoniza*, primera versión inglesa de la película de Hitchcock, comentando que de manera involuntaria, ya estaba afectado por la adicción al cine, al que tilda de valioso aliado que también le sirve a él de evasión en algunas situaciones críticas. La mala convivencia entre sus padres, la enfermedad y muerte de su hermano, los desencuentros amorosos que le arrojaron

a la soledad son algunas de ellas, criterio que faculta ver en el escritor esta capacidad de contemplar la vida desde el punto de vista de la sensibilidad *camp*.

Antes, en España, el servicio militar era obligatorio para los jóvenes a partir de los dieciocho años. Para unos, era fascinante, dado que su formación les hubiera permitido, en caso de crisis, defender con orgullo su patria, mientras que para otros, se trataba de un tema turbio y sin ninguna relevancia. El adolescente Ramón representa el espíritu de esta segunda hipótesis. Como se ha visto, agradeciendo a sus padres por no haberle nunca regalado un juguete de carácter bélico, explica las razones de su rechazo por la formación militar: “¿Qué ciencia podía ofrecerme? Ninguna que pudiera servirme para el futuro, mucho menos para mis ensoñaciones. Nunca había entrado en ellas acción militar alguna. Todo lo contrario: de los famosos jinetes del Apocalipsis era la Guerra el que me inspiraba más terror” (T. Moix, 1998b: 390). Aunque con esta referencia textual intenta justificar su rechazo por el servicio militar, cobra fuerza la sospecha por ser homosexual, conducta gravemente castigada por la ley durante el franquismo.

De todos modos, convencido de la inutilidad de la formación castrense, prefiere acercarse a los artistas que hablan de su vida y obra en los medios de comunicación. A este propósito, explica el porqué de su afición a la radio: “El cara al público permitía la posibilidad de contemplar en carne y hueso a los artistas del cine español que pasaban por Barcelona e incluso a cantantes que se habían puesto de moda en el Festival de San Remo [...]. La radio siempre tenía a punto programas de emergencia para los adolescentes tristes que padecían la galbana de los sábados urbanos, con el estío encendiendo las aceras o destilando desde el cielo una pegajosa humedad, encendida a su vez” (T. Moix, 1998b: 122-123).

Entre otros móviles destacables en sus memorias, cabe destacar el deseo de exhibir la conciencia y proyectarla en el propio discurso para provocar una fuerte reacción de la crítica, sin olvidar los intereses comunicativos. De ahí que se pueda hablar del *eco autobiográfico*, tal como lo concibe Castilla del Pino (2004), dado que Terenci Moix, tras publicar sus memorias, algunos que se sentían aludidos en ellas se manifestaron<sup>364</sup>. El caso de Vicente Molina Foix (2004: 403) merece señalarse. Según sus palabras, Terenci Moix recuerda, cambiando su nombre, la relación sentimental que ambos mantuvieron en el tercer volumen de sus memorias. Reclama también la autoría de algunas de las fotos publicadas en el tomo anterior.

En síntesis, el escritor catalán se ha justificado de su comportamiento y de las distintas acciones de vida, de igual modo que lo hace un acusado ante un tribunal, para defenderse de las acusaciones y exigir el restablecimiento de la dignidad. La polémica que ha rodeado su vida y obra, en vez de desanimarle, le ha llevado a escribir unas memorias, a través de las cuales se hace patente la fuerza potenciadora de la voluntad. Se trata, según Pere Gimferrer, (1998a: 16) de un *inmenso acto de voluntad*; “Voluntad de ser, antaño; voluntad, hoy, de saber por qué se fue así y no de otro modo; voluntad de expresar, con palabras, con hechura propiamente literaria, el camino hacia la aceptación de uno mismo y hacia la escritura”. La intención de su escritura no es sólo justificarse y glorificarse, reivindicando su identidad y afirmando su propia existencia, sino también testimoniar.

---

<sup>364</sup> Semejante hecho ocurrió con Castilla del Pino (2004: 26), pues tras la publicación de su autobiografía, recibió muchas cartas de aquellas personas representadas en su escritura.

### 1. 1. 3. 2. Necesidad testimonial

La voluntad testimonial figura como uno de los móviles más destacados de la autobiografía. Tal consideración se debe a que es la más racional y desinteresada, pues convierte al lector en protagonista para opinar sobre hechos relevantes que han marcado la vida y el entorno del escritor. En palabras de May (1982: 50) hay que entender el término testimonio como la “obligación que sienten numerosos autobiógrafos de hacer que aquello de lo que fueron testigos privilegiados, por una razón u otra, no desaparezca con ellos”. En esta idea de May, se apoya la intención de Moix para, a partir de sus memorias, dar testimonio de su imagen y del mundo. Articula el binomio vida-historia en su discurso, esto es, desnuda su alma, incidiendo en su entorno, opinando sobre los diversos temas de la vida social.

Se ha subrayado que las tres primeras entregas de sus memorias son la expresión de un mundo concreto, el del propio escritor. Si en la primera da testimonio de su infancia dominada esencialmente por el cine, ya adolescente en la segunda, se enfrenta ante la vida, intentando, por ejemplo, encontrar un trabajo digno y hacer frente a la presión social a la que se ve sometido por ser homosexual. En el tercer libro, recoge el aprendizaje de la vida a través de su peregrinaje en París y Londres. En efecto, sus memorias conllevan un considerable valor, tanto informativo como comunicativo, sobre su propia identidad. De hecho, no sólo testimonia sobre sí mismo, resaltando sus virtudes y sus defectos en

determinadas situaciones, sino también sobre la cultura que, más de una vez, se ha convertido en su único elemento espiritual, sirviéndole de terapia personal.

En relación con la cultura, que ocupa un espacio considerable en sus memorias, entran en la nómina películas, libros, revistas, teatro, música, etc. Los títulos de las películas, sus comentarios sobre algunas de ellas, los espacios (el Barrio Chino, el Paralelo, Madrid, Barcelona, París, Roma, etc.) donde las disfrutaba, desempeñan un papel testimonial de primera mano por ser títulos, películas y espacios que realmente existen, y por descontado, verificables por cualquiera, lo que confiere al discurso una gran dosis de verosimilitud. El escritor deja claro en sus memorias que la literatura, además de llevarla en la sangre, la cultivaba constantemente en su infancia, gracias a la literatura oral de sus calles de Barcelona. También la ayuda de su padre, llevándole desde pequeño a la Biblioteca y explicándole los misterios del Egipto antiguo, fue fundamental para su oficio de escritor. Su testimonio parece encajar a la perfección, ya que a través de sus memorias, se comprueba su gran interés por las obras de autores, tanto clásicos como contemporáneos, y su deseo de convertirlas en un resumen comprimido de casi toda su producción literaria, recalcando la génesis de algunas de sus obras.

Siempre motivado por la cultura, el adolescente Ramón, a través de un programa Cine-Forum, estuvo en los medios de comunicación. En relación con aquella experiencia suya, dice:

También la radio me trajo una nueva dimensión del cinematógrafo: algo que se parecía mucho a la actitud crítica. Llegó está con el programa Cine-Forum, que llevaban los señores Esteban Bassols y Jorge Torras. Contribuyó a introducirme en un idioma nuevo, que servía para analizar las relaciones entre las imágenes como en la escuela me habían enseñado a analizar una frase gramatical. Semana tras semana, aprendí a catalogar

las películas según sus valores artísticos, o atendiendo a sus complejos contenidos, llamados también ‘mensajes’ (T. Moix, 1998b: 123).

Gracias a estos datos insertos en sus memorias que remiten directamente a la realidad comprobable dificultando el cuestionamiento de lo escrito y dotando, por lo tanto, su discurso de un buen grado de objetividad y sinceridad, conviene señalar que la voluntad de testimonio se relaciona con otro móvil digno de interés, que es la búsqueda constante de la verdad que corresponde a un ideal de compromiso ético con lo que se dice y con las convicciones más íntimas, lo que responde muy bien a la tesis de Lejeune (1994), Mathieu-Castellani (1996) y Ferro (1998), cuando relacionan la autobiografía con el derecho.

Moix se ha levantado siempre contra la religión católica por su doctrina, acusándola de no adaptarse a las exigencias del mundo actual; de hecho, culpa a sus representantes de deformar su infancia en el colegio. En consecuencia, a la hora de dar sentido a su trayectoria vital, recupera este pasado triste como testimonio de peso, para arremeter contra los que le recriminan sus reproches a los curas. Es de interés la siguiente referencia textual, en la que hace una crítica Ferroz hacia la escuela de su tiempo: “¿Qué me queda hoy de aquella escuela? No la religión, que se oponía a mis antojos. No la cultura, que se administraba ajena a mi voluntad. Tampoco el compañerismo, que me excluía. Queda, si acaso, la envidia por una gran oportunidad que nunca llegué a disfrutar. La nostalgia por un aprendizaje que se perdió para siempre. Tal vez la espera de aquel maestro ideal a quien he buscado después en todos los amores, fueran largos, fuesen ilusión de un día” (T. Moix, 1998a: 371).

Moix incide en su autodidactismo, para poner a descubierto que su desarrollo intelectual no tiene nada que ver con la educación nacional durante el

franquismo, hecho recalcado por Céspedes Gallego (2005: 336): “Moix, como Luis Antonio de Villena, sitúa su interés intelectual principalmente en la Antigüedad, un mundo, teniendo en cuenta la difusión que empezaban a tener en la época de la infancia de Moix los descubrimientos arqueológicos, que producía una fascinación prácticamente nueva en España, pues su estudio, y, en el caso de Moix, su recreación posterior mediante la novela histórica, se vivían como fantasía si se comparaban con el monolitismo del régimen”.

Más adelante veremos que la mezcla de lenguas en los escritos del autor hablará de un hombre de cultura que ha disfrutado mucho de los viajes, dejando constancia de ello a la hora de recapitular su vida. Uno de los móviles fundamentales de su escritura es también dar testimonio de sus diferentes viajes, sincronizando con May (1982), para quien la escritura autobiográfica mantiene una estrecha relación con la literatura de viajes. El viaje en sí mismo es el desplazamiento de un lugar a otro en tren, avión, autocar, barco, a pie, etc. Descubrir, conquistar y colonizar otros pueblos, buscar consuelo para su alma, abrirse al mundo aprendiendo nuevos valores, ampliar sus conocimientos o educarse, conocerse a sí mismo o autodescubrirse, aventurarse, romper con la monotonía, estudiar, escribir, enseñar, aprender idiomas, ver la guerra o huir de ella, de una catástrofe natural, purificarse, olvidarse de la decepción y casarse son algunos motivos que convierten al hombre en un odisea.

Barcelona, ciudad en la que nació y creció Ramón, le era prácticamente hostil, por su homosexualidad. La presión social a la que se veía sometido le llevó a viajar a París, Roma y Londres, capitales europeas en las que había más libertad sexual. Allí se dejó impresionar por la libertad, la tolerancia y la democracia. Una

prueba concreta de ello es que en sus escritos, hilvana la narración con apuntes históricos, culturales y sociológicos de dichos países, resaltando sus impresiones personales, no exentas de polémica por su subjetividad, ya que sostiene que la Barcelona de la España franquista era totalmente negativa y París una ciudad positiva, democrática y libre. Esta intención satírica del escritor pone de relieve la radiografía del momento social en que escribe, consideración que impulsa a sugerir los “objetivos *psicologistas* y *sociologistas* [sic], que mueven a la indagación en el sujeto individual y colectivo, [como] una de las constantes literarias en este fin de siglo” (A. Molero de la Iglesia, 2000a: 318).

En esencia, Moix es un escritor que da testimonio de sus viajes en sus memorias, destacando la cultura y las costumbres de los países visitados. Esos viajes no le sirven sólo para aprender, escribir, leer, trabajar, purificarse y tranquilizarse; también parangona la situación de su país con la de los demás. De este modo, recalca en cierta medida la importancia del viaje en la literatura y en la vida del hombre que desemboca en la consolidación de su bagaje intelectual. Sería injusto no reconocer que esas ventajas relacionadas con los viajes ya las había señalado Cervantes, alegando que *el que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho*. Su testimonio interesante e interesado sobre su propia vida y su entorno, pasando por dichos viajes tanto al interior de España como fuera de ella —además de convertir sus vivencias en unas memorias *aprobématicas*<sup>365</sup>—, incide en el carácter emocional y poético del enunciado, consideración que invita a no dejarse arrastrar por la apariencia del discurso pragmático, ya que también se trata de unas obras de arte; y así lo corrobora Moix (1998c: 538) cuando subraya

---

<sup>365</sup> Terminología acuñada por Gusdorf (1991a: 13).



que “creaba sentimientos novelescos porque quería ser una novela y no un ser humano”. Tal percepción convertiría su testimonio en un mero acto de lenguaje, lo que algunos estudiosos denominan *phénotexte*<sup>366</sup>.

Moix también ha escrito para resaltar la situación socio-política y cultural de su país<sup>367</sup>. Si se tiene en cuenta que la literatura, también la escribe el tiempo, no es de extrañar que sea el reflejo de una sociedad bien precisa con todas sus complejidades. Escribir equivaldría entonces a historiar. Los diferentes teóricos, a la hora de abordar la autobiografía, la han asimilado a una ciencia, justificando su capacidad cognoscitiva. Jay la conecta con la filosofía, Eakin con la psicología, Bruss con las teorías del lenguaje, Gusdorf con la antropología filosófica, Lejeune, Mathieu-castellani, Ferro con el derecho y Ditley con la historia, etc.

Fue Ditley quien, por primera vez, recalcó la gran importancia de la autobiografía para la comprensión histórica, sosteniendo que la autobiografía no es sólo una expresión individual, sino también producto de una conciencia histórica. En esta línea, se sitúan Weintraub, Loureiro y Romera Castillo. De las memorias, objeto del presente análisis, se sabe que en esta modalidad de escritura, el autor proyecta su conciencia individual sobre una época y un tiempo bien concretos, cumpliendo lo que Romera Castillo (1981: 40) entiende como su *clave* consistente en “dar cuenta de uno en los demás, del yo y de lo que sucede [...] pasar de un primer plano de introspección subjetivista a una panorámica más amplia en la que tengan cabida tanto los demás hombres que conviven con el que se confiesa, como los ámbitos sociales en los que éste se articula”. Esta relación entre texto e historia

---

<sup>366</sup> Cfr. G. Gengembre (1996: 34).

<sup>367</sup> En relación con sus memorias, Boris Izaguirre (2008: X) sostiene que “lo son también de un país [...]. Lo son, son la crónica de un tiempo doloroso e injusto pero al mismo tiempo brillante, erudito y valiente como cada día que pasa lo es más el propio Terenci”.

pertenece a la etapa de *bios*, siguiendo el esquema de la división de autobiografía propuesto por Gusdorf, ya que en dicho nivel, la exactitud y la sinceridad resultan claves para la interpretación histórica.

Moix, hijo de la posguerra, rompiendo los códigos de la ficción, recupera y recrea una de las etapas más importantes y decisivas de la vida social española. Pinta en sus memorias aquella sociedad posbélica caracterizada por la miseria, el hambre, el estraperlo, las enfermedades y las duras condiciones de viajes. Se refiere también a la represión feroz de los nacionales, la intolerancia, la falta de libertad de expresión, el miedo a hablar de sí mismo y de la vida pública, traduciéndose en la censura (películas, libros, teatros, homosexualidad) y la complicidad entre el Estado y la Iglesia Católica para consolidar la dictadura. Testigo fiel y fidedigno, pone en evidencia los tiempos muertos, oscuros de la vida socio-política de España tras la contienda civil. Focalizando su atención en los años cuarenta, por poner sólo este ejemplo, dice haber bloqueado “durante años el recuerdo de aquellos tiempos, disimulando con los tintes inciertos de la melancolía un mundo empapado de gris oscuro” (T. Moix, 1998b: 103).

Cumpliendo con uno de los consejos de Plutarco consistente en romper con el pecado de vanagloria, es decir, autoglorificarse que cuando se hace con un buen fin para no caer demasiado en el evanecimiento gratuito, Moix se erige en portavoz de toda una generación, invitando a los demás a averiguar la autenticidad de los hechos: “Que hablen los jóvenes tristes de mi generación y alguno se atreva a insinuar que acaso miento. Que salgan todos los niños tristes de aquellos confines y osen negar la veracidad de mis pobres sueños, los más baratos que pudimos tener y los de recompensa más inmediata” (T. Moix, 1998a: 163). De

cuanto precede, se nota la voluntad firme del escritor para recordar y testimoniar, dando rienda suelta a “ese móvil escondido que constituye el deseo de gozar de la voluptuosidad del recuerdo [que] es, con frecuencia, tan intenso que explica mejor que otros la energía sin la cual la intención de escribir se quedaría en mera veleidad”, como sostiene May (1982: 55).

En el afán de escribir su vida para ajustar cuentas con la España franquista y poder, si cabe, sentirse libre, el escritor no se refiere a los años noventa en los que lleva a cabo su ambicioso proyecto memorialístico a pesar de hablar del “joven concienciado que, desde hacía tiempo, quería adscribirse a las tendencias más progresistas de su tiempo” (T. Moix, 1998c: 472). Pero tal hecho no constituye un obstáculo para recalcar que la publicación de dichas memorias con un tono homosexual es un indicio palpable, válido y de peso de la democracia imperante en España, iniciada tras la muerte de Franco en 1975 y aún más consolidada en 2005, tras equiparar los derechos de los homosexuales con los de los heterosexuales. Moix, libremente, lleva al papel su vida erótica cumpliendo de este modo su sueño de compartirla<sup>368</sup> con el público, lo que en otro tiempo era totalmente imposible. Desde este enfoque, a través de sus memorias, llega a la verdad histórica, pese a los “prejuicios heredados desde la antigüedad, exaltados por el ambiente moralista de los siglos XVI y XVII” (M. Barchino, 1998: 177). Del mismo modo, la proliferación de los libros de memorias hoy en día y el Premio Comillas que los acompaña para estimular a los españoles a escribir su vida es un elemento importante a tener en cuenta.

---

<sup>368</sup> En este sentido, escribir su vida viene a ser un acto solidario, como puede verse en Sand, Beauvoir, Montaigne y Perec (J. Lecarme y E. Lecarme-Tabone, 1999).

Con todo, por amor a su país y deseo de justicia histórica, Moix, en sus tres entregas de memorias, recupera la vida socio-política y cultural de España caracterizada por la dictadura de Franco tras la contienda civil. Pero no resulta necesario creer a ciegas al narrador, sino considerar su versión de los hechos como una contribución más a la riquísima historia de España.

### *1. 1. 3. 3. Motivos afectivos*

Opina Fernández Prieto (2001: 161) que la “identidad personal, aquello que cada uno es, lo que nos diferencia de los otros y nos otorga un perfil propio, se apoya directamente en una de las creencias (¿mitos?) más consistentes de la ideología de la modernidad, la creencia en el yo, esto es, en la existencia de un sujeto al que remiten todas sus conductas”. Su reflexión insinúa que por necesidad de contemplarse a sí mismo, dilucidar su propia personalidad introduciendo un orden en sus vivencias y recuerdos dándolos sentido es por lo que un autobiógrafo hace de su vida el objeto de sus obras. Moix constituye un caso paradigmático a este respecto, dado que en sus memorias saborea el placer y experimenta la amargura de revivir la propia vida basada respectivamente en su infancia, adolescencia y primera juventud.

Con la intención de objetivar la visión sobre sí mismo, el escritor busca presencia en sus memorias en un tiempo en que la escritura se manifiesta como acto de individualismo. De este modo, practica la virtud de la individualidad, manifestando su diferencia con los demás al dejar entender que es justamente esta

diferencia la que le honra por nacer un cinco de enero, víspera de la Epifanía del Señor, ya que los Reyes Magos se acercaban a Barcelona. Por ello, entiende que ha nacido *vestido*, es decir, con suerte, pero que en ningún caso le resta su carácter violento (T. Moix, 1998a: 59). Movidio por los diferentes acontecimientos dolorosos de la vida y por esta concepción, según la cual nacer es cometer algo, deja diáfano en sus escritos que nació con una gran dosis de pesimismo, al darse cuenta de que jamás estaría en paz consigo mismo por ser un accidente de la historia. A tal propósito, subraya que “La vida me ha elegido, no yo a ella. La ciudad, la calle, la época, los idiomas, han decidido por mí. Yo sólo soy un accidente. Nazco en una lechería llamada Granja de Gavá, en una calle llamada Ponent, en una ciudad que no sé si llamar Barcelona o bien Alejandría” (T. Moix, 1998a: 63).

Como se aprecia, la suerte de antes contrasta con el pesimismo ante la vida, al considerar que se le ha impuesto todo. Recurre a la explicación de la palabra *moix* (tristeza, agua estancada, etc.), para intentar establecer un paralelismo entre su nombre y su propia persona, llegando a decir que “por ser moix, fui niño tristón como el crepúsculo, mimoso como una puta, astuto como el gavilán, solitario como el agua estancada y blandorra como la fruta a punto de sucumbir” (T. Moix, 1998a: 81). De ello, se deduce lo difícil que fue una vida intensa y rica, pero con mucha sombra. Así pues, este paralelismo no se presta a engaño para el lector interesado por su personalidad en sus memorias, si se tiene presente que el autor que está reflexionando sobre sí mismo está constantemente poniendo en juego el funcionamiento autotélico de la interrogación: ¿Quién soy?

En el ambiente familiar, era un hijo protegido que ejercía una tiranía frente a la complacencia de sus familiares. Nada dócil, recurría a todas las astucias para obtener todo lo que deseaba. Y así lo reconoce cuando señala que “Entonces, mi víctima propiciatoria de las salidas del Colegio, el Señor Manuel, veíase obligado a comprarme cuanto deseaba, que solía ser mucho. De no verme satisfecho al instante, me arrojaba al suelo, gritaba, pataleaba, fingía la acostumbrada falta de respiración —técnica que dominaba ya con precoz maestría—” (T. Moix, 1998a: 115). Podrían multiplicarse los ejemplos.

En la escuela, era un alumno indisciplinado que se burlaba constantemente de los responsables. Se trata, por tanto, de un carácter con el que se ha forjado, por ser figón en la niñez y madurez (T. Moix, 1998b: 109). Además, era alborotador y provocador en todos los sentidos de la palabra, rechazando siempre aquello que tenía que ver con la religión, sobre todo, en vísperas de la Navidad, cuando las maestras se dedicaban a enseñarle a diseñar árboles y figuras de Bélen (T. Moix, 1998b: 201). Era además un alumno soso, altivo y orgulloso que insultaba de vez en cuando a sus compañeros de clase, como en el caso de Ricardo. De todo ello habrá que deducir que su comportamiento distaba un tanto del de un niño normal, símbolo de la obediencia e inocencia. El escritor reconoció su pronta madurez afirmando que siempre había tenido presente la huella de la antigüedad en su carácter (T. Moix, 1998a: 247). De vacaciones en el pueblo de Nonaspe, era tímido, pero rodeado de mujeres, se erigió en un auténtico cotilla (T. Moix, 1998a: 297).

Recapitulando su vida, midiéndola en el tiempo, en este caso la infancia, Moix, a través del mitómano Ramón, recurre a una serie de comportamientos

especiales, cuyo objetivo estriba en avivar los recuerdos y resucitar lo que fue: un niño feliz, dichoso, autosuficiente, mimado, superdotado, pero también astuto, caprichoso, cotilla, dictador y violento. Así pues, al recuperar y recrear los rasgos que más bien riman con su infancia, a través de la prosopopeya y etopeya, quizás pretende acercarse al escritor francés, Sthendhal, que siempre escribía para conocerse, llegando a convertir la escritura en su segunda naturaleza. De ahí que se pueda hablar de la función “mediadora y gratificante de la escritura para conocerse y aceptarse, la literatura como destino personal” (F. J. Hernández, 1992: 50).

Ya adolescente, el escritor se enfrentó a la dura realidad de la vida. Pero, ante todo, declaró que el invierno era su estación favorita por ser la que mejor señalaba los rasgos de su personalidad. El niño dorado de la infancia, de repente, vino a ser un adolescente desamparado y triste, luchando por valerse a sí mismo. Su falta de preparación profesional trabajando en la empresa le convertiría en el ojo de huracán de todos. Asimismo, al presentarse como un incomprendido, lloraba creciendo y, sobre todo, molesto por los comentarios nacidos a raíz del cambio de su cuerpo en la pubertad, cuando subraya que “seguía con el drama de las orejas y, sobre todo, con la tragedia del vello, que se iba propagando de manera alarmante y saltaba a los comentarios de mis familiares” (T. Moix, 1998a: 399)<sup>369</sup>. Pero dicho comentario no impidió que le interesara la cultura en todas sus ramificaciones, dejándose llevar, a veces, por los sueños de grandeza y pedantería.

---

<sup>369</sup> A este propósito, el psiquiatra Braconnier (M. Laronche, 2007: 28) opina que “L’adolescence est probablement la période de la vie où l’image de son corps est la plus proche de celle qu’on a de soi. Le corps est, à ce moment, porteur de promesses : promesse de grandir, de devenir un homme ou une femme, d’avoir une vie relationnelle et sexuelle. Ces changements sont autant attendus que craints. L’adolescent a peur que son corps ne soit pas à la hauteur de ce qu’il attend. Le corps est à la fois la représentation de désirs, de craintes, mais aussi beaucoup de contraintes, car il oblige à se confronter à une réalité pas forcément agréable. L’adolescent, qui se compare plus qu’à toute autre période à l’image des autres, peut se trouver trop grand, trop petit, pas assez fort...Il ou elle doit subir des désagréments comme les règles, la transpiration. Ces contraintes suscitent désir mais aussi angoisse”.

Actuando por primera vez en el Liceo, conoció éxito por el papel desempeñado. Por ello, se molestó al considerar injusto recibir las mismas ovaciones que un aprendiz de divo que se limitaba a recordar la hora al final de la representación (T. Moix, 1998b: 289). Así pues, quería llevar la voz cantante, pues el éxito efímero se le subió a la cabeza. En Nonaspe, era un bicho raro entre niñas y niños, totalmente diferente de ellos, con gustos y ambiciones opuestos (T Moix, 1998a: 299). Traduciendo y corrigiendo textos en la biblioteca del Señor Mateu, se pintó culto e inteligente. Por todo ello, su jefe le felicitó, diciéndole muchas veces que valía mucho y que era un genio (T. Moix, 1998b: 318 y 366).

Esas felicitaciones eran un detonante lo bastante suficiente como para que Ramón mirara a los demás por encima del hombro, cuando reconoce que se atribuía una *notable superioridad intelectual sobre los demás y los trataba como vasallos* (T. Moix, 1998b: 365). Dándose aires de sabio, fuerza es de constatar que buscaba sólo a los rivales de bajo coeficiente intelectual para imponerse, como lo deja claro en los términos siguientes: “No había tema al que no le diese la vuelta, aun sabiendo que no estaba en lo cierto. Temía que dar la razón a los demás fuera concederles una victoria que, inmediatamente, les permitía cebarse en mí. No quería perder puntos en ningún terreno [...]. Era un pequeño déspota ilustrado cuya ilustración, en última instancia, no valía tanto como creía” (T. Moix, 1998b: 366). Cosechar la victoria a toda trance es imponer absolutamente su punto de vista, erigiéndose en el centro del mundo, un mundo, para él, absurdo, ya que una parte de la gente que le incorpora ha cuestionado constantemente su vida y el valor de su obra.



Se ha visto que en sus años de aprendizaje era un adolescente angustiado, caviloso, ocupado y, sobre todo, preocupado tanto por su vida como por la vida misma. Tenía muy confusas las ideas y era incapaz de tomar una decisión que no pusiera en peligro sus propios intereses. En ningún caso se parecía a un *Wendy*<sup>370</sup>, sino más bien a un pícaro, es decir, a un aventurero que se deja arrastrar por el curso de los distintos acontecimientos, recurriendo de vez en cuando a la astucia para conseguir sus objetivos. Fingir la enfermedad para no ir a la escuela, al trabajo, asistir a misa o no tener fuerza o interés alguno para escapar del servicio militar son algunos ejemplos concretos que ilustran esta tesis. Sexualmente hablando, se refiere a su homosexualidad como un *caso*, consideración que remite al caso del *Lazarillo de Tormes*, con el carácter sexual y la connotación inquisitorial, como puede verse en Francisco Rico (1988). A este respecto, dice Moix (1998b: 235) que “Asocio con mi adolescencia el mundo de los pícaros. En sus desesperadas estrategias vi reflejada una parte de mi experiencia vital: la de alguien obligado a sobrevivir a cualquier precio”.

Además de ser una persona ambiciosa que dice haber aprendido a perdonar a los demás con el curso del tiempo<sup>371</sup>, resume su vida de manera decepcionante diciendo que “Yo no había sido un niño normal; después fui un adolescente raro; ahora me estaba adiestrando para ser un joven herético, pero ni siquiera me parecía a los que comulgaban en mi herejía. No era como los demás en ningún campo. No estaba previsto en ningún sitio” (T. Moix, 1998c: 11). Este sentimiento de

---

<sup>370</sup> Para el crítico Nuria Vidal (1998: 51), “Wendy son aquéllos que desde pequeños tienen muy claro cual es su papel en la vida y no son capaces de salirse de él de ninguna manera. Lo asumen con resignación o con placer y lo mantienen hasta el final”.

<sup>371</sup> Josep Maria Benet i Jornet (2004: 276-277), Francesc Marín (2004: 310), Joan de Sagarra (224: 345) y Vicente Molina Foix (2004: 404) defienden esta dimensión recordando la voluntad de Terenci Moix de reconciliarse consigo mismo y con casi todos en los últimos años de su vida.

incomodidad y de fracaso rotundo agudiza su inclinación hacia una época decadente de la civilización antigua<sup>372</sup>. El Egipto de los Tolomeos, el que pone fin a la supremacía griega, así como el del principio de la dominación romana, pasando por el de la decadencia con Cleopatra VII como protagonista confirman lo dicho. A causa de muchas decepciones, sobre todo, amorosas, Moix llega a considerar su propia vida como una ruina, como se aprecia en las últimas páginas de *Extraño en el Paraíso*. Cultiva tanto este sentimiento trágico de la vida que llega a verlo todo como ruina, incluso lo que no es nada más que su mera representación. A este respecto, conviene recordar que cuando presencié el rodaje de *La caída del imperio romano*, en las afueras de Madrid, experimentó la ruina como algo inherente a su sensibilidad (T. Moix, 1998c: 628)<sup>373</sup>.

Dicha sensación de ruina total apunta a que Moix, a la hora de escribir sus memorias con el deseo de ajustar cuentas con su pasado y poder tranquilizarse, es un hombre herido. De ahí que se pueda hablar de la noción de *herida autobiográfica*, tal como propone Caballé (2002: 180). De este modo, el escritor se confiesa para alcanzar la paz consigo mismo<sup>374</sup>. Quiere decir esto que es obvia la

---

<sup>372</sup> A propósito de la ruina que Moix entiende también como una función estética, dice, en una entrevista concedida a Merlo (1997: 758): “La *décadence* m’a beaucoup inspiré mais il ya une chose qui est très amusante parcequ’à partir d’un moment je me suis senti plus séduit par la chute des empires que par leur splendeur. Je pense que c’est une attitude typiquement romantique. Je me suis senti séduit par la chute des empires que je..., et je pense que c’est un peu une fascination de la mort”.

<sup>373</sup> Para Céspedes Gallego (2005: 323), este sentimiento de ruina nace en Moix al darse cuenta de que “sus formas que tanto le gustaban de las superproducciones que han reproducido el mundo de la Antigüedad no eran de hecho sino decorados. Pero esos decorados tienen para él el valor de la ruina porque sitúa en ellos el origen de una fascinación real por el mundo representado”.

<sup>374</sup> Mathieu-Castellani (1996: 61) recalca esta dimensión al señalar que “pas de confessions sans inquiétude: pas de confessions dans l’espoir d’un jugement qui rendra au coeur sa quiétude”. En esta línea, Molina (1991: 110) ya había subrayado que la “urgencia del *retorno sobre sí mismo* puede manifestarse también a causa de una crisis que le hace tomar a uno conciencia de su fragilidad y le induce a interrogarse sobre el balance y el sentido de la propia existencia”.

confrontación del escritor catalán consigo mismo mediante la escritura, ya que sólo en ella encuentra consuelo y liberación. Desde esta perspectiva, Castilla del Pino (1998b: 622) sostiene que la “literatura como expresión de su yo literario tiene, en este caso, carácter de cura, carácter salvífico. Porque gracias a la escritura literaria, Terenci Moix logra su identidad, es decir, ser, y a partir de ella la comunicación”. Por su parte, Luis de la Peña (1993: 9) ya había señalado que “la voluntad del autor se enrola en el análisis crítico de la propia historia, de la propia existencia, de la propia vida de quien relata sus experiencias y se autocrea como personaje de su propia realidad, para desde allí ejercer un influjo liberador”.

Si bien puede hablarse de la función curativa o liberadora asignada a la literatura, tal como defienden Luis de la Peña (1993) y Castilla del Pino (2002: 79-103)<sup>375</sup>, lo cierto es que, en el caso de Moix, las heridas provocadas por sus fracasos amorosos, que convierten sus memorias en las de dolor y sufrimiento, le llevaron a sincerarse diciendo que *ninguna obra literaria curó jamás un dolor* (T. Moix, 1998c: 630), por lo que murió sin curarse<sup>376</sup>, entristecido y decepcionado por la perfidia y vileza de la especie humana, viéndose siempre extraño entre los hombres.

Pero este inciso no nos aleja del hilo argumentativo consistente en ver que escribir su vida se presentó como la última oportunidad de volver a ganar lo

---

<sup>375</sup> Jean-Philippe Miraux (2005: 65) opina lo mismo.

<sup>376</sup> Desde la misma perspectiva y refiriéndose a su caso personal, Castilla del Pino (2004: 26) escribe: “La autobiografía trata precisamente de solucionar los hiatos mnémicos de nuestras evocaciones, pero eso no pasa de ser mera ilusión. A veces se escriben —es mi caso— con la pretensión de liquidar de una vez por todas etapas dolorosas de mi propia existencia, que la marcaron de manera indeleble (la guerra civil, la posguerra). La escritura, pensaba yo, me serviría de (auto) terapia. No ha sido así. Muchos problemas que pensaba que quedarían resueltos se erigen una vez más, por desgracia, ante mí mismo para advertirme, de pasada, que siguen ahí, tal vez con mayor distanciamiento, pero nada más. Con la autobiografía pasa como con las terapias en general: no existe la que creíamos la buena, la definitiva. Existe, sin embargo, la mejor, que no es otra que la menos mala de todas”.

perdido y liberarse totalmente de la angustia que le estaba afligiendo el corazón. Se trata, por consiguiente, de concluir un tratado de paz, alcanzar una nueva alianza consigo mismo, dotando de un sentido su propia leyenda, pero teniendo siempre presente la pérdida, de vez en cuando, de la memoria semántica en beneficio de la biográfica. Asimismo, se trata de recobrar el movimiento de su vida, rechazar su pasado angustioso y proyectar su vida con esperanza. Por todo ello, es de interés referirse a Weintraub (1991: 19), para quien “la autoexplicación, el autodescubrimiento, la autoclarificación, la autoformación, la autorrepresentación o la autojustificación” son las funciones básicas de una verdadera autobiografía. Así pues, consciente de que el hombre es un cosmos, habrá que subrayar que las memorias de Moix, además de ser una escritura antropomórfica, son un espejo en el que el escritor ha reflejado su imagen, en suma, el diagrama de su destino, y, a la vez, sus circunstancias históricas.

En síntesis, los móviles apologéticos, testimoniales y afectivos se presentan como una fuente imprescindible para tener unas ideas de mayor trascendencia sobre las razones que empujaron al escritor barcelonés a perpetuar su vida al pasarla al papel imprenta. Como se puede comprobar, dichos motivos son fluidos, subjetivos e interdependientes, lo que agudiza la sensibilidad y concede libertad al lector para invertir su orden y hacer una clasificación en función de sus intereses. Pero lo que sí destaca en ellos es el carácter de los actos cívicos, esto es, las formas y los valores de una estética de vida llevados a cabo por el escritor. En tal marco, se trata de la defensa, de la autojustificación y del autoanálisis del autor, así como del descubrimiento y reconocimiento de su vida y obra por el público.

## 1. 2. Morfosintáctica

### 1. 2.1. Estructuración (secuencias)

Escribir memorias significa, antes que nada, organizar el relato en una textualidad, es decir, no se trata sólo de relatar la trayectoria vital para dotarla de sentido, sino también de confeccionar un texto literario de calidad, tal como sostienen muchos teóricos de la literatura<sup>377</sup>.

Sobre la base de que la relación lógica de secuencias<sup>378</sup> constituye el relato, vamos a enfocar los rasgos narrativos que constituyen la escritura memorialística de Moix. *El cine de los sábados* contiene seis partes: un *Prólogo*, una *Presentación. La ciudad de Roma en el año 1969 d. de c.*, el *Libro primero. Entre el cine y los altares (1942-1950)*, el *Intermedio Romano (1969)*, el *Libro Segundo: Si fuera un rancho me llamarían “Tierra de Nadie” (1950-1956)* y el *Primer epílogo Romano (desde la soledad)*.

El *Prólogo*, entendido como un discurso antepuesto a la obra para explicarla al lector, supone un espacio paratextual de gran valor informativo y

---

<sup>377</sup> Son entre otros Romera Castillo (1981), Smith (1991), Bruss (1991), Ebereng (1991), Lejeune (1994), Molero de la Iglesia (2000a), etc.

<sup>378</sup> Por secuencias, se entiende “agrupación de funciones, macroestructuras narrativas básicas que aplicadas a las acciones y a los acontecimientos engendran el relato” (J. Romera Castillo, 1998: 87). Pueden ser una sucesión lógica de funciones cardinales, una suma de proposiciones narrativas ligadas unas las otras, una adición de distintas ideas e historias en un texto. En esta línea, y en palabras de Romera Castillo (1998: 92), “las secuencias se definen por oposición a las demás. Son diferentes según medios y fines. El texto, por tanto es un todo que hay que ir fraccionando [...] en una serie de segmentos narrativos que por sí mismo tienen una autonomía narrativa dentro de la unidad textual. El texto se podría comparar a un edificio que tiene una serie de pisos que equivaldrían a las secuencias”.

comunicativo respecto a la intención del escritor. En este caso, lleva la firma de Pere Gimferrer, poeta y miembro de la Real Academia Española, quien tras dar cuenta de las circunstancias de su contacto con Moix, presenta su obra como la historia de una vocación, esto es, en tanto que resultado de la formación de una personalidad.

*La Presentación. La ciudad de Roma en el año 1969 d. de C., Intermedio Romano (1969) y Primer epílogo romano (desde la soledad)* son las tres partes que tienen como denominador común la ciudad de Roma, donde el adolescente Ramón aparece ya como un ser maduro y un escritor consagrado. En la primera parte, el autor realza la aportación erótica y libresca de Roma a su vida e informa sobre la génesis de algunas de sus obras; en la segunda, sigue relatando su descubrimiento de Italia, doliéndose de vez en cuando al comparar la situación crítica de su país con la de Italia. También recuerda la redacción de sus obras y, a pesar de manifestar su soledad, destaca la relación de amistad que mantiene con distintas personas; en la tercera parte, continúa presentando Roma y su encuentro con Ricardo, un compañero de infancia con quien intercambia confidencias. Al dar su particular visión sobre los progresos científicos, la amistad y la cultura, sorprende cuando se presenta una vez más como un ser solitario.

Por su parte, el *Libro primero. Entre el cine y los altares (1942-1950)* y el *Libro Segundo. si fuera un rancho me llamarían "Tierra de Nadie" (1950-1956)* recogen la infancia de Moix, dominada *stricto sensu* por el séptimo arte y localizada en el Peso de la Paja, su barrio natal en Barcelona. La secuenciación narrativa no responde a la secuenciación histórica y cada una de ellas adquiere una autonomía narrativa dentro de la unidad del conjunto de la obra.

Esto es una obviedad: el discurso autobiográfico y el memorialístico siguen la técnica de contrapunto, consistente en utilizar continuamente la anacronía, siguiendo el ritmo de la memoria, es decir, yendo adelante y hacia atrás en el recuerdo. Para May (1982), cuando se produce tal maniobra, se debe a que el autor, insatisfecho por haber vivido una sola vida, dota su proyecto de narrarse a sí mismo de subjetividad. De hecho, las tres secuencias relacionadas con la ciudad de Roma rompen en cierta medida con el sentido de la obra, ya que Moix no aparece allí como niño, sino más bien ya maduro y escritor de éxito. Dicho de otro modo, la obra no adquiere su pleno sentido integrando en su seno las secuencias relacionadas con Roma, y así lo ve Fernández Romero (2000: 439), para quien “La división externa del libro aparentemente compleja, con diversas partes e intermedios, no se corresponde con el sentido de *El cine de los sábados*, sino con la transición entre diferentes espacios, en concreto ciudades: Barcelona, París, Londres, Madrid sucesivamente”.

De la misma forma, *El beso de Peter Pan* consta de cinco partes: un *Prólogo en las ciudades míticas. El año 1993, d. de C.*, el *Libro primero. Un avión vacío volaba sobre Barcelona (1956-1958)*, el *Libro segundo. Años de aprendizaje (1958-1962)*, un *Epílogo en Nunca Jamás (1993)* y otro *Epílogo. Terenci: La vida como literatura*.

El *Prólogo en las ciudades míticas. El año 1993, d. de C.* y el *Epílogo en Nunca jamás (1993)* son dos textos reflexivos, calificados de apologéticos por Luis de la Peña (1993: 9). En el primero, Moix recuerda entre otras cosas París exaltando la cultura francesa, para alardear de sabiduría y evocar las razones que le han llevado a la literatura. En el segundo, focaliza su atención en el momento en

que llega a París donde trabaja, disfruta de la cultura y traba relación de amistad con varios jóvenes. Los dos libros (*primero y segundo*) que se centran en su adolescencia, destacando su aprendizaje impregnado de autodidactismo, son imprescindibles dentro del conjunto, ya que ofrecen datos claves para comprender y analizar su vida y obra. Según esta hipótesis, se trataría, en palabras de Rostand, recogidas por Senabre (1993: 9), de *l'histoire d'un pauvre enfant*. El *Epílogo. Terenci: la vida como literatura*, lleva la firma de Castilla del Pino. El crítico, que dice haber conocido a Moix a través de sus *Crónicas italianas*, le define como un personaje literario por antonomasia, sobre todo, por haber hecho de su vida erótica el gran tema de su literatura.

La entrega *Extraño en el Paraíso* consta de seis partes de desigual longitud: *Libro primero: sueño de Bohemia (Barcelona- París) 1962-1963*, *Primer intermedio: Tumbas recobradas*, *Libro segundo: Pícaros de Chelsea (Londres, 1964)*, *Segundo Intermedio de letras y afectos*, *Libro tercero: aprendizaje del dolor (Madrid-Barcelona), 1965* y de *Envoi*. En el *Libro primero: sueño de Bohemia (Barcelona-París) 1962-1963*, el adolescente Ramón de veinte años manifiesta una voluntad real de emancipación, evidente ya en los muchos viajes que realiza con sus amigos. En el *Primer intermedio: Tumbas recobradas*, Ramón, que está en Barcelona tras una aventura en Beirut, percibe el principio de modernidad recibiendo los reproches de su familia y, sobre todo, de su padre, con quien se reconcilia tras ganar un premio literario. En el *Libro segundo: Pícaros de Chelsea (Londres, 1964)*, tras conocer a su gran amigo (Carlitos) en los ambientes festivos de Barcelona, finalmente desafía a su padre para encontrarle en París. Allí, ambos se someten de nuevo a las dificultades de la vida, antes de viajar a Londres,



donde se producirá la emancipación de los dos amigos. Sin embargo, al encontrarse solo por diversos motivos, Ramón cae en la tristeza y decide volver a Barcelona.

En el *Segundo Intermedio de letras y afectos*, al presentarse como un escritor exitoso que goza de la confianza de editores, familiares y amigos, reaviva el tema generacional y viaja a Madrid para conocer a los colaboradores de *Film Ideal*, con quienes mantenía correspondencia. En el *Libro tercero: aprendizaje del dolor (Madrid-Barcelona), 1965*, el escritor, que ya se encuentra en Madrid, da su particular visión de la ciudad, apareciendo rodeado de hombres de cultura. En Madrid, Ramón intimará con un joven de su generación (Daniel), cuya ruptura le provocaría tristeza y soledad, llegando a convertir su vida en una condena existencial. El autor concluye con el *Envoi*, una especie de epílogo donde da las gracias a todas aquellas personas que han contribuido a la redacción y puesta en circulación de su obra.

Así pues, las partes constituyentes del texto son de desigual longitud, por el empeño del autor de privilegiar algunas de ellas en las que ofrece de manera exhaustiva rasgos pertinentes que le definen, en detrimento de otras que consideraría menos importantes, pero que, sin embargo, colaboran todas en comprenderle y poder analizar su vida en su conjunto. La primera y la tercera constituyen el grueso de toda la obra; luego es la quinta la que consta también de un número considerable de páginas; mientras la segunda y la cuarta constan de tan sólo unas cuantas, la última tiene solo dos; la relación no es del todo fluida entre ellas, como en el caso de *El libro segundo: Pícaros de Chelsea (Londres, 1964)*, donde el escritor, en vez de hablar directamente de su vida en Chelsea, se dispersa

al referirse primero a lo vivido en Barcelona y París para terminar con su aventura chelsiana. Esto demostraría, en cierta medida, el difícil y problemático orden cronológico en la escritura autobiográfica, donde la memoria desempeña un papel importante, al hacer posible la escritura. No obstante, una posible relación fluida es la que se establece entre los espacios, tales como Barcelona, París, Beirut, Chelsea, Madrid, etc. De hecho, en los dos intermedios a los libros *primero* y *segundo*, Barcelona se perfila como el telón de fondo de la narración.

En el ámbito de la teoría literaria, se ve de distinto modo el discurso de la memoria; mientras Ruiz-Vargas (2004: 192) no establece diferencia entre la estructura de una autobiografía y otras formas de discurso, de igual modo que Hirst y Manier (J. M<sup>a</sup>. Ruiz-Vargas, 2004) que le resta importancia, argumentando que recordar es exclusivamente un mero acto de comunicación, Bruss (1991: 68-71), al contrario, eleva la estructura a la máxima categoría. Y así lo reconoce cuando dice que es un elemento clave para dar con las capacidades intelectuales y mentales del autobiógrafo, dado que la manera en que vienen articuladas las distintas secuencias de su vida pone de manifiesto su epistemología y destreza personal, lo que permite ver su talento y originalidad, así como la relación que mantiene con el resto de la comunidad.

Así planteada la cuestión, la estructura en las memorias moixianas apunta a que es donde se responsabiliza aún más de sus actos; también cabe la posibilidad de ser un indicador de la libertad imperante en España. Para unos es poco elaborada, ya que evidencia la incoherencia, el caos recordatorio de toda memoria, el estado psicológico y mental del escritor a la hora de recapitular sus vivencias, desembocando en una relación fácil, pero superficial que mantuvo con buena parte

de la gente; para otros, es donde se percibe su capacidad de creación e innovación, pues a partir de allí, manipula a los lectores y les invita a la imaginación, y si cabe, a creer o no en la veracidad de su enunciado.

En síntesis, la estructura es compleja en las memorias de Moix, apareciendo como muestra de su estado psicológico y mental a la hora de escribir su vida, sus aptitudes intelectuales para crear e innovar, pero también refleja la complicada relación que mantuvo con su entorno y la sociedad, en general.

### *1. 2. 2. Puntos de vista narrativos*

Es imposible abordar el estudio de una obra literaria sin definir el tipo de Narrador, elemento clave y figura central de todo relato por ser el detentador y dador de la información; y así lo confirman teóricos de la literatura<sup>379</sup>. De hecho, el narrador autobiográfico se identifica plenamente con la voz del autor de un enunciado que se refiere a sí mismo con un “discurso narrativo donde la información viene regulada por la perspectiva de quien narra y su modo de hacerlo” (A. Molero de la Iglesia, 2000a: 73). Por ello, el estudio de la distancia y de la perspectiva es necesario en el análisis de la escritura ensimismada; también cuando se cuentan historias o relatos de vida, su narrador elige una forma específica de contemplar los hechos.

En el caso de Moix, la distancia viene marcada por el cambio de voz, dado que para dar cuenta del *yo* y de sus circunstancias, recurre a la primera y tercera

---

<sup>379</sup> Veáanse a Bal (1998) y, sobre todo, Pozuelo Yvancos (1994) que recoge la aportación de los críticos anglosajonos, haciendo hincapié en la de los franceses, tales como Todorov y Genette.

personas del singular, la primera del plural y la forma impersonal. El uso de la primera persona del singular, entendida como una “forma apropiada para lograr la impresión de una estructura viva”, ofrecer la mejor imagen de sí mismo necesaria para la “indagación psicológica” (Ciplijauskaiti *apud* E. Puertas Moya, 2004: 119), o construir “progresivamente la inteligencia autobiográfica” (Ducio Demetrio *apud* E. Puertas Moya, 2004: 120), aparece desde el principio de sus escritos, manteniéndose a lo largo de los mismos y pronunciándose en aserciones reflexivas de tipo personal: “yo era extremadamente vulnerable a los efectos de la marihuana” (T. Moix, 1998a: 26); “yo nunca abordé la sexualidad abiertamente” (T. Moix, 1998a: 40); “pienso que esta calle Ponent tiene el nombre más hermoso del mundo” (T. Moix, 1998a: 70); “yo tenía los cuadernos de limpio peor que los de sucio” (T. Moix, 1998a: 215); “yo no había tenido infancia” (T. Moix, 1998a: 373); “no estaba yo para muchas pretensiones: Era tímido, solitario entre las cosas y descontento del mundo y sus habitantes” (T. Moix, 1998b: 33); “yo no me sentía excluido de aquellas prácticas” (T. Moix, 1998b: 75); “a los veinte años hablaba en plural” (T. Moix, 1998b: 231); “yo creo que los primeros días me miraron con malos ojos” (T. Moix, 1998b: 405); “yo era incapaz de oponer resistencia” (T. Moix, 1998b: 527); “yo fui hijo de esta década y por un momento creí que me prefería a todos sus retoños, porque mi propia, florida juventud así lo exigía” (T. Moix, 1998c: 9); “yo he convertido todas mis experiencias vitales en obra literaria” (T. Moix, 1998c: 39); “yo deseaba quedarme a solas para lanzarme a descubrimiento de aquel universo oscuro” (T. Moix, 1998c: 366) y “Regresé a Barcelona deshecho y sin ganas de vivir” (T. Moix, 1998c: 625). Con estos ejemplos, el escritor tiene la voluntad de mostrar su plena implicación en la

responsabilidad de los hechos. Se trataría, en palabras de Romera Castillo (2006: 34), de “dar más verosimilitud a lo expuesto”.

Este uso de la primera persona del singular donde el narrador Moix se identifica con el personaje principal es lo que Genette llama *narración autodiegética*, ya que confirma la identidad del sujeto de la enunciación y del sujeto del enunciado<sup>380</sup>. En esta línea, se sitúa Lejeune (1994: 56-57), para quien la primera persona se define por la articulación de dos niveles: “1. Referencia: los pronombres personales (yo/tú) sólo tienen referencia real en el interior del discurso, en el acto mismo de la enunciación. 2. Enunciación: los pronombres personales de primera persona señalan la identidad del sujeto de la enunciación y del sujeto del enunciado”. No resulta novedoso el recurso a la primera persona para contarse, y así lo señala May (1982: 80), para quien la autobiografía siempre se ha dado en la primera persona, como puede verse en *Vida de Henry Brulard* de Stendhal y en *Pretérito imperfecto* de Castilla del Pino (1997). Si bien el uso de la primera persona legitima el discurso, dispone de todos los secretos de la condición humana y, desde un punto de vista pragmático, produce un efecto realista de lo narrado, suscitando la adhesión del lector, tal como sentencia Caballé (1995: 23), no cabe duda de que resulta sospechoso para Rimbaud, cuando opina que *yo es otro* (Ph. Lejeune, 1980: 9) y censurable para Wilde y Proust (J. Lecarme y E. Lecarme Tabone, 1999: 191).

Pese a la crítica, en el caso de Moix, no se trata de un *yo* diplomático o ambiguo que se niega a responsabilizarse de los hechos, más bien al contrario, se

---

<sup>380</sup> Bal (1998), analizando la noción de focalizador en las novelas, señala que el sujeto de la focalización, es decir, el focalizador, se sitúa en el punto desde el que se contemplan los hechos o los elementos. Y cuando la focalización corresponde a un personaje que participa en la fábula como actor, estamos ante la focalización interna, dado que la presencia de un focalizador-personaje, como él lo denomina, está claro con el uso del deíctico “yo”; el escritor está hablando de sí mismo.

trata de autorreferencias conscientes y narcisistas. Es en este sentido en el que se ha de entender a Bruss (1991: 72), cuando sostiene que “Hablar en primera persona es identificarse a uno mismo como la fuente principal de la comunicación y hacer de este asunto un asunto central en esa comunicación”. De ahí el carácter autobiográfico del relato, fortalecido por el uso de los pronombres posesivos de la esfera de la primera persona, tanto del singular como del plural que salpican las páginas de sus memorias.

En *El cine de los sábados*, nos encontramos con reivindicaciones del tipo: *me eché a reír* (T. Moix, 1998a: 31), *mi primer periódico* (T. Moix, 1998a: 37), *mis padres, mis antecedentes, mi vida*, (T. Moix, 1998a: 41), *mis noches romanas* (T. Moix, 1998a: 44), *mi sexo* (T. Moix, 1998a: 53), *mi madre* (T. Moix, 1998a: 65), *mi pequeña dictadura* (T. Moix, 1998a: 114), *mi novela* (T. Moix, 1998a: 152), *mis estudios* (T. Moix, 1998a: 202), *mi erotismo* (T. Moix, 1998a: 252), etc.

En *El beso de Peter Pan*, se puede ver: *me besó* (T. Moix, 1998b: 47), *mi condición de meritorio de los recados*, *me sentía muy fascinado* (T. Moix, 1998b: 47), *mis salidas*, *mis primeras nociones de política* (T. Moix, 1998b: 335), *mi nuevo fanatismo* (T. Moix, 1998b: 381), *mis hermanos* (T. Moix, 1998b: 415), *mi vida* (T. Moix, 1998b: 435), *mi cabeza* (T. Moix, 1998b: 492), etc.

Del mismo modo, en *Extraño en el paraíso*, se puede rastrear: *mi propia, florida juventud* (T. Moix, 1998c: 9), *mis inclinaciones*, *mis quimeras* (T. Moix, 1998c: 11), *mi papel* (T. Moix, 1998c: 85), *mis obligaciones* (T. Moix, 1998c: 164), *mis mejores sueños* (T. Moix, 1998c: 218), *mi nuevo amigo* (T. Moix, 1998c: 249), *mis mejores amigos* (T. Moix, 1998c: 321), *mis temores* (T. Moix, 1998c: 420), *mi alma* (T. Moix, 1998c: 628), etc.

En síntesis, la primera persona del singular en conexión con los pronombres personales, a los que Moix recurre para narrarse, dotan el discurso de un carácter básicamente autobiográfico.

Pero Moix emplea también la tercera persona del singular en sus memorias, sobre todo, en el *Epílogo en Nunca Jamás*, donde la narración *heterodiegética* significa la intención de distanciarse del personaje, autodescribir la conciencia del *otro* que fue en la adolescencia. Los siguientes ejemplos constituyen una muestra de ello: “Ramón Moix Mesenguer descubrió su juventud” (T. Moix, 1998b: 599); “Ramón llegó un día de otoño; “Ramón aprendió mucho durante aquellos días” (T. Moix, 1998b: 600-603). Añade, en relación con su propia aventura por el mundo que “Ha visto mundo, ha hecho cosas [...] ha tomado de aquí y de allá [...]: ha sabido guardar” (T. Moix, 1998c: 409).

El uso de la tercera persona puede significar una actitud histórica ante los hechos contados (G. May, 1982: 75); negar o tratar de irrelevante la conexión entre la participación y el tema de una discusión (E. Bruss, 1991: 72); implicar un inmenso orgullo o cierta forma de humildad por parte del autobiógrafo o sembrar duda sobre el enunciado, por lo que habrá que traducirlo e interpretarlo para dotarlo de un sentido (Ph. Lejeune, 1994: 53 y 102); también puede marcar la distancia entre el presente de la escritura y el pasado de los recuerdos, lo que significaría que lo que se cuenta no se veraz, tampoco auténtico; en esta línea, puede tratarse de “dar un mayor distanciamiento entre la vida y lo contado en la escritura” (C. Fernández Prieto, 2004). Estas cuestiones teóricas no ponen en entredicho el pacto autobiográfico en el caso de Terenci Moix que aquí nos ocupa.

También, erigiéndose en moralizador o doliéndose por las dificultades de la vida, aportando una visión personal o subjetiva de los hechos, pero con la intención de implicar a los demás en la historia de su vida, recurre a la forma impersonal, diciendo, por ejemplo, que “cuando uno busca un empleo, debe esconder sus carencias” (T. Moix, 1998b: 250). Aunque Yvan Leclerc (2002: 47-50) la cuestiona en la autobiografía, en el caso que nos ocupa y teniendo en cuenta algunos ejemplos señalados, y que podrían multiplicarse, se ve claramente que el uso de la forma impersonal le sirve para hablar de sí mismo, fundamentalmente.

Por lo mismo, para implicar de nuevo a los demás en las diferentes secuencias de su discurso, por entender que vive en un tiempo y un espacio concretos, y consciente de que siempre se ha rodeado de familiares y amigos, a menudo, utiliza la primera persona del plural, por ejemplo, para incidir en la organización de los viajes, en las dificultades para llevarlos a cabo o en la frustración y humillación a las que tiene que someterse para vivir y encontrar un trabajo fuera de su tierra. Así pues, en relación con el viaje que realizó a Chelsea en compañía de su amigo, Carlitos, dice que “Nos pusimos nuestro mejor traje y, por supuesto, corbata. Recurrimos al fijador para ordenar nuestros revoltosos cabellos” (T. Moix, 1998c: 264-265). De las dificultades en Londres, recalca que “habíamos entrado en Londres en calidad de turistas”. Añade que “Si respondíamos a determinadas exigencias [...] podíamos ser considerados para un puesto de camarero” (T. Moix, 1998c: 292-293). Ejemplos como éstos sirven para resaltar la incapacidad de Moix para narrarse sin referirse a los demás, haciendo de su escritura la de conciencia colectiva de un determinado grupo social. De ahí que se pueda hablar de las memorias como fenómeno socio-cultural amplio, pues



invita a los demás a participar en el proceso de comunicación. Con todo, Moix emplea tanto la primera persona del singular como del plural, la tercer del singular y la forma impersonal, lo que exige unas reflexiones, pues cabe preguntarse si el *yo* tiene derecho a decir *él* o *nosotros* narrándose.

Consciente de que en las autobiografías, cuando ocurre tal fenómeno, hay que analizarlo caso por caso, teniendo en cuenta su extensión en el texto y la relación que mantiene con otros elementos, como proponen algunos teóricos<sup>381</sup>, y sobre la base de que no hay que confundir los problemas gramaticales con los de identidad (Ph. Lejeune, 1994), el grado cero de dichas figuras en las memorias de Moix significa ante todo y sobre todo la expresión de la libertad, pilar básico de su vida hasta la muerte. Se trata de la libertad para exhibirse y hablar con todo lujo de detalles de él mismo, haciendo de su vida literatura, golpeando conciencias, destacando su lado erótico. Si bien es cierto que, en algunos de los casos, la mezcla de figuras narrativas genera un efecto de sentido y que permite la lectura plural del texto por estar diseñada más para ocultar al personaje que para mostrarle —tesis que respondería a una especie de teatralización en el relato autorreferencial—, no parece ser del todo el caso de Moix, donde se supone que no es nada más que puro mecanismo estético, revelador de su estado psicológico a la hora de hablar de sí mismo.

Dicho mecanismo permite que los demás le vean como un ser complejo, conflictivo, diverso, contradictorio, fragmentado, inseguro de sí mismo, inconsciente, disperso e incoherente, en suma, un extraño en perpetua transformación en su propio enunciado. Si se le aplican las palabras de san Agustín

---

<sup>381</sup> May (1982: 75), Ebereng (1991: 43), Fernández Prieto (2004: 427) son algunos de ellos.

recogidas por Montaigne, vendría a ser un monstruo (G. Mathieu-Castellani, 1996: 194). Tal percepción podría, en cierta medida, dar lugar a la duda que pesa sobre la autobiografía, pues conviene recordar que, con el psicoanálisis de Freud, la sospecha pesa sobre la literatura. Desde esta perspectiva, sus memorias no se contemplan como la descripción de su vida, sino más bien como un manifiesto problemático sobre su sentido. Por ello, ponen de manifiesto una identidad variable, condicionada por diferentes episodios de la vida, para desembocar en sus angustias existenciales fundamentalmente por sus carencias afectivas o frustraciones amorosas, generando una importante reflexión sobre las teorías modernas de la persona humana. Tal criterio validaría la idea deconstruccionista de la ilusión de la identidad del sujeto autobiográfico, puesto que con este proceso, Moix llama la atención del lector y le invita a desempeñar un papel en el proceso de comunicación.

Así pues, siempre en relación con la combinación de las figuras narrativas, mientras May (1982: 77) resalta la relación de ambigüedad que existe entre la persona en el sentido gramatical, psicológico y ontológico de la palabra, por su parte, Villanueva (1991: 207) habla de *puros significantes*, por definición, convencionales para un significado sustancial pero problemático, consideración que erige la autobiografía en una literatura polémica y la vida en un cuento o una novela. Dichos criterios nos llevan a encauzar el debate sobre la figura memorialística de Moix desde varias perspectivas: antropológica, epistemológica, jurídica, ética y psicoanalítica<sup>382</sup>, etc.

---

<sup>382</sup> Cf. en el presente trabajo el epígrafe “Motivos de su escritura”.

En síntesis, ni que decir tiene que en el plano discursivo, Moix apela a la alternancia de la primera y tercera personas del singular para mostrar su balance vital ante la sociedad. Se trata de una combinación reforzada por el uso de los pronombres personales de la esfera de las primeras personas tanto del singular como del plural. Todos estos elementos se conjugan entre sí y realzan el carácter autobiográfico de sus memorias. Villanueva (1991: 207) aduce que aunque la primera persona del singular resulta la más apropiada para contarse, el principio autodiegético no se traiciona por el uso de otras figuras. Viene a entenderse que la combinación de las figuras no cuestiona las normas si se mantiene el pacto autobiográfico, es decir, si el yo enunciador se refiere a la misma instancia pragmática fuera del texto que es el nombre propio, en este caso Terenci Moix.

### 1. 2. 3. Descripción y retrato

En las memorias de Moix, la descripción y el retrato<sup>383</sup> se perfilan como importantes recursos literarios. Su papel cobra fuerza en la escritura autobiográfica, puesto que con la descripción de ciudades, paisajes, costumbres, edificios emblemáticos, vida política y retratos de personajes, el memorialista

---

<sup>383</sup> En la retórica clásica, Prisciano concedió mayor relieve al retrato. Por ello, definió la descripción como *oratio colligens et praesentans oculis quot demonstrat*. Señaló sus variaciones, según su aplicación a personas, objetos, lugares o épocas. De este modo, defendió que el retrato es una de las formas de la descripción y que cuando se describe un lugar se habla de *topografía*; cuando se trata de la descripción de los acontecimientos que resaltan una época histórica, estamos ante una *cronografía*; en última instancia, Prisciano llamó retrato a la descripción física (*prosopeya*) y moral (*etopeya*) de un personaje. De igual modo, las doctrinas medievales, importantes para la enseñanza, comprensión y análisis de las obras literarias, prolongaron, profundizaron y matizaron algunos aspectos de la retórica clásica (R. Senabre, 1997: 9). Todas ellas coinciden en que el retrato es una descripción física y moral de un personaje.

también desnuda su alma. En este sentido, las memorias moixianas conllevan una gran dosis de personalización mediante sus descripciones y retratos.

Los espacios analizados en el punto anterior constituyen una muestra de que su descripción comporta un enorme valor simbólico, es decir, la relevancia que alcanza en su escritura se mide por el significado que tiene para el escritor. Así pues, la descripción de Barcelona, París, Roma, Chelsea, Beirut, Amsterdam o Madrid obedece a razones más emocionales que objetivas.

Sobre la base de que las reacciones evocadoras del autor no son nada más que su propia visión de la realidad, cabe aludir a Barthes (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 1994), para quien la descripción es el modo discursivo donde la literatura se muestra a sí misma, creando una nueva realidad. Así pues, la fascinación de Moix por Madrid contrasta con la descripción que hace de algunas de las calles de Barcelona y sus barrios, como en el caso del Barrio Chino, zona de la prostitución, con callejas cochambrosas, casas sucias y deterioradas, con la que pone de relieve la miseria y la promiscuidad imperantes en los diferentes barrios de la ciudad, visión completamente diferente a la que el escritor tiene de la Ville d'Alesia, en París, cuando la describe como un “callejón con casas del siglo XVIII pertenecientes a este estilo nórdico que se me antojaba el colmo del exotismo comparado con las arquitecturas de mi ciudad. El otoño era benigno, los pequeños comercios exhibían sus más variopintas mercancías” (T. Moix, 1998c: 70). A través del artificio comparativo, se ve claro que la topografía que hace de esta ciudad apunta a la tesis de Genette (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 1994), que entiende la descripción como una modalidad a partir del momento en que todo lector la identifica sin problema, que puede ser referencial, o tratar objetos y personajes

contemplados en su espacialidad, morfológica (con predominio de sustantivos y adjetivos sobre los verbos).

De manera general, en la escritura autobiográfica, la casa familiar desempeña un papel de gran relevancia por ser un lugar donde el autor organizó sus primeras vivencias. Puede ser un medio protector e íntimo, pero también público y peligroso para la educación del niño, razón sin duda por la que, a la hora de recobrar el curso de su vida, lo tiene bien presente. Moix recalca esta dimensión cuando describe la vida en la casa familiar de la Diagonal de este modo:

Me sentía más a mis anchas cuando me quedaba a dormir en el piso que las tías habían alquilado en la zona de la Diagonal [...]; nosotros acabamos viviendo amontonados. El dormitorio delantero estaba ocupado por el despacho de una Cooperativa Médica que, además, se quedaba una parte de otro dormitorio para archivo de facturas. En la habitación más pequeña de la casa —un simple cartucho— pernoctaba un simpático chófer que, de vez en cuando, se traía una novia morena para encerrarse en una intimidad que debía de ser angustiada al desarrollarse en tan poco espacio. Por si algo faltaba, otro dormitorio estaba ocupado por unos parientes lejanos de Caspe, una familia formada por padre, madre y un hijo menor que yo, por tanto, poco proclive a hacerme incurrir en tentación. En realidad estos tres personajes no eran realquilados: pernoctaban en casa mientras les terminaban su piso, pero las obras tardaron más de un año en llegar a su fin y, mientras tanto, convirtieron nuestra casa en la Posada del Peine (T. Moix, 1998b: 60).

Como puede deducirse, la casa familiar del escritor en el piso de la Diagonal, en ningún caso se parece a una casa familiar normal y corriente, es decir, un lugar de intimidad; más bien aparece como un espacio común, donde reina el libertinaje, lo que supondría consecuencias negativas para el estado mental y psicológico del niño. Por lo tanto, simboliza el sufrimiento, la pérdida de valores tradicionales y la confusión total, que embargó a Ramón desde la infancia, un periodo que requiere la máxima protección.

Según se va desarrollando la espiral del recuerdo, con la intención de dejar traslucir las carencias y el mal gusto de sus tíos y del curandero, buscar el

efecto de realidad, exhibiendo los detalles de rasgos constituyentes de los objetos focalizados, Moix describe sus pisos. Para dejar constancia de la beatería de la abuela Yaya, recrea su dormitorio fundamentalmente adornado con las fotos del pontífice, su Santidad el Papa Pío XII. Asimismo, cultiva el registro de rasgos o elementos cuando se refiere a su amigo Ricardito, ya que es conocido que el personaje viene definido por su imagen a través del ambiente y de los enseres que lo rodean. Del caso de este amigo suyo, escribe en relación con su despacho: “Había allí una soberbia mesa de roble, gruesas carpetas de piel, vetustos archivadores de madera [...] y hasta un inmenso diván [...]. Pero sobre todo, Ricardito poseía una biblioteca impensable para un muchacho de su edad [...]. Contenían aquellos estantes numerosas colecciones de tebeos [...] perfectamente ordenados en primorosas encuadernaciones de piel con letras de oro en el lomo” (T. Moix, 1998a: 228-229). Esta descripción muestra a su amigo como una persona limpia y ordenada con recursos suficientes para vivir mejor, como lo confirmaría Ramón por beneficiarse en muchas ocasiones de su ayuda en el colegio. Lo mismo sucede cuando describe el lujoso apartamento de Figaro, la habitación que compartía con Alexander en París, incidiendo en los rasgos y detalles que mejor ponen de relieve los apuros económicos que padecían y su contraste con el gran poder adquisitivo de la Môme Vero, evidente en la descripción de su piso, moderno, decorado con objetos de valor y una biblioteca donde Ramón disfrutaba leyendo (T. Moix, 1998c: 168).

La minuciosa descripción que el memorialista hace de estos ambientes en los que se movía tiene una gran importancia en su construcción personal, todo apuntando hacia una intencional dirección de su cuadro tanto psicológico como

intelectual, ya que son detalles destinados a redondear su imagen. A este propósito, resultan de interés la contribución de Molero de la Iglesia (2000a: 114-115) cuando reflexiona sobre cómo los “efectos de una expresión altamente poetizada se notan más sobre los segmentos descriptivos de la narración, porque en ellos suelen recaer con más fuerza los gustos del autor respecto a la abundancia, tipo y situación del elemento adjetivador; de ahí que factores como la selección de términos, su colocación, o las relaciones que se establecen entre ellos tengan mucho que decir del estilo de cada escritor. Es por esto, precisamente, que la expresión descriptiva colabora en gran medida a imprimir un tono propio de su personalidad creadora”. En fin, la ejecución de la modalidad descriptiva cumple, al menos, la doble función de caracterizar el referente de la memoria (personajes y escenarios en los que se mueven), dando cohesión al relato y una identidad a la estetización del discurso. Así lo ve Hamon (J. M<sup>a</sup>. Pozuelo Yvancos, 1994), para quien la descripción es una expansión del relato, asegura su cohesión, ayuda al análisis semántico y desempeña funciones estéticas, simbólicas y explicativas, etc.

Como corresponde al carácter viajero del narrador-personaje, describe Moix con ironía lo que percibe en el trayecto Barcelona-Nonaspe o Barcelona-Madrid: el mal estado de las carreteras, los retretes de los trenes y, en general, las duras condiciones de viaje tras la contienda civil española. Dichas dificultades se oponen a la alegría que experimenta cuando viaja de Plaxtol a Londres, y así lo reconoce cuando se refiere a sus *encantadores trenes con vagones pequeños y confortables* (T. Moix, 1998c: 439). El motivo del viaje le sirve igualmente para describir la naturaleza, camino de Granada (T. Moix, 1998c: 556) o en París (T. Moix, 1998c: 187). No se limita a describir, sino que va más allá, expresando sus

impresiones, como las que formula sobre Chelsea, cuando dice que se quedó *maravillado ante el exquisito orden de sus mansiones* (T. Moix, 1998c: 315). De este modo, se entiende que la descripción es siempre subjetivación del entorno, luego conlleva la impresión del descriptor.

El carácter retrospectivo de la autobiografía implica una interdependencia entre la historia (secuencias de acciones) y la descripción, de tal modo que ambas categorías se confunden en una forma sencilla denominada *relato-descriptivo*, difícil de delimitar dónde empieza uno o acaba otro aspecto modal. Ante la duda, Genette sostiene que los dos elementos constituyentes cumplen una misma función narrativa, por el hecho de que, indistintamente, es frecuente hablar de *narrar* o *describir* el pasado. Así pues, para dejar constancia del adolescente que fue en busca de la cultura y para tranquilizarse un poco ante la presión social por su homosexualidad, describe la biblioteca de la Editorial Mateu, que fuera el refugio y un lugar que apoyó su autoformación, detallando el catálogo de libros de varias editoriales, de géneros diversos, de épocas diferentes, de diccionarios y revistas, etc. Hace lo mismo cuando se refiere a la librería Shakespeare and Company de París. También su deseo de libertad y emancipación le motivaron para buscar muy pronto el trabajo, tal como se manifiesta en sus escritos, ya que, eufórico, describe tanto el primer día como la empresa donde trabajó. Su nutrida narración descriptiva, en relación con su pasado, apunta al tono lírico de sus memorias.

En síntesis, sobre la base de que la descripción metafórica representaría “como ninguna otra las tendencias estéticas de hoy, absolutamente condicionadas por el relativismo y el fragmentarismo del mundo contemporáneo” (A. Molero de la Iglesia, 2000a: 112-113), Moix describe ciudades, calles, casa familiar,



dormitorios, pisos, naturaleza, viajes, bibliotecas y empresas. De este modo, aunque convierte sus memorias en una guía turística, un documento histórico de gran interés, lo cierto es que recalca la gran importancia de la descripción en la literatura. También Moix hace uso del retrato en sus memorias.

Desde un punto de vista histórico, el autorretrato ha servido para la enseñanza, comprensión y análisis de obras literarias, como puede verse en Senabre (1997). Por su parte, Caballé (1995: 48) señala que el arquetipo del autorretrato responde al mismo tiempo a la descripción, el estatismo y la selección de algunos rasgos biográficos con valor autoproyectivo y brevedad en la escritura. Como se aprecia en sus escritos, con la intención de dejar patente la construcción de un personaje literario que representa mostrando la evolución de su vida desde la niñez hasta la adolescencia, llamar la atención del lector, pero también, ante todo y sobre todo, para reconocerse, redescubrirse para conocerse mejor, combina en un mismo registro la prosopopeya y la etopeya a la hora de pintarse a sí mismo. Siendo niño, gozó de la felicidad y de un cuidado especial, cuando apunta: “¡Qué niño aquel! Era como un osito de peluche. Redondito, mofletudo, atiborrado de pasteles y chocolate, en una época en que toda la ciudad pasaba hambre. Fue el centro del mundo”. Dicha vida de alegría en la niñez contrasta con la que vivió en plena adolescencia, cuando se transformaba su cuerpo y él empezó a preocuparse por su imagen (T. Moix, 1998b: 35)<sup>384</sup>.

Asimismo, el ambiente familiar que determinó su carácter y su conducta resulta clave para resaltar, mediante sus familiares, algunos de sus gustos y su reacción ante determinadas cuestiones de la vida. De cara a la belleza y por el

---

<sup>384</sup> Veáanse en el presente trabajo los motivos afectivos de su escritura.

afecto que sentía por su madre, la retrata ampliamente como una mujer bellísima con pelo negro, alta, delgada, elegante y atractiva. En su empeño de reivindicar el vicio, la considera infiel y obsesionada por la juventud. La enfermedad y la muerte de su hermano Miguel le marcaron negativamente, de tal modo que, para dejar constancia de ello, le atribuye los atributos de chico inteligente, despabilado, imaginativo, tierno, obediente, simpático, apuesto, poeta y aspirante al sacerdocio. Su disfrute por la costumbre del taco le induciría a retratar a la tía Florencia como una burlona en grado sumo, solterona, cotilla, analfabeta y prepotente, siempre dispuesta a recalcar los defectos de los demás. Pese a su oposición a las teorías de la Iglesia Católica, pero al mismo tiempo consciente del peso psicológico de la religión sobre el ser humano, retrata a la abuela Yaya como un ser pacificador siempre en busca constante de la paz, concordia y reconciliación entre todos los miembros de la familia. Buena empresaria, beata consagrada, diplomáticamente correcta, rigurosa, autoritaria y seria. En suma, se trata de una “figura soberbia, de porte majestuoso, la dama más respetada de la calle pero poco dada a los afectos rastreros” (T. Moix, 1998a: 124). Otro aspecto destacable del retrato es el que hace sobre algunos de sus familiares (la abuela Raimunda, el abuelo Bartolomé y su madrina) en el pueblo cuyo modo de vida contrasta con el de los de la ciudad. Su retrato sirve al arquetipo que define la vida rural de la urbana.

Frente a los teóricos como Beaujour (1980), Furetière o Diderot, de igual modo que los románticos (Balzac, Beaudelaire, Stendhal, etc.), que rechazan el retrato alegando su subjetividad (R. Favre, 1988: 144), lo evidente es que el escritor barcelonés recurre a él, acercándose a la visión positiva y complaciente de Sainte-Beuve (G. Antoine, 1993: LXIII) respecto a esta modalidad discursiva por

transmitir la esencia del ser humano. Como Moix, lo cultivó con profusión y, en cierto modo, podría suscribir la misma utilización estética, tipificación de los seres con los que se relaciona por sus rasgos físicos y psicológicos, su temperamento y su mentalidad. Así pues, el escritor clasifica los más interesantes, es decir, aquellos, entre los cuales destacan muchos amigos, que han desempeñado un papel clave en su formación ayudándole a conseguir sus objetivos y los que le han hecho tanto sufrir —censor de sus artículos, monjas, curas, dictador Franco y Daniel— que se ha refugiado en la cultura, caído en la soledad, interpretando la vida como una condena existencial.

En síntesis, la descripción aparece en las memorias terencianas como un recurso clave, que permite desembocar en los valores simbólicos. Desde esta perspectiva, Pozuelo Yvancos (1994: 258) dice que es <<inherente a la actividad narrativa. Por ‘puro’ o ‘narrativo’ que se presente un relato siempre habrá notaciones sobre objetos y personajes que les situarán en el espacio, delimitarán algún rasgo, describirán en suma sus propiedades>>. A partir de ella, se ha comprobado que el escritor describe muchos espacios que han configurado su imagen, opinando a veces sobre ellos, poniendo de relieve su valor cívico y simbólico. Por cierto interés, a través del retrato de los personajes, deja traslucir tanto la miseria y la pobreza de unos como la opulencia y el bienestar de otros. Asimismo, recalca la bondad, la simpatía y la generosidad de unos, sobre todo algunos responsables de su formación personal e intelectual, frente a la maldad, la avaricia y el vicio de otros, que le han obligado a vivir en la soledad absoluta, llegando a interpretar la vida como un auténtico infierno. Por todo ello, sus memorias vienen a ser sociológicas y además de recordar la existencia, ya que dan

a conocer la vida de unos personajes, resaltando su figura, el testimonio humano a través de la descripción y retrato puede ser de uso útil en los ámbitos literarios, culturales y políticos.

#### 1. 2. 4. *Recurrencia*

Contando una historia, el narrador-personaje puede reproducir, incidir en un hecho, repetir una y otra vez la misma secuencia o un mismo acontecimiento. Así se manifiesta en Genette (1972: 145) cuando, bajo el epígrafe “Frequence”, contempla cuatro tipos de relaciones que puedan darse en un relato: “raconter une fois ce qui s’est passé une fois,  $n$  fois ce qui s’est passé  $n$  fois,  $n$  fois ce qui s’est passé une fois, une fois ce qui s’est passé  $n$  fois”. A los dos primeros tipos, el teórico denomina *relato singulativo*; mientras interpreta el tercer caso como *relato repetitivo*, al último, le llama *relato iterativo*. Tras un vistazo sobre las memorias de Moix, todo parece indicar que fundamentalmente la segunda propuesta del teórico francés y un tanto la tercera son las que mejor pueden aplicarse en ellas, dado que, en su empeño de influir sobre el lector a la hora de presentarle hechos, que considera relevantes y que le han marcado en su trayectoria vital, apela a un juego consistente en recurrir los temas nucleares de su personalidad y las cuestiones que le preocupan para suscitar un apasionante debate.

En relación con su vida, a la que se refiere, concede un lugar privilegiado a su homosexualidad, rechazada por su padre, curas y algunos amigos y, de modo general, por la sociedad franquista. Se trata de una sociedad en la que la

homosexualidad era perseguida como delito y castigada por la ley, oponiéndose con firmeza a la teoría, nadie es responsable de su nacimiento, pero sí libre de elegir su propia condición sexual. Pero Moix, con la visión de un hombre nuevo que se rige con un nuevo orden de valores, comparte esta tesis, y así se manifiesta en sus memorias en las que observamos ráfagas alusivas sobre el golpe psicológico y emocional sufrido por su homosexualidad. Sin embargo, demuestra que triunfó en él una firme voluntad de superación de crisis consigo mismo y con la sociedad en la que se desarrolló, pregonando públicamente su condición sexual, haciendo de ella un arma arrojada contra sus contrincantes. El tono lírico utilizado para referirse al tema le presenta como el producto de marginación o el verdugo de una conspiración en aquella sociedad cerrada y retrógrada, diferente a la actual en la que se equiparan los derechos de los homosexuales con los de los heterosexuales. Da la sensación de que los acontecimientos de cada día no configuraron del todo su pensamiento que se supone que podría haber evolucionado y cambiado con el curso del tiempo. En este sentido, su pensar, al tratarse de la homosexualidad, no cambió; lo condensa tanto que resulta cerrado y dogmático, dando lugar a una estructura circular en su escritura, en la que se observa cómo Terenci Moix se copia a sí mismo.

Para Miguel de Unamuno (1998: 21), “Casi todos los grandes escritores que han sido fecundos, muy fecundos, se han repetido mucho, muchísimo; a fuerza de repeticiones han llegado a las formas definitivas de expresión”. Moix hace uso de esta facultad, puesto que la religión, la violencia, la amistad, la política, la soledad, la muerte y la cultura en todas sus ramificaciones, sobresaliendo el cine

que gobierna las páginas de la primera entrega de sus memorias, por haber configurado su identidad, se evocan y se activan varias veces en sus escritos.

Como creador literario, y para demostrar que sus obras han tenido un éxito, sobre todo, de ventas en el público, se refiere muchas veces a su función metaliteraria y a algunos premios conseguidos. Uno de los más importantes de ellos es el Premio Planeta, conseguido en 1986. Se trata de un acontecimiento único ocurrido una vez en su vida. Y es que debido a que dicho premio supuso un antes y un después en su vida personal y en su carrera literaria, lo plasma de manera recurrente en sus escritos. Como es sabido, un premio constituye un motivo de regocijo y agrado personal para mucha gente cuando el público reconoce los méritos de su trabajo. Sin embargo, no parece ser así en el caso de Moix, dado que, curiosamente, en su empeño de desarrollar ampliamente una teoría sobre la ruina, sus desencuentros amorosos le incitan para volver una y otra vez en sus fracasos, repasándolos hasta la saciedad en detrimento de sus méritos. De este modo, literalmente hablando, hace un enorme rendimiento al dolor, anulando por completo la alegría de la vida y llegando a cuestionar el esfuerzo humano. Así pues, la abundancia lírica en sus memorias es una señal de la prioridad que Moix concede a los móviles afectivos de su escritura en detrimento de los históricos, cuando activa las emociones, las sensaciones y los sentimientos, cuyo efecto hace perdurable el recuerdo de ciertas acontecimientos, hechos e impresiones en la memoria.

El desenfado y el trato cercano con la gente caracterizaban a Moix, pero también, a veces, se dejaba llevar por la prepotencia. Es en este sentido en el que se ha de entender que por orgullo personal y con la intención de demostrar la

superioridad frente a los demás, sentirse realizado consigo mismo, autodefinirse y autoafirmarse, repetirá muchas veces a sus amigos que es un *hereu*, es decir, que a él le corresponde la herencia familiar (T. Moix, 1998c: 227-243). Este rasgo insistente en la expresión, es decir, esta repetición obsesiva colabora a significar el sentido de su enunciado, mostrando la interioridad neurótica del personaje que representa. De la misma forma, evoca una y otra vez los espacios cívicos y emblemáticos y los tiempos históricos, todos de suma importancia para entenderle a él como creador literario capaz de intelectualizarlo todo, pero también para ver su evolución como personaje-narrador en su tiempo.

Con todo, si bien podría sostenerse que la recurrencia temática en las cuestiones nucleares de su personalidad y en las cuestiones que preocupan al neurótico escritor barcelonés obedece a su estado psíquico que ha influido en su memoria a la hora de recordar hechos pasados y llevarlos al papel en el presente, lo cierto es que el hecho de hacer hincapié en unos acontecimientos, repitiéndolos tanto a lo largo del discurso, en detrimento de otros, obedece a motivos mucho más afectivos que históricos. Pues bien, no sólo se trataría de un acto de inteligencia, sino también de una estrategia diseñada para insistir en el pudor, el absurdo, actualizar los problemas existenciales para suscitar la curiosidad y la imaginación del lector, piedra angular en este tipo escritural, que tiene que participar en el proceso de comunicación para creer o no en su sinceridad. La recurrencia de motivos siempre revela las obsesiones del narrador o del personaje (o de ambos) y, por tanto, constituye un índice configurador del sujeto. De hecho, Moix reconoce que si los hechos, temas o motivos se activan con persistencia en

sus memorias, es señal de que los han vivido en carne y hueso en su vida (T. Moix *apud* Ph. Merlo, 1997: 775).

### *1. 2. 5. Rasgos lingüísticos*

En el acto de reproducir la memoria de lo vivido, el narrador no sólo configura al personaje por lo que cuenta, sino también por cómo lo cuenta<sup>385</sup>; forma y contenido son los constituyentes del significado discursivo y, por tanto, del referente en el discurso personal. Opina Weintraub (1993: 21) que la “gran fecundidad de la naturaleza, y del potencial humano, especifica cada existencia por separado, en tanto que es la de un ser único de valor insustituible”. La singularidad humana se traduce en un estilo propio, por lo que para Buffon (Unamuno, 1998: 20), “el estilo es el hombre”. Como expresión artística, es decir, categoría gramatical, retórica o filológica, que puede determinar la personalidad de un escritor, su talento, su identidad, así como su carácter y su pensamiento, el estilo es objeto de estudio por parte de algunos pensadores. Unamuno (1998: 115), a este respecto, argumenta: “Y ¿es que hay algo, divino o humano, que caiga fuera de la consideración del estilo? Nada; porque es una manera de ver. Y así, tratando de estilo se puede tratar de todo: de física, de metafísica, de hipofísica, de geometría, de astronomía, de teología, de ateología, de política..., de historia, en fin”. En las memorias moixianas, la especificidad se revela mediante la decidida voluntad de

---

<sup>385</sup> Miguel de Unamuno (1998: 134) corrobora esta tesis diciendo: “No mantiene viva a una obra el interés del cuento, sino el de la manera de contarlo”. Sin embargo, Flaubert (R. Barthes, 1973: 193) quita un tanto importancia a estas dos nociones argumentando que, mientras no se separe en una frase dada la forma del fondo, están vacías de sentido. Añade que no hay oposición entre ambos conceptos, pues “escribir y pensar son una sola cosa, la escritura es un ser total”.



estilo variado que exhibe su escritura. Para analizar este aspecto nos centraremos en algunos rasgos determinantes como el uso de vulgarismos, la mezcla de lenguas o el humor y la ironía.

#### 1. 2. 5. 1. Carácter y función del vulgarismo

Tradicionalmente considerado impropio del habla culta, el vulgarismo cumple una función de acercamiento a la comunicación personal, de la que la autobiografía y la memoria son géneros paradigmáticos, ya que incide en los efectos de confidencialidad, confianza, ruptura de corsés expresivos y, por tanto, de subversión respecto a los modelos literarios clásicos. El vulgarismo puede darse en el nivel léxico, en el morfológico o en el sintáctico; la tendencia a este uso en Moix se localiza fundamentalmente en las palabras del personaje-narrador, en las de sus familiares y amigos.

El uso del vulgarismo tiene que ver con la definición del personaje infantil y su entorno; así lo reconoce Moix cuando recuerda que a los dos años, tanto en el colegio como en casa, recurre al vulgarismo *mala puta* para burlarse de la monja y de la tía Florencia, respectivamente. Como, para muchos, se trata de un comportamiento insólito y sorprendente para su edad, procura justificarse diciendo que «criado entre voces de la calle, mi lenguaje infantil correspondía a escoria de galeras. El concepto ‘mala puta’ no lo improvisa un niño de dos años. Mucho menos un repertorio de improprios al estilo de *ves que et donin pel cul, fes-te fotre, malparit, cabronas de merda* y otras perlas que, en mi calle, constituían un

repertorio habitual y no necesariamente grosero>> (T. Moix, 1998a: 104). Así pues, el escritor se esconde detrás de lo que en esta calle, se denominaba la costumbre del taco para poner en evidencia su estilo, al que Barthes (1973: 20) entiende como secreto, es decir, un “recuerdo encerrado en el cuerpo del escritor”. Dicha manía determina u orienta una actitud que le va a acompañar en toda su vida, al verse implicado en diversos acontecimientos.

De hecho, en plena adolescencia, Ramón sigue con la misma costumbre, recurriendo al vulgarismo del tipo léxico con la intención de buscar la comunicación más directa, pero ante todo escandalizar al lector. Por ser homosexual, anda preocupado por la presión social, de tal modo que cualquier conversación que lleva a cabo con la gente es un motivo para desahogarse. Así pues, tras escuchar a Esmeralda hacerse una pregunta retórica sobre la sexualidad, hace suyas dichas palabras diciendo que *lo invento yo para significar que cada uno hace lo que le da la gana con lo que Dios le puso entre las piernas*. Prosigue dirigiéndose a su amiga recurriendo a unas palabras groseras fuera de lo común (T. Moix, 1998b: 463). Se trata, una vez más, de un vocablo referido al sexo, visto éste como el detonante de sus miserias, cuando su obsesión por ello le convierte en un personaje de pobre categoría. Recordemos cómo tras sufrir el mayor varapalo de su vida sentimental, su madre le lleva a casa de un curandero, donde se pone nervioso exclamando: *¿Y yo que leche pinto aquí?* (T. Moix, 1998b: 172).

Como apunta Barthes (1973: 18), “La lengua está más acá de la Literatura. El estilo casi más allá: imágenes, elocución, léxico, nacen del cuerpo y del pasado del escritor y poco a poco se transforman en los automatismos de su arte. Así, bajo el nombre de estilo, se forma un lenguaje autárquico que se hunde en la mitología

personal y secreta del autor, en esa hipofísica de la palabra donde se forma la primera pareja de las palabras y de las cosas, donde se instalan de una vez por todas, los grandes temas verbales de su existencia”. Sobre esta idea, Terenci Moix, en su empeño por llamar la atención del lector escenificando el pudor, cita las expresiones gruesas que pronuncia una pareja de amantes durante su intimidad (T. Moix, 1998c: 599), siguiendo la tendencia de invalidar códigos éticos, reflejo de su aprendizaje y el modo de interrelacionarse en la calle.

El relato de las dificultades que experimenta en París provoca comentarios sobre los problemas de integración, lo que le impulsa a utilizar el vulgarismo del tipo morfológico, diciendo de los franceses que los verdaderos *no se entregan ni pa’ Dios* (T. Moix, 1998c: 83). Sin embargo, al referirse a Madame Renard en cuya casa trabaja, apela otra vez al vulgarismo de tipo léxico, señalando que nunca le dio *asco* al limpiarle el orinal *porque si bien era mierda, era de santa* (T. Moix, 1998c: 165). Pese a su adoración por los libros y las bibliotecas, motivo para frecuentar el Museo Británico en Londres, ante las dificultades de la vida, por nerviosismo, desesperación o orgullo, manda a este museo que se meta *todos sus libros por el culo* (T. Moix, 1998c: 323).

Tampoco en el ámbito familiar se camuflaba el excesivo lenguaje escatológico. Si bien puede decirse que en multitud de casas sus miembros recurren de vez en cuando al lenguaje vulgar para expresarse con naturalidad, lo evidente es que, en el caso de Moix, con un *acento individualmente personal o personalmente individual* (Unamuno, 1998: 117), existe una voluntad real e inequívoca de mostrar la influencia del vulgarismo en la construcción del sujeto textual; asimismo, cobra fuerza la intención de legitimar el taco y la palabra gruesa

como lenguaje literario, al igual que todas las generaciones a partir de los años cincuenta. Al intentar elevar el registro vulgar a la sublimidad, lo reivindica para la literatura, rompiendo moldes y tendencias, lo que no deja indiferente a mucha gente en busca de modelos cultos. Pensemos cómo, cuando el padre de Moix supo que iba a París, le dijo que *echara unos polvos* y volviese (T. Moix, 1998c: 65). Además de soler llamarle *maricón*, cuando regresó, le tildó de *botarate*, *forúnculo*, *gandul*, *traseo de mal asiento* o *tastaolletes* (T. Moix, 1998c: 224-225).

De igual modo, para exhibir el carácter de su madre, recuerda que frustrada por las infidelidades de su marido, apela al lenguaje vulgar de tipo léxico para defenderse, diciéndole, por ejemplo, en un cara a cara rebosante de dureza que *¡Te juro que un día, los cuernos, te los haré llevar yo!* (T. Moix, 1998a: 146). Para retratar el estado anímico de su hijo y dar testimonio de su preocupación cuando le lleva a un curandero por el traumatismo psicológico debido a una ruptura sentimental, opina que *¡Qué mala cara tiene el pobre!* (T. Moix, 1998b: 170). Al referirse a Kent y Bryan, amigos de su hijo, subraya que esos *dos pollos* son inteligentes (T. Moix, 1998c: 20). Para Moix, estos ejemplos no bastan para familiarizarse con el lector, buscar su confianza, confesarse o exhibir su propia personalidad al público. El caso de la tía Florencia merece señalarse. Por ser una mujer que, ante todo, antepone sus intereses, se define por la máxima, *En mi coño y mi jaranda, nadie manda* (T. Moix, 1998c: 111). Del mismo modo, su frase favorita es *Para ser puta y no ganar nada, mejor honrada* (T. Moix, 1998c: 230). A pesar de su analfabetismo traduciéndose también por el empleo del vulgarismo de tipo sintáctico cuando ante la pantalla televisiva exclama que *yo no me acuesto hasta que se vaya el endeviduo* (T. Moix, 1998b: 372), critica la carta que la joven

americana, Mary Martín, ha enviado a Ramón con un español menos elaborado, diciendo que *No se le entiende ni pum ni pam* (T. Moix, 1998b: 112).

Una vez más, con ganas de incidir en la colaboración del vulgarismo en su formación y en la construcción de su imagen como personaje literario, pero también como subversión a los códigos expresivos tradicionales, Moix presenta a sus amigos cuyo papel ha sido determinante en su vida como amantes del *kitsch*. El Niño Rico le llama *maricón*, Roberto que, por casualidad, coincide con él en la cola para ver una película en Barcelona, le dirige estas palabras al verle con la cabeza no rapada tras jurar bandera en Madrid por el servicio militar: *¡Anda! [...] ¡No te han rapado al cero!* (T. Moix, 1998b: 434). *¡Menudo rollo!*, añade exclamando ante la censura que pesa sobre muchas escenas de la película *Peplum* (T. Moix, 1998b: 437). De la misma forma, por su buena relación de amistad, le llama afectuosamente *tete* (T. Moix, 1998b: 544). También la bailarina Rita grita ante el público *Jodidos de mierda, os vais a hacer marranzadas a vuestra cama* (T. Moix, 1998b: 447). Esmeralda, al oír a Ramón criticar a un abogado, se pone nerviosa y sin tardar le dice *¡Cuidadito so capullo!* (T. Moix, 1998b: 462). En otra ocasión, el gran interés de Ramón por aprender siempre la mueve a arremeter contra él: *estamos hasta el coño de tu maldito aprendizaje* (T. Moix, 1998c: 453). De la misma forma, por su cobardía, le diría una prostituta que *¡Tu no eres mi tipo, pequeño!*, declaración diferente a la de un camarero antes de intimar con él:—*Niño, me estás poniendo muy caliente* (T. Moix, 1998b: 218).

En la escritura de Moix, el vulgarismo se presenta como un verso que rima con la mayoría de los personajes. *Era una forma de decir. Un expresarse por expresarse. Un divagar por divagar* (T. Moix, 1998b: 174), así es como se expresa

el curandero cuando Ramón rechaza su oferta de trepanación. Por su parte, el cura le humilla al tacharle de *perruno* y *marrano* (T. Moix, 1998a: 359), al darse cuenta de que no sólo ha leído un libro censurado, sino también estafado el dinero recaudado en nombre de la Iglesia. Estos ejemplos, que dejan traslucir el vulgarismo de tipo léxico, constituyen una muestra de la exhibición del lenguaje grosero en la literatura. Podrían ir multiplicándose contextos en los que otros protagonistas de sus memorias recurren al vulgarismo, hecho en el que el escritor se apoya para articular su discurso, en el que se puede rastrear: *ir de putas*, *hijo putativo*, *puterío*, *hijo puta*, *mariquitas*, *cabrón*, *tíos*, *fulano*, *olor a caca y orines*, *tenía cojones*, *tonto de remate*, *puta falta*, *importaba un comino*, *polvo del amanecer*, *cabroncete*, *rabo*, *mariconada*, *está hecho un lío*, *sin ton ni son*, *marcar paquete*, *de una puta vez*, *mala leche*, *gilipollas*, *hideputa*, etc., que realzan el uso del lenguaje denotativo en sus obras, desembocando en lo que denominaría la costumbre del taco.

De este modo, todo apunta al lenguaje como protagonista muy activo en sus memorias. Si se trata de un protagonista cuya meta consiste en dar unidad a su obra, enseñar las señas de identidad del autor, complacer a unos o familiarizarse con ellos desembocando en lo que Barthes (1974) llamaría *el placer del texto*; lo cierto es que para otros, conmueve, sorprende o suscita reacciones apasionantes, es decir, que es un elemento incómodo y escandaloso, pero que colma de alegría al escritor, puesto que reivindica el lenguaje grosero para la literatura. Lo llamativo en su estilo —aunque como ser social, no hace sino imitar a los demás<sup>386</sup>— es el

---

<sup>386</sup> Unamuno (1998: 46 y 101) defiende esta dimensión diciendo: “Ciertamente que uno encuentra su estilo al través de los de los demás, que imitando se llega a ser original. Porque la originalidad, a pesar de provenir esta voz de origen, no es originaria; es derivada. O mejor, es originaria en el orden de la naturaleza, pero no en el tiempo”. Añade: <<‘El poeta nace y no se hace’, suele decirse;

uso en grado sumo del vocabulario que conecta con la sexualidad, tema de gran interés para muchos que la disfrutan, pero de lo que no se hablan tanto. Los que lo pasan al papel impreso lo cuidan con esmero para evitar el pudor, tesis contraria a las pretensiones del escritor barcelonés, ya que, como nunca ha querido ser modelo de nada, ni para nadie, pero sí ser totalmente libre y fiel a sus principios, se supone que es para él un enorme orgullo inspirarse en este indicador para llevar a cabo sus fijaciones a través de las cuales la crítica que se distancia de él cuestiona su personalidad. Como es de esperar, contraataca diciendo que recurre al vulgarismo para “ridiculizar la falsa moral de los personajes haciéndoles decir cosas extremas. La obsesión no la tengo yo, la tienen ellos, aunque a lo mejor estoy obsesionado con las vaginas y no me he dado cuenta. Pero aunque fuera así, creo que ya es un poco tarde para cambiar de objeto de deseo” (T. Moix *apud* A. Ulled, 1999: 29). Con su particular estilo o *ritmo*<sup>387</sup>, Moix no sólo procura crear la belleza textual para sus cómplices, sino también se crea a sí mismo, imprimiendo su carácter; se busca, se descubre, se encuentra realizado consigo mismo y, por fin, se da existencia. Sobre esta base, Unamuno (1998: 69) entiende que “Todo estilo que lo sea es biográfico, describe una vida. Y aun mejor, es autobiográfico, describe la vida de aquel que le tiene, del hombre cuyo es el estilo”.

En síntesis, Ramón en su infancia se ha visto influido por el lenguaje de la calle, de tal modo que a la hora de pasar a ser Terenci Moix, lo ha recuperado para articular sus memorias, en las que casi todos sus protagonistas, independientemente de su cultura o clase social, recurren al vulgarismo. Así pues,

---

pero aparte de que el nacer es un hacerse, aunque otra cosa parezca, el poeta suele tardar en encontrarse a sí mismo. El estilo se va haciendo, y es porque el artista se está buscando a sí mismo>>.

<sup>387</sup> Es el término acuñado por Unamuno (1998: 69) para definir también el estilo.

con el excesivo lenguaje escatológico y una gran dosis de la sensibilidad *camp*, Moix se presenta como un escritor subversivo que golpea conciencias, rompiendo los códigos expresivos tradicionales y reivindicando el lenguaje grosero para la literatura, esto es, igualando lo *Kitsch* con lo culto. Pero, también, a través del vulgarismo, cabe la posibilidad de que el escritor ponga de manifiesto una sociedad en crisis de valores. De este modo, caricaturiza al mundo, resalta la hipocresía y la vileza humana que caracterizan a la sociedad, y ante sus detractores, se esconde detrás de la máxima de Wordsworth (1850), para quien *la infancia es el paraíso del hombre*.

#### 1. 2. 5. 2. Mezcla idiomática

Es éste otro de los aspectos discursivos que sobresalen en la escritura memorialística de Moix. Si bien aparece justificado por la nacionalidad de los personajes, también es cierto que se trata de lenguas (el catalán, el inglés, el francés y el italiano) conocidas y utilizadas por el escritor.

En relación con el catalán, lengua vernácula hablada en Cataluña, el escritor recuerda que, a pesar de sufrir amenazas, influencias y ser relegada por los vencedores a un segundo plano de la vida pública, se resistió a desaparecer. Por ello, muestra cierto interés cuando cita a personajes de su familia como firmes defensores de dicha lengua. De hecho, entre los que se obstinaron en salvaguardarla, figura su padre como se puede apreciar en los versos que a continuación se cita: *Doncs és cert que el meu pare, / que Déu l'hagi perdonat, /*



*era un mestre pintor honrat/ com son fill present ho és ara* (T. Moix, 1998a: 80). Además, como aficionado del fútbol club Barcelona, para recordarle el himno —*Barça, Barça, Barça/ és el crit que els cors agermana...* (T. Moix, 1998b: 272)—, de igual modo llamarle la atención de que tiene que trabajar para merecer el título nobiliario —*hereu* (T. Moix, 1998c: 227)—, emplea el catalán. La tía Florencia, por su parte, harta de sus insultos, ya que siendo niño demostró cierta predisposición a la provocación, recurre a ello diciéndole: —*Quin nen més malparit* (T. Moix, 1998a: 105). La Valenciana, al verle ya adolescente en bañador, exclama: —*Maredeveta dels Desamparats! ¡Este xiquet se ha puesto crecepeló en las piernas!* (T. Moix, 1998a: 400). Moix reproducirá también las palabras de su madre, cuando se interesaba por su porvenir, tras su fallecimiento: *Per anar a vendre betes i fils, no cal fer el batxillerat* (T. Moix, 1998a: 408 y 410). Quizás con la intención de demostrar que escribir es una tradición familiar, subraya que su tío Pedro escribía poemas en catalán y solía recitarle cosas de este estilo: *Nineta, nineta/ tu i jo farem casa* (T. Moix, 1998b: 276).

Lo reseñado hasta aquí constituye una muestra inequívoca del uso del catalán por parte de los familiares del escritor. También como su medio de expresión doméstica, se sirvieron de ello como instrumento para rechazar la política franquista (T. Moix, 1998c: 43). Por lo tanto, fue el modo de comunicación familiar, con el que Ramón creció y al que no renunció jamás; de hecho, ya Terenci Moix, escribió varios libros en catalán y a través de los personajes de sus obras, muestra la importancia que le da al recuperarlo, cuidarlo y valorarlo.

A la hora de dejar nítidas las relaciones con diversos personajes, recurre al catalán, visto también como habla del barrio. En este sentido, por su carácter juerguista, Ramón y sus amigos, en el bar de la Esmeralda, le hacen la pregunta: —*Esmeralda, explican's marranades...* (T. Moix, 1998b: 462), a la que contesta en un catalán combinado de castellano: ¡ —*Ai, criatura, semper m'agafeu amb la figa xopa...* (T. Moix, 1998b: 462). Dicha combinación puede verse en el poema de Moix (1998c: 166).

Asimismo, *María dels Ous* (María de los huevos), al referirse a los jóvenes económicamente insolventes y, por tanto, incapaces de divertirse fuera de su casa, dice que *Podem estar malmirades, però malcardades...mai!* (T. Moix, 1998c: 31). El escritor pone en boca de Jaime, español afincado en Chelsea, lo que se suele decir en Barcelona, para no regatear el precio de la habitación a sus compatriotas: *la pela és la pela, nen* (T. Moix, 1998c: 294). De la misma manera, retratando al Señor Vergés, expone sus cualidades, lo que en catalán se traduce con la expresión *ben plantat* (T. Moix, 1998c: 478). Por lo mismo, el escritor se escuda en la película *El día de los enamorados* para resucitar el catalán (T. Moix, 1998c: 482), como lo hace recordando a los clientes de la Granja de Gavá, que solían decir: *m'he deixat l'olla a foc, o si no tinc el dinar a L'hora el meu home m'estomacará* (T. Moix, 1998a: 129). No olvida una de las frases que resumen el conservadurismo del pueblo catalán: *A cada bugada es perd un llencol* (T. Moix, 1998a: 184). Hace lo mismo con los cantos jubilosos en señal de recuerdo de la Barcelona de siempre, a través de muchas generaciones, que las cofradías celebraban durante la Pascua: *Al cel brillaven milers d'estrellers/ era de Pasqua la*

*hermosa nit, /al vent llencaven les caramelles/ cançons alegres sota el brogit* (T. Moix, 1998a: 316).

En síntesis, a través del uso del catalán en sus escritos, Moix remite a las voces más íntimas y queridas de su infancia, rehabilita su lengua nativa, la cuida y conserva con celo, pero siempre como reflejo de una realidad lingüística, sin ánimo excluyente y único.

El francés es otra de las lenguas usadas por el escritor a menudo, como muestra de su estancia en París, su interés por dicha cultura y la integración en la sociedad francesa. Pero también le sirve para caracterizar a los personajes, como cuando dice de la madre de su amigo de infancia que, ella, seguramente “diría *bonjour* y acariciaría mi enorme cabezota en agradecimiento a las horas de felicidad que mi grata compañía estaba aportando a la solitaria vida de su hijo” (T. Moix, 1998a: 229-230). Como es normal en él, y en relación con su vida, señala que “Cuando un niño ya ha descubierto que ni siquiera la sagrada hostia le provoca la menor emoción, el hecho de confesarse en días laborables tiene el valor de *un simple pour parler*” (T. Moix, 1998a: 362). Como se aprecia, estas dos frases, que iremos ampliando, constituyen una muestra de la intención del autor de acercarse, familiarizarse o desmarcarse del común de la gente, cuando combina a la perfección en una misma frase el español y el francés.

Para cualquier escritor, los países visitados, en los que ha trabado amistades, constituyen, a veces, una fuente de inspiración para recrear el pasado, y así se refleja en las memorias moixianas, puesto que en su obsesión de dejar huella de su estancia en París, su esnobismo le motiva a referirse a mucha gente de su entorno. De los cubanos, recuerda que les faltaban recursos suficientes para poder

disfrutar del *París joyeux* (T. Moix, 1998c: 123). De Alexander dice que, tras ver juntos la película, manifiesta el deseo de besarle diciendo que *c'est tellement simple l'amour* (T. Moix, 1998c: 118). Califica de *amour fou*, el de Nicolette hacia Alexander (T. Moix, 1998c: 112). Respecto al personaje de Ramón, subraya que en su condición de *voyeur*, contempla el cuerpo de Alexander. Señala, en referencia a Joaquín que fue ante todo un personaje de gran valor cuyo *savoir faire* le sirvió para valerse a sí mismo (T. Moix, 1998c: 580).

En sus memorias, Moix usa también el francés para justificar la nacionalidad de los personajes. Alexander, al preguntar a Sartre sobre el problema judío y a su mujer sobre su obra, el escritor francés le contesta que *Hélas, la question juive!*, de igual modo que diría su mujer, *Hélas les gens du monde!* (T. Moix, 1998c: 176-177). En ausencia de franceses en la librería, Moix, escondiéndose detrás del personaje de Ramón, opina que por fin es posible no escuchar palabras, tales como *mon petit chou, alouette, minette* (T. Moix, 1998c: 95 y 115).

Con el fin de aparentar cierto estatus social y cultural, pero que muy pronto es reconocido por el lector autobiográfico, al maravillarse en París ante muchos de los libros prohibidos en España, Moix habla de *l'embarras du choix* (T. Moix, 1998c: 87) y apunta que los grandes maestros de mi adolescencia se convertían en *fait de mode* (T. Moix, 1998c: 103), refiriéndose a corrientes literarias, como *la nouvelle vague* y *le Nouveau roman* (T. Moix, 1998c: 67 y 136). Su amor por la música francesa le llevaría a reproducir a cantantes, tales como Mistinguett (T. Moix, 1998c: 127), Adam y Françoise Hardy (T. Moix, 1998c: 311-312), así como a recuperar la canción que alude a la gira del diablo por el mundo: *Un jour le*

*Diable va-t-en terre/ pour surveiller ses intérêts...* (T. Moix, 1998c: 147). Apunta a los títulos de *Cinemonde*, como *Paul Newman et Joanne woadward: les époux déchaînés*, *Gilbert Bécard, toujours dans le vent*, *Cinq techniques du baiser* (T. Moix, 1998c: 145).

En sus memorias, se halla un cúmulo de palabras y giros franceses que ponen de relieve el afrancesamiento del escritor, o cuando menos, la facilidad con que, a través de la misma, encuentra salida expresiva para la configuración del personaje. Ahora bien, la mayor parte de estos términos (*enfant terrible, boutique, foulard de Dior, debut, vedette, supervedette*, etc) son estereotipados y están vulgarizados —no necesitando traducción—, lo que no supone un problema para la comprensión del lector. En caso contrario, perderían valor y poder, mejor su fuerza significativa si se supone que la traducción no es otra cosa que una adaptación. De la misma opinión es Moix, para quien cada lengua tiene su fascinación, su propia magia que se pierde con la traducción<sup>388</sup>.

La estancia en Londres justifica la aparición de términos ingleses en sus escritos; viaje que aprovechó la oportunidad para aprender perfectamente el idioma. Da cuenta de ello diciendo que el “inglés se me fue introduciendo en el cerebro y llegó a influir en mi estructura mental durante el resto de mi vida [...]. Era un idioma tan abierto, tan lleno de posibilidades, que necesité jugar continuamente con ellas en el terreno que me había sido concedido como propiedad particular: la expresión literaria” (T. Moix, 1998c: 392). De hecho, al

---

<sup>388</sup> A tal propósito, ilustra con un ejemplo: *aquel día, yo estaba tout à fait cansado*. Para él, *tout à fait* tiene un “thème, un rythme intérieur, un poids que la traduction ne rend pas. Je pense que chaque langue a des phrases qui sont intraduisibles et qui me fascinent” (T. Moix *apud* Ph. Merlo, 1997: 773).

igual que el francés, emplea el inglés para testimoniar cuando apunta que *I've seen world, I've done things* (T. Moix, 1998c: 409).

Para describir el taller de arquitectura de su amigo, combina el español y el francés: “Por las distintas mesas lacadas de blanco, los *coffee table books* de arquitectura, decoración, arqueología, diseño [...] todo ello primorosamente expuesto a guisa de escaparate (T. Moix, 1998a: 22). Viendo las calles en la pantalla, subraya que “desfilaban como un suntuoso *travelling* los palacios de O Hocento” (T. Moix, 1998a: 30). Estos ejemplos no son los únicos que ponen de manifiesto el anglicismo del autor. Para dar carácter de verosimilitud de su correspondencia con la joven americana, Mary Martín, reproduce una de sus aficiones: *I like to draw and seem to have been with a talent for it* (T. Moix, 1998b: 108). También para recordar la preocupación por su sexualidad en plena adolescencia, dice llenarse de alegría cuando en los baños de San Sebastián, un inglés muestra interés por él, al susurrarle por lo bajo que *You haven't got to your home yet...* (T. Moix, 1998b: 188). Por la misma forma, la reflexión sobre su vida con el objetivo de superarse a sí mismo, situándose al mismo nivel que los poetas ingleses es otro motivo para que pueda decir que le falta aquel *something little* propio de los grandes hombres, aludiendo al caso de un poeta romántico, cuya idea que cita a continuación le cautivó: *The eternal spirit of the chainless Mind* (T. Moix, 1998b: 552-553).

Conviene destacar también que la situación crítica en la que se encuentra el adolescente Ramón a los veinte años le sirve para buscar apoyo y fuerza en el refrán inglés: *Being no more and never having been* (T. Moix, 1998b: 577) y en la amistad con Peter Pan, diciendo de éste que está siempre presente *where the action*

*is* (T. Moix, 1998b: 611). Su afición a la cultura inglesa se presenta como otro pretexto para recrear el inglés en su escritura. Así pues, en compañía de su amigo Rubén, descubre que las obras teatrales de Cole Porter conllevan una dosis de refinamiento, cosmopolitismo e ironía, apareciendo ésta del modo siguiente: *You're the top!/ You're the colosseum./ You're the top!/ You're the Louvre Museum./ You're the Nile./ You're the tow'r of Pisa./ You're the smile/ On the Mona Lisa* (T. Moix, 1998b: 563). A la pregunta de Alexander: *Have you try James?* (T. Moix, 1998c: 88), Ramón le contesta recordándole la influencia de este autor en su creación artística y formación como individuo diciéndole que *It concerns Italy and my youth. Two fine things!* (T. Moix, 1998a: 261). Tal criterio supone su capacidad para mejorar la redacción de sus cuentos; sin embargo, se lamenta cuando un director de revista rechaza la publicación de su artículo anotando: *What's got the wicked fellow in that brain?* (T. Moix, 1998c: 407). En la misma tónica, Stephen le reprocha el uso de *dropping names* en la conversación (T. Moix, 1998c: 356).

Su afición a la música inglesa supone otra fuente reconocible de citas en lengua inglesa. A tal propósito, a través del personaje de Ramón, recuerda *Don't fence me in*, que había impresionado a Alexander (T. Moix, 1998c: 185) y muchas otras canciones que han colaborado a la construcción de la memoria y a la del sujeto textual. La siguiente canción romántica —*We'll meet again/ don't know where/ don't know when/ but I know we'll meet again/ some sunny day...* (T. Moix, 1998c: 617)— es otro motivo en el que Ramón se apoya para resaltar algunas de sus anécdotas sexuales. *You can do better*, le dice un amante o *Thas was my boy*, cuando recuerda con amargura su vida sentimental junto a Daniel son algunas de

ellas (T. Moix, 1998c: 77 y 564). Además, señala *Members only, Everybody who really count*, cuya procedencia está en los clubes gays ingleses, donde iba a divertirse (T. Moix, 1998c: 279).

Para recrear la figura de sus amigos con un papel determinante en su vida, como creador literario, apela al inglés para presentar a Néstor como un excelente publicista, es decir, un hombre con referencias al *advertissing*, un *cameraman* (T. Moix, 1998c: 44 y 140). De Jean Paul, maltratador de Carlitos en París, señala que cuando éste le abrió la puerta donde los dos vivían, tenía el aspecto de un luchador en el segundo *round* (T. Moix, 1998c: 260). Una vez en Londres, muy pronto, Ramón y Carlitos se dieron cuenta de las reglas del juego consistente en *where the action is* (T. Moix, 1998c: 268). De la misma manera, recuerda refranes valorados por algunos de sus amigos: *A home is a man's castle* (T. Moix, 1998c: 380) y *money is money* (T. Moix, 1998c: 290).

La narrativa está salpicada de vocablos ingleses como *look, businessman, swinging London, beatniks, gentlemen, girl-friend, barwoman, market, standing, high class, weekends*, etc. Las palabras *strip-tease* (T. Moix, 1998b: 491), *lifting* (1998c: 405), *drag queens* (1998c: 581) se relacionan con el mundo del espectáculo. Todas ellas son expresivas, guardan toda su fuerza significativa y, desde luego, no necesitan traducción al otro idioma para ser percibidas por el público.

El italiano es otra lengua en la que Moix se apoya para articular su discurso, pues en su larga marcha por el mundo, visita Roma y aprovecha la ocasión para aprender el italiano que lo combina con el español en una misma frase; también lo pone en boca de muchos personajes para caracterizarles o retratar



la costumbre de los italianos, etc. Con este ejercicio, pone a descubierto el carácter esnobista que tiene su escritura.

En relación con la guerra civil que acabó con la victoria de los nacionales, señala que “Tres años después de la Victoria, para ser precisos y por otros treinta y siete, de modo que este infortunio me ocupa aproximadamente el *mezzo del cammin* que invoca el clásico” (T. Moix, 1998a: 58). Siendo alumno, el padre David condenaba su relación de amistad con Ricardito. Para burlarse del cura y señalar la validez de aquella amistad, el memorialista se apoya en lo que los italianos llaman *amici per la pelle* (T. Moix, 1998a: 234), luego, ya como homosexual reconocido, recuerda con encanto lo que le dijo un día un hombre en Roma —*Ma Roma è sempre bella, Roma è sempre bella* (T. Moix, 199<sup>a</sup>: 423)—, para terminar aludiendo a lo que allí, se decía de las mujeres sexualmente insatisfechas: *Quella che fa l’arredamento* (T. Moix, 1998a: 49).

En Roma, la devoción de Ramón por la cultura le lleva a leer la *Divina Commedia*, centrando la atención en el verso con el que Dante saludaba al egregio magisterio de Virgilio. Para dejar constancia de ello, lo reproduce en sus escritos: *Tu se’lo mio maestro e il mio autore/ Tu se’ solo ocluí, da cui io tolsi/ Lo bello stilo che m’ha fatto onore* (T. Moix, 1998a: 371).

El hecho de que Moix sea considerado cursi o esnob lo constituye la puesta en boca de los personajes de sus memorias la utilización del italiano como medio de expresión. Por ser un escritor en ciernes, Ramón hace saber al señor Mateu de su ambicioso proyecto de escribir una obra importante inspirada en *Guerra y Paz*, lo que necesita mucho sacrificio, quizás para su edad, dado que *quien mucho abarca, poco aprieta*. El señor Mateu traduce este proverbio al italiano: *Qui va*

*piano, va lontano* (T. Moix, 1998b: 485). El interés de Moix por la belleza y la elegancia le lleva a crear un personaje que en su obra exclama al ver a otro: *¡Qué belleza de bambino, madonna santa! ¡León, leoncito, que te pongo io una jaula!* (T. Moix, 1998b: 448). De igual modo, para despistar a los inspectores de la inmigración a la hora de entrar en Londres, Ramón y su amigo se visten bien, desembocando en lo que los italianos entienden como un *galantuomo provisto* (T. Moix, 1998c: 265). Alexander, otro personaje de sus memorias, se refiere a *Roma, ore undeci*, película italiana, en la que una mujer hace una prueba para un puesto de mecanógrafa. Cuando su jefe elogia su velocidad comparándola a una ametralladora, ella le contesta: *Certo: una vecchia metraltrice* (T. Moix, 1998c: 34). Asimismo, cuando un personaje reprocha al otro por dedicarse a la prostitución, éste le contesta: *—Io me ne vado in America, e chi mi conosce?* (T. Moix, 1998c: 150).

Asimismo, Moix se sirve del italiano para retratar a los nativos, como en el caso de su amigo Pasolini, al que considera un mentor, un apóstol que debate sobre la *contestazione* estudiantil y que exclama *Tutto è santo, tutto è santo* viendo la película *Medea* (T. Moix, 1998a: 265). De él subraya que, cenando en la *trattoria* L'Antigua Pesa, violentó a un músico ambulante de este modo: *Maladetti! State rovinando la canzone italiana* (T. Moix, 1998a: 266). También pueden verse palabras italianas como *inconsapevole*, *atrezzo*, *mezzo termine*, entre otros en sus escritos. Podrían multiplicarse los ejemplos.

En la misma dirección, nos encontramos con palabras latinas como *in fraganti* (T. Moix, 1998a: 382), *isofacto* (T. Moix, 1998b: 168), *ad vitam aeternam* (T. Moix, 1998b: 487), *pater familias* (T. Moix, 1998c: 65) y *cum laude* (T. Moix,

1998c: 313) que realzan el cultismo del autor y convierte su escritura en una literatura un poco latinizante.

En síntesis, el escritor barcelonés deja traslucir en sus memorias su condición de políglota, pero también la combinación de lenguas que caracterizó a los medios socio-culturales en los que se desarrollaron su personalidad y su formación. Naturalmente, el uso abusivo de expresiones foráneas, de términos en otros idiomas, si bien podría revelar el pedantismo y el esnobismo que caracterizan al autor, así como su deseo de abrazar el concepto de *kitsch*, plantea dos cuestiones: el cansancio que puede producir en el lector y las barreras que esto puede suponer en la comprensión del lector medio, principal destinatario de su obra. Pero, algunos críticos, que han abordado sus memorias sin destacar la fusión de lenguas en ellas, no lo ven así, al considerar que *El beso de Peter Pan* viene escrito “en una prosa brillante, ágil, de una lectura sin trampas, donde los acontecimientos se suceden sin alteraciones temporales” (L. De la Peña, 1993: 9) y que su virtud esencial es su “extremada fluidez narrativa, la agilidad con que se cuentan los hechos seleccionados, el engarce entre las diversas historias y la trama del conjunto” (R. Senabre, 1993: 7). De este modo, De la Peña y Senabre corroboran la tesis de Caballé (1987: 116), para quien, de modo general, la “naturalidad y la fluidez narrativa suelen ser las características más sobresalientes de la escritura autobiográfica, que destaca asimismo por su buena dosis de afectividad y su escasa dificultad de lectura”.

Teniendo en cuenta el tiempo de su publicación, es decir, en una España democrática y sin censura —ya que en la franquista no se hubiera publicado ni una sola coma de las mismas—, la mezcla de lenguas —aunque está claro que no

es el único escritor en fusionarlas en su escritura— viene a mostrar su internacionalismo con entera libertad. Sin presión social, el escritor usa y abusa de la expresión antes prohibida, como poniendo a prueba la democracia ya efectiva en su país, combinando distintas lenguas como para reivindicar el fortalecimiento de la pluralidad de voces, que entiende como un factor enriquecedor, desde una perspectiva simbólica. En cierta medida, la significación de este amplio registro lingüístico, si bien podría crear la belleza textual pudiendo desembocar en una interpretación plural de su obra, es el triunfo de la democracia<sup>389</sup> tan soñada para su país, ya que el aislamiento de la dictadura franquista le obligó a viajar y vivir fuera de su tierra. En su viaje a otros países europeos, aprendió Terenci Moix un modo de relación cosmopolita que quiere hacer patente a la hora de escribir, dejando así constancia de su experiencia mundana, de su poliglosía y su amplia cultura.

### 1. 2. 5. 3. Humor

Desde la antigüedad hasta hoy, han sido múltiples las funciones atribuidas al humor en la vida del hombre, por lo que desde la filosofía<sup>390</sup> hasta las ciencias

---

<sup>389</sup> Francisco Rico (2000: 12), tras notar un cambio significativo en la vida social española, concluye su reflexión que “España ha llegado a las puertas del siglo XXI en condiciones políticas y culturales inéditas en su historia como nación europea. Ninguna otra etapa anterior había vivido un periodo tan dilatado y estable de democracia política y prosperidad económica, quizá porque tampoco había pagado nunca antes un precio tan alto como el que significó la derrota de la razón en 1939”.

<sup>390</sup> Son entre otros filósofos Schopenhauer, Aristóteles, Kant, Hobbes, Freud, Pirandello, Bergson, Huizinga y Lipovetsky (N. B. Sosa, 2007).

sociales y humanas<sup>391</sup> se han ocupado de su estudio, concluyendo que como actitud ante la vida, así como fuente de placer y displacer, supone un recurso que merece ser cultivado, nutrido y conservado. Si intelectualmente, se contempla como una forma de enjuiciar los hechos que puede desembocar o no en crítica, lo cierto es que por sus amplios matices puede definirse de tantas maneras como realizaciones y modos de entenderse. El humor puede ser constituyente de género literario y, por tanto, un rasgo estético fundamental para calificar obras y autores, como sucede en el caso que estamos analizando.

Si consideramos funciones tan características del tratamiento humorístico como la de producir efectos de acercamiento, distanciamiento, autoprotección, defensa, exaltación, humillación, burla, educación, reconciliación, unificación, transgresión, terapia o catarsis, escudo ante los problemas insuperables, crítica social, así como la de incidir en la función metalingüística, la metacomunicativa, la simbólica, la satírica y la fáctica, es fácil relacionar muchos de ellos con la escritura personal de Moix, ya que su faceta de comunicador y entrevistador, su imagen de hombre polémico y popular propiciaron el uso satírico-humorístico que, lógicamente, embargaría también su escritura. Se reflejan en ella una serie de hechos, realidades, opiniones y comportamientos especiales, destinados a construir un personaje literario, a través del cual desenmascarar la hipocresía del poder, desarticulando convenciones y prejuicios sociales. Dicha tarea de construcción del personaje se lleva a cabo mediante una determinada materialidad discursiva que, según ve Alonso de Santos (N. B. Sosa, 2007: 176) utiliza “diferentes canales para la comicidad: la verbal (frases hechas, dobles sentidos, juego de palabras), la que

---

<sup>391</sup> Se trata de la lingüística, la comunicación social, la antropología, la medicina, la psicoterapia, la pedagogía, la filosofía, la sociología, el cine, la literatura, la religión y la economía, etc.

proviene de situaciones (enredos, malentendidos, confusiones), la que encontramos en algunas costumbres (anticuadas, bizarras, etc.), la que construye un personaje (ridículo, ingenuo, etc.) (síntasis)”.

Estos procedimientos, al servicio de la comicidad, informan las memorias de Moix tanto a nivel de expresión como de contenido, mediante relatos y anécdotas destinados a provocar la risa del lector, sin prescindir del fondo reflexivo y testimonial propio del género, móvil que, en el caso de Moix, se ejecuta narrativamente plagando el relato de cuadros costumbristas, como el famoso pasaje de “la peseta” que se tragara un día para evitar ir a la escuela y que expulsara por la tarde en la sala de cine (T. Moix, 1998c: 119). En este sentido, hay que entender a Sosa (2007: 173) cuando, guiada por Moliner (1977) y Garanto Alós (1983), define el humor como el “estado de ánimo de una persona, habitual o circunstancial, que le predispone a estar contenta y mostrarse amable, o por el contrario, a estar insatisfecha y mostrarse poco amable, es decir, refiere a una actitud subjetiva de carácter general que, matizada en uno u otro sentido, todos los seres humanos poseemos”.

Como las memorias de Moix son las de un adulto que ahonda en el pozo de la memoria para reconocer su propio rostro, haciendo reír y pensar a sus lectores cómplices, remata con su cuadro costumbrista que ofrece el hecho de que, al salir del cine en una hora [ya] avanzada de la noche, estuvieran semi-abiertas las tiendas de su barrio, saliendo los propietarios a la calle para verles desfilan con la peseta. El acontecimiento hizo que aquella misma noche, la tienda de sus padres volviese a llenarse por los vecinos interesados en ver y tocar la peseta. En el fondo de este relato se encuentra el testimonio de su temprana pasión por el cine. El

memorialista construye gran parte del personaje de Ramón en función del cine, de los estrenos y los títulos de sus entregas, del fenómeno como fundamento de su vida y evasión<sup>392</sup>.

El humor puede entenderse como la actitud de alguien ante algo, pero también como una particular forma de enjuiciar o abordar situaciones con distanciamiento y esperanza. De las tres tipologías de humorismo (el humorismo humorístico, el humorismo satírico y el humorismo irónico) propuestas por Lipps (1923) en *Fundamento de Estética* (N. B. Sosa, 2007: 174), la segunda es la que más podría aplicarse a la escritura de Moix a la hora de analizar el tema del adulterio y el de la homosexualidad. Pensemos en el momento en que Ramón y Roberto, dos de los personajes de sus memorias, tras ver la película *Ben-Hur* y *Messala*, el último incide en la teoría sobre el amor secreto entre sus actores y, erigiéndose en reportero, intenta conocer la opinión de una mujer, al preguntarle insistentemente si ambos protagonistas de la película son homosexuales. La pregunta, incómoda para ella, desata su ira y sin tardar, su marido y otros, con un tono amenazador y listos para recurrir a la violencia física, salen en su defensa. Ante la recrudescencia de los hechos, Ramón y su amigo se dan a la fuga y se refugian en una cafetería, donde siguen riéndose e intercambiando confidencias (T. Moix, 1998b: 438-439). Esta escena transforma en humor una realidad social intolerante e hipócrita ante la homosexualidad en la ficción cinematográfica y mucho más en la vida real.

---

<sup>392</sup> También sirva el hecho por él contado de que siendo Custodia quien le acompañaba al cine, la misma tarde de su entierro, se fue al cine a pesar de decir sentirse apenado por el amor que la difunta sentía por él (T. Moix, 1998b: 376).

Lo cierto es que dicha situación socio-cultural suponía para él un claro motivo de sufrimiento y tristeza, pese a ser abordado en su relato, a menudo, de forma que incite a la risa. Con la intención de distanciarse de ella, cuestiona los prejuicios y, sobre todo, la moral oficial de aquel entonces, pero al mismo tiempo preconiza un nuevo mundo donde tengan prioridad el amor y la libertad sexual. De este modo, carga contra un periodo concreto de la historia reciente de España: la España franquista con su política contumaz hacia la homosexualidad, abogando por la muerte de las creencias que el régimen erigió en dogma para la sociedad. Con humor, enjuicia la ideología dominante, utilizando la risa —“una de las mejores experiencias en cuanto a la conservación del sentimiento y la vitalidad humanos” o la “mejor estrategia para mantener viva la voluntad de vivir” (J. G. Maestro, 2003: 32)— para condenar la situación político-social, oponiendo la propia voz a la palabra autoritaria, para liberarse de la angustia existencial. De ahí que se pueda hablar de la *teoría de la descarga*, como se puede ver en Freud y Aristóteles, ya que ambos defienden que una de las características del alma consiste en luchar por liberar pasiones. Consecuentemente, la misión del humorismo y de la comicidad (tragedia, comedia) consiste en purificar el alma mediante la catarsis. De la misma opinión es Nietzsche, cuando dice que el hombre sufre tan profundamente que ha debido inventar la risa, sincronizando con la filosofía cínica, según la cual el humor es un tipo de catarsis o contraveneno espiritual.

Debido a los prejuicios que rodean la homosexualidad en la España franquista, a través de la figura de su padre, Moix usa el humor como protección, al igual que lo hiciera en el cuartel militar donde, para evitar cualquier



desbordamiento, Ramón se niega a compartir noches con otros chicos argumentando que tal hecho le haría recordar a su padre en los lejanos días de la posguerra, es decir, “una figura ridícula, en calzoncillos y camiseta y con la posibilidad de que saltasen los enrojecidos testículos que tanto asco me habían inspirado” (T. Moix, 1998b: 401). En general, en el relato de su vida sexual, hace uso del tono picaresco, con intención ridiculizante, grotesca a veces y a menudo subversiva, como cuando habla de su relación con el director de una revista en la que pretendía publicar un artículo, y al que rechazará con el pretexto de su inexperiencia practicando el sexo (T. Moix, 1998c: 148). La ironía narrativa es una figura básica en el autorrelato, adecuada a la visión que el narrador tiene de la vida y el entorno en el que se desenvuelve el personaje. Este tono narrativo significa un distanciamiento respecto al mundo y, por tanto, suscita debate al que resulta difícil ponerse de acuerdo sobre el sentido de su proyecto de vida. De manera simultánea y dialéctica, esta confrontación que Moix ejecuta le sirve para hacer una compleja operación de remoción crítica comprensiva recuperando otra faceta de su vida y de la sociedad franquista<sup>393</sup>.

En el momento en que Terenci Moix lleva a cabo su ambicioso proyecto memorialístico, la libertad de expresión está instalada en España, lo que le permite hablar sin trabas de lo que quiera y optar por el relato popular y costumbrista, incidiendo en el chiste y el lenguaje abierto de la homosexualidad. Y es que, si en un principio el chiste constituye el objeto de risa, en seguida viene a ser un claro motivo de provocación y preocupación, como pueden verse en los casos de Ramón

---

<sup>393</sup> A este respecto, Pirandello (1968) escribe en su ensayo *El humorismo*: “En el humorismo, la reflexión no se esconde, no permanece invisible sino que se pone ante la emoción inicial como un juez, la analiza, desapasionadamente, y descompone su imagen. Sin embargo, de este análisis, de esta descomposición, emana otro sentimiento de lo contrario” (N. B. Sosa, 2007: 181).

y Lettie, dos homosexuales que intercambian duras palabras al tener visiones completamente diferentes tras ver una película (T. Moix, 1998c: 443). El humor que envuelve la reacción de ambos protagonistas permite ver cómo se sienten ofendidos ante una propuesta contraria a su opción sexual, desembocando en la frustración. Otra secuencia de humor la protagonizan Ramón y Ricardito en Roma tras reencontrarse después de muchos años. En su diálogo, se percibe la falta de interés por parte de Ramón por no querer desempeñar tanto el papel del hombre como el de la mujer en la relación; comportamiento como éste pone de manifiesto el sentido del humor a través del rechazo al que, a veces, se ven confrontados los propios homosexuales (T. Moix, 1998a: 432). Más allá de la gracia que tengan dichos chistes, su intención es el reconocimiento de un mundo alternativo, pero tan real como el heterosexual, por lo que la “risa revela la frontera de una facultad crítica y cognoscitiva, así como advierte de la audacia de nuestro atrevimiento” (J. G. Maestro, 2003: 31).

De modo general, en las memorias moixianas, el humor podría contemplarse como una fuerza motriz que impulsa el relato, estructurándolo. A través de ello, y tomando como fuente de inspiración el Romanticismo que entiende la literatura como creación, imaginación, invención, sueño, fantasía o categoría abstracta y la visión del mundo como tragedia, caos, calamidad, irresoluble paradoja e incongruencia, Moix se recrea creando a los personajes de su historia mediante el humor. Se presenta a sí mismo como un delincuente que hurta libros y que tras ser recriminado por ello, justifica su falta por el hecho de que sea una práctica de su familia, puesto que también su madre llegó a robar pollo en el mercado (T. Moix, 1998c: 275), con la misma despreocupación que habla de

cómo frecuentaba los prostíbulos a los seis años, siendo objeto de tocamientos por parte de sus familiares y terceros (T. Moix, 1998a: 328 y 440) o de cómo en París se dedicó a la prostitución. Objetivamente, son hechos fundamentales para la formación de su personalidad, pero que Moix aborda con superficialidad, dando al relato un tratamiento jocoso, como cuando explica, por ejemplo, cómo heredó de su padre la inclinación a la prostitución, quien doce días antes de su nacimiento fue cogido *in fraganti*, por su madre, en un prostíbulo. Con estos antecedentes, es natural que el pícaro Ramón convenza a una de las prostitutas de que su madre está ciega y postrada de por vida en una silla de ruedas, con el fin de conmovérsela hasta acabar llorando (T. Moix, 1998a: 145).

La peripecia es un elemento característico de estas memorias; a través de su relato se tornan naturales situaciones, conductas o actitudes vistas con reserva por la mayor parte de la sociedad. Con este juego intelectual, propone Moix una lectura diferente de lo social mediante rupturas, desplazamientos e incumplimientos de las normas generales. Tal hipótesis conduce a la *teoría de la incongruencia*, defendida por Schopenhauer (1996) y Schaeffer (1981), para quien la “risa o el placer asociado a la risa es el resultado de la percepción de una incongruencia en un contexto lúdico, esto es, un contexto basado en la ausencia de racionalidad” (N. B. Sosa, 2007: 180). Maestro (2003: 31) opina en idéntico sentido. Podrían multiplicarse los ejemplos, en los que, fundamentalmente, con ácido sentido de humor, Moix pone de manifiesto el valor concedido a las anécdotas en el relato de la memoria con el propósito de construir un personaje diferente, ya que, como dice Luis de la Peña (1998: 9) “pocos, demasiado pocos, los autores que en este tipo de trabajo comprometen algo más que una suma de

anécdotas, en las más de las ocasiones demasiado conocidas. Así los libros de memorias tienden a convertirse en algo rápidamente perecedero y de escaso valor más [allá] de lo comercial”.

La reflexión de Luis de la Peña nos lleva a concluir que, por su propia naturaleza, el humor siempre genera polémica. En este sentido, desde la política<sup>394</sup> hasta la sociedad puritana<sup>395</sup> pasando por la filosofía<sup>396</sup>, se cuestiona el humor por considerarlo inmoral, destructor y arrogante; sus detractores entienden que se trata de un mero cauce al servicio de la violencia psicológica ejercida por el hombre sobre quienes considera inferiores —tesis que desemboca en la *teoría de la superioridad* del humor, sincronizando con el *super yo* de Freud—, lo que a su vez provoca en éstos una reacción violenta por sentirse humillados, degradados y rebajados. Por el contrario, aunque con matices, el dadaísmo, el futurismo y el surrealismo, vanguardias históricas, inspirándose en la fuerza transformadora, creativa, imaginativa e innovadora, etc. del humor, lo valoran positivamente, tal como se aprecia en el análisis de Narbona (2003: 36-41), cuando se apoya en Marinetti, Mafarka, Nietzsche, Tzara, Picabia, Cravan y Breton. Por su parte,

---

<sup>394</sup> A este respecto, Maestro (2003: 31) apunta que las “sociedades, que políticamente se consideran excelentes, excluyen por completo la experiencia de la risa, es decir, la experiencia de lo cómico”. Para ilustrar su tesis, se refiere al marxismo, al fascismo y a la dictadura, así como a la república de Platón, a la agustianiana *ciudad de Dios*, pasando por las culturas judía y musulmana, que mantienen distancia con la risa y lo cómico.

<sup>395</sup> Maestro (2003: 31-32) resalta la ambivalencia de la Iglesia cristiana ante la risa diciendo que la <<risa, aunque en sí misma no constituyera un pecado, podía fácilmente ser causa o semilla de pecado. El movimiento espiritual del siglo XII trae consigo una nueva discusión sobre la licitud de la risa. Tomando como referencia un versículo de Eclesiastés (III, 4), se acepta en determinadas condiciones: ‘Hay un tiempo para reír y un tiempo para llorar’. La carcajada, no obstante, se presenta como algo propio del diablo, reflejo del triunfo del mal>>.

<sup>396</sup> Entre otros Platón, Sócrates, Aristóteles, Hobbes, Bergson y Casares (N. B. Sosa, 2007: 178-179). Como moralistas, muchos de ellos reprueban y censuran el teatro por entender que es una fuente de excesos, de exaltación de pasiones y de alteración de ánimo. Del mismo modo que los religiosos, preconizan un mundo estable, ordenado, sumiso, lógico, de soluciones concretas y no de problemas (J. G. Maestro, 2003: 31).

Jankélévitch (R. Narbona, 2003: 36) recalca que “lo único serio en este mundo es el humor”. En el ámbito de la antropología se ha defendido que, en algunas sociedades, esta manera un tanto particular de relacionarse que constituye el humor acompaña las actividades diarias y, por tanto, conlleva un estatuto simbólico.

Sobreviviendo a todos los moralismos, en el caso de Moix, lejos de ser una simple necesidad de exteriorización lúdica, es un instrumento de la inteligencia liberadora, un indicador de peso en el que se apoya para informar, comunicar y criticar a la sociedad, pues a partir de su trayectoria vital, motivo de reflexión, suscita un debate apasionante.

En síntesis, el humor que embarga las páginas de las memorias moixianas refiere, en gran parte, al modelo picaresco, en cuanto trayectoria de vida y discurso sobre la misma. Como imagen de la sociedad de su tiempo, pero con deseo de cambio y libertad, también el relato de la infancia y adolescencia supone una meditación sobre la formación de una personalidad. Con el humor corrosivo, que a pesar de las críticas, humanizar la vida social forma parte de sus funciones básicas, Moix se compromete jugando con las insuficiencias de la condición humana. Desde esta perspectiva, Sosa (2007: 174), inspirándose en Acevedo (1966), apunta que en el humorismo, “el sujeto se identifica emotivamente con el objeto de su crítica —sociedad o personaje concreto que considera ridículo o nefasto— y en esa mirada comprensiva, la actitud que motiva el discurso es tolerante y condescendiente con las debilidades humanas porque la intención, a diferencia de lo que ocurre en la comicidad, no es la de castigar el vicio o recompensar la virtud

sino poner en evidencia actitudes reprochables”. Dichas cualidades reprensibles también se textualizan mediante la ironía.

#### 1. 2. 5. 4. Ironía

La voz griega *eirôneia*, de la que procede el término ironía significa simulación, por lo que el simulador finge ignorar aquello que conoce. Esta figura estilística, empleada con frecuencia por Sócrates para descubrir a los sofistas, puede variar su interpretación según las culturas, dado que existe una amplia tipología de tratamiento irónico: la socrática<sup>397</sup>, la cómica<sup>398</sup>, la romana<sup>399</sup>, la verbal<sup>400</sup> y la trágica o dramática<sup>401</sup>. Así pues, la ironía, entendida como fenómeno verbal, comunicativo, sutil y complejo, así como burla fina y refinada, aparece bajo muchas formas. Aplicable a determinadas disciplinas científicas<sup>402</sup> y a realidades heterogéneas, su ámbito semántico es diverso, abarcando distintas connotaciones, como destacan algunos teóricos<sup>403</sup>. Por lo tanto, la ironía podría desempeñar una función referencial y conativa. En cuanto a la función referencial

---

<sup>397</sup> Es la utilizada por Sócrates en su método dialéctico.

<sup>398</sup> Se trata de una congruencia aguda entre nuestras expectativas de un suceso y lo que ocurre.

<sup>399</sup> Es la usada en la Roma Antigua en los discursos y conversaciones retóricas públicas con palabras opuestas a su significado o intención.

<sup>400</sup> Es el uso de palabras para referirse a algo que es más, y normalmente, lo opuesto al significado literal de las palabras.

<sup>401</sup> Empleada en la Antigua Grecia, es un recurso para aumentar la intensidad de la situación.

<sup>402</sup> Son entre otras la filosofía, la lingüística, la psicología y la literatura, etc.

<sup>403</sup> Se trata de José Luis Ramírez (1992), Diana Gioia (2005), Celia Fernández Prieto (2004b), Lara Irene Armendáriz Armendáriz (2005), etc.

cuyo papel consiste en remitir a un referente, resulta importante el contexto social al que se refiere el mensaje. De esta forma, se resaltan el valor o el componente *ilocutorio* de la ironía para denunciar o ridiculizar algo o a alguien; se conceden un papel al destinatario, es decir, que al valor semántico, se le suma el pragmático.

Para intentar explicar el componente ilocutivo, Gioia (2005) recurre al trabajo de Austin sobre el acto de lengua cuando establece una diferencia entre la “actividad locutiva o psico-fisiológica, conforme a las reglas de la gramática y del léxico, la perlocutiva que produce efectos en el destinatario, pero que no está ligada ni al contenido del enunciado ni a su forma lingüística, y la ilocutiva —la verdaderamente rentable en el estudio de la ironía— y que describe una acción teniendo como función por su enunciación el realizar esta acción (verbos performativos)<sup>404</sup>”. Además, la estudiosa señala a Kerbrat-Orecchioni, para quien el primer aspecto formal de la ironía resulta ser el último componente, dado que la ironía persigue una meta clara: atacar o combatir a una víctima. Es en este sentido en el que cobran fuerza las reflexiones de Fernández Prieto (2004b: 100) y de Mueke (A. Tapia, 2007), este último centrando el objetivo de la ironía en “una persona (incluyendo al propio ironista), una actitud, una creencia, una costumbre social, una institución, un sistema filosófico, una religión, una forma de civilización o la vida misma”. De acuerdo con estos presupuestos, fundamentalmente, Terenci Moix, por motivaciones psicológicas, por ser un sujeto racional autónomo que se autofunda, por ser fiel a sus principios y valores, dado que siempre procura recrear el mundo dotándolo de sentido desde su propia y única referencia, es decir, posicionándose en la vida desde su interioridad de una

---

<sup>404</sup> D. Gioia (2005). <http://www.mundoculturalhispano.com/spip/spip.php?article1348>

manera personal, hace uso reiterado de la ironía en sus memorias para rebatir las teorías de la Iglesia Católica, denunciar los prejuicios sociales sobre la homosexualidad, recordar la perfidia de la especie humana, burlarse tanto de sí mismo como del mundo. Centra, pues, su atención en algunos temas claves que configuran la sociedad, constituyendo su principal escenario de combate.

La hipocresía eclesiástica es objeto de su ironía en el relato, pues nunca hasta la muerte olvidó y perdonó a los curas a los que consideraba responsables de su *mala* educación en la infancia, recordando al padre David quien, en su firmeza de educar según la fe católica, censuraba la relación de amistad que le unía a Ricardito y se oponía a que leyera *Sinuhé, el egipcio*, obra de Mika Waltari. La ironía verbal que, en su inmensa mayoría, gobierna sus escritos, esta vez la pone en boca de su madre para burlarse del comportamiento del cura, ya que, ésta, entre sorprendida e indignada, exclama: —*¿No dicen que al niño le conviene leer? Pues que lea* (T. Moix, 1998a: 358-359).

Durante siglos, la Retórica se ha ocupado de este arte de elegancia y convencimiento que establece la ironía por su importancia en el intercambio comunicativo y su capacidad de permitir que se realice el ajuste entre el pensamiento y la audiencia. Desde esta perspectiva, requiere de una víctima y de un lector, éste importante por su colaboración en la resolución de la incongruencia en un enunciado. De ahí que se pueda hablar de la interdependencia entre ironía y víctima, tal como entiende Mueke (A. Tapia, 2007) cuando apunta que la “típica víctima de una situación irónica es fundamentalmente un inocente, de modo que la ironía de la mayoría de las situaciones irónicas es que éstas no pueden existir sin



*alazon* o charlatán complementario”<sup>405</sup>. Si en el caso que nos ocupa consideramos a Ramón como un inocente, vemos que ante el clamor del cura, según el cual el libro (*Sinuhé, el egipcio*), por su contenido, supone un peligro para su salud espiritual, el niño le recuerda que viene a espiarles casi desnudos en clases de gimnasia, en las que más tiempo pasa que en las de Matemáticas, Físicas o Catecismo. Ante esta declaración, el cura se abalanza sobre él, emite unos *gemidos estrambóticos*, pero ante su insistencia, le entrega su libro, su capa de cruzado y le autoriza a cantar en el coro. Detrás de esta historia, subyace la intención del escritor de dar a conocer el maniqueísmo de la Iglesia sobre la sexualidad, pues, según cuenta, todo ello ocurre tras previa relación sexual con el educador, como puede apreciarse en la siguiente referencia textual, cuando el ironista Moix, mediante el personaje de Ramón, recurre a lo que Mueke (C. I. Armendáriz Armendáriz, 2005) denominaría *ironía situacional* o *ironía de destino*: “Yo hice lo que me pedía, aunque si bien se mira no era demasiado, pobre hombre: una simple felacio ejecutada por labios inexpertos. Al parecer, quedó satisfecho de mis servicios pero, una vez sereno, me recomendó que no contase nada a nadie, pues él podría acusarme de haberle robado cualquier cosa y no sólo me echarían de la escuela sino que, además, iría a un reformatorio como el que encerraron al pobre Tom Brown en sus días escolares” (T. Moix, 1998a: 365).

Tal hecho, que sirve para destacar la oposición entre lo ideal y lo real, es un argumento de peso al que el escritor se apoya para denigrar o desvalorizar la Iglesia Católica incidiendo en la doble moral y la hipocresía que pesan sobre ella. Dicha hipocresía se palpa a la hora de la confesión, ya que el padre se encuentra

---

<sup>405</sup> En esta línea, se sitúa Vladimir Jankélévitch (1964) (P. Ballart, 2003).

incómodo, al preguntar al niño si se siente responsable de actos impuros. Ante su negativa, se produce un silencio, traduciéndose por su absolución y salida del confesionario. La actitud del prelado influye negativamente al niño, de tal modo que en su familia, se niega a rezar, a pesar de la exigencia de la abuela Yaya, renunciando a estar a la diestra del señor tras la muerte. Sin embargo, si alguna vez flexibiliza su postura (va a misa o reza), es sólo para complacer a su abuela, convencer a la tía Florencia que se arrepienta de sus insultos y, sobre todo, para sus propios intereses, consistentes en disculparse por sus masturbaciones (T. Moix, 1998b: 92-95). Por lo tanto, se trata de un perdón irónico, con el agravante de intimar con un hombre el Viernes Santo (T. Moix, 1998b: 220). En este sentido, cabe referirse a Ramírez (1992: 6), para quien es posible tachar de “ironías a situaciones trágicas y cómicas en las que el principio y el final, la premisa y conclusión son incongruentes con lo que la lógica, la justicia o el sentido común harían esperar”<sup>406</sup>.

El espíritu tendencioso que sustenta la ironía motiva al memorialista Moix a criticar a Dios, haciéndole responsable de los sufrimientos humanos, pero también por su incapacidad de inventar el cine, a pesar de que sus representantes en la tierra, como autoridad moral, clasifiquen las películas entre buenas y malas, dedicando su tiempo a imponer el formato y el contenido de aquellas que tienen que ver los niños para su buena salud espiritual. Sin embargo, Ramón, al presentarse como un niño con un carácter difícil, desafía al cura viendo *Ambiciosa*, película laica, durante la Semana Santa, de tal modo que ante las quejas del prelado, le contesta con un ácido matiz irónico que *el cine estaba bien lleno. Y*

---

<sup>406</sup> En la misma dirección, opina Ballart (2003: 13-14) que la ironía es un “recurso al que acudir cuando la lógica aparenta haber entrado en crisis”.

*muchos de pie y todo* (T. Moix, 1998a: 310). Así pues, el escritor, ante cualquier censura o actitud hipócrita, también palpable durante su entrevista con otro cura, opone resistencia (T. Moix, 1998a: 312-317). En este caso, su ironía resulta provocativa, destructiva, extremadamente subversiva, dado que la manera de llevarla a cabo alcanza a la inmensa mayoría de la gente. Cuestiona el valor de la religión católica que pretende moldear el comportamiento y la vida de los hombres, imponer su fe ante los intereses particulares, en un mundo cada vez más individualista, en el que, según él, deberían cobrar fuerza el amor libre entre los hombres y la sexualidad mucho más abierta.

Desde esta perspectiva, resultan de interés las reflexiones de Bajtín (1989), ya que su concepto de *dialogismo* concede gran relieve a la ironía, por constituir, junto a la parodia, la forma más evidente y la primera manifestación de la dialogía en la literatura. Para el teórico ruso, en las biografías y autobiografías antiguas, la ironía, la parodia y la risa se presentan como instrumentos de suma importancia para cuestionar el monolítico lenguaje oficial idóneo para la representación heroica, introducir la conciencia individual en los textos, de tal modo que “lo particular y lo privado (que no encuentran formas positivas de expresión) se visten con la forma de ironía y el humor” (M. Bajtín, 1989: 295). Su tesis avala la conquista de la voz propia asimilada frente a la palabra autoritaria, por lo que entiende que la dialogía está enraizada de manera profunda en la vida y la conciencia humanas. De este modo, el proceso de formación ideológica del individuo se desarrolla asimilando selectivamente sus propias palabras en conflicto con la palabra autoritaria, es decir, el poder que apoya el dogmatismo.

Moix, buceando en el reino mental de la construcción del mundo, apela a este componente psíquico e incluso psicológico de la ironía, para rebelarse, sobrevivir e intentar dominar, desembocando en lo que Nietzsche denominaría la voluntad de poder; por lo que al encontrarse ante la “ironía contemplativa”, también se trataría, en términos de Kierkegaard (2000: 283), de la “mirada segura frente a lo torcido, lo equivocado, lo vano de la existencia”. Por ello, la ironía significaría la *burla*, la *sátira* o el *ridículo*. Dicha mirada segura de la que habla el filósofo danés apunta a la idea de que con la subjetividad, aparece la ironía, ésta entendida filosóficamente como comportamiento, una actitud a priori, un “ser para-sí de la subjetividad” o el “despertar de la subjetividad”. En este sentido, el ironista o sujeto procura sentirse libre para desatarse o liberarse de la angustia existencial o del sentimiento trágico de la vida, como en el caso de Terenci Moix que aquí nos ocupa.

Como afirma Ferré, de manera general, en la escritura autobiográfica, la “ironía implica un proceso de desdoblamiento en el autor, durante el cual el yo se divide en un yo empírico e histórico, y en un yo lingüístico. En realidad, el don irónico se concreta cuando el primer yo del escritor, el yo formado por su experiencia en el mundo, toma conciencia de la existencia de ese segundo yo que lo constituye en signo, en materia de esa misma historia que está narrando. Esta experiencia de distanciamiento, de objetivación del yo histórico, es lo que permite al escritor observarse a sí mismo (así como también el mundo) desde un punto de vista irónico y, a fin de cuentas, liberado”<sup>407</sup>.

---

<sup>407</sup> R. Ferré. <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/ferre/>

En esta línea, la ironía constituye en el discurso de Moix una coartada para encolerizarse, luego, denunciar y, por fin, distanciarse de los prejuicios que rodean la homosexualidad. Mucha gente comparte la visión que representa su padre, quien continuamente le instaba a que se relacionase con chicas (T. Moix, 1998b: 274-275), diciéndole que prefería verle muerto a que fuese *maricón*. Habitualmente, la intolerancia funciona, sobre todo, cuando se trata de un homosexual pobre o de clase social inferior. Sin embargo, la consideración hacia tal colectivo cambia cuando el interesado tiene un gran poder adquisitivo o goza de un prestigio social, como en el caso del padrino de Ramón, dado que por ser rico y tener un buen trabajo, infundía respeto, de igual modo que su pareja, el médico Roberto. Así pues, cuando el homosexual es rico, se aleja un tanto de los prejuicios morales, como pone de manifiesto Moix (1998a: 167). Por ello, ironiza criticando la hipocresía para oponerle el deseo de la polifonía sexual a una realidad abierta y multiforme. Del mismo modo, por el golpe psicológico sufrido por su padre, tras el fallecimiento de su hermano, se burla de su comportamiento, alegando que no volverá a atacarle simplemente por su sexualidad (T. Moix, 1998b: 580).

En sus memorias, abunda el tono irónico para manifestar su incompreensión ante la no aceptación social de esta conducta sexual, pero también sobre las expresiones populares y familiares usadas para nombrarle. Así lo hace cuando narra el hecho de que su madre le llevara a casa de un médico para curarle de la homosexualidad: “No pensaba poner nada de mi parte. Aquella entrevista fue un mero trámite, algo que debía soportar para tener contenta a mamá o, cuando menos, para que durmiese tranquila, en la certeza de haber probado todos los remedios posibles para la salvación de su hijo. Una vez asumido que esto no era

posible, me dejaría en paz” (T. Moix, 1998b: 528). Cuando arremete contra su madre por empeñarse tanto en curarle, de algo que, para él, es natural y saludable<sup>408</sup>, el autor se esconde detrás de la ironía, apoyándose en el personaje de Ramón, para burlarse de todos aquellos con los que quería intimar, aunque su deseo se viera frustrado con el rechazo, no quedándole más remedio que desdoblarse en la ironía con la intención de iluminar la maldad y el cinismo que caracterizan a la especie humana.

Su amigo Roberto le consuela recordándole que tiene una madre adorable, a lo que Ramón le contesta: “Todos los que me habéis hecho daño sois maravillosos y me queréis bien. Espero que siga siendo así durante el resto de mi vida. No podría soportar que me hiciera daño alguien que no me quisiera” (T. Moix, 1998b: 562). Por su parte, la ruptura sentimental con Daniel le provocó una inquietud espiritual aguda, y, en boca de aquel amigo al verle muy apenado, pone las siguientes palabras: *Eres un amante perfecto* (T. Moix, 1998c: 563). En estos dos casos, el escritor recurre a la antífrasis, o lo que es lo mismo al *carientismo* (A. Tapia, 2007) o metáfora, tropo al servicio de la ironía, para poner a descubierto el engaño del hombre. En ambos casos, se ve claramente cómo a través del personaje de Ramón, hace unas declaraciones argumentando de manera indirecta para decir lo contrario, por lo que se burla de los responsables del daño moral sufrido. En cuyo caso, burlarse de sus contrincantes equivaldría a denigrarles, desvalorizarles o ridiculizarles. Para Kerbrat (1986), como la inversión del sentido que caracteriza a la ironía se da partiendo de lo positivo a lo negativo, estamos ante una situación en la que se critica “como si se alabase, se describe en términos valorizantes una

---

<sup>408</sup> Tal hecho revelaría, por parte de Moix, y en palabras de May (1982: 97), “una doble lección: el presente más que el pasado y la cabeza más que el corazón”.

realidad que se quiere desvalorizar”. En palabras de Debyser (1980), se trataría de un insulto afectuoso, o del agradecimiento en forma de insulto. En este sentido, resultan fructíferas las aportaciones de Freud, para quien la ironía “es una variedad de lo cómico que se parece al chiste por la utilización consciente de una técnica común al chiste y al sueño, la representación indirecta por lo contrario” (D. Gioia, 2005). Asimismo, en los dos ejemplos señalados, estamos ante la *ironía no citacional* en la que Moix se refiere a una situación irónica y la *citacional* donde como víctima, se perfila como un enunciador citado, respectivamente (C. Kerbrat-Orecchioni *apud* D. Gioia, 2005).

De las cinco circunstancias —ignorancia, inhabilidad, prejuicios, inexperiencia, sentimentalismo o inadecuación emocional— propuestas por Wayne C. Booth (A. Tapia, 2007), por las que un hombre puede ser víctima de la ironía, si tanto la tercera como la quinta son las que aquí convienen al niño Ramón por reflejar los estragos sufridos por el mero hecho de ser homosexual; pero lo cierto es que como escritor, a través de la primera y cuarta (ignorancia e inexperiencia) se burla de Ricardito y de Mary Martín, ambos amigos suyos de la infancia. Al referirse al primero, señala que tras intimar con el cura con el objetivo de conseguir unos privilegios, le revela el secreto. Pero, Ricardito, sorprendido, no entiende su juego de picardía, por lo que con tinte irónico comentaría el escritor: *Y él no lo entendía. ¡Pobre, pobre Niño Rico!* (T. Moix, 1998a: 366). De igual modo, Mary Martín, la americana con la que mantenía correspondencia, usó un español poco elaborado en su carta, motivo de comentario por parte de sus familiares. En boca de su madre, el escritor ironiza: —*¡Que no practique tanto, que la harán miembro de la Real Academia!* (T. Moix, 1998b: 111). Estos

ejemplos, como tantos otros, que gobiernan su escritura, permiten ver hasta qué punto el ironista Moix “lleva a cabo una escenificación, se desdobra en un hablante ingenuo, el que emite en serio el enunciado, y en un hablante irónico, que le valora como absurdo, estúpido, banal, en suma incompatible con sus puntos de vista o con la realidad objetiva. Por eso el enunciador irónico es polifónico, pues en él se superponen dos voces, una ingenua, directa, superficial y audible; otra no ingenua, subterránea, burlona, descalificadora de la primera” (C. Fernández Prieto, 2004b: 103-104).

La ironía, entendida como figura del lenguaje<sup>409</sup>, consiste en decir ocultando o bromeando<sup>410</sup>, dado que con el juego irónico, el locutor irónico intenta aislarse de los demás, despistarles, distanciarse<sup>411</sup> de ellos, confundirles o causarles perplejidad al considerarse superior, tal como defienden algunos estudiosos<sup>412</sup>. Entre ellos, sobresale Kierkegaard (R. Figueroa Weintzman, 2004), cuando alega que una “ironía que sea de la mayoría no es ironía”. De este modo, rompe las reglas de la comunicación, es decir, la regla de modalidad del principio de cooperación de Grice (1979), para quien un locutor tiene que ir al grano, ser

---

<sup>409</sup> Así lo ven Vico, Nietzsche, Kierkegaard, Wittgenstein, Saussure y Ramírez entre otros, destacando su carácter polifónico. En esta línea, se sitúan Ducrot (1980), Maingueneau (1986) y Berrendoner (1981) (D. Gioia, 2005).

<sup>410</sup> El romántico alemán Friedrich Schlegel discrepa alegando que la “ironía no es cosa de bromas” (P. Ballart, 2003: 12).

<sup>411</sup> A este respecto, Ramírez (1992: 7) subraya que el “rasgo distintivo de la ironía más comúnmente aceptado quizá sea el distanciamiento, pero, a mi juicio, también éste es vacilante, puesto que la ironía no sólo distancia sino que, al propio tiempo, como toda tensión, aproxima y sujeta. La ironía supone la facultad humana de merodear la realidad sensible asentando en ella el nido del sentido”.

<sup>412</sup> A tal propósito, Figueroa Weintzman (2004: 94), que recoge las aportaciones de Andrew Croos (1995) y Kierkegaard (1980), escribe: “La superioridad de la ironía estriba en el hecho de que, si bien quiere que la entiendan, no quiere que se la comprenda literalmente; para ello disfruta del lenguaje metafísico, y desprecia al discurso que todo el mundo puede entender en el acto. Hay una cierta supresión de sí mismo”.



escueto y ordenado, es decir, que su enunciado tiene que ser claro y no ambiguo, aunque Bela Allemann discrepa al ver interesante la ironía porque mantiene la burla irónica (D. Gioia, 2005).

Lo cierto es que en el caso de Terenci Moix, su compromiso directo con los demás le faculta para dotarse de una libertad positiva y expresar irónicamente sus ideas, pero siempre con la intención de llevarlas al corazón de la inmensa mayoría. De hecho, la ironía que envuelve sus memorias no requiere un gran nivel intelectual para ser percibida por el lector, por lo que con ella intenta acercar a la gente entre sí por reírse y burlarse mutuamente, familiarizar o humanizar los comportamientos, proponiendo con su juego un nuevo mundo con otros valores<sup>413</sup>, aunque Figueroa Weitzman (2004: 102), apoyándose en Kierkegaard, sostiene que el interés del ironista es exclusivamente “deleitarse en el placer que causa la libertad de jugar al hablar y de emitir comentarios que pueden ser interpretados de modos muy diversos”. Así pues, por el lenguaje popular de la escritura moixiana, el lector o receptor irónico descodifica rápido la polifonía, es decir, detecta la intención implícita del escritor, silenciando lo que Graciela Reyes (1984: 178) llama *ironía abortada*, pues en este nivel, no se cuestionan tanto la competencia semántica, sino más bien la pragmática, al entrar en juego el conocimiento de un sistema de valores, creencias, saberes y afectos de aquellos que actúan entre sí.

De este modo, suprimir la ironía, dicción elegante para decir ocultando, instrumento para manejar la realidad y el mundo preñándolo de sentido, equivaldría a suprimir el lenguaje, elemento tramposo, pero de suma importancia

---

<sup>413</sup> Desde la misma visión, Ph. Merlo (1997: 427) comenta que “Ce monde nouveau est celui qui inverse les rôles et les valeurs, il est habité d’êtres anthropomorphiques, joue sur le décalage réel/imaginaire, réalité/fiction et produit fréquemment des effets plaisants”.

para el hombre, ya que a pesar de todo, le permite relacionarse y comprenderse con los demás en la sociedad. Como categoría existencial (Ramírez, 1992), la ironía desempeña también una función relevante en el discurso consistente en estructurarlo, nutrir la fantasía, los sueños y los deseos, estimular la creación, dinamizar o ralentizar el ritmo del discurso, cohesionarlo y dotarlo de sentido, quizás respondiendo a las exigencias de la psicolingüística moderna<sup>414</sup>.

Esta dimensión estética<sup>415</sup> de la ironía se encuentra en la escritura de Moix, configurando su imagen, pues en su intento de dar testimonio de su periplo vital, se burla de los muertos (T. Moix, 1998a: 410; 1998b: 571), de las religiosas (T. Moix, 1998a: 317), del censor de sus dibujos (T. Moix, 1998b: 324), de sus familiares (T. Moix, 1998a: 126-129), del servicio militar (T. Moix, 1998b: 390-393) y del Museo Británico (T. Moix, 1998c: 322-323). De este modo, convierte sus memorias en un espacio idóneo para ajustar cuentas con todas aquellas personas que le han perjudicado en su trayectoria vital —aunque no es el único en recurrir a la ironía en sus escritos, ya que May (1982: 97), David Roas (2003: 11) y Fernández Prieto (2004b: 99) recuerdan que son muchos los escritores<sup>416</sup> que la usaron—, en la medida en que su burla se traslada al mundo en el que tras ciertas

---

<sup>414</sup> A tal propósito, resultan claves las reflexiones de Ramírez (1992: 7), cuando sostiene que la “psicolingüística moderna viene a establecer lo que ya Nietzsche sabía, que las estructuras retóricas y la teoría de las figuras no son meros instrumentos de la elocuencia ni mera habilidad de agudos e ingeniosos, sino mecanismo necesario de todo hablar, de la formación misma de los conceptos y de la estructuración normal del discurso”. Es también de interés la aportación de Fernández Prieto (2004b: 115): “la ironía actúa tensando al máximo la complejidad enunciativa inherente a la literatura: confunde y multiplica los niveles enunciativos, acentúa los desdoblamientos de autores y narradores, y regula la distancia moral y afectiva del autor con respecto al narrador y a los personajes, del narrador respecto a los personajes y a sí mismo, de los personajes entre sí, y de cada uno con el lector”.

<sup>415</sup> Cf. Fernández Prieto (2004b: 100-102).

<sup>416</sup> Se trata de Aristófanes, Plauto, Chaucer, Boccaccio, Rousseau, Sartre, Adams, Anatole France, Mark Twain, Voltaire, Molière, Sterne, Gogol, Diderot, Shakespeare, Cervantes, José de Larra, Valle Inclán, etc.

experiencias extremas, tan sólo merece su desprecio. De ahí que se pueda hablar de la ironía como saber o discurso antropológico, situándose en la línea de Ramírez (1992), éste guiado por Vico y Nietzsche, entre otros.

Moix ironiza en mayor grado sobre su infancia cuando se lamenta diciendo: “Mírame lector, mírame cómo era, cómo fui durante años, en el trayecto hacia la ilusión. Mírame saltando por las calles, ante las regañinas de la Custodia. Disculpa mi atolondramiento. Piensa que estoy avanzando hacia el cine de los sábados” (T. Moix, 1998a: 92). Igualmente, su formación en la adolescencia y, sobre todo, la falta de estabilidad emocional le incita a ironizar sobre sí mismo preguntándose: *¿Por qué ese adolescente se siente tan desamparado?* (T. Moix, 1998b: 206). A raíz de sus palabras, en las que de manera tácita el narrador pide la compasión y comprensión del lector, Moix nos encamina hacia el sentimiento trágico de la vida, pero también es cierto que su palabra virtual, en vez de liquidar otras voces, lo que hace es complementarlas, procurando revelarlas en su especificidad, desmarcándolas de los valores absolutos y de las verdades canónicas, pero conservándolas en el tiempo y espacio de su funcionamiento.

Aunque surgen voces críticas para cuestionar la ironía argumentando que el hecho de ser tropo o lenguaje supone que el ironista se separa de sí mismo, se distancia de los demás y, por tanto, no se compromete con nadie ni con nada, ya que repudia toda actividad humana al no concederle ninguna importancia, lo que le colocaría en una situación precaria y le convertiría en un hombre negativamente libre, tal como apunta, por ejemplo, Kierkegaard en su tesis doctoral sobre la ironía (R. Figueroa Weitzman, 2004), básicamente, como pieza clave de la pedagogía socrática, también constituye lo sustancial en Terenci Moix, por

alcanzar su máxima expresión en sus memorias. Puesto que en ellas se recogen las sutilezas de su pensamiento mediante la ironía, se ve nítidamente que dicho recurso supone, para él, un estímulo que le permite involucrarse en la sociedad de su tiempo, golpeando conciencias con todo aquello que nadie ignora, pero que muchos se niegan a admitir, por lo que un “espíritu irónico será lo único que nos salve hasta en medio del infierno más terrible que nos toque habitar” (P. Ballart, 2003: 17).

Sobre dicha base, nos encontramos con un autor que, al recurrir a la ironía para vertebrar su discurso, hace de ella una inagotable fuente de placer por proporcionarle libertad sin límites para enfrentarse con brillantez a los escollos de la vida. Si sumamos tanto su categoría ética como la estética, dos ramificaciones a su servicio, la elevamos a una categoría existencial, a una herramienta de peso para iluminar el camino hacia la verdad, teniendo en cuenta la imposibilidad de una vida genuinamente humana sin ella, tal como propone Kierkegaard (2000: 77), opinando que “Así como la filosofía comienza con la duda, la vida digna de ser llamada humana comienza con la ironía”<sup>417</sup>. En esta línea, trabaja García Pavón (2000: 5), ya que llega a reivindicarla para hacer frente a los desafíos de nuestra sociedad, del mismo modo que lo haría Paul de Man, en su ensayo *Blindness and*

---

<sup>417</sup> A este propósito, Kierkegaard (2000: 339) argumenta: “La ironía limita, finitiza, restringe y de esa manera proporciona *verdad, realidad, contenido*; la ironía *disciplina y amonesta*, y de esa manera proporciona *solidez y consistencia*. La ironía es un celador temido solo por aquel que no lo conoce, pero amado por aquel que lo conoce. Aquel que no entiende nada de ironía, aquel que no tiene oídos para sus susurros, carece *eo ipso* (por eso mismo) de lo que podríamos llamar el *comienzo absoluto de la vida personal*, carece de aquello que es a veces imprescindible para la vida personal, carece de ese baño renovador y rejuvenecedor, de ese bautismo purificador de la ironía que redime el alma de su vida en lo finito, por más que esa vida sea intensa y vigorosa; no sabe cuán refrescante y reconfortante es, cuando el aire se torna demasiado opresivo, desvestirse y lanzarse al mar de la ironía, no para permanecer en él naturalmente, sino para volver a vestirse indemne, ligero y satisfecho”.

*Insight*<sup>418</sup>. Por su impresionante desarrollo en la postmodernidad, es muy significativa, a este respecto, la siguiente referencia textual, en la que Fernández Prieto colabora en la valoración de la ironía en la literatura, así como en la vida humana:

La ironía ha experimentado un proceso de transformación y de expansión radical desde su definición retórica hasta convertirse en uno de los conceptos fundamentales de la teoría y la práctica literaria de la modernidad que llega hasta estos albores del siglo XXI. La entronización de la ironía como categoría artística y como categoría interpretativa se explica por razones culturales, filosóficas, psicológicas o lingüísticas [...]. La ironía con su *ethos* de relatividad y distanciamiento parece la respuesta idónea a la complejidad y al dinamismo vertiginoso de nuestro mundo, a la crisis de la relación entre las palabras y las cosas, al repudio de las verdades absolutas y a la fragmentación del sujeto. Y la literatura moderna y posmoderna, permeable a las perplejidades del ser humano y a las suyas propias, acoge la ironía como una señal de identidad (C. Fernández Prieto, 2004b: 102).

En síntesis, la ironía es una constancia en las memorias de Moix, desempeñando principalmente una función referencial y conativa. A través de esta forma de expresión a la que apela para disfrutar comunicando, y como animal retórico y revolucionario en busca constante de libertad, no sólo se burla de todos y de todo, incluso de sí mismo, intentando preñar de sentido su propia existencia, sino también caricaturiza al mundo<sup>419</sup>, por lo que su ironía de la vida se entendería como una vida salpicada de ironía.

En fin, los aspectos formales, que tanto colaboran en la construcción del personaje literario que se desdobra y se observa, son fundamentales para mostrar el estilo o revelar el secreto, es decir, la personalidad de Moix, a través de su peculiar discurso memorialístico.

---

<sup>418</sup> R. Ferré. <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/ferre/>

<sup>419</sup> En tal marco, Luis de la Peña (1993: 9) sostiene que Moix “es implacable consigo mismo: duro, irónico, ácido con los miembros de su familia, al tiempo que enternecedor con mucho de los descubrimientos que en esos años le van haciendo la vida.



## **CAPÍTULO IV**





## **1. LAS CONSTANTES TEMÁTICAS EN LAS MEMORIAS DE TERENCE MOIX**

Son muchos los estudiosos de la autobiografía que lo han definido, intentando resaltar zonas de intersección y diferencias con otros géneros afines como las memorias, los diarios, los epistolarios, el autorretrato, la autoficción y la biografía.

Lejeune (1994: 50), al concebir la autobiografía como un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en la historia de su personalidad”, señala que en las memorias, entendidas por él como un subgénero de la autobiografía, no se ve reflejada la vida individual, es decir, la historia de una personalidad; si bien la vida individual ocupa un espacio, como sostienen muchos teóricos<sup>420</sup>. Todos ellos coinciden en que en las memorias aparece el yo del escritor, aunque no es lo fundamental, sino el contexto social en el que se desenvuelve. Dicho entorno le permite referirse a la historia y a los demás en el sentido amplio de la palabra, es decir, al mundo de los acontecimientos externos y a los recuerdos más significativos. El memorialista, por tanto, a la hora de recapitular su vida y dotarla de sentido, alude a cualquier tema de la vida social implicado en la propia existencia.

---

<sup>420</sup> Entre otros, Littré, May (1982), Weintraub (1991), Caballé (1995), García Berrio (1992), Huerta Calvo (1992), Romera Castillo (1997), Lecarme y Lecarme-Tabone (1999), etc.

La aproximación temática<sup>421</sup> de una obra —subraya Gérard Gengembre (1996)— remonta al Romanticismo, corriente literaria que preconiza la creación, la originalidad y la subjetividad del autor. De este modo, se rompe con la imitación propia del Clacisismo. Como la obra refleja el sueño o el universo propio del artista, nos encontramos ante una concepción espiritualista y dinámica de la creación e innovación. En este sentido, el artista imagina de manera reflexiva los temas que va a tratar con la intención de poner a descubierto sus señas de identidad. Terenci Moix, cuya fuente de inspiración es el Romanticismo, es un caso ilustrativo; y así lo muestran sus memorias, en las que se ha podido inventariar tal número de temas que conscientemente crea, imagina, sueña o diseña en función de su proyecto de autorrepresentación, es decir, de la imagen textual que quiere dar de sí mismo, criterio que exige limitarse a los más significativos.

### **1. 1. Etapas vitales y formación del sujeto**

En la escritura autobiográfica, el sujeto del discurso se plantea como tema de la narración, puesto que intenta focalizar en el texto sus problemas existenciales. En este sentido, Lejeune (1994: 51) sostiene que el tema debe ser fundamentalmente la vida individual, la génesis de la personalidad. E. Bruss (1991: 67) defiende esta dimensión, ya que, argumenta que el autobiógrafo “es el origen de la temática y la fuente para la estructura que se encontrará en su texto”. De este modo, recapitular sus vivencias personales es dar a conocer todas las

---

<sup>421</sup> Los cultivadores de la teoría temática son entre otros Gaston Bachelard, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard y Gilbert Durand (G. Gengembre, 1996: 22-28).

secuencias desde la niñez, pasando por la adolescencia, la juventud, la madurez hasta la vejez. Sin embargo, unos autobiógrafos centran más la atención en la etapa de madurez y vejez, mientras que otros mantienen una relación exhaustiva con la infancia y adolescencia. Entre estos tópicos autobiográficos, que constituyen las zonas de referencia personal y, por tanto, diferentes según los escritores, la infancia y la adolescencia son las que básicamente se manifiestan en la escritura moixiana, pues ponen de relieve la gestación de su personalidad dominada por el cine y la aventura por el mundo, respectivamente.

En *El cine de los sábados*, ofrece datos sobre su propia personalidad desde su nacimiento hasta catorce años cumplidos. En este intento de traer al presente los recuerdos de su infancia, tiene un objetivo bien marcado: recordar los episodios más significativos entre los que sobresalen las circunstancias de su nacimiento, sobre cuya fecha dice tener su llegada por mágica <<porque nací ‘vestido’, circunstancia que caracterizaba a los elegidos por la fortuna [...]. Por ser la fecha un cinco de enero, víspera de la Epifanía del Señor, se acercaba a Barcelona los Reyes Magos>> (T. Moix, 1998a: 58). Si se suele sostener que es la infancia el periodo de la vida en que se requiere mayor afectividad, en efecto, es así en la infancia de Moix, quien, como objeto de estudio, se desdobra en la figura de Ramón para presentarse como un niño afortunado, mimado y feliz de estar rodeado por el cariño de toda su familia, evidente desde su bautismo hasta la fiesta que lo acompañaba.

En su afán de darle una formación religiosa, a los dos años, sus padres le matricularon en las Dominicas; si bien su falta de disciplina sería la causa de su expulsión por llamar *mala puta a la monja regente* (T. Moix, 1998a: 98). Con este

relato consistente en identificarse y diferenciarse, Moix quiere ofrecer una señal orientativa de la futura relación que mantendrá con su entorno (T. Moix, 1998a: 102-108). Pero también afectó su precocidad a las percepciones culturales: señala que su amor por el mundo antiguo egipcio, la primera intuición de todo ello, le llegó cuando contaba sólo con cinco años, de igual modo que a esta edad, “sobrevino el primer impacto gracias a unos colorines desacostumbrados en el Peso de la Paja, unos atuendos que mi realidad blanco-y-negro de entonces encontraría cuanto menos insólitos” (T. Moix, 1988a: 83).

De manera general, en la escritura autobiográfica, el primer recuerdo en el ámbito familiar se presenta de suma importancia por la vida del futuro escritor. En lo tocante a Moix, su primer recuerdo se fija en el día que se tragó una peseta, llamando la atención de todos los vecinos del barrio y causando preocupación a la familia. Tal hecho, según él, quedaría como “una imagen permanente, que suelo asociar con el recuerdo de la película *Mujercitas*” (T. Moix, 1998a: 195). En su afán de buscarse a través de las palabras sometándose al autoanálisis, con la meta de impresionar al lector, señala cómo a los seis años, su padre le llevaba a los prostíbulos (T. Moix, 1998a: 136), frecuentaba las salas del cine, acompañado incluso de su familia (T. Moix, 1998a: 182), de igual modo que lo hacía con Cornelio, su padrino, uno de sus mentores al que recordaría por hacerle descubrir los esplendores de la Roma antigua (T. Moix 1998a: 189). Luego, el descubrimiento de la vida se asoció para él, desde muy pronto, a la pantalla a los ocho años.

A medida que Ramón vaya creciendo, no sólo el entorno familiar, sino también los amigos del colegio, el despertar de la sexualidad y el aprendizaje

centran su atención, de tal modo que a la hora de pasar a ser Terenci Moix, actualiza los hechos vividos en el recuerdo para configurar su propia imagen. Pensemos cómo trabó amistad con el Niño Rico, un compañero de clase sobre el que escribe que *en aquella época, a mis ocho años, lo que en mi pudiera parecerse a la libido se alimentaba de otras sensaciones* (T. Moix, 1998a: 238). El interés por este tipo de relaciones despertó entero a los doce años, cuando se dejó fascinar por la pareja homosexual Cornelio-Alberto y comenzó a manifestarse el amor exacerbado por el cine, que le llevó a asimilar la gramática cinematográfica. En la escuela, Ramón se perfila como un alumno inteligente y aventajado, ya que el éxito con la redacción se le subió a la cabeza, teniendo que aconsejarle su padre el ejercicio de la humildad y la discreción (T. Moix, 1998a: 341). Por el mismo tiempo, su rechazo incondicional a la religión le llevó a enfrentarse con el padre David, un *cura tonto, incapaz de comprender que a un niño de doce años pudiera interesarle mucho más la historia de Tebas* (T. Moix, 1998a: 368). A punto de cumplir catorce años, su porvenir empieza a preocupar sus familiares: su tío Miguel, hermano de su madre, por ejemplo, se propuso colocarle como meritorio en el Departamento administrativo de la empresa donde trabajaba. A esta edad, Ramón valora negativamente a su propia familia, destacando su peor situación económica, puesto que para sufragar los gastos del piso situado en la Diagonal, tenían que alquilar la parte delantera, y él compartir habitación con sus tías (T. Moix, 1998a: 395).

Para mucha gente, el primer empleo significa un cambio sustancial y radical en su vida, como en el caso de Moix que se esconde detrás del personaje de Ramón para dar a entender que por necesidad empezó a trabajar un siete de enero,

dos días después de cumplir catorce años, fecha que él calificó como la de su *salida al mundo*. Con este hecho inició su diario en los términos siguientes: *hoy es mi primer día del trabajo. Soy ya mayor* (T. Moix, 1998a: 417). El caso es que, desde entonces, su vida iba a conocer un cambio profundo. Para preservar su intimidad, desechó la idea de la habitación compartida, pero muy pronto cayó en la soledad y, para intentar paliarla, escribió sin éxito a los grandes estudios de Hollywood solicitando las fotos de sus ídolos. Por lo mismo, veía de manera constante películas para intentar recobrar a personajes conocidas, paisajes habituales y estrellas amables. Su admiración por los artistas le llevaba a desplazarse hasta el aeropuerto para verles, como en el caso de Sofía Loren. Así pues, a los catorce años, edad crítica para el adolescente, tenía el alma en vilo, se aburría y vivía en soledad, pero con muchas ganas de madurar.

Si nos limitamos a observar estos catorce años que constituyen el objeto narrativo de *El cine de los sábados*, habría que confirmar que el título de la obra no engaña, ya que encaja con su contenido, aunque hemos podido rastrear en esta primera entrega episodios de edades posteriores. Recuerda que a “los veintisiete años, seguía prolongando una situación infantil y, además, la perduraba en dos planos distintos. La amistad con Pasolini me exigía el replanteamiento constante, la puesta en crisis de cosas” (T. Moix, 1998a: 259). Y ráfagas alusivas a los cuarenta, cuando reflexiona sobre cómo en “la cabalgata de recuerdos indecisos, va consumiendo el adulto sus noches solitarias. Así se adentra en madrugadas desprovistas de alma. Esto es lo que tengo cuarenta años después de que todos mis consentidores me levantasen en un trono en el Peso de la Paja. La más absoluta soledad, es lo que tengo” (T. Moix, 1998a: 376). En la lógica cronológica, dichas

edades deberían aparecer en las segunda y tercera entregas, respectivamente. Esta observación, a pesar de que podría quitar brío al hilo argumentativo de la narración, por romper el orden cronológico cuya principal función de autenticación para el lector le sirve para resaltar el carácter historico-narrativo de los hechos contados, no constituye un obstáculo para sostener que *El Cine de los sábados* “parece escrito como para dar la visión global del joven, cuando no incluso del adulto. Parece escrito para señalar la pervivencia de la infancia, mucho más de la adolescencia, en la vida y en el presente del escritor consagrado” (R. Fernández Romero, 2000: 440).

Así pues, Moix, en este acto de autodescribirse dejando recuerdos indelebles de su vida que pueden acabar dotándola de sentido, si bien toma como punto de arranque su niñez y su primera infancia con el cine como telón de fondo, no da cuenta de su *bio* siguiendo estrictamente un orden cronológico; tampoco lleva a cabo una relación exhaustiva de la infancia, sino que selecciona los momentos claves para la formación de su personalidad o la imagen que quiere ofrecer de sí mismo, subrayando la continuidad de estas dos en los veintisiete y los cuarenta años. Con este desorden mínimo y medido que, sin embargo, posibilita el relato de su vida, se baraja la hipótesis del fallo de la memoria, uno de los elementos claves para la escritura íntima porque transforma, traiciona, distorsiona, selecciona, repite, confunde y modifica datos por estar sometida a este juego entre el pasado de los recuerdos vividos y el presente de la escritura<sup>422</sup>. También, cabe la

---

<sup>422</sup> Los teóricos de la escritura autobiográfica que defienden esta tesis son entre otros May (1982), Smith (1991), Bruner y Weisser (1995), Caballé (1995), Fernández Prieto (1994, 1999, 2002), Cruz (2002), Molero de la Iglesia (2004), etc.

posibilidad de una ruptura con la fuerza mimética del enunciado por la falta de la articulación de la experiencia vital en etapas cronológicas sucesivas.

*El beso de Peter Pan* pone de relieve los años de aprendizaje del niño Ramón y su contacto real con el mundo. Y, como hemos visto, la primera entrega se cierra cuando tiene catorce años a sus espaldas. En la segunda, ya adolescente, su particular visión del mundo le obliga a centrar su atención en algunas obsesiones de la adolescencia, entre otras, la ansia de libertad, la búsqueda del primer empleo, la curiosidad por lo cultural, el deseo de realizar viajes y el descubrimiento de la sexualidad, etc. Efectivamente, según aparece en el relato, empezó a trabajar en la Harry Walker, entusiasmado, “por lo que consideraba una manifestación de la libertad, algo que me permitía salir del yugo de mi familia y gozar del mundo en plenitud absoluta” (T. Moix, 1998b: 47)<sup>423</sup>. En esta fase primaria de emancipación, Ramón soñaba con descubrir el mundo y, pese a sus complejos, era consciente de que su vida iba a convertirse en una película. Su interés por la cultura hizo de él un adolescente culto y autodidacta, y así lo reconoce al reflexionar cómo a los *atorce años, saliendo de la calle Ponent, ya era mucho mezclar a Goethe con algo* (T. Moix, 1998b: 64).

Muchos teóricos de la literatura de viajes han visto la relación privilegiada que mantiene con la escritura autobiográfica, ya que el autobiógrafo, a la hora de contar su vida, alude a los países visitados que son en cierta medida unos senderos que se entrecruzan en la literatura. Algo parecido podría decirse de Moix, puesto

---

<sup>423</sup> Una muestra de esta actitud de Moix, consistente en emanciparse trabajando, símbolo de la responsabilidad, puede rastrearse en Braconnier (2007). Este psiquiatra y psicoanalista, experto en temas relacionados con padres e hijos, aborda de manera general la adolescencia diciendo: “Les jeunes peuvent se sentir tantôt adulte, tantôt enfant. Cette période s’accompagne d’un désir d’autonomie, de prise de distance vis-à-vis des parents, mais aussi du besoin d’être rassuré” (A. Braconnier *apud* M. Laronche, 2007: 28).



que el modo de pintarse desde niño como una persona que activa su imaginación para viajar en tierras ajenas, siempre en busca del poder intelectual, se actualiza en su recuerdo cuando dice que sus intuiciones sobre Londres se confirmaron con su estancia en la ciudad. De su aprendizaje da testimonio cuando afirma que “la frecuentación de críticos locazas me habían ayudado a adquirir cierta dosis de eclecticismo que entonces todavía era insólita en la crítica española, pero aquellos conocimientos los intuía ya a los catorce años cuando recorría las distribuciones americanas buscando información en sus escaparates” (T. Moix, 1998b: 117). Como se aprecia, se trata de un aprendizaje deseado desde pequeño, pues como cinéfilo, poco le importaba el recorrido que le podía llevar a la búsqueda de una película por Barcelona en el Barrio Chino y calles prohibidas, motivo más que suficiente para volver tarde a casa, provocando el enfado de su madre. Como cualquier adolescente de catorce años, se preocupaba por el desarrollo de su cuerpo<sup>424</sup> y al mismo tiempo que confesaba que Peter Pan era su único amigo, se presentó como un solitario (T. Moix, 1998b: 81-82), al verse rechazado por los amigos homosexuales, llevándole a la frustración continua (T. Moix, 1998b: 153). A pesar de que su entorno le exigía un cambio, a los quince años seguían rigiendo su vida los comportamientos de niñez, pero al mismo tiempo, se mostró arrogante y preocupado por su vida sexual (T. Moix, 1998b: 193). Se sentía desamparado,

---

<sup>424</sup> Para Braconnier (M. Laronche, 2007: 28), se trata de un fenómeno banal conocido por casi todos, dado que “Les filles se plaignent de leurs seins, de leur ventre, de leurs cuisses... Les garçons de leur nez, de leur pénis... Cette focalisation s’appuie généralement sur une réalité qui est surinvestie, dramatisée. Souvent, cette partie du corps a du sens par rapport à une identification à un parent. Un garçon va se focaliser sur son nez parcequ’il n’aime pas celui de son père. Dans la majorité des cas, cette focalisation s’apaise avec le temps. Plus rarement, elle peut être une véritable obsession qualifiée de dysmorphophobie”.

triste y su soledad le empujaba a buscar cobijo en la cultura, saltando de cine a *los tebeos para uso y abuso de quinceañeras* (T. Moix, 1988b: 196).

La escritura memorialística es movimiento, dinamismo o continuidad en el tiempo; viene a entenderse que el “yo no es una unidad estática, sino un sistema dinámico” (C. Fernández Prieto *apud* E. Puertas Moya, 2004: 53), como se aprecia en Moix, cuando valida la adolescencia para sus propósitos textuales, duplicándose en el personaje de Ramón, con el objetivo de explorar sus señas de identidad. Así pues, con dieciséis años y todavía indeciso en cuanto a su identidad sexual, seguía leyendo, dejándose a veces influir por el papel del protagonista principal de la novela. Tal influencia le permitió escenificar lo leído en el mundo real, puesto que dimitió de la imprenta donde trabajaba hundido por el accidente que acabó con la vida de su compañero, Remigio (T. Moix 1998b: 247). Su autodidactismo le empujó a los diecisiete años a mezclar historias de hadas y princesas con Platón, Jenofonte y la Antología Palatina (T. Moix, 1998b: 349). También su admiración por la actuación de la actriz Nuria Espert interpretando le motivó a ser actor. Desde esta visión, se trata de un adolescente comprometido con la cultura, que andaba en su búsqueda incluso en los medios de comunicación (T. Moix, 1998b: 371), lo que no le alejó de la angustia a pesar de declarar que a los diecisiete años, trabajando en la Biblioteca, rompió momentáneamente con la angustia, la soledad y la tristeza para conocer una felicidad efímera entre las chicas (T. Moix, 1998b: 315).

En esta constante búsqueda ontológica, subraya que a punto de cumplir los dieciocho años, la tía Victoria le recordó que ya era un hombrecito. Pero dicha observación no le impidió que pidiera una moto a sus padres una vez cumplidos

los dieciocho años (T. Moix, 1998b: 422). Ramón no cumplió como se debe el servicio militar, seguía mirando hacia atrás, dejándose llevar por los sueños del niño mimado de ayer. Por ello, también sufrió la soledad, pero fue determinante el apoyo de Peter Pan. Asimismo, se dedicó a la masturbación, como deja claro en el pasaje siguiente: “Han llegado los dieciocho años, en el calendario se anuncia la década de los sesenta, mi soledad va cimentando una masturbación de multitudes, tantos rostros, tantos cuerpos tienen cabida en ella” (T. Moix, 1998b: 389). Presentándose como una edad muy delicada, empezó a intercambiar confidencias con Roberto.

La adolescencia, momento clave en la vida de cada ser humano, aparece como la etapa de mayor concienciación del individuo sobre cuestiones sociales, pero también como la de la indecisión y el aburrimiento; en el caso de Ramón, dispuesto a ensalzar sus valores individuales, se manifestaba en él el deseo de dedicarse a todo y ser todo a la vez, es decir, intérprete, traductor, lector, escritor, etc. (T. Moix, 1998b: 484). A los diecinueve años, su amigo Roberto le regaló una guitarra y como seguía reflexionando sobre su situación en el mundo, pensó apoyarse en esta amistad para vivir de acuerdo a su homosexualidad ya asumida. (T. Moix, 1998b: 536). Si bien el rechazo de éste hizo que se refugiase con más voluntad en la literatura a los veinte años, reflexionando aún con más intensidad sobre su situación (T. Moix, 1998b: 533). Sostiene Braconnier (2007) que la adolescencia es la edad de las paradojas y, en este sentido, se entiende la situación de Ramón, metido de lleno en la redacción de su novela, lectura de obras, haciendo suyo este verso de Byron, al considerar que resumía su situación crítica en el mundo: *Soy joven y siento que el mundo no fue hecho para mí* (T. Moix, 1998b:

554). Su pesimismo se acentuaba cada vez más condicionado por la lectura de Camus y Sartre, entre otros, lo que desembocó en la falta de paz interior, de confianza en sí mismo y, por consiguiente, en la incapacidad para llevar a cabo sus proyectos.

Aunque se supone que el estado caótico, los momentos cruciales y conflictivos del individuo consigo mismo y con su entorno inmediato constituyen a veces un estimulante para soñar con un futuro mejor, no parece ser así en el caso de Moix, quien se esconde detrás del protagonista de Ramón para ofrecer la imagen de un adolescente miserable que no hacía nada más que experimentar un vacío existencial en mayor grado (T. Moix, 1998b: 584-585), agravado tras ver la adaptación americana de la Fanny de Marcel Pagnol. De este modo, reflexionando continuamente, sentía el deseo de evasión al dejarse arrastrar por las dudas y el atolondramiento. Sin embargo, recurrió sin éxito al auxilio de su guitarra, convertido en instrumento cultural, hasta que recibió el apoyo del Señor Mateu y de su hermana, Ana María Moix.

Cuando menos, la formación de la personalidad de Moix, por los hechos contados entre catorce y veinte años, con el objetivo de aclarar el sentido de su existencia personal, resulta fascinante. Dicha historia, objeto de conocimiento, ha servido para demostrar la imagen que quien recapitula su vida en la adolescencia quiere dar de sí mismo: un chico culto, atormentado, hundido, rebelde y enfermo, necesitando una gran dosis de sesiones psicológicas para tranquilizarse y sentar la cabeza; luego, mirar con esperanza hacia el futuro. Por ello, Luis de la Peña (1998: 9) sostiene que los “recuerdos no son sólo motivos de enseñar las carnes, las llagas que deja el tiempo, sino, sobre todo, motivo de reflexión”. En esta segunda entrega

de sus memorias, aparecen ocho y nueve años, en los que, respectivamente Ramón, conversando con el Señor Mateu, le recuerda que a los ocho años no cometía falta de ortografía en la escuela y que a los nueve había visto la versión cinematográfica de Orson Welles. Esta retrospectiva, importante para detenerse en recuerdos privilegiados permitiendo una reflexión moral e intelectual sobre lo contado, evidencia una vez más el desorden y capricho de la memoria a la hora de recordar hechos, como destaca Moix<sup>425</sup>.

En síntesis, *El beso de Peter Pan* arroja luz sobre los años del aprendizaje del escritor, el relato responde a la formación de su propia personalidad. Aparece no sólo como amante del cine, de la literatura y la cultura en general, mientras sobrevive dedicándose a múltiples empleos, sino también como un adolescente desgraciado que acaba de descubrir su propia identidad y homosexualidad.

En el *Extraño en el paraíso*, el adolescente Ramón sigue con el aprendizaje de la vida. La preocupación por su destino le lleva a preguntarse ahora: “¿Qué se es a los veinte años? Niño, hombre, adolescente, todo a la vez como la propia década. Se es un desconcertado y un peregrino. Un extraño en todos los paraísos y un eterno viajero que todavía ha de averiguar adónde conducen las rutas que empezaron al este del edén. Un cinéfilo, un literato, un enamorado; un masturbador, en resumen. Y el tiempo es siempre el del onanismo” (T. Moix, 1998c: 10). Así pues, esta pregunta acuciante, que Ramón se hace a sí mismo, es la que le va a ocupar en toda su trayectoria vital, la que le empujará a viajar constantemente, a enamorarse y experimentar rechazos que lo hundirán en la depresión. Su ansia de libertad absoluta le lleva a huir de la casa familiar, a los

---

<sup>425</sup> A este propósito, se pregunta Moix (1998b: 229): “¿Desde qué parcela de la memoria, ese órgano tan maltratado y a la vez maltratador, ese enésimo sentido que se rebela sin advertir, que revoluciona a traición, mezclando, combinando, confundiendo a su antojo?”.

veinte años, a relacionarse con los marxistas y defender la revolución cubana. Necesita viajar, es decir, salir de su ciudad y experimentar nuevas sensaciones, sincronizando, de este modo, con aquellos teóricos que establecen vínculos entre la autobiografía y la literatura de viajes.

Como hasta aquí la temática de la búsqueda de sí mismo, con la necesidad de indagar sobre los principales problemas de la identidad, se perfila como el motor de su discurso narrativo, el escritor señala que Ramón sale de España, rumbo a París a punto de cumplir veintiún años. Desde allí, viaja a Grecia con su amigo Alexander hasta que su relación termina y vuelve a España a los veintidós años. Tras esta aventura reprobable para sus padres, éstos quieren que se implique en el negocio familiar, a lo que él acude su convicción esperando volverse a París, hasta que el premio por su artículo sobre Mankiewicz, publicado en *Film Ideal*, le lleva a reconciliarse con su padre, que ahora le anima a escribir.

Como cualquier inmigrante económicamente insolvente, en París le va a costar encontrar trabajo para sobrevivir. Tampoco le resulta fácil conseguir una habitación, todo ello acentuado con la falta de pareja sentimental que le arrojará en la depresión, enfermedad que desaparecerá momentáneamente, dado que por su deseo de publicar un artículo, intimará con Fígaro, director de publicación de una revista. Ya en su despacho, exclamará refiriéndose a su edad: *Esto, para un veinteañero recién salido de la España gris, no dejaba de ser importante* (T. Moix, 1998c: 146). Con este relato, se ve cómo sus experiencias y riesgos personales hablan ahora como lo harán posteriormente de las dificultades a las que se enfrenta y del golpe psicológico sufrido en su largo camino por el mundo en su

etapa formativa. Quizás con ello Moix invita a reflexionar sobre el sentimiento trágico de la vida en la sociedad actual.

Siempre con deseo de aprender, Ramón viaja a Londres donde, de igual modo que en París, no se escapa de las dificultades de la vida. Para sobrevivir, trabajará en muchos restaurantes, pero muy pronto, va a ser despedido por sus múltiples ausencias. Tal hecho se produce por su devoción a la cultura, pues confiesa que colecciona o roba libros, investiga diariamente en la biblioteca del barrio; además de dejarse influir por algunos autores, asiste a conferencias, participa en espectáculos y fiestas. El fruto de esta labor cultural es la redacción de su primer cuento, al que un director de una revista, al considerarle un monstruo, se opone a su publicación, pues sostiene que lo escrito no se corresponde a su edad, es decir, veintidós años (T. Moix, 1998c: 406).

La España peregrina nos enseña que vivir fuera de su tierra resulta a veces embarazoso por estar lejos de los suyos, revivir desde la distancia su propia cultura, situación que, sin duda, llena de tristeza y melancolía. Semejante hecho ocurre con Ramón, ya que, a pesar de todo, siempre recuerda su ciudad natal y a sus familiares. Al verse abandonado por los amigos en Chelsea, la situación crítica en la que se encuentra le obliga a regresar a su país a los veintitrés años, entristecido por lo sufrido en el ámbito laboral y afectivo, pero fortalecido en experiencias humanas.

En su espiral de recuerdos consistentes en honrar su figura, señala que en Barcelona, al igual que su hermano, aspira siempre a ser escritor, y a los veintitrés años, gana un premio literario, para la alegría de su familia y del editor Josep Vergés. Tras este premio, y por haberse carteadado con unos de sus miembros, viaja

para conocer de cerca el funcionamiento de la revista *Film Ideal*. De hecho, una vez en Madrid, sus artículos londinenses llaman la atención de sus colaboradores. Ramón aprovecha su estancia para leer, escribir, ver películas y convertirse en un crítico cinematográfico. Tras esta experiencia cultural, de la que sale reforzado, además de constatar la falta de libertad en Madrid, habla de su vida sentimental con Daniel, un joven de dieciocho años, integrante del grupo *Film Ideal*. Tras colaborar en ésta y otras revistas, participar en coloquios de carácter cultural, vuelve a Barcelona, donde colabora en *La Gala*, mientras sigue devorando libros y trabajando en una nueva versión de *El desorden*. Tal actividad le hace decir que “a los veintitrés años tenía muchos más intereses de los que deseaba reconocer y muchas más esperanzas de cuantas me interesaba aparentar. Entre ellas, las llamadas de Daniel desde Madrid y la necesidad de ponerme a una altura superior para deslumbrarle” (T. Moix, 1998c: 545).

Sin embargo, Moix empeña su palabra en mostrar otra faceta de su personalidad a través del personaje de Ramón a quien presenta como un adolescente que ha sufrido el doloroso sentimiento de frustración respecto a la conquista amorosa, como aparece en su escritura, en la que se observa que, si bien la relación afectiva entre Ramón y Daniel prospera, acaba por constituir una pareja modélica que compete la pasión por el cine cuando Daniel le abandona para participar a un festival cinematográfico, intuyendo “el tormento de los días, desmenuzados con la crueldad que el obseso suele dirigirse asimismo; tormento y días convertidos en fragmentos de una ignominiosa totalidad” (T. Moix, 1998c: 566). De este modo, aparece que en el plano afectivo, el adolescente ama sin ser amado, lo que desemboca en el sufrimiento. Sufre, pero no desespera, ya que



cuando Daniel llega a Barcelona para participar en un festival, muestra mucho interés al recibirle calurosamente. Dicha obsesión por este amor ya platónico significa que se niega a olvidar y, sobre todo, a aceptar la decepción y la ruptura, lo que le llevaría a los veinticuatro años a reflexionar sobre su situación, manifestando la voluntad de superar el dolor (T. Moix, 1998c: 585). Sin embargo su verdadera frustración es sentimental. Con la intención de ayudarle a superar la crisis, Josep Antón X le aconseja que se vaya a Madrid e intente la reconquista. No es así, y su decepción le aboca a fumar constantemente, ver películas y leer, haciendo de su vida literatura.

Esta decepción amorosa le convierte en un nostálgico y, como señala, en el *film más patético de toda la industria* cinematográfica (T. Moix, 1998c: 615). A este propósito, quiere morir, se desmaya y una vez ingresado en el hospital, se recupera un poco tras la visita de Daniel, su madre y hermana. Como mucha gente, Ramón ya ha experimentado mucho el sufrimiento y, sobre todo, el dolor por el amor, por moverse inducido excesivamente por el sexo. Su desesperación y soledad en Madrid le obligarán a volver a la ciudad Condal *deshecho y sin ganas de vivir* (T. Moix, 1998c: 626), lo que supondría no estar en condiciones para ponerse rápido a trabajar. Pero no es así, en el caso de Ramón, puesto que como persona dinámica y trabajadora, conjuga esfuerzos para plasmar por escrito todo lo vivido. Desde esta perspectiva, el joven escritor sostiene que alivia sus penas, al refugiarse a los veinticuatro años en la literatura.

En efecto, *Extraño en el paraíso* se cierra cuando cumple veinticuatro años. Pero lo curioso es que en esa obra alude al Premio Josep Pla, ganado cuando tenía veintisiete años. Este hecho rompe un tanto con el hilo argumentativo de su obra,

pues gran parte de la crítica coincide que retrata la adolescencia del escritor en busca del amor y del trabajo. También evoca las edades de quince y trece años, como aquellas en que se inició al sexo y empezó a aprender inglés, respectivamente. Por lógica, ambas edades deberían aparecer en su primera entrega, *El Cine de los sábados*, pero para recordar hechos que considera relevantes en su periplo vital, apela a ellas en una obra que se inicia cuando el escritor barcelonés ya tiene veinte años<sup>426</sup>. Además, no da cuenta de su yo y de las circunstancias siguiendo un orden cronológico, por lo menos en cuanto a su evolución temporal, pues hay detalles que se pierden, así como conexiones difíciles o imposibles de restaurar. Por lo tanto, no sorprende cuando el memorialista insiste mucho en unas edades y calla totalmente otras, lo que significa que no da a conocer sino lo que cree importante para él o podría también ser de interés para la imagen del personaje, criterio que refuerza la tesis de *tremblé de mémoire* defendida por Lejeune (2000: 70) y valida la reflexión de Fernández Prieto (2001: 169), para quien “el yo no se perfila en la acumulación de acontecimientos o actuaciones, sino en su selección y distribución en su estructura narrativa que les dote de inteligibilidad”.

---

<sup>426</sup> La selección de los hechos es habitual en los autobiógrafos, como en el caso de Castilla del Pino (1997: 31), ya que en *Pretérito imperfecto*, subraya: “Los recuerdos que poseo de los primeros años de mi vida son aislados, discontinuos; aparecen en un contexto estanco, ni unido a otro ulterior ni precedidos por alguno. Emergen con islotes. Me he preguntado reiteradas veces cómo y sobre todo por qué he retenido unos y no otros, y, más aún, cómo al cabo de los años los evoco si, en apariencia, tienen escasa o nula relevancia. Pero pienso que este racioninio del que me valga ahora no es válido para este tipo de cuestiones. Porque se rige por criterios tales como el valor que posee el recuerdo, o la situación que va a ser recordada, y no es éste el verdadero planteamiento. En primer lugar, hay que colocar esa experiencia, de cuya posible resonancia emocional ya no queda nada, en el momento en que fue vivida; en segundo lugar, la retención de esa experiencia por sí misma viene a ser a modo de hitos sobre los cuales se sustenta ese mundo de nuestra primera infancia y sin los cuales estaría vacío”.

Llegando hasta aquí, sorprende el interés en rastrear las diferentes edades con los acontecimientos ocurridos en las mismas. Este hecho estriba en que, en la infancia, se encuentra la clave para comprender a Terenci Moix, criterio que confirmaría la máxima de William Wordsworth, para quien *la infancia es el paraíso del hombre*<sup>427</sup>. Este escritor hizo de este período un valor metafórico, es decir, una importante fuente inagotable para su creación literaria. Se trata, en consecuencia, de un período trascendental para él que, junto a la adolescencia, desempeña un papel de mayor relieve para comprender sus obras y tener una idea aclaratoria de la polémica que siempre rodeó su vida, dado que el niño Ramón no dejó paso al adulto Terenci Moix.

Y es que sus tres entregas de memorias, cada una de ellas con un volumen considerable, lo llamativo es que cubren tan sólo los veinticuatro años de su vida (1942-1966). Tal hecho atípico, pero clave para que el lector pueda comprenderle y él autodescubrirse, autoevaluarse y autoaceptarse, demostraría que se ha estirado más de la cuenta recreando su pasado basado en la infancia y adolescencia, y así lo corrobora Fernández Romero (1998: 159). En este sentido, se podría enmarcar la reflexión de Fernández Prieto, cuando hace hincapié en el papel de la infancia en la escritura autoalusiva en los términos siguientes:

el concepto de infancia es una construcción de la cultura moderna a partir del Romanticismo, que deja de considerarla como una mera etapa cronológica que abarca los once o doce primeros años de la vida de los seres humanos —umbral generalmente admitido para el paso a la adolescencia—, para conferirle un valor autónomo: el niño no se define negativamente en relación al adulto, por lo que aún le falta o por aquello de lo que carece, sino que posee su identidad como niño (C. Fernández Prieto, 1999: 536)<sup>428</sup>.

---

<sup>427</sup> Para Lecarme (2002: 52), William Wordsworth (1850), auteur de *Un poème autobiographique*, es el autor de la fórmula “L’enfant est le père de l’homme”.

<sup>428</sup> Freud, a través del psicoanálisis, ha contribuido de manera decisiva en demostrar que la infancia es una etapa vital muy valorada en la vida del hombre. Dicho periplo vital, de gran trascendencia en

### 1.1.1. La sexualidad

El sexo es una constante en las memorias de Moix, ya que, nada más adentrarse en ellas, uno se da cuenta de que está ante un universo poético poblado de escenas de sexo, tanto de referencia propia como ajena. Abordaremos esta temática desde la perspectiva doble de la homosexualidad y el adulterio.

#### 1.1.1.1. Génesis y manifestación de la homosexualidad

Para podernos encontrar con la libre expresión de la homosexualidad que sostiene, en gran medida, el sujeto autobiográfico de Moix, ha sido preciso realizar un largo camino. Hacia mediados del siglo XIX, la homosexualidad era generalmente conocida bajo el nombre de sodomía, de ahí que una de las mayores preocupaciones de los autores decimonónicos fuera intentar investigar sobre su génesis, y así lo han seguido haciendo hasta la actualidad aquellos críticos interesados en el tema.

Al abordar el complejo concepto de la homosexualidad, entran en juego muchas tesis que explicarían su origen, entre ellas, la genética y la adquirida. En

---

la modernidad, es un hecho destacado por muchos autobiógrafos, como sostiene Fernández Prieto (1999: 536-543), apoyándose en *Infancia y modernidad literaria: entre la narración y la metáfora* de Cabo Aseguinolaza (1996), *El cine de los sábados* de Terenci Moix (1990), *Infancia y corrupciones* de Martínez Sarrión (1993), *Tiempo de guerras perdidas* de Caballero Bonald (1995), *Pretérito imperfecto* de Castilla del Pino (1997) y “Sensibilidad infantil, mentalidad adulta”, de Gil de Biedma (1980).

efecto, para unos<sup>429</sup>, su origen es biológico, es decir, genético, dando una explicación hormonal a la homosexualidad; para otros<sup>430</sup>, no es más que una costumbre que se adquiere dentro de la sociedad. Según esta tesis, la educación y la cultura desempeñan un papel trascendental en la orientación sexual del individuo. Enguix (1996: 93) resalta estas reflexiones diciendo que una de las cuestiones candentes, cuando se habla de la homosexualidad, es la de su origen, coincidiendo con muchos expertos de una y otra tendencia para explicarla. En su tesis doctoral *Poder y deseo: la homosexualidad masculina en Valencia*, esta autora revela que, desde Aristóteles, la gente consideraba la existencia de una predisposición congénita a la homosexualidad, por ser la manifestación de “un anima *mulieris virili corpore* inclusa, es decir, un alma de mujer recluida en un cuerpo de hombre, una especie de tercer sexo”, según Ulrichs (B. Enguix, 1996: 33).

Entre 1898 y 1908, se publican varias obras, en las que destaca *Psicología sexual* de Havelock Ellis, por coincidir con Ulrichs (B. Enguix, 1996) que la homosexualidad es congénita y, desde luego, natural. Así pues, el recurso más usado para intentar una explicación al origen de la homosexualidad ha sido la base biológica. Pero, a partir de 1948, se empieza a percibir un cambio con la publicación de *Conducto Sexual del Hombre* de A. Kinsey.W. Pomeray y C. Martín, en cuyo libro se argumenta la no conexión entre el comportamiento sexual y la identidad sexual. Por ello, se intenta construir una escala donde aparecen

---

<sup>429</sup> Los colaboradores de la revista *Proceedings of the National Academy of Sciences (PNAS)*, publicación científica de EE.UU, la revista *Science*, bajo la dirección del genetista Dear Hamer (1995), la teoría hormonal del doctor Swyer, así como el neurólogo Simon LeVay en los años 90, se decantan hacia el origen biológico de la homosexualidad (R. M. Tristán, 2005: 18).

<sup>430</sup> En 1999, la revista *Nature Genetics*, tras estudiar el ADN de 52 parejas de hermanos homosexuales, descartó cualquier factor genético común de la homosexualidad, pues entiende que la homosexualidad se adquiere en la sociedad (R. M. Tristan, 2005: 18).

homosexualidad y heterosexualidad no como antagónicas, sino más bien como contiguas. Una investigación dirigida por Dean Hamer y publicada en la revista *Science*, que se basa en el estudio genético estadístico de un grupo de homosexuales voluntarios llega a la conclusión de que “un gen heredado de la madre predispone a determinados hombres a la homosexualidad” (B. Enguix, 1996: 194); esto demostraría que se trata de un hecho natural, avalando una tendencia de la época actual, que se basa en los estudios de la Sociobiología. Es éste un punto de vista defendido por algunos movimientos de *gays* y de lesbianas para explicar la conducta sexual como algo congénito e irremediable.

Sin embargo, a pesar de estas investigaciones, cuyo objetivo es explicar el origen de la homosexualidad, Louis-Georges Tin (2003) sostiene que, al igual que la heterosexualidad, la homosexualidad sigue siendo un fenómeno oculto e inexplicado que desafía las ciencias<sup>431</sup>. Desde la misma postura, Fernando Chacón, decano del Colegio Oficial de Psicólogos de Madrid, subraya lo difícil que resulta encontrar una causa concluyente sobre la homosexualidad por tratarse de un *cúmulo de factores que interactúan, como en la heterosexualidad*; de hecho, se han manejado diversidad de causas a lo largo de los últimos años, y ninguna aparece como concluyente (R. M. Tristán, 2005: 18). Resulta, por lo tanto, difícil afirmar que la homosexualidad es algo biológico, lo que algunos políticos argumentan para proclamar su condición de conducta adquirida en el medio social, si echamos un vistazo sobre la homosexualidad en la sociedad griega antigua. En

---

<sup>431</sup> A tal propósito, Louis-Georges Tin (2003: 121-122) dice: “Dès lors, l’anatomie, l’endocrinologie, la psychiatrie, la génétique, toutes les directions ont été explorées, et pour l’instant les recherches biologiques visant à expliquer l’homosexualité n’ont donné aucun résultat probant. Cependant, il est à penser que si l’on savait pourquoi certains sujets sont plutôt homosexuels, on saurait du même coup pourquoi les autres sont plutôt hétérosexuels. Dès lors, en bonne logique, l’on peut en conclure que, tout comme l’homosexualité, l’hétérosexualité demeure aujourd’hui un phénomène largement inexplicé”.

síntesis, emergen dos tesis principales no exentas de críticas relacionadas con el origen de la homosexualidad: una de ella privilegia la base biológica, natural e innata, mientras que la otra ve en esta conducta sexual algo adquirido en la sociedad. Dado que este fenómeno sexual se da también entre los animales (pingüinos, chimpancés) como ponen de manifiesto estudios científicos, el siguiente paso consistirá en examinar sus manifestaciones en las memorias moixianas.

Ciertamente, la autobiografía es un fenómeno encubridor de los problemas humanos, tal como han subrayado de manera recurrente muchos estudiosos de la autobiografía, sobresaliendo entre ellos Romera Castillo (2004b: 9) diciendo que “Si existe un género moderno, un tipo de literatura plenamente capaz de reflejar las inquietudes y preocupaciones del ser humano, éste es [...] la autobiografía”. Entre dichos problemas, cabe el de la sexualidad, visto por muchos como una de las obsesiones en la adolescencia; y así se perfila en la escritura personal moixiana en la que aborda sin censura su vida íntima hablando claramente de su sexualidad tanto para complacer a unos como desagradar a otros. Y es que hubiera sorprendido no hacerlo si recordamos que la valentía que le caracterizaba le hizo avalar con su pluma su conducta, asumiendo públicamente su homosexualidad, a veces, como arma combativa contra la opresión franquista, en un momento en que los gays se ocultaban. Así pues, la homosexualidad embarga al sujeto autobiográfico en sus memorias desde que reconoce que sus *compañeritos* le *atraían más de lo normal* (T. Moix, 1998b: 89). En esta aventura de la conquista amorosa, señala que entre los chicos que lo rodean, Roberto se presenta como el que más sentimentalmente le atrae. Según sus palabras, le ama tanto que nada más

escucharle hablar y reír despierta en él el deseo sexual. Se trata de un hecho destacado por Ellis (1997: 98) cuando dice que “Although Ramón initially flees the world of gay sexuality, several gay males play a decisive role in his adolescent development. The most influential of these is Roberto”.

En efecto, Roberto es el compañero de clase con el que más amistad tiene. Por casualidad, ambos coinciden en el cine Cervantes para ver *Ben-Hur* y *Messala*, una película de temática homosexual, en la que aparecen escenas de amor entre los protagonistas. Al final de la misma y tras comentarla, Roberto invita a su amigo a imitar la relación entre los principales protagonistas de la película, desempeñando Ramón el papel de activo y Roberto el de pasivo. Este hecho pone de manifiesto el deseo de llevar a cabo la homosexualidad a través del velo fílmico, si bien se hundirá en la desesperación total, cuando su oferta se vea rechazada. Aún así, el amor exacerbado por Roberto le hace tener siempre esperanza de que pueda cambiar de opinión, alegrándose cuando su amigo y su novio se peleaban, para entristecerse al ver reconciliarse a la pareja para seguir viviendo juntos. Hundido por esta decepción, lucha por conquistar a el Joven Inquieto, un compañero heterosexual que le va a rechazar. Una vez más, conoce otra dimensión del dolor, pero no se da por vencido, dado que tanto en el Estudio de los Actores en Barcelona (T. Moix, 1998b: 428) como en París (T. Moix, 1998c: 91), aspira a intimar con muchos jóvenes.

Asimismo, traslada su conquista al discurso fílmico, donde aparece nítido que se enamora de los actores del cine, entre otros Romeo, Radamás, Carl Trask, etc, como puede apreciarse en los siguientes pasajes: “Es posible que estuviese enamorado del joven actor inglés que interpretaba a Romeo” (T. Moix, 1998b: 84).



Prosigue: “Y cuando vi la Aída cinematográfica me sentí violentamente atraído por Radamés, interpretado por un actor” (T. Moix, 1998b: 86). Podrían multiplicarse los ejemplos en los que a través de las películas, el cuerpo humano viene a ser objeto de deseo. El hecho de enamorarse de actores de cine, bien por su condición sexual, bien por su atractivo físico es un hecho subrayado por muchos teóricos<sup>432</sup>.

Si algo pretende Terenci Moix es diferenciarse de otros memorialistas de tendencia más conservadora, dar una visión comprensiva de sí mismo, pero también exhibirse compartiendo con sus cómplices sus aventuras sexuales. De este modo, desdobándose en Ramón, su deseo manifiesto hacia otros seres del mismo sexo exige que se puedan destacar unas cuantas secuencias, con motivación sexual, vividas por el personaje. Pensemos cómo trabajando en la imprenta, traba buena relación con Andrés, primer homosexual conocido fuera del círculo de su padrino. Con él experimenta su primera relación sexual a los quince años. La preocupación por el cambio será un motivo en el que se apoye para frecuentar los guetos en busca del sexo, de modo que en la adolescencia el sexo ocupa el lugar de mayor relieve en su vida. De hecho, tras unas meditaciones, vuelve a focalizar su atención sobre su homosexualidad diciendo que los “numerosos cambios experimentados en mi vida me habían hecho olvidar que, a veces, era homosexual” (T. Moix, 1998b: 329). Coherente en la exposición de su vida erótica, porque renuncia a la

---

<sup>432</sup> A este propósito, Ellis (1997: 96) señala que <<As Dyer points out, several major American actors of the 1950s, including James Dean, Montgomery Clift, and Sal Mineo, were not only ‘to some degree or other, gay’, but ‘fit a certain stereotype of the gay man—sad, neurotic, confused... physically slight, with intense eyes and pretty faces’ [...]; and along with Tony Curtis, Tab Hunter, and Marlon Brando, they formed part of the gay iconography of the period>>.

*estrategia Albertine*<sup>433</sup>, no olvida que trabajando en la empresa familiar, se relaciona con un obrero de su edad (T. Moix, 1998c: 239). En Madrid por motivos culturales intima con Daniel, de igual modo que le hará con Carlitos, al que tilda de su doble<sup>434</sup>.

Sin embargo, la experiencia más marginal la vive en París, cuando intima con Alexander, el judío estadounidense, Fígaro, director de una revista y con muchos otros hombres por motivos de supervivencia, pues admite que en la capital francesa ejerció la prostitución (T. Moix, 1998c: 109). Podrían multiplicarse los nombres de sus amantes, en su alteridad que se presenta como manifestación o búsqueda de su identidad como gay activo (T. Moix, 1998c: 109, 150, 153 y 156). Como se aprecia, todo este juego consiste en centrar la atención en sí mismo para transformar su vida erótica en relato.

También Ramón fantasea relaciones homosexuales con Peter Pan, un personaje de ficción. Si bien con él resulta posible un pacto de sangre, no cabe duda de que le considera amante y compañero de viaje, apareciendo en el discurso como objeto de deseo y seducción. Por ello, Ellis (1997: 101) comenta que <<Ramón carries the blood of Peter not only in his veins but ‘hasta el fondo de su ano’>><sup>435</sup>. En París, Ramón se presenta como objeto de seducción, convertido en

---

<sup>433</sup> Desde la misma visión, J. M<sup>a</sup>. Castellet (2004: 355) señala que “Terenci Moix no tuvo necesidad de salir del armario porque nunca había estado dentro de él”.

<sup>434</sup> Ph. Merlo (1997), que ha centrado su tesis de doctorado en las novelas históricas de Moix, llega a la conclusión de que en su mayoría, pone en marcha la construcción de dos personajes similares. Cabe destacar, por ejemplo, casos como los de los niños Bruno y Jordi en *El día que murió Marilyn*, los gemelos Nils y Oleg en el cuento La Gala de *La torre de los vicios capitales*, Cesarión y su joven preceptor en *No digas que fue un sueño* y los gemelos Cleopatra y Alejandro-Helios en *El Sueño de Alejandría* (J. Céspedes Gallego, 2005: 314).

<sup>435</sup> Sobre este asunto, Céspedes Gallego (2003: 67) opina que <<Ligándose como hermano de sangre al personaje de James M. Barrie, Moix hace suyas las ambigüedades que rodean a Peter Pan, personaje andrógino del que Ellis (1997: 96) recuerda que es a menudo representado por una mujer y que se distingue por una especie de ‘afeminación fanfarrona’>> .

*absoluta propiedad* de Peter Pan, y así lo destaca otra vez Ellis (1997: 101). Tal hecho se percibe en su conversación tras ver la película *All about Eve*, en el cinema Caillot.

Como memorialista, Moix no sólo crea y se apropia de Peter Pan, considerándole su doble, símbolo de la homosexualidad, sino lo hace con el Niño Invierno, otra figura creada para enfrentarse a Peter Pan. Dichas figuras (Peter Pan, Niño Invierno e incluso Carlitos) constituyen su doble. Con ellas, quiere resolver su falta de amor, la tensión que experimenta por falta de pareja. Sobre este asunto, Céspedes Gallego (2003: 61) opina que, en cuanto a su relación con los demás, Moix “se acusa retrospectivamente de haber llevado a cabo una búsqueda siempre errónea de sí mismo a través de otro igual, de un amigo primero y de un amante después, que fuese en esencia idéntico a su propia personalidad, lo cual le ha llevado siempre al fracaso en las relaciones de pareja porque el doble ideal no existe”.

En ese diseño del amor platónico, es decir, en este intento de búsqueda de un ideal inexistente en la vida real, con la consecuente sensación de fracaso, recurre a la imaginación, lo que valida la posición constructorista de la autobiografía, sostenida por De Man, Catelli, Sprinker, Castilla del Pino, entre tantos otros, cuando aluden a la ilusión referencial autobiográfica. Aunque muchos otros teóricos (Caballé, Caballero Bonald, Romera Castillo, Molero de la Iglesia) insisten mucho más sobre el postulado constructorista de la autobiografía, cabe señalar que dicha posición no tiene sentido sino en la medida en que viene completada por la posición esencialista, que sostiene que el autobiógrafo es una persona real que ha existido y que ofrece una imagen real de su vida.

En relación con la homosexualidad de Moix, resulta interesante subrayar la combinación de ambas posiciones, pues además de las tendencias naturales en su contexto, apunta las elecciones conscientes de su sexualidad. Por ello, Diana Fuss (J. Céspedes Gallego, 2003: 66) analiza de manera solidaria la presencia de las dos posturas en la formación de su homosexualidad. Por su parte, Ellis analiza la tensión entre esencialismo y construccionismo en el mismo autor. Para él, Moix, de igual modo que Rosa Chacel y Juan Goytisolo constituyen ejemplos ilustrativos del movimiento progresivo en la autobiografía española de las últimas décadas, al pasar del esencialismo al construccionismo; de ahí que se pueda hablar del posicionamiento frente a la identidad, es decir, de la construcción frente a la esencia, que desemboca en la *literaturiedad* de la autobiografía<sup>436</sup>.

Asimismo, su compromiso con la formación sexual, estuviese donde estuviese, sería para él un pretexto para actualizar muchas otras experiencias de relaciones homosexuales, en las que presenta a Ramón como protagonista pasivo. De antemano, realza la imagen de esta conducta en el baño de San Sebastián describiendo, de este modo, lo visto:

En todo cuanto alcanzaba la vista, no se veía una sola mujer; sólo eran hombres, hombretones, hombrecitos, con el cuerpo untado de aceite y el slip reducido a su mínima expresión. Mis ojos amedrentados por primera vez la gran diversidad de ligue: miradas ávidas, gestos de aprobación o rechazo, según la apostura de la presa, sonrisas a la caza de sonrisas, toqueteos a los propios genitales como expresión de determinada urgencia. Después, cuando me introduje entre los vestuarios, pude descubrir cómo funcionaban los

---

<sup>436</sup> A causa de las diferentes concepciones de la homosexualidad, Ellis (1997) distingue dos tipos de autobiografías: *gay autobiography* y *queer autobiography*. En el primer grupo, figuran Juan Goytisolo y Jaime Gil de Biedma; ambos comparten una visión estructuralista de la homosexualidad y la consideran como algo opuesto a la heterosexualidad. En el segundo grupo, en el que caben Luis Antonio de Villena y Terenci Moix, se percibe una ambivalencia de la homosexualidad, pues presentan una identidad plural y no unívoca sin destacar en uno de sus aspectos, como subraya Céspedes Gallego (2002: 66). Este crítico sostiene que la ambivalencia que rodea el concepto *queer* imposibilita su traducción con una sola palabra. En este sentido, añade que en inglés significa algo extraño, singular, excéntrico, oblicuo; en el lenguaje coloquial, significa *marica* y *maricón*.

encuentros: hombres que entraban juntos en la ducha, gemidos bajo el agua y algún grito que encendía mi imaginación. Porque imaginar lo que estaba ocurriendo allí dentro era mucho más provocativo que contemplarlo, como por cierto me ocurrió en ocasiones sucesivas, cuando las puertas batientes quedaban entreabiertas, ya fuese por descuido derivado de la urgencia, ya porque los ocupantes de las duchas quisieran encender a los demás, mostrándoles una penetración o una felación (T. Moix, 1998b: 186-187).

Recuerda que en este baño, donde acudían su padrino y sus amigos homosexuales, Ramón vio también cómo Carlitos se relacionaba sentimentalmente con muchos hombres (T. Moix, 1998c: 251), como lo haría en París y Londres. Son imágenes impactantes que influirán de manera decisiva en su comportamiento, obligándole a señalar la reputada imagen helénica del erasta y el erómeno (T. Moix, 1998c: 430 y 447). El mismo interés por la curiosidad se palpa en Roma, cuando señala que asistiendo al erotismo entre Livio u otros, Ramón prefirió adoptar una actitud contemplativa; de hecho, cuando Livio se burló de él y le invitó a la fiesta, le contestó que *cada uno en su lado y de su propia mano* (T. Moix, 1998a: 28). Y ese sería el carácter de su comportamiento sexual en la época que vivió en aquella ciudad, viviendo el sexo en la pantalla y apoyándose en la fantasía. También la famosa noche de los *astronautas*, en la que se dieron escenas de lesbianismo y Pasolini le buscó un amigo ante el que se quedó indiferente, muestra lo inconsciente que resulta el origen de su homosexualidad, tendencia cuya expresión viene determinada por el velo filmico. Por ello, su amigo Pasolini le dijo que “—Tú no tienes sexo. Entre las piernas sólo te cuelga una filmoteca” (T. Moix, 1998a: 37). Es en este sentido en el que se ha de entender a Smith (1992) y Ellis (1997) cuando sostienen que la homosexualidad de Moix se activa o se siente tras ver las películas.

Su fascinación se fija en los atletas desnudos que aparecen en los carteles de campeonato de lucha libre; también se enciende su imaginación cuando mira las

fotos de su padrino, convirtiendo éste en objeto de deseo sexual, de igual modo que a Alberto. De la misma forma que asistió pasivamente a un espectáculo sexual salpicado de escenas de lesbianismo, también en París, conoció este tipo de prácticas, pues señala que allí, había “todas las formas del erotismo, desde la lesbiana que había convertido su habitación en un almacén de consoladores hasta el sádico que vivía inmerso en una decoración de calabozo medieval sólo amenizada por fotografías de señoritas torturadas en el más puro estilo Betty Page, indiscutible reina de estas cosas” (T. Moix, 1998c: 78).

Uno de los rasgos importantes de la homosexualidad es la falta de interés por mantener una relación sexual con una mujer. Son muchos los episodios de Ramón al respecto y merece la pena destacar unos ejemplos de su actitud ante una prostituta, cuando reconoce que se aburría ante una mujer desnuda; no obstante, a solas, disfrutaba con las *fotografías de Livio y el recuerdo de sus disfraces* (T. Moix, 1998a: 50). También en París, no reaccionando sexualmente ante una joven gala, indignada le reprochó su pasividad, al compararle a una mujer (T. Moix, 1998c: 162). Con quince años y deseoso de probar su hombría, quedó otra vez indiferente ante una mujer desnuda. Con este relato, Moix pone en evidencia la filosofía de Santo Tomás que apuesta por el equilibrio entre la materia y el espíritu. Este comportamiento es de por sí un claro indicio de su homosexualidad, con la masturbación como una de sus prácticas; de hecho, algunas de las escenas sexuales en las que asistió de manera pasiva o las fotos de sus ídolos incentivaron su imaginación de tal modo que acabó gozando en la masturbación a la que define como un deporte. Desde esta perspectiva, se puede decir que *El peso de la paja*,

título genérico de sus memorias, coloquialmente hablando, remite al peso de la masturbación.

Sin duda, la belleza es uno de los temas que apasionaban y esclavizaban a Terenci Moix en su vida. Admiraba mucho a los jóvenes y guapos actores. Por ello, no sorprende cuando interviniendo en su pasado, concede un espacio a la belleza masculina en la cultura homosexual, insinuando que tener un físico atractivo en aquel mundo es una enorme ventaja para ligar. Es ilustrativa, a este respecto, la siguiente referencia textual en la que reconoce que “Aprovechando que me iba haciendo hombre, mi aspecto físico presentó alguna novedad. Paralelamente a la aceptación de mis tendencias eróticas, asumí la necesidad de gustar para sobrevivir en un ambiente donde el físico lo era todo” (T. Moix, 1998c: 28). El buen físico va acompañado del glamour y de la elegancia, desembocando en el voyeurismo y en la exhibición durante las fiestas y en las revistas especializadas. En relación con el voyeurismo, el escritor se refiere a Alexander en los términos siguientes: “Como me había demostrado nuevas formas del perfeccionismo, ya no me limité a elogiarle, más bien canté sus alabanzas; a cambio recurrí a mi condición de *voyeur* y exigí que me permitiese contemplar su cuerpo, ya que de él se había servido para arrollarme. Confirmé mis primeras impresiones: ofrecía el irreprochable aspecto de los modelos de *Physique Pictorial* y *Young Adonis*; es decir, esas formas de atleta clásico que ya sólo tienen los yanquis” (T. Moix, 1998c: 95-96).

Asimismo, cabe la posibilidad de una peculiar manera de vestir propia de los homosexuales para llamar la atención e identificarse mutuamente; esto equivaldría también a la total disponibilidad al acto sexual. Según cuenta Moix

(1998c: 324), en Chelsea, los gays tenían que ser kinky, dado que el *kinky perfecto debía vestir el cuero negro y a ser posible presentar tendencias sodomasoquistas*. Esta descripción que hace el autor forma parte de este complejo mundo en el que le va a tocar sobrevivir, dado que la homosexualidad, además de manifestarse en Chelsea a través los movimientos gays (Gay power o el Women's Lib), se traduce también por la presencia de locales o Clubes privados (Members only, Everybody who really counts), en los que Ramón iba a disfrutar y experimentar sentimientos (T. Moix, 1998c: 279 y 324).

En todos estos espacios, se fijó en el lenguaje empleado, las prolongadas miradas y los gestos de aprobación o rechazo, etc. que constituyen unos rasgos singulares de la cultura homosexual. En fin, en el fondo de sus experiencias, subyace el testimonio de su pasión por el sexo; de hecho, reconstruye gran parte del personaje de Ramón en función de este tópico que aparece como fundamento de su vida y evasión. En síntesis, sus memorias arrojan luz sobre su homosexualidad y la de otros personajes que ocupan un espacio en su discurso. Como puede imaginarse, se trata de un comportamiento polémico que suscita reacciones apasionadas de la sociedad.

#### 1. 1. 1. 2. Reacción social

Sergent Bernard (1986), en su libro sobre *La homosexualidad en la mitología griega*, sostiene que la homosexualidad, en la sociedad griega antigua, lejos de estar condenada, era una práctica institucionalizada, noble y aceptada por



todas las capas sociales. Se trataba de un ritual que, en su forma típica, permitía el pasaje del joven del estatuto de adolescente al de adulto socialmente responsable. A través de dos conceptos que son Erasta y Erómeno, procura explicar el sentido de estas prácticas, como un rito de iniciación:

Efectivamente, el paralelismo es sorprendente. En ambos casos hay una relación entre dos personas. Una de ella es un hombre joven: púber [...] que textualmente significa 'niño', si bien el término se emplea corrientemente para designar al adolescente, al erómeno, y tal sucede, desde luego, en este caso. Por otra parte se ve cómo la relación termina con el regalo de un equipo bélico [...]: El otro es un hombre adulto: Estrabón lo denomina erasta, término que en griego tiene un sentido estricto: se trata siempre de un hombre hecho y derecho y con edad, por lo menos, para tener barba, mientras que el erómeno es, a priori, imberbe (S. Bernard, 1986: 18).

Cuando el erasta rapta al erómeno le lleva a la selva donde cazando le transmite conocimientos sobre la vida, las técnicas y las tradiciones de la tribu. Esta relación pedagógica se ve completada por la relación sexual durante dos meses, relación durante la cual el joven erómeno desempeña el papel de la mujer (pasivo) y el erasta, el del hombre (activo). La homosexualidad, en la sociedad griega, estaba legitimada y todos los hombres a ella se dedicaban, considerándola un paso obligado para la integración plena de los jóvenes en la sociedad: <<Los jóvenes que acaban de sufrir las pruebas iniciáticas y que tras la muerte simbólica renacen a una vida nueva adquieren un ser nuevo y diferente del antiguo: el ser de 'hombre' en todo el sentido (biológico y cívico) del término. El cambio de nombre, las mutilaciones corporales y otras prácticas frecuentes vienen a significar este cambio del ser>> (B. Sergent: 1986: 59-60)<sup>437</sup>.

---

<sup>437</sup> Resulta interesante subrayar que la práctica de la homosexualidad en la sociedad griega antigua dista de la homosexualidad en la sociedad de hoy, pues se trataba sólo de un paso, para luego contraer matrimonio, éste interpretado como símbolo de la continuidad de la especie humana. ¿Se trataría de la bisexualidad?

Con posterioridad, la civilización occidental, también muchas naciones en todo el mundo, adoptaría una actitud nefasta ante la homosexualidad, lo que faculta hablar del paso de la cultura homosocial antigua a la heterosexual moderna. Una parte de la sociedad y, sobre todo, los detentadores del poder opinan que esta práctica sexual era escandalosa, una desviación, una conducta anormal, antinatural o marginal, ya que fomentaba la decadencia social y suponía, en cierta medida, sufrimiento, e inadaptación social. Por ser sexualidades no reproductivas, son impuras y peligrosas para la sociedad. Es en este sentido en el que se ha de recordar que desde la sociedad judía, pasando por la Iglesia Católica, siempre se ha visto con malos ojos la homosexualidad, dado que el discurso al respecto es siempre homogeneizado, estereotipado y de condena.

La misma condena de la homosexualidad embarga a la España franquista, y así se manifiesta en la segunda y tercera entrega de memorias de Moix. La típica frase *Preferiría tener un hijo muerto antes que maricón* (T. Moix, 1998b: 178) es pronunciada por su padre que rechaza a sus amigos homosexuales, argumentando que son malas compañías. De la misma manera, cuando decide ir a París, su padre sostiene que de ser un buen chico y con la intención de alegrar a su familia, volvería *casado con una buena francesa* (T. Moix, 1998c: 65). A tal propósito, concede importancia a la heterosexualidad, algo propio de la sociedad occidental industrializada de los siglos XIX y XX, como destaca Louis-Georges Tin (2003: 123-124), desde la visión de John Boswell<sup>438</sup>. Este discurso de condena de la

---

<sup>438</sup> Para John Boswell, el fenómeno industrial ha convertido la heterosexualidad en un asunto de mayor relieve al decir que “À observer les monuments de la civilisation occidentale moderne, on pourrait avoir l’impression que l’amour a été le centre d’intérêt majeur de la société industrielle des XIXe et XXe siècles. La majorité écrasante des ouvrages de la littérature, d’art, de musique populaires, a pour thème la recherche de l’amour, sa célébration ou les plaintes qu’il inspire; ce point est d’autant plus surprenant que l’essentiel de la population à laquelle ces messages

sociedad patriarcal se hace también patente a través de las películas, como señala Ellis (1997: 92): “The early discourses of homosexuality, like the patriarchal ideology operative in traditional mainstream films, sought to affirm heterosexual masculinity as the universal mal nature by representing the male homosexual as psychologically and socially deviant”. El padre de Moix no es el único indignado por la homosexualidad de su hijo. También la madre de Joaquín se muestra muy preocupada, como se puede apreciar en:

Después de casar a la hija mayor con un rico industrial, no les quedaba otro remedio que buscar apoyo en ese hijo solterón y pasarse el resto de sus días asumiendo con penas y trabajos que nunca las haría abuelas. La inquietud favorita de esas señoras era preguntarse constantemente: ‘¿Qué sería del niño cuando yo falte? ¿Quién le cuidará?’, como si un homosexual fuese un pobre impedido que no pudiera valerse por sí mismo cuando faltan los desvelos de mamá. Y si es así, mal asunto, porque será homosexual, pero no hombre (T. Moix, 1998c: 576).

La madre de Ramón, a diferencia de la tía Florencia que rechaza a Kent y Bryan por ser homosexuales (T. Moix, 1998c: 18-19), se muestra comprensiva y tolerante, posicionándose como la única que, a pesar de todo, está a favor de la inclinación sexual de su hijo, por ser *encantadora con los encantadores y, casualmente, todos los que repartían encanto eran homosexuales* (T. Moix, 1998b: 502; 1998c: 20-21). Ramón la valora mucho más tras la muerte de su hermano Miguel, diciendo que su padre no le humillará nunca jamás por el mero hecho de ser homosexual (T. Moix, 1998b: 580), como para confirmar, irónicamente, que todos los seres humanos, independientemente de su inclinación

---

culturelles s’adressent est déjà mariée ou trop âgée pour être vraiment concernée par la question. Ceux qui sont plongés dans cet *océan d’amour* ont tendance à penser que cela va de soi ; bien des spécialistes du sujet sont eux-mêmes inconscients de la place primordiale qu’il occupe dans les civilisations où ils ont grandi. Or très peu de civilisations anciennes ou demeurées à l’écart de l’industrialisation serait prêtes à admettre —ce que personne en Occident n’aurait l’idée de contester— que *l’homme existe pour aimer une femme et la femme existe pour aimer un homme*” (L. G. Tin, 2003: 123-124).

sexual, son iguales ante la muerte. Pero, a pesar de su actitud, en la que ya milita como homosexual consagrado, no le fue fácil superar crisis sentimentales no sólo ante sus amigos a los que deseaba conocer su intimidad y que le rechazaban, sino también ante la presión social a la que se veía sometido. De los primeros, subraya que “Sufrir a causa de los amigos heterosexuales es una de las condenas a que se ve precipitado el homosexual adolescente” (T. Moix, 1998b: 152). De tantos rechazos y decepciones, llega a definir la homosexualidad como una *desgracia* y, *en ocasiones, como un vicio atroz* (T. Moix, 1998b: 189).

Queda confirmado que tras su decepción amorosa tanto con Roberto como con Daniel, se hundió en la tristeza absoluta; sufrió un traumatismo psicológico, algo así como una enfermedad. En relación con el primer caso, su madre le llevó a un curandero y al psiquiatra, respectivamente. Cuando el médico le invitó a renunciar a su homosexualidad, le contestó que no quería cambiar, sino recobrar a su amigo (T. Moix, 1998b: 525). Ante la insistencia de Ramón en su postura, el médico se dirigió a su madre de este modo: “—Su hijo no quiere curación. Al contrario, pretende hundirse más. Si como científico es mi deber reprobárselo, como católico tengo que echarle de mi casa” (T. Moix, 1998b: 526). Se ve nítidamente esta complicidad entre el régimen político y los médicos, bajo la imagen de la religión católica, para erradicar por completo toda huella de homosexualidad. Ante esta dolorosa situación, el adolescente sufre, llora y desespera, volcándose en la lectura de novelas sobre el amor entre hombres en la Atenas de Pericles, apoyando su condición en la homosexualidad de las más

grandes figuras históricas (Platón, Miguel Ángel, Alejandro)<sup>439</sup>. Este recurso a la historia tiene como finalidad legitimar su inclinación sexual, dotándola de un sentido noble.

Frente a la presión social, Ramón desarrolla la doble personalidad que resulta de la necesidad de que se reconociese su verdadera tendencia social, por un lado, y el miedo de que sus familiares las reconocieran, por otro (T. Moix, 1998b: 212). Por esto también se empeñaba Daniel en ocultar su relación a sus padres (T. Moix, 1998c: 552).

En un momento de dura crítica social hacia la homosexualidad, todo comportamiento femenino es censurable. Y así se manifestaba también en los escolares, como prueba el hecho de que Tom fuese acusado por sus compañeros de clase de homosexual porque le gustase coser, hacer ganchillo, cultivar flores y conversar con las profesoras (T. Moix, 1998b: 207). Ante el peso de la presión social, los homosexuales, incluso los famosos, en su inmensa mayoría, se ocultan desesperadamente y sufren en silencio. En este sentido, la homosexualidad se contempla como un verdadero escándalo en la España franquista que la considera un vicio, una inmoralidad. A la hora de comentar *El beso de Peter Pan*, argumenta Ellis (2000: 443) que el “texto desvía su curso, revelando una perspectiva alternativa del mundo, y en el proceso refleja la imagen de la experiencia de Moix como adolescente gay en la España franquista de posguerra”. Significa esto que en aquella sociedad, el homosexual se veía forzado a la clandestinidad, teniendo que

---

<sup>439</sup> Eso se llama el fenómeno del Outing que fue iniciado en 1990 en los Estados Unidos y, desde allí, exportado a Gran Bretaña. “Es, ni más ni menos, una versión actualizada de las listas de personajes históricos que fueron homosexuales” (B. Enguix, 1996: 76).

crear su propio mundo, un mundo marginal, subterráneo, alternativo y fantasioso, como hizo Ramón. Otra vez las palabras de Ellis:

As a youth, Ramón himself inhabits a hostile world (better a dead son than a queer one), and his escape involves an effort not only to retain his childhood identity but also to forge a refuge from an alien adult society. The space for his refuge is provided by Hollywood, but unlike the Never Land of Disney and of most previous adaptations of Peter Pan, his enchanted isle of lost boys and fairies is imagined as a distinctively homerotic utopia (R. Ellis, 1997: 96).

La intolerancia social de esos años viene de la mano de la oficial que legisló para imponer orden y disciplina, poniendo en marcha decretos y leyes, como la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, que castigaba la homosexualidad. El ejército y la Falange la presentaron como una práctica desvirilizadora, considerando al gay como un delincuente, un desviado al que se debía castigar y apartar de los demás o, en el mejor de los casos, un enfermo al que segregar para poder curar, reeducar y rehabilitar socialmente. Otras leyes obligaban a vestir, andar y expresarse correctamente, es decir, evitar todo afeminamiento para no ser detenido y puesto a disposición judicial, como reconocen Pablo Fuentes y José María Sánchez Silva (2001). Así pues, estos críticos dan su particular visión sobre la vida de los homosexuales en España durante el franquismo, de modo general<sup>440</sup>, como también lo hacen Alberto Mira

---

<sup>440</sup> Tanto para los militares como para los psiquiatras, que sostenían las tesis norganicistas, un homosexual era <<un ser aberrante, monstruoso, fruto de la herencia morbosa o de alteraciones neuropáticas, generadas por el decadentismo burgués de los sistemas democráticos o por el libertinaje sexual imperante en las organizaciones de revoluciones comunistas y anarcosindicalistas. Su hedonismo, promotor de valores contrarios a la familia, la propiedad y la religión, constituía una auténtica amenaza para el cuerpo social, que era necesario erradicar mediante la eliminación de las ‘ideologías ateas y desmoralizadoras’: comunismo, anarquismo, masonería y republicanism. La imagen de los jóvenes que combatían por la España del Caudillo, antítesis de los tipos ‘afeminados’ que, según la propaganda nacional, militaban en las filas republicanas, reproducía el concepto visual del ‘macho’, es decir, del varón que se amoldaba a las convenciones de la masculinidad>> (P. Fuentes y J. M<sup>a</sup>. Sánchez Silva, 2001: 9). Del mismo modo, lo dejó claro Franco en su discurso del 18 de julio de 1940: “No queremos una vida

(2002) en *De Sodoma a Chueca* y Fernando Olmeda (2004) en *El látigo y la pluma. Homosexualidades en la España de Franco* (E. Rodríguez, 2004: 54).

Tras la muerte de Franco en 1975, se abrió la etapa de libertades en la vida social española, y en 1978, la Constitución aprobó la ley sobre la libertad de ser homosexual en España. Muy recientemente, se modificó el código civil para permitir que gays y lesbianas puedan contraer matrimonio, de igual modo que los heterosexuales. Esos avances en la democratización de la vida nacional permiten a unos sostener que la homosexualidad es una opción sexual normal y válida como cualquier otra. Pero, paradójicamente, impera el miedo por parte de algunos a declarar públicamente su condición sexual, pues muchos de este colectivo siguen viviendo en la clandestinidad, refugiándose en los guetos y negándose a dar la cara. Tal situación fue analizada por Enguix (1996: 176), subrayando que tras el reconocimiento legal de los derechos de los gays en España, habría aún un largo camino que recorrer hasta la plena aceptación. Ahora bien, el nuevo marco legal ha propiciado que muchos e importantes personajes del ámbito de la cultura, la política, el espectáculo, la comunicación etc., decidan *salir del armario*<sup>441</sup>. Los

---

fácil...Queremos una vida dura, la vida difícil de un pueblo viril”. De visita a la Academia Militar de Zaragoza en 1942, <<aconsejó a uno de los miembros del personal que hiciese colocar una cama adicional en las habitaciones dobles ‘para evitar los matrimonios’ entre cadetes. El ojo escrutador del tercero estaba llamado a impedir el desbordamiento de las pasiones. Tres años después, el nuevo Código de Justicia Militar, que refundía las antiguas Ordenanzas del Ejército de Tierra y de la Marina, adoptó severas medidas disciplinarias, sancionando con penas de seis meses y un día a seis años de prisión a todo militar que cometiese ‘actos deshonestos con individuos del mismo sexo’, atentando así contra el honor castrense>> (Tratado II, título XI, art. 352) (P. Fuentes y J. M<sup>a</sup>. Sánchez Silva, 2001: 9).

<sup>441</sup> “Salir del armario”, o lo que es lo mismo, “sortir du placard”, en francés, o “to come out” en Inglés es una expresión criticada por ser tramposa y contradictoria, lo que invita a los homosexuales a vivir su sexualidad sin demasiado teatralización. Sobre esto, opina Jean-Louis Jeannelle (2003: 147-148): <<De quoi sort-on, sinon des placards qu’on recrée aussitôt qu’on affirme en sortir? La declaración de soi survient toujours dans une certaine situation et, par conséquent, reconstitue le placard qu’on a fait que déplacer. Il n’ya pas de pure et entière affirmation de son homosexualité. Il est donc nécessaire de reconsidérer le régime du placard ou de ce que Sedgwick nomme ‘the open secret’ qui constitue le mode d’être des homosexuels et des

populares casos del teniente coronel, José María Sánchez Silva<sup>442</sup> y del cura, José Mantero<sup>443</sup>, son los más llamativos por haber desatado polémica sobre la situación de los homosexuales en las fuerzas armadas y en la Iglesia Católica, respectivamente. La polémica nacida a raíz de la valentía y del desafío de estos dos hombres evidencia la humillación a la que se ven sometidos muchos homosexuales, hecho que pone de manifiesto que esta conducta sexual sigue siendo un misterio, como puede verse en Rafael Termes (2005: 32). Pero, frente a tal situación, gays, lesbianas y transexuales intentan, a través de ciertas

---

lesbiennes avant et après *Stonewall*, puisque c'est une 'épistémologie du placard' qui structure les savoirs et l'identité gay dans toute la culture occidentale. La critique s'emploie ainsi à identifier les processus par lesquels le placard opprime ou protège, désigne ou cache, invite ou théatralise. Elle met en évidence les enjeux de l'aveu dans des contextes extrêmement variés et trace des parallèles entre des exemples aussi différents que Esther de Racine, évoquée par Proust dans *Sodome et Gomorrhe* afin de décrire la situation des personnages homosexuels dans la *Recherche*, et le cas juridique 'Bowers contre Hardwick', représentatif des luttes autour des lois sur la sodomie aux Etats-Unis dans les années 80>>.

<sup>442</sup> José María Sánchez fue, en 2000, portada de *Zero*, revista de temática gay y lesbiana en España. Tras hacer pública su condición de homosexual, sentenció: "Son años y años de escuchar relatos de conquistas de mujeres y de chistes sobre maricones. Has de callar y aguantar. Si declararte homosexual todavía es complicado en muchos ámbitos civiles, en el seno de las Fuerzas Armadas estos gestos se convierten en algo mucho más arduo" (J. M<sup>a</sup>. Sánchez Silva, 2000: 22). Su reacción no acalla las críticas sobre la homosexualidad. En 2002, la Dirección General de la Guardia Civil da luz verde a que homosexuales puedan convivir en las casas cuartel, decisión polémica que divide al Cuerpo. Los jóvenes saludan la medida al considerarla comprensible y normal, mientras que los mayores se oponen a ella, como por ejemplo, es el caso de un teniente veterano que se niega rotundo a que un homosexual pueda patrullar con el otro. A pesar de que la Organización Mundial de la Salud dejó de considerar, desde 1992, la homosexualidad como una enfermedad, sigue argumentando que el homosexual que ha solicitado convivir con su pareja en las casas cuartel y cuyo estado anímico y físico se han deteriorado por la presión social, es un enfermo. De ahí su pregunta condenatoria: "¿Iría usted de patrulla con ese señor?", que genera un debate generacional en la Guardia Civil (Ana del Barrio, 2002: 8). Pero tal hecho contrasta con la aceptación plena de la homosexualidad en el ejército en la Antigüedad y Edad Media, como puede verse en Louis-Georges Tin (2003: 128). En 2003, el hospital militar central Gómez Ulla emite un comunicado en el que colectivos, tales como homosexuales, drogadictos, enfermos de sida, bisexuales, promiscuos o aquellas personas con relaciones inestables están prohibidos donar sangre. Ante este escrito, José María Sánchez presenta una querrela criminal contra sus firmantes. Según el querrellado, el hecho de establecer vínculos directos entre homosexualidad y enfermos de sida y drogadictos se interpreta como un insulto a todo el colectivo gay (F. Lázaro, 2003: 16).

<sup>443</sup> El rebelde cura de Valverde del Camino (Huelva), José Mantero, apareció también en la portada de *Zero* en 2002, revelando su condición de homosexual practicante. De este modo, puso de manifiesto, según unos, la hipocresía y la doble moral de la Iglesia Católica. Ésta, al interpretar la valentía del cura como un desafío, por haber roto su promesa de castidad y no predicar con el ejemplo, le apartó de sus funciones de párroco de Valverde (A. Malvar, 2002: 1-2 y 22).



organizaciones (Fundación Triángulo Rosa, GOGAM, etc.), y del Día del Orgullo Gay, reivindicar la igualdad entre todos los hombres, e invitar a los que les consideran únicamente como *sexo*, a verles como lo que son, personas humanas completas, que de manera decisiva contribuyen al desarrollo del país. El Día del Orgullo Gay, que puede entenderse como una respuesta a la humillación y la lucha por adquirir la igualdad de derechos es, sin embargo, criticada por José Saramago (2001), quien considera que respetándose los derechos humanos, sobra toda reivindicación colectiva<sup>444</sup>. De este modo, entiende que el Orgullo Gay sólo muestra su intolerancia hacia el heterosexual, lo que lo convierte en arma arrojada contra los demás, pasando el homosexual de ser persona humillada a humilladora<sup>445</sup>. En líneas generales, este problema se plantea en términos de poder, como destaca Sergent:

La problemática dominante de nuestra cultura plantea la relación homosexualidad /heterosexualidad como una oposición minoría/ mayoría, en el peor de los casos con una condena moral de la minoría, siguiendo la temática 'tara, vicio/ normalidad', y en el mejor de los casos con un reconocimiento del derecho a la diferencia, a medio camino, en términos médicos, considerando que la minoría es objeto de una desviación psicológica (B. Sergent, 1986: 10).

---

<sup>444</sup> A este respecto, Saramago (2001: 52) dice: "Si se respetan los derechos humanos, y el derecho a disponer de su cuerpo y de su opción ideológica debe ser considerado uno de los derechos humanos, funciona todo los demás. A mí lo que me interesa son los seres humanos, yo nunca haría una discriminación como esa, una especie de nómina; éstos y aquéllos, gays y lesbianas... No, sencillamente seres humanos. Rechazo el hecho de poner un rótulo en una minoría determinada (ricos/pobres, rubios/morenos)".

<sup>445</sup> En relación a esta crítica en contra del Orgullo Gay, José Saramago (2001: 54) señala: <<No pretendo caer simpático ni quedar bien a los ojos de la comunidad gay, al contrario: me parece un disparate ese del orgullo gay, esas marchas en la calle, que son profundamente ridículas, ridículas. Pueden tratar de justificarlas, pero por respeto a la propia opción sexual, que es tan seria y tan profunda como una opción ideológica, en que uno compromete su propia vida no lleva a nada. Se están riendo de los demás y eso, en una lectura que no es mal intencionada, significa que según están pasando están diciendo a los demás: 'Nosotros somos diferentes y exhibimos nuestra diferencia'. Pero, ¿exhibirla, por qué?>>.

En síntesis, la homosexualidad, practicada desde los tiempos más remotos y censurada en la España franquista, reconocida por la Constitución Española desde 1978, saludada por algunos intelectuales<sup>446</sup>, constituye un rasgo personal e íntimo, tan respetable como otro, para la sociedad española actual, sin que dicha normalización se vea libre de actitudes y respuestas que se oponen a aceptar el derecho a la sexualidad de todos<sup>447</sup>. Los detractores de esta opción sexual no

---

<sup>446</sup> Mario Vargas Llosa (2005: 15), por poner sólo este ejemplo, y en relación con el matrimonio gay en España, exalta el extraordinario paso de los derechos humanos, la puesta en marcha de la justicia social, de la cultura de la libertad, etc., al mismo tiempo que ironiza sobre la actitud de los que desde hace años han visto siempre con malos ojos la homosexualidad, como puede apreciarse en su artículo “El matrimonio gay”. Tanto la modernización como la democratización de la que habla este crítico resulta evidentes, pues poco a poco, se va condenando los estereotipos sobre la homosexualidad. Como muestra de este cambio más o menos significativo, en un instituto público, un profesor de religión, tras repartir entre sus alumnos artículos que consideran la homosexualidad como una enfermedad, que muy a menudo lleva al suicidio, etc., se ve obligado a dimitir de su cargo por la reacción de sus colegas. En efecto, el claustro de profesores redacta una resolución calificando lo ocurrido de inadmisibile diciendo: “Rechazamos el adoctrinamiento en las aulas con la transmisión de mensajes contrarios a la ley, a la igualdad, al respeto de las personas y a los fines propios de la educación” (S. Hidalgo, 2006: 36). También el Ayuntamiento de Madrid abrió expediente a un local que se opuso a la celebración de una boda entre homosexuales (*El País*, martes, 10 de octubre de 2006), y pueden multiplicarse los ejemplos.

<sup>447</sup> A pesar de las leyes que avalan la relación entre homosexuales, otorgándoles los mismos derechos a poder casarse, en España como en muchos lugares del mundo, los gays siguen siendo objeto de vejaciones continuas, desprecio y violencia de todo tipo. Esta situación de incomprensión e intolerancia, por parte de algunos que no acaban de asumir las relaciones entre personas del mismo sexo, es un hecho destacado por Hidalgo y Verdú (2006: 37), apoyándose en los Movimientos que luchan por los derechos de los homosexuales, los testimonios de algunos de ellos y los trabajos de investigación llevados a cabo por expertos en Educación, Sociología y Antropología, cuando comentan: “Luis, un hombre de 30 años, fue pateado en una piscina pública madrileña por un grupo de jóvenes. El motivo: se dio un beso en público con otro hombre. Como consecuencia de los golpes sufre varias fracturas en la cara. Durante la agresión, como sucede en muchos de estos casos, nadie intervino para socorrer a la víctima”. Asimismo, en el ámbito político, la dirección del Partido Popular se opuso a la ley, al presentar recurso de la inconstitucionalidad que conlleva el término *matrimonio*. Pese a ello, el alcalde de Madrid, desmarcándose de sus colegas del partido, casó a dos hombres, por entender que se trata de un acto de amor, respeto y compromiso, además de cumplir con la ley (V. Gutiérrez Calvo, 2006: 36). Se trata también de una ley contestada por el Foro Español de la Familia (J. Bastante, 2005: 48). En la misma dirección, habrá que señalar la oposición de algunos jueces, como es el caso de una jueza de Denia, para quien la reforma del Código Civil puede ser contraria al artículo 32 de la Carta Magna. Pero el fiscal sostiene que no tiene fundamento plantear la cuestión de inconstitucionalidad de la ley (G. Peñalosa, 2005: 23), de igual modo que lo hace la directora del Registro Civil, desautorizando a jueces que se distancian del matrimonio entre homosexuales. Sin embargo, Belaza y Altozano (2008: 45) subrayan el caso del titular del juzgado de Primera Instancia número 9 de Murcia, Fernando Ferrín Calamita, suspendido cautelamente por el Consejo General del Poder Judicial, al considerar ilegal la adopción de niños por lesbianas. Por su “compulsión homófoba”, el tribunal le inhabilitó por dos años y tres meses (M. Altozano, 2008: 30).

asimilan que sea considerada no sólo como algo natural, sino también como una construcción social, tal como, por ejemplo, puso de manifiesto Gide (1924) en *Corydon*, obra en la que mediante el personaje de André Gide, se opone a la visión natural de la homosexualidad. Desde su visión y para Louis-Georges Tin (2002: 119 y 121), se trata de un asunto complejo, aunque no haya llamado la atención de muchos estudiosos<sup>448</sup>.

### 1. 1. 1. 3. El adulterio

En las memorias de Moix, el motivo del adulterio tiene una presencia capital, desde las infidelidades de sus progenitores, hasta la práctica más general. No podía ser de otro modo para alguien que a los seis años frecuentaba las mancebías, siempre acompañado de su padre, un reconocido mujeriego, al que, según relata, él y su hermano tenían que esperar a la puerta de alguna de sus amantes: “Como de costumbre, papá aprovechó la hora de nuestro paseo para cumplir con su conquista sin que mamá sospechase nada. Así pues, nos llevó a la Barceloneta y, mientras pactaba el alquiler de la habitación de la dueña del merendero, nos indicó que le esperábamos durante el tiempo necesario para sus distinguidos negocios con la distinguida señora, que se anunciaba en la distancia”

---

<sup>448</sup> Sobre esta base, Louis-Georges Tin (2003: 119 y 121) señala: “De manière tout à fait frappante, depuis des siècles, des milliers d’ouvrages ont été consacrés au mariage, à la famille, à l’amour ou à la sexualité des hétérosexuels, mais en fait l’hétérosexualité en tant que telle n’apparaissait guère dans ces écrits : elle était en général le point de vue, et donc le point aveugle de toute vision. Partout présente, mise en scène, exaltée, elle échappait cependant à toute interrogation, comme si elle était transparente à elle-même, comme si elle était incapable de réflexivité. Dès lors, l’absence de réflexion sur l’hétérosexualité en est elle-même un fait remarquable, quoique rarement remarqué”. Añade: “L’hétérosexualité apparaît comme une pratique sans théorie, une coutume inexplicquée, une routine sociale. Or, concernant ce sujet, les questions les plus simples, et peut-être les plus radicales, n’ont pas été résolues, ni même posées”.

(T. Moix, 1998a: 143). Con este relato, Moix usa la libertad de expresión que le caracteriza para ridiculizar el comportamiento de su padre. Pretende desmontar la hipocresía o los prejuicios morales de una sociedad empeñada en proyectar falsas imágenes del matrimonio tradicional, al considerarlo como un modelo que se ha de seguir en la sociedad, porque se supone que la pareja es fiel uno a otro. Usa, pues, la palabra para describir la actuación de mucha gente a escondidas, pero que en público, cambia de discurso.

Moix, como inconformista radical, sigue con el caso de su padre que no se limitaba a frecuentar los prostíbulos con ellos, sino que tenía otras amantes fuera de estos círculos. Una prueba de ello es que algunas payesas le acusaron de ser el responsable de su embarazo. Estas situaciones provocaron insultos pero no sorpresa en la familia. Pero, la gota que colmó el vaso fue “Cuando cierta rubicunda pubilla de las tierras bajas se presentó arrastrando de la mano a un niño que, al parecer, era mi hermanito” (T. Moix, 1998a: 149).

Tampoco la madre del escritor sale bien parada, pues dolida por las infidelidades de su marido, decidió vengarse, instalándose en Sitges donde vivía su dibujante y amante que, de vez en cuando, le mandaba cartas de amor. La abuela Yaya le acusaba de recibir a los hombres en casa en presencia de los niños. Pues bien, en ningún momento, ella se parece a Penélope de la gran *Odisea* de Homero, que permaneció fiel a su marido durante diez años de ausencia, rechazando a todos los hombres que querían encontrar un espacio en su corazón, prometiéndole, a veces, el oro y el moro. Con desaprobación, aunque sacando provecho del

adulterio de su madre<sup>449</sup>, cuenta Moix que el jueves era el día de sus citas galanes, mintiendo sobre sus tardanzas al llegar a casa. Se trata de una mujer que daba importancia a la elegancia y belleza pensando que su atractivo llamaría aún más la atención de los hombres. En este sentido, se enmarca la reflexión de Moix (1998b: 93 y 70), cuando dice que su madre era “la única señora de la calle Ponent que iba a reunirse con su amante vestida por Jacques Faith o Pierre Balmain”.

De todas maneras, el adulterio, que incentivó la curiosidad e imaginación de Moix desde niño, no aparece como una práctica exclusiva de sus padres, sino como algo corriente en la sociedad de todos los tiempos. Y así se encadenan en el relato los casos de Mariona Rebull, a la que considera la *adúltera más reputada de la crónica Barcelona* (T. Moix, 1998b: 258), el del marido de la vecina Adelaida y el del judío Alexander, marido de Nicolette y amante de Ramón. Nicolette, tras enterarse de los hechos de la boca de éste, cayó en la tristeza y desolación total. Aunque, también en sus escritos, Moix declara que este fenómeno se plantea también en las relaciones homosexuales, ya que se supone que parece ser más signo de amor y amistad que de infidelidad, cuesta destacar a parejas homosexuales infieles. Dado el grado más elevado de búsqueda de relación sexual en este colectivo, sería mejor hablar de promiscuidad sexual en vez de adulterio.

En relación con los casos claros de adulterio que hemos señalado, son los que marcaron irremediabilmente la forma de ser de Ramón en la niñez y, por lo tanto, repercutirán en su comportamiento en plena adolescencia. Si bien para provocar, admira el adulterio, le interpreta como un *método estable y natural* (T.

---

<sup>449</sup> A este respecto, Moix (1998a: 157) señala que “todos los miércoles llegaba mamá cargada con los tebeos más amados de mi infancia [...]. De manera que el dibujante se convirtió en el ángel providencial de mi pequeña biblioteca”.

Moix, 1998a: 156), lo cierto es de pareja en pareja, entendiendo que es libre de disfrutar de su vida sexual sin prejuicios morales, acabará en una gran crisis emocional aguda.

En síntesis, el adulterio es uno de los temas a través del cual el escritor barcelonés activa y desarrolla las relaciones sexuales entre los personajes que aparecen en sus memorias. A través de ello, se nota el corazón de unos seres humanos que anhelan nuevos descubrimientos sexuales y el ansia de venganza por parte de otros al sentirse traicionados. Cabe, sobre todo, la crítica a la hipocresía que rodea el matrimonio tradicional, al presentarlo como modelo que se ha de seguir en la sociedad. Aunque apuesta por el cambio de pareja, hecho que le amargó la vida, sigue creyendo en la existencia del amor, ya que entiende que son los hombres los que, por vicio y perfidia, lo han hecho imposible, al convertirlo en algo frágil, efímero, así como un tema a la vez filosófico, religioso, psicológico y patológico<sup>450</sup>.

### *1. 1. 2. Relaciones de afectividad*

Por ser temas que configuran la literatura y tocan de cerca la sensibilidad humana, tal criterio exige abordar las temáticas de la amistad, la soledad, la violencia, la religión, la enfermedad y la muerte, en las memorias del escritor

---

<sup>450</sup> Moix recalca que se refiere constantemente al tema, como también lo hacen los demás, porque de lo que se trata “sont des divers mouvements de l’amour en relation avec les sentiments des êtres humains: la souffrance, le plaisir, l’optimisme, mais précisément ce sont les différentes façons, les formes, les subdivisions qu’a l’amour” (T. Moix *apud* Ph. Merlo, 1997: 767).

barcelonés con la intención de poner de relevancia su capacidad para intelectualizarlo todo.

### 1. 1. 2. 1. La amistad

Tras la muerte de Moix, de manera entrañable, sus amigos pusieron de manifiesto sus cualidades humanas, lo que da lugar a la gran capacidad que tenía para relacionarse. Consecuentemente, no sorprende que la amistad<sup>451</sup> sea una constante que aparezca y se active en las tres entregas de sus memorias, referida no sólo a él y sus amigos, sino también a la que experimentaron otros que ocupan un espacio más o menos importante en su discurso.

La imagen que da de sí mismo es la de un hombre que cultivó la amistad tanto en su infancia como en su adolescencia. Entre los amigos de su infancia en el colegio, sobresale el Niño Rico, también llamado Ricardo, por la importancia del papel que desempeñó a su lado al presentarse como protector, ayudante y confidente. Como bien indica su nombre, se trata de un chico de buena familia, con buena pinta y dotado con buenas modalidades. No sólo tenía una buena biblioteca, —símbolo de la grandeza y riqueza—, sino también disponía siempre de dinero; durante el recreo, llevaba a Ramón a la pastelería y le colmaba de regalos mientras otros alumnos jugaban en el patio (T. Moix, 1998a: 226). Como

---

<sup>451</sup> Antonio Gala (2004: 414), a este respecto, subraya que Terenci Moix “Era un pararrayos de amistad [...], era un individuo que la amistad le rendía más culto que el amor. Al amor le toleraba demasiadas incongruencias y demasiados defectos, mientras que a la amistad le exigía mucho y él se daba mucho también”.

es propio de los niños, al sentirse muy orgulloso de su amigo, exhibía todos sus regalos para llamar la atención de los demás. En el fondo de esta historia, Moix se presenta como una persona dichosa desde la temprana edad y que por ello ha sido objeto de celos y envidia por parte de los demás.

Como ha convertido el tópico de la amistad en un argumento destacado en su escritura, señala, en referencia a la generosidad de Ricardito, que ponía a su disposición cuadernos, lápices de colores, tebeos y revistas de cine. Le reconoce diciendo que gracias a la “generosidad de Ricardito, formé mis primeras colecciones bibliográficas. [...] Ricardito me estaba poniendo un quiosco”, por lo que habla de *nuestra rentable amistad* (T. Moix, 1998a: 230 y 296). Además, con su amigo conversaba profundamente, debatiendo a veces de modo un tanto apasionado. Mientras que valoraba el cinemascopio como lo mejor del mundo, Ricardo, por su parte, recalca su amistad, al considerarla como algo magnífico y grandioso, de la que llegó a pedirle sin conseguir, un pacto de sangre (T. Moix, 1998a: 370). Más adelante en sus escritos, dispuesto a regresar a Sitges, evoca otra vez a este amigo como el único que le había demostrado afecto hasta las lágrimas y confesado su soledad. Parece, sin embargo, que no fue posible un compromiso mutuo entre ambos, ya que Ramón tenía que recibir regalos y evitar otras amistades, según le exigía Ricardo, por cuyo incumplimiento lloraba suplicándole que no le abandonara (T. Moix, 1998a: 228-232). El compromiso difícil de cumplir por ambos desembocaba, muy a menudo, en un cruce de palabras.

Será en la adolescencia, periodo delicado para su formación, cuando Ramón tenga que estar rodeado de una avalancha de amigos, con quienes compartir inquietudes, caprichos y ocios (T. Moix, 1998a: 398). Si dice que tuvo



un trato mucho más afable con Víctor, ya que ambos se separaron sin violencia, con el Joven Inquieto, puso en marcha un negocio, el cine club, por lo que resalta gustoso esta última amistad indicando que “A las pocas semanas, el Joven Inquieto se había impuesto en mi vida con una imperiosidad cuyo verdadero sentido me negaba a reconocer. Su presencia me inspiraba seguridad, su conversación fuerzas, sus consejos persistencia. Me estaba mejorando al tiempo que me invadía. Gracia a él, por él, terminaron los domingos solitarios” (T. Moix, 1998b: 147). Este testimonio suyo hace de la amistad un tema poético grato que se ha de alimentar y conservar, por proporcionar a Ramón seguridad, compañía y calor humano. Sin embargo, se trata de una alegría efímera, dado que el Joven Inquieto, como indica su nombre, le inquietaría por ser heterosexual, siendo la relación cada vez más tensa y doliente (T. Moix, 1998b: 154 -155). Dicha dolencia también la experimentaría mucho tras su decepción amorosa con Roberto.

En esta constante búsqueda de la identidad en la voz textual, Moix se duplica en Ramón, autorretratándose como un adolescente abierto, de trato fácil y muy dado a la amistad, en cualquier ámbito y escenario. Siendo estudiante en El Estudio de Barcelona, tuvo muchos amigos, como Ramón Gómez que le daba lecciones gramaticales, el Roglá quien le enseñó no sólo la nómina completa de la nueva promoción de periodistas, sino también las primeras nociones de política; Roberto con el que iba al estudio por la noche para abrazarse e intercambiar confidencias. Con este último, se volvió alegre, pendenciero, comprometido consigo mismo y con esperanza de cara al futuro (T. Moix, 1998b: 451-452). Roberto, además de enseñarle a vestirse de manera elegante, le acompañaba al

cine. Es también en este sentido en el que se ha de entender que en sus sueños, apareciera Roberto, como señal de un amor exacerbado y ciego.

Del mismo modo, gozaba en la biblioteca de la Editorial Mateu del afecto de las mujeres, desde la secretaria de la imprenta, que le invitaba, por ejemplo, a bailar, hasta el resto de las chicas de la editorial con las que se carteaba desde Madrid donde vino a realizar el servicio militar (T. Moix, 1998b: 413). En relación con dicha formación castrense, alude a la acogida calurosa por un oficial con el que charló “animadamente sobre cosas del mundo del espectáculo, y al llegar a los postres ya éramos amigos” (T. Moix, 1998b: 399). Llegando hasta aquí, sobran argumentos para corroborar que Ramón fue un adolescente muy dado a la amistad, fuese en el medio que fuese. De hecho, unos años atrás en el pueblo de Nonaspe, conoció a muchas personas, como las viejas del pueblo, las jóvenes a las que les regalaba chistes y anécdotas, recibiendo a su vez afecto y cariño.

Se trata también de un cariño sentido en Roma, en compañía de Pasolini y Livio y en París, al estar rodeado de muchos amigos entre los cuales se encuentran Alexander y Peter Pan, con quienes compartía ideas. Considera a este último, al cumplir catorce años, como compañero y hermano. Ambos se sinceran, se ayudan mutuamente y viajan al País de Nunca Jamás. También alude a su relación de amistad con el poeta homosexual Gil de Biedma agonizando (T. Moix, 1998b: 567). Tal alusión no resulta gratuita si recordamos su admiración por los poetas y autores de la literatura universal, a los que tacha de amigos trabajando en la Editorial Mateu (T. Moix, 1998c: 314). Como cinéfilo, mantiene una estrecha relación con las películas como *Segismundo*, *Raimunda*, *Imperio*, *Margarita Gautier*, etc. Por ello, exclama que “¡Oh, Dios, qué batiburillo de amigos

irrepetibles!” (T. 1998a: 319), pues sostiene que disfrutar de las buenas películas equivale a visitar a los buenos amigos.

Si bien incluye en su larga lista de amistades autores de libros y películas, lo cierto es que tal maniobra no le salva del vacío sentimental agudo que experimentaba. El caso es que su problema de fondo, que consistía en intimar, se quedaba sin solución, por lo que miraba la vida como una condena existencial, sustentada por la inseguridad por sus fracasos amorosos. Dicho profetismo catastrófico le llevaría a establecer vínculos, de igual modo que subraya Céspedes Gallego (2005), con la rima XLI de Bécquer (Tú eras el huracán) y la voz lírica del poema de “Murallas” de Cavafis, respectivamente. Por el mismo criterio, sus memorias conllevan una dosis de metáfora clásica de William Blake sobre el ideal del amor que puede verse en su poema “La rosa enferma” (T. Moix, 1998c: 321) que Moix relaciona con *La flor del mal* de Baudelaire, cuando dice que “de este recuerdo todavía asoma un extraño sentimiento que ya entonces me atenazaba el alma: la certeza de que la fiebre de Chelsea estaba destinada a apagarse algún día, la plena conciencia de que todo está destinado a morir, ese convencimiento que nace como una flor del mal en los momentos más dorados de la vida” (T. Moix, 1998c: 467).

El fracaso por la conquista amorosa no le impide aludir a Néstor Almendros, exiliado cubano en Barcelona, también homosexual, a quien le reconoce buena parte de su formación cinematográfica e información de primera mano sobre la revolución cubana (T. Moix, 1998c: 44). Al referirse a él y a otros amigos igualmente importantes en su vida, deja establecida una teoría de la amistad como *deuda que, una vez contraída, debe mantenerse hasta la muerte* (T

Moix, 1998c: 47-48). De hecho, desde París, ciudad a la que Néstor viaja desde Barcelona, le escribe de vez en cuando para darle a conocer las dificultades que tiene y la nostalgia que experimenta fuera de su tierra. A las cartas, añade dos artículos sobre Luis Buñel, importantes para la formación del joven escritor.

De este modo, en su afán de conocer otra dimensión de la cultura, Ramón viaja a París donde Néstor se preocupa por buscarle una pareja y un trabajo. Al recordar el caso de Alexander al que califica de amigo virtuoso, cuyo cuerpo se presenta como una fuente de inspiración para su futura creación literaria, recalca el viaje que juntos realizan a Grecia, visitando los espacios emblemáticos de Atenas. Por ser su amante, crece cada vez más la amistad dificultando la separación. Tal hecho le lleva a decir que sin *Alexander París no valía una mala misa, ni siquiera un rosario* (T. Moix, 1998c: 217). Pero, antes de iniciar dicho viaje a París, se despide de algunos de sus allegados más cercanos. Es revelador el caso de Maruja Torres cuando señala que “Nada me parecía tan emancipado como disponer de mi propio teléfono, que alcanzó facturas desorbitadas por culpa de las eternas conversaciones sobre cine con Maruja Torres, la amiga insustituible, la consejera ideal. Y ese teléfono del pasillo pasó definitivamente a la leyenda cierta tarde de agosto en que Maruja me comunicó, con voz entrecortada, que acababa de enterarse por la radio de la muerte de Marilyn Monroe” (T. Moix, 1998c: 25-26).

Parece que el tema de la amistad, a la que alude Moix para iluminar su imagen<sup>452</sup>, también le sirve para estructurar y cohesionar su discurso, ya que tras volver a España, recuerda a Pilar Miró de la que dice que valora su presencia en los medios de comunicación, a otros amigos con los que, por motivos culturales,

---

<sup>452</sup> J. M<sup>a</sup>. Castellet (2004: 362) dice que para los amigos, Terenci Moix “era un personaje insustituible, de esos que te dejan un recuerdo [...] imborrable”.

recorren juntos en San Sebastián los salones del María Cristina en busca de los grandes nombres del estrellato internacional (T. Moix, 1998c: 522-530). En Madrid, cuenta con otro amigo para preparar la publicación de un libro, destaca la relación de amistad con Daniel (T. Moix, 1998c: 554-555) y la que le une a muchos colaboradores de revistas culturales.

Al observarse como objeto de estudio, a través del personaje de Ramón, Moix convierte la amistad en uno de los aspectos individuales que queda adscrito con fuerza a la adolescencia. En este sentido, en Chelsea, entre la larga lista de sus amistades, destaca Carlitos, con quien comparte gustos y guarda afinidades esenciales, hasta el punto de que al salir de Londres, le dice Ramón: “—Somos tan iguales que tengo la sensación de ser yo quien se marcha y tú quien me despedes” (T. Moix: 1998c: 464). Dicha relación amistosa es aún más patente entre él y Stephen, pues éste le regala libros y colabora a que pueda hacer teatro. Además, le revela un secreto y juntos viajan a Ámsterdam. Desgraciadamente, en verano, Stephen decide ir a *Yanquilandia*. Durante la cena de despedida, se hace evidente su amistad, como puede verse en su testimonio (T. Moix: 1998c: 397). Es difícil la separación, traducándose en el derramamiento de las lágrimas por parte de Ramón. Otro indicador de la buena sintonía entre ambos individuos es que desde lejos, Stephen le manda cartas y en una de ellas, deja plasmada su amistosa relación en los términos siguientes:

Te recuerdo con nostalgia, te recuerdo siempre como eras en nuestras noches de Chelsea; evoco tu entrega a las cosas que siempre me han gustado, el afán de tus preguntas, tu satisfacción ante mis respuestas. Todo ello me llena de un orgullo pocas veces sentido porque es como si estuviese contribuyendo a crear algo magnífico en otro ser. Debo decir que, a cambio, me has ayudado a vivir una segunda existencia. A través de tu pasión por la cultura he ido recordando a cada momento mi propia pasión juvenil, la emoción ante cada cosa que iba aprendiendo cuando era como tú. Y al pensar que nos une

algo tan sublime como la música comprendo que, además, nos hermana la voluntad de preservar la belleza por encima de los desmanes de la época. Es una lástima que el amor no haya encontrado un sitio en nuestro pequeño cofradía, porque habríamos alcanzado la perfección (T. Moix, 1998c: 446-447).

Como puede apreciarse, esta carta revela la buena relación de amistad entre ambas personas, incidiendo en su devoción por la cultura y el ansía de aprender siempre. Su uso por parte de Moix permite restituir el *espíritu romántico*, pero también se presenta como una *necesidad de tipo narrativo*<sup>453</sup>, pudiendo llegar a falsear la realidad. Por ello, cabe recordar que, desde la Antigüedad, se entiende el epistolario como soporte de la prosa erudita y vehículo del discurso personal y familiar. Tal criterio, aunque puede valerse para acreditar la verosimilitud de los hechos, en el caso que nos ocupa, puede tratarse de una artimaña para falsear la realidad, hecho que convertiría su escritura en un mero acto literario, desembocando en la falacia intelectual, como sostienen muchos críticos<sup>454</sup>. No obstante, dicha falacia no impide recalcar la función documental de la carta que ayuda a establecer la verdad de lo contado, dando los hechos por auténticos, tal como puede verse en Rousseau, quien la usa a partir del libro IX de las *Confesiones* para establecer la verdad histórica falseada por la mala fe de sus detractores (G. May, 1982: 157).

La función vital que, para el escritor, cumple la amistad y el amor queda evidenciada tanto en el propio testimonio como en los seres cercanos. Se refiere a la de la pareja Roberto y Rubén opinando que “Cuando Rubén se ausentaba por motivos de trabajo, Roberto se hundía en una melancolía que no podía ser

---

<sup>453</sup> Así lo deja claro Terenci Moix durante una entrevista con Ph. Merlo (1997: 772).

<sup>454</sup> Son entre otros Romera Castillo (1981), Duchène (1988), Rodríguez Fischer (1992), Huerta Calvo (1992), Giancarlo Depretis (1994), Christopher Maurer (1997), Stalloni (1997), Romero Tobar (2002), etc.

fingida”. Añade que en “los últimos tiempos, Roberto hablaba como Rubén, tenía sus mismos gustos, copiaba sus posturas, se expresaba con idénticos giros cubanos salpicados de anglicismos” (T. Moix, 1998b: 592-593). Por lo tanto, se trata de una relación seria entre novios, recíproca, nacida y fortalecida por el buen trato. Recuerda la amistad entre su padrino y sus amigos que se quedaban a almorzar en los baños (T. Moix, 1998a: 187), la de las parejas ideales Marais y Cocteau, Adriana y Antino, sin olvidar la que hubo entre sus hermanos y el dibujante, amante de su madre en Sitges, al que califica de *gente muy grata* (T. Moix, 1998a: 381). La amistad entre su madre y sus amigos neozelandeses Kent y Bryan, entre Maruja, Ana María y Carmen Kurtz (T. Moix, 1998c: 20 y 491) ocupan un espacio en su relato. Son éstas, también, las que el autor valora de manera positiva.

En síntesis, la amistad es un tema fecundo en las memorias moixianas, ya que tanto en su infancia como adolescencia, siempre ha estado rodeado de amigos que le han provocado grandes emociones. No es el único escritor en recrear la temática de la amistad en su discurso. También lo hizo Carmen Laforet, pero con una visión un tanto diferente de la que ofrece Moix, ya que sentenció que el *don de la amistad elegida libremente ha sido una de las riquezas de mi vida* (C. Laforet *apud* Israel-Rolón-Barada, 2007: 88)<sup>455</sup>. Su teoría de la amistad es similar a la que preconiza Riera (1988) en *La Escuela de Barcelona*<sup>456</sup>, sin embargo, contraria en muchos aspectos a la que desarrolla Moix en sus memorias, dado que su concepto

---

<sup>455</sup> Para afianzar su testimonio, Laforet (Israel-Rolón-Barada, 2007: 88) defiende haber vivido en su plenitud la amistad, tal como entiende el novelista D. H. Lawrence, dado que en una carta dirigida a Huley, sostiene que “cree que existe una amistad jurada más profunda, más fuerte, más indestructible que el amor y el matrimonio, una amistad que puede darse entre un hombre y otro hombre o entre dos mujeres o entre un hombre y una mujer”.

<sup>456</sup> Riera (1988), en *La Escuela de Barcelona*, a través de Barral, Gil de Biedma, Goytisolo, todos integrantes del grupo poético de la generación de los 50, pone de manifiesto los rasgos similares de sus obras, resaltando la amistad como un nexo entre sus vidas y una clave para entender su literatura.

de la amistad es platónico. Lo llamativo, en su caso, pero nada sorprendente por responder al mito de Peter Pan, es su deseo de aparentar que el número de sus amigos supera con creces al de sus enemigos, una consideración que contrasta un tanto con la polémica que ha rodeado su vida. De acuerdo con este enfoque, quizás dichos amigos le han servido como fuente de inspiración para defenderse ante sus detractores. En fin, la alusión constante a ellos refleja plenamente el sentido de las memorias, consistente en dar cuenta de uno en relación con los demás, es decir, la imposibilidad de imaginarse sin el otro.

#### 1. 1. 2. 2. La soledad

Las declaraciones de Moix sobre diferentes temas sociales hablan con suficiente claridad de cómo era un hombre que nunca quiso ser un modelo para nada ni para nadie, pero sí fiel a sí mismo y a sus principios, decisión propia que le empujaría a vivir en la soledad, ésta vista como uno de los temas que desarrolla en sus memorias, ya que, de manera repetida, alude a la carencia de infancia, justificando su comportamiento diferente de los demás niños, su aislamiento en los recreos (T. Moix, 1998a: 212). Semejante comportamiento de ser atípico se reproduce en vísperas del año nuevo y durante su primera comunión, en la que sintió una “soledad frente a mis compañeros, vino a unirse una soledad al nivel cósmico, agravada por la convicción de que aquella ausencia me convertía en deudor eterno” (T. Moix, 1998a: 210. También en el barrio, su gran dedicación por



hacer del cine un elemento espiritual le convertiría en un niño solitario, rompiendo la disciplina de otros que jugaban juntos e intercambiaban tebeos y fantasías.

Pese a ser un hombre jovial y comunicativo, la soledad, en forma de nostalgia o cualquier otro sentimiento, le acompañó en todas las etapas de su vida. En Roma, conocería también otra dimensión de la soledad, después de su fracaso sexual con una prostituta. Pese a intercambios de ideas sobre asuntos diversos con algunos compañeros, como Pasolini y Livio, entiende que su soledad es imposible de sustituir por un ser humano (T. Moix, 1998a: 424). Igualmente, en Londres, el hecho de ir de fiesta en fiesta acompañado de sus amigos no le aleja de la soledad, sobre todo, cuando quiere, pero sin conseguirlo, intimar con ellos. De este modo, su soledad guarda relación con sus frustraciones sexuales o sentimentales. Experimentará lo mismo al separarse de algunos de sus amistades (T. Moix, 1998c: 462).

Esta construcción de la imagen de un solitario herido le embargó durante su viaje a Nonaspe, ya que, según cuenta Moix en el relato, mientras que los viajeros charlaban entre sí, Ramón guardaba silencio y viajaba en absoluta soledad. A este respecto, dice que “Tenía que buscar algún lugar entre la gente de mi generación. Al planteármelo, en la absoluta soledad que me inspiraban aquellos estúpidos, surgían de nuevo la pregunta primordial: ¿quién, entre todos los jóvenes tristes, aceptaría concederme un poco de compañía? (T. Moix, 1998b: 302). Una vez en Nonaspe, y sobre todo en verano, aparecía más que nunca un niño solitario, inconformista e incómodo al considerar sus juegos preferidos típicos de la barbarie rural (T. Moix, 1998a: 229 y 284). Para él, no hay espacio para la felicidad y la vida en grupo.

Por ello, era totalmente diferente de los niños del pueblo, no coincidía en nada con ellos (T. Moix, 1998a: 229 y 308), llegando a opinar que ya había llegado la larga marcha de la soledad entre los seres humanos. Con su comportamiento intentaba cuestionar el de los demás. Parece que Moix, al mirarse en el espejo de su pasado y con la intención de abrir debates, propone la soledad como modelo de vida. Pensemos cómo se sintió completamente solo al darse cuenta de que era una persona *non grata* trabajando en la Harry Walker. De esta situación, saca una conclusión: “Era la confirmación de mi diferencia respecto a los demás, la cualidad de bicho raro que me había atribuido meses atrás el Niño Rico, cuando me alejé de su lado tratándome de maricón” (T. Moix, 1998b: 43). Del mismo modo, en la empresa familiar, en San Miguel, mientras otros trabajadores intercambiaban ideas sobre temas diversos, se mostraba indiferente, experimentando otra vez la soledad (T. Moix, 1998c: 236).

El desempleo, las citas incumplidas de muchos amigos tanto en Madrid (caso de Daniel, sobre todo) como en Barcelona son otros acontecimientos que llevaron al adolescente Ramón a la soledad. El caso de Daniel le hundió en la tristeza y volvió a Barcelona completamente deshecho. De aquella amarga ruptura, dice: “Duermo la borrachera hasta las seis de la tarde. Todavía es tiempo para que la soledad, esa mala soledad típica del domingo de los solitarios, se apodere de mí. Es inútil esperar la llamada de Daniel. Por fin me trago el orgullo y llamo yo. Quiero comunicarle mi angustia. No reconozco mi propia voz: es la de un decente” (T. Moix, 1998c: 591). Si Daniel se presenta ante Moix como un personaje de ficción para reconstruir los hechos y evidenciar la soledad más grande y pavorosa tras la ruptura sentimental, en su vida real la soledad se convirtió en un infierno, un

vacío existencial tras romper con su novio, Enric Majó, un actor teatral, con el que convivió durante varios años. Por su pasión o entrega total a dicho amor, como ocurre en las novelas románticas, tardó muchos años en olvidar sin curar las heridas; pero por criterios propios, así como por el capricho de la memoria, recordaría, en plena soledad, este acontecimiento por ser uno de los más importantes de su vida<sup>457</sup>.

Expresándose desde el descubrimiento de su pasado, se comprueba una vez más cómo Terenci Moix se multiplica en Ramón para odiarse frente a la incompreensión de los demás. Eso se palpa en los baños de San Sebastián, mientras Cornelio y sus amigos disfrutaban de la vida durante el verano, Ramón se quedaba solo, incapaz de tener una compañía (T. Moix, 1998b: 187). Conocería un nuevo desengaño al fracasar intimar con los dos extranjeros llegados a la playa. También solo entre los actores, en El Estudio de Barcelona, revivió la situación tras la muerte de su hermano.

La soledad es un tema de gran sensibilidad que afecta también a algunos protagonistas de la escritura moixiana, como el Niño Rico que se puso muy contento por la única visita de Ramón durante su enfermedad (T. Moix, 1998a: 224) y Ricardo en el ámbito de la promiscuidad sexual. El escritor catalán se refiere al último caso en estos términos: “Me iba contando que un cretino le había abandonado y antes abandonó él a otro imbécil, y que, después de muchas aventuras y mucho whisky con soda, se encontraba más solo que la una” (T. Moix, 1998a: 431-432). Ciertamente, la insistencia de Moix en la soledad exige indagar

---

<sup>457</sup> Así lo recalca Terenci Moix durante una entrevista con Ph. Merlo (1997: 769).

sus causas para poder ver las medidas tomadas en determinados contextos para paliarla.

Como alumno en la escuela, se lamentaba de que su soledad se debiera a que aquellos niños le habían despreciado, quizás también por envidia, arrojando sobre él el peso de la tristeza (T. Moix, 1998a: 227). Así pues, si en la escuela estaba solo, al ser rechazado por sus compañeros, en Nonaspe, estaba incómodo, siendo totalmente hostil a los gustos de aquellos niños. En la Harry Walker, la soledad se debió a su diferencia respecto a los demás y, sobre todo, al miedo que le producían sus nuevos compañeros (T. Moix, 1998b: 45). También se encontraba solo ante todo por falta de compañía sentimental, por su incapacidad de amar y gozar de la vida, y así lo reconoce cuando afirma que “He pasado mi vida buscando al compañero. No al amante, porque no sé amar. No al bacante, porque no sé gozar” (T. Moix, 1998a: 424). Si por su homosexualidad Ricardo vivía en soledad, Ramón, además de esta misma razón, no confiaba en la raza humana (T. Moix, 1998a: 436). Además de evocar su carácter de ser humano para justificar su soledad, en casi todo discrepaba con los demás, en su consideración de que el mundo estaba loco.

Otra razón aludida es la de que fue un ser incomprendido en la sociedad de su tiempo, marcando siempre diferencias para desatar polémica, quizá sin aclarar del todo sus ideas ante la opinión pública, por lo cual, de no haber muerto, le hubiéramos invitado a esforzarse aun más buscando nuevas fórmulas para convencer a los indecisos. Se observa, por tanto, su afán en querer levantar ampollas, de hurgar siempre en el lado más oscuro del ser humano, porque cree en otros valores. De ahí que se pueda ver un poco claro el calificativo de loco que

asigna al mundo. Por otra parte, por su inconformismo, puede que no sea loco el mundo, sino su particular visión de interpretarlo.

Aunque fuera cierta esta última hipótesis, lo valioso a la hora de perfilar su identidad es que, ante la soledad que le acompañó siempre, opuso resistencia procediendo a actuar, del modo que fuese, es decir, emprendiendo una serie de acciones. Cultivar sus fantasías, recordar y disfrutar de las películas, meditar sobre su destino en el mundo, leer libros, escribir cartas, escuchar música, apuntarse a actividades en sociedades recreativas, e incluso masturbarse son algunas formas de su lucha. En relación con las películas, señala que en “poco rato, puedo mezclar películas separadas por más de veinte años. Entonces, la soledad se puebla de imágenes de una galanura que el tiempo preservó” (T. Moix, 1998a: 332). Prosigue sosteniendo que “Cada una de esas películas resucitadas en la soledad es como el almacén de sueños que creí olvidados” (T. Moix, 1998a: 333). Podrían multiplicarse los ejemplos. También transformó positivamente el signo de la tristeza y el aburrimiento, haciendo de ellos un buen marco para sedimentar y llevar a cabo una intensa vida interior (T. Moix, 1998b: 428 y 313). Añade que “al recobrarne de la infinita melancolía que me mantenía aferrado al lecho, me puse a buscar la ayuda de mis viejas defensas, empezando por el conocido recurso de la soledad, ahora elegida desesperadamente porque sólo en ella, desde ella, conseguía recobrarne como había sido” (T. Moix, 1998b: 532-533).

El hecho de sedimentar y sentirse realizado consigo mismo en soledad es ya de por sí una situación similar a la que conoció el filósofo Nietzsche, dado que, condenado en vida a la soledad más desolada por su crítica al mundo que lo

rodeaba, hizo de ella algo digno de alabar y destacar<sup>458</sup>. Pero, los logros conseguidos en plena soledad no deben constituir un argumento de peso, para no recordar que el hombre es ante todo y sobre todo un ser social, y así lo corrobora Moix (1998b: 580) cuando dice que “Nadie es feliz a solas y mucho menos alguien que tiene tanta hambre de felicidad como yo”. Es justamente en este sentido en el que se ha de entender a Josep Maria Benet i Jornet (2004: 77), para quien Moix “no era una persona solitaria”, contradiciendo a Ana María Moix (2004b: 233) y José Manuel Lara Bosch (2004: 253) quienes recalcan una y otra vez la soledad del escritor a pesar de estar rodeado de mucha gente.

En síntesis, la soledad embargó a Ramón en la escuela, la sintió en su barrio, en la Harry Walker, en Roma y Nonaspe; también, la experimentó el día de su comunión, tras la muerte de su hermano, así como en sus decepciones amorosas. Pero, lo destacable es que, ante tal hecho, meditaba, imaginaba, escribía a deshoras, veía películas, se sentía seguro de sí mismo, se masturbaba y, pese a la locura del mundo, no se alejó de las cuestiones humanas. Asumió su carga de responsabilidad, con la visión del hombre nuevo que se rige por un nuevo orden de valores. Resuelto a atacar aquello que le impidiese convivir con los demás seres humanos, intentó revolucionar el mundo con la fuerza de las palabras, contraria a la de la violencia.

---

<sup>458</sup> De la misma opinión es Zambrano (1988: 74), cuando dice que Nietzsche, como intelectual, hizo de la soledad una “virtud, una fuerza de donde nacía su fuerza creadora. La condición inexcusable de toda grandeza humana”.

### 1. 1. 2. 3. La violencia

Antes de su muerte en 2003, el escritor seguía enfrentándose a la violencia de todo tipo por parte de sus detractores. Pero en absoluto se trataba de un hecho aislado en su vida, ya que se forjó en la violencia que le rodeaba, tanto en el ámbito familiar como en otros sectores de la vida. Sin duda, los hechos o incidentes, la mayoría de ellos pasando muy a menudo desapercibidos en la vida real, son los que centran la atención de Moix, ya que los propone como ambiente propicio para la reflexión en sus memorias.

En relación con la violencia en el ambiente familiar, describe cómo el motivo económico era una de las causas de las continuas peleas entre sus padres que, de vez en cuando, llamaban la atención de los vecinos. Dice, a este respecto, que “Básicamente, el dinero era la causa de que mis padres siempre acabasen tirándose los trastos a la cabeza ante la evidente satisfacción de los vecinos, que lo oían todo porque mamá gritaba más alto que todas las radios de la escalera” (T. Moix, 1998a: 122). Semejante vejación se producía también cuando se quedaba en paro o se mostraba insolvente, por ejemplo, para comprar un coche o un televisor. Del segundo caso, es de interés, la siguiente referencia textual: “Una vez más, asistí a uno de aquellos despliegues de violencia que convertían mi vida en un continuo sobresalto. Y de nuevo rozó mamá el descrédito, rebajando ante mis ojos al padre que supuestamente debería merecer mis respetos. Volvía a ridiculizarle con la acusación que mejor podía herir su orgullo: era una mierda de burgués, un pobre aprendiz de capitalista, la solera y el prestigio de su empresa eran pura farsa, y no llegaban a los ingresos de una simple tintorería...” (T. Moix, 1998a: 369).

Si bien, al hilo de estas declaraciones, el dinero se perfila como el desencadenante de la violencia entre la pareja, lo cierto es que no era el único motivo. El adulterio tiene mucho que ver con el conflicto. Infiel reconocido, su padre frecuentaba las mancebías, a veces, en compañía de sus hijos. A este propósito, Moix (1998a: 59) apunta que a su madre, le “acometió un ataque de ira volcánica al saber que mi papá había elegido la tarde de Navidad para irse de putas”. La rabia de su madre se intensificó cuando un día, de manera inconsciente y ante las quejas de su padre por la comida en familia, reveló lo rica que era la de las mancebías (T. Moix, 1998a: 146), lo que provocó una reacción descontrolada por parte de su madre al reducir a su marido a su mínima expresión. (T. Moix, 1998a: 146). Ante la recrudescencia de los hechos, el hombre quiso defenderse, haciendo uso de la violencia física.

Su adulterio, verdadero escándalo, no dejó indiferentes a otros miembros de la familia que muy pronto le convirtieron en un enemigo al que se había de eliminar. La tía Florencia y la abuela Yaya, que lo condenaban con firmeza, salían en defensa de la madre del escritor, tachando al hombre de *calzonazos*, *capado*, *canalla*, *asesino* y *mal hombre* (T. Moix, 1998a: 147), insultos que le llevaron a querer vengarse. Esas palabras, cargadas de una gran dosis de violencia verbal, se escucharon también durante la reunión convocada con el motivo de la despedida de Ramón. Asimismo, la tía Victoria, de igual modo que las tres cuñadas Moix, le faltaban al respeto. Se trata de un incidente que ocurrió también con la tía, dado que un día, durmiendo más de la cuenta en vez de atender a los obreros, el padre de Ramón fue víctima de sus insultos (T. Moix, 1998c: 229). Estos incidentes muestran el ambiente agresivo y nefasto en el que Ramón se educó. De este modo,



tanto para poner de relieve tal percepción como autentificar los hechos no exentos de sospecha, escribió en su diario:

En casa siempre reina el desorden. Papeles, trapos, cosas viejas. A mamá no le importa la cosa. La única persona con quien se llevaba bien es...con NADIE. Somos una familia pintoresca, pero de un pintoresquismo abocado al desastre. A veces siento envidia de otras casas: en ellas reina el orden, existe un respeto de unos por otros que en mi casa nunca ha habido. No sé si hubiese sido preferible nacer en una familia totalmente burguesa como la de los tíos de la Diagonal, que en este caos, donde vivimos por un lado como burgueses y por el otro como bohemios, siendo el resultado una total no-adaptación a ninguna de las dos cosas. Estoy tan desesperado que he llegado a aconsejar a mis padres que se separen de una puta vez (T. Moix, 1998c: 438).

Este diario, que es sólo un ejemplo entre los muchos que aparecen en las memorias de Moix, además de su función estética y de su valor testimonial sobre una infancia problemática, motivo de reflexión, muestra cómo la violencia se convierte en el pilar básico de la familia. El ambiente llegó a ser tan crispado que sus padres estuvieron a punto de divorciarse.

El deseo de vengarse de su madre por las infidelidades de su marido le llevó a tener un amante (su dibujante) y a su padre a intentar eliminar a su rival (T. Moix, 1998a: 379). Pero en realidad, dicho amante era más imaginario que real, dado que su padre en vez de amenazar al dibujante, se enzarzó con Alberto, pareja de Cornelio, para luego disculparse, como lo hizo también con Néstor Almendros, amigo de Ramón. A tal propósito, el escritor ironiza que “durante dos décadas, continuó presuponéndole amantes fantasmas a mamá, sin dar nunca con el verdadero” (T. Moix, 1998a: 389).

En el ámbito familiar, Ramón sufrió tanto la violencia moral como física, es decir, malos tratos por parte de sus padres. Por su homosexualidad, su padre le violentaba psicológicamente (T. Moix, 1998b: 178), le asestó un día una paliza cuando intentaba llevarle la contraria por su equipo preferido el Fútbol Club

Barcelona. De igual modo, en otras circunstancias, su madre le propinó un bofetón (T. Moix, 1998b: 98). Además, le hundió más psicológicamente con palabras obscenas al darse cuenta de su relación sexual con un hombre el Viernes Santo (T. Moix, 1998b: 221). Podrían multiplicarse los ejemplos.

Este escenario de cruce de palabras y violencia como forma de vida ha sido una fuente de inspiración de suma importancia para su creación literaria; y así lo reconoce cuando dice que “No es en absoluto casual que antes de llamarse *El día en que murió Marilyn*, la novela que resume todos mis fracasos familiares se llamase precisamente, el desorden (T. Moix, 1998b: 127). Así pues, el escritor habla de familia desordenada, mientras que su tía Florencia va más allá, sosteniendo que la familia está en guerra. Se trata de una guerra generalizada, en la que se ve implicado todo el clan, incluso el niño Ramón. Éste, por su condición sexual, de manera involuntaria, violentaba psicológicamente a su padre. Asimismo, insultaba a primos, tíos, tías y criada. Estos datos muestran una familia tradicional en crisis de valores, donde el único valor era la agresión por apostar por la lucha como forma de vida. En este sentido, Moix la califica de desastre, cuando subraya que “Aquéllas eran las escenas a las que el niño Ramonet asistía con los ojos abiertos como platos y definitivamente instalado en la convicción de las relaciones entre una esposa y un marido tenían que desembocar en el desastre” (T. Moix, 1998a: 390). Pero a pesar de este catastrofismo de su familia, se alegra un tanto por su unidad, bajo la dirección de la abuela Yaya (T. Moix, 1998a: 126).

En su consideración de la violencia como regla de juego social elevándola a la máxima categoría, el escritor, a través del personaje de Ramón, conoció otra dimensión de la misma en la empresa familiar. Según su testimonio, nada más

incorporase en la plantilla, se enfrentó al oficial, al que quería desautorizar, pues se burló de él, le recordó que era un *hereu* y rechazó por completo sus consejos, hechos en los que Ramírez se apoyó para llamarle al orden, sujetándole por el hombro (T. Moix, 1998c: 230). No se trata de un incidente aislado para él, puesto que en la escuela, del mismo modo que atacaba a los demás, era también objeto de muchas humillaciones. En el colegio de los curas, luchaba por la supervivencia en un medio, donde le administraban los castigos más severos, consistentes en “Desde tenerme un buen rato en posición de cruz, sosteniendo varios libros en las palmas de las manos abiertos hacia arriba, hasta el puñetazo en la nuca y, por supuesto, los palmetazos administrados con tal furia que me dejaban las palmas completamente enrojecidas. Y hasta recuerdo que a cierto profesor se le rompió la regla a fuerza de golpearme con ella” (T. Moix, 1998a: 217). Amén de este dolor físico, sufrió la violencia psicológica por los insultos de los profesores (T. Moix, 1998a: 217). Al evocar este último ejemplo, Moix cuestiona el sistema educativo de su tiempo, incidiendo en la falta de preparación por parte de los profesores, anclados en la defensa de la educación tradicional.

Por cierto interés, Moix repasa su vida inmersa en la violencia en cualquier escenario para suscitar la curiosidad del lector, pues reconoce que no se libró de la violencia de los curas, dado que por estafar el dinero recolectado en nombre de la Iglesia, el padre David le castigó, dándole *varios tirones de orejas y hasta un coscorrón* (T. Moix, 1998b: 58). Además de cuestionar su relación de amistad con el Niño Rico, le propinó palizas cuando le pilló con la novela *Sinuhé el egipcio*, de Mika Waltari, al considerarla peligrosa para su edad. No se dejó llevar por la virtud de la templanza, de la tolerancia y del perdón, más bien aprovechó la

ocasión para vengarse, azotando al niño sin protección, como pone de relieve Moix (1998a: 361), cuando apunta que *de pronto empezó a abofetearme y continuó haciéndolo, hasta que rompí en un llanto de rabia*. Le agredió verbalmente con insultos del estilo *perruno, hijo de satanás, marrano, indecente y réprobo* (T. Moix, 1998b: 360). De este modo, la violencia del sacerdote sobre el niño Ramón pone de manifiesto la doble moral de la Iglesia Católica que condena la violencia, pero curiosamente hace uso y abuso de ella. La experiencia vivida por Ramón le serviría más tarde a cuestionar esta institución religiosa, negándose con firmeza a creer en las bondades de los representantes de Dios en la tierra.

También los heterosexuales y los homosexuales jugaron un papel en su malestar al violentarle psicológicamente. El fracaso de una relación sexual empujó a otro protagonista implicado en ella a humillarle; y así lo reconoce cuando apunta que “Era peor que cuando los niños de Sitges me llamaban Dumbo<sup>459</sup>, era mucho más doloroso que cuando las chicas de los guateques me tildaban de patoso en el baile. Era una humillación absoluta que desmontaba todas mis defensas” (T. Moix, 1998b: 141). De la misma forma, el médico pasó de la reprimenda al insulto, con el agravante de echarle de su despacho, cuando se negó a renunciar a su amigo Roberto, del que estaba enamorado. Al recordar tal episodio de su vida, subraya que es el hombre que peor le trató, pues era más que una bestia (T. Moix, 1998b: 524-526). En Londres, Ramón se enfrentó con Carlitos (T. Moix, 1998c: 288), con una inglesa, dado que ambos presumían de sabios, muy palpable en su conversación. El caso es que cada uno descalificó a su adversario, tachándole de ignorante, como puede apreciarse en un diálogo sobre películas y autores, tales

---

<sup>459</sup> Dumbo, de igual modo que Bambi, Blancanieves, Cenicienta, Donald, Pluto, Mickey, Campanita, el capitán Garfío, Caperucita, Alicia, etc. son los mitos que conformaban la sensibilidad infantil (J. Gómez Vilches, 1987: 408).

como Shakespeare y Cervantes (T. Moix, 1998c: 387). El adolescente se enfrentó a otra amiga (Lettie), dado que tras ver la película *La noche de la Iguana*, sus opiniones contrarias les llevaron a un cruce de palabras, volviendo la situación cada vez más intensa (T. Moix, 1998c: 444).

Asimismo, su carácter provocativo motivó a otro personaje, un artista, que unido a una chica, protagonizaron un espectáculo en el que se hacía visible la violencia, pero a favor de la integración racial, a herirle (T. Moix, 1998c: 327). También hubo enfrentamiento entre él y Peter Pan en París.

Por la imposibilidad de contarse sin referirse a los demás, Moix recrea episodios de violencia ajena en sus memorias. Jaime y Néstor intercambiaron palabras de extrema dureza sobre la política cubana. El primero acusó al segundo de salir de Cuba cuando la revolución necesitaba el apoyo de todos, le llamó *gusano*, entre otros adjetivos despectivos. Por su parte, Néstor vio en Jaime un revolucionario cobarde, un opositor irresponsable (T. Moix, 1998c: 50-52). Por su parte, Livio y Pasolini, en su intento de analizar la personalidad de Moix en Roma, acaban cruzando palabras por sus opiniones opuestas (T. Moix, 1998a: 259). En Francia, Carlitos, acusado por su amante Jean-Paul de infidelidad le maltrataba, como testimonia Ramón, cuando dice que su “hermano gemelo llevaba un ojo amoratado y tres arañazos en las dos mejillas, amen de un chichón que asomaba en la parte superior de la frente en forma de atributo de unicornio” (T. Moix, 1998c: 261).

La violencia estaba también presente entre los viajeros de Nonaspe que se insultaban y se peleaban. Ocurría lo mismo entre los conductores de la imprenta. De la misma forma, la policía arremetió duramente contra los manifestantes por ir

en contra de *La Vanguardia*, quemando todos los periódicos del quiosco (T. Moix, 1998b: 41). En colaboración con la guardia civil, sofocó en la localidad de Baeza a un grupo de intelectuales por el homenaje al poeta Antonio Machado (T. Moix, 1998c: 609-611). El escritor señala también el fusilamiento de cuarenta estudiantes de Económicas, así como otro acto de barbarie franquista en la Plaza de Cataluña (T. Moix, 1998c: 69). En el fondo de todas esas secuencias de violencia, está el testimonio de un hombre que se empeña en demostrar que frente a la paz y el entendimiento, valores de los que tanto hablan algunos para falsear la realidad, es la violencia en todas sus formas la nota predominante de la sociedad de su tiempo.

En síntesis, la violencia en todas sus ramificaciones gobierna las memorias de Moix, ya que casi todos los personajes recurren a ella como modo de expresión. Presenta a su familia como la que apostó por el juego de las intrigas, borrando por completo de su mente el sentido de una vida agradable y tranquila. Por consiguiente, su historia, que se parece a un guión cinematográfico, da lugar a la familia como conflicto o auténtica academia de vicios, rompiendo con el modelo de familia tradicional unida, que se suele presentar a voces. De hecho, procediendo de un ambiente conflictivo, no es sorprendente notar su influencia en sus obras y propio carácter, convertida en una obsesión difícil de superar<sup>460</sup>. La policía, en vez de proteger a la población, la violenta negándole el derecho de manifestarse públicamente en la calle contra los abusos del Gobierno; sobre dicha idea, se ha puesto de relieve la dictadura, bandera de la sociedad franquista. Esto significaría una sociedad en crisis de valores, pero con posibilidad de cambio con el paso del

---

<sup>460</sup> A tal propósito, Moix (1999: 32) apunta que “En la novela se puede manejar los hilos sólo hasta cierto punto. Pero hay una cosa que nunca he podido manipular: el eterno conflicto, que está en todos mis protagonistas, en un mundo fantástico y el real que les toca vivir. Es una obsesión generalizada que no he conseguido superar”.

tiempo. Desde este enfoque, la percepción o la concreción de un nuevo horizonte, es decir, la posibilidad de un mundo de paz, concordia y justicia entre los seres humanos. En este deseo de caminar hacia la paz, la religión puede y debe desempeñar un papel de mayor relieve.

#### 1. 1. 2. 4. La religión

Desde la infancia y adolescencia pasando por la madurez hasta la muerte, Moix siempre fustigó a la religión católica. Alumno en el colegio, recuerda con desencanto el trato recibido, por lo que critica duramente la intolerancia de las monjas y pone en tela de juicio su fe argumentando:

Santas son en el tópico, pero lo cierto es que la imagen que las monjitas dejaron en muchas niñas de mi generación no es en absoluto piadosa ni su recuerdo entrañable. Son togas que quedaron mancilladas por una sombra de intolerancia. Y esta imagen, recibida posteriormente, sería la que acaba presidiendo mi resistencia cotidiana a la influencia de la educación religiosa [...]. Son rostros severos, enjutos, hostiles a la fuerza de renunciar y son palotes erguidos, escobas tiasas, que sólo sabían abrirse a la censura (T. Moix, 1998a: 102).

En esta labor de revivir su pasado, censurando duramente a la religión, prosigue que, en el colegio de los curas no recibió un trato diferente. Sostiene que se fue de allí completamente aburrido, agobiado, con la cabeza vacía, los intereses sacrificados y el futuro incierto (T. Moix, 1998a: 203). Da a entender que los curas imponían la religión, recurriendo a artimañas para cautivar a los más débiles, premiando, de vez en cuando, a los que acudían a misa. Sin embargo, Ramón, al considerar un verdadero obstáculo a su proyecto de vida, adoptó una serie de

medidas picarescas para evitar cualquier contacto con la religión. Desmayarse un día en el confesionario y marearse en el coro son algunas de ellas. Fue también determinante la colaboración del médico de la familia, cuando redactó a su favor un documento para presentar en el colegio como un “niño enfermizo a quien debía permitirse llegar a la escuela después de la misa y salir una hora antes, cuando empezaba el rosario” (T. Moix, 1998a: 205). Como se ve, consciente de su situación en el mundo, Ramón se opone a la religión, recordando con desinterés los días del bautismo y de la confirmación (T. Moix, 1998a: 206).

De manera general, en los colegios misioneros, se da una educación religiosa al alumnado. Se reconoce a la Iglesia como una sociedad perfecta, instituida por Jesucristo para salvar a los hombres. De vez en cuando, los curas insisten en las consecuencias que puedan sufrir los alumnos pecadores, tal como se manifiestan en las memorias de Moix (1998a: 211), en las que se ve cómo estos educadores, con la complicidad del régimen y de la Santa Sede, nunca hablaban de la libertad sexual, vigilando y castigando las relaciones homosexuales, así como prohibiendo libros (T. Moix, 1998c: 542) y censurando películas, colgando en el cartel, las que creían buenas para los alumnos con sus distintas calificaciones. Dicha negativa iba acompañada de mucha violencia física, verbal y psicológica por su parte, lo que contrasta con los valores básicos de la fe católica, consistentes en favorecer el entendimiento frente a las posiciones violentas. Así que no es sorprendente que Moix rechazara con firmeza la religión católica, esgrimiendo que *su práctica ponía barreras a mi albedrío, y el quebrantamiento de sus reglas me hacía sufrir* (T. Moix, 1998a: 211). En este ambiente, totalmente hostil para



Ramón, ya que los curas le valoraban negativamente, su madre le trasladó a una academia particular (T. Moix, 1998a: 371).

Por todo ello, el escritor recuerda con amargura su infancia, por estar sometido a la dictadura de los curas que desempeñaban un papel al que tacha de disconforme a su propio ministerio. Sus *malos tratos* le marcaron tan negativamente que, más tarde, conversando con Pasolini en Roma, evitó referirse a la religión, pues se consideraba un ateo radical (T. Moix, 1998a: 265).

De igual modo que en el colegio, en Nonaspe, Ramón se enfrentó al padre, el Mosén, al darse cuenta de que todo el pueblo vivía bajo su poder absoluto, ya que ponía en práctica una dictadura draconiana censurándolo todo, obligando a todos a ver exclusivamente películas de temas religiosas durante la Semana Santa (T. Moix, 1998a: 309). Imponiendo sus ideas a toda costa, se presentó no como servidor de Dios, sino más bien como Dios. Su intolerancia permitiría ver el cristianismo como un camino hacia la dictadura. De hecho, su reacción ante los hechos frustró tanto a Ramón que se negó a ser religioso en la vida, apartándose por completo de la religión, como puede apreciarse en el pasaje siguiente:

Nací a los años sesenta asumiendo que el amor entre hombres es una bendición y no el nefando delito que castigaba la religión de los curas, de manera que me deshice de ella con urgencia para sentirme libre a toda prisa. En cuanto a Dios de mis padres, era tan quisquilloso en estos temas que no encontré mejor solución que prescindir de sus servicios y colocarme bajo la protección de los dioses paganos, especialmente los que se proclamaban paladines de la libertad de los sentidos. Así fue como trastorné la divinidad a mi antojo, como había hecho con todas las cosas desde que era niño; como hice con la fe cuando decidí que entre la absolución de un vulgar confesor y el cine prohibido me quedaba con el cine, y cuanto más prohibido mejor. La elección era sencilla, pero no tanto las inspiraciones de la lujuria. Los estragos de la religión en un alma núbil nunca se curan completamente y su huella es capaz de introducirse en los dominios del sexo, aunque ella los maldiga. Así, la razón me llevaba a admirar la postura de Apolo, mientras mi educación cristiana me decía que los cristos barrocos también tienen un punto filipino (T. Moix, 1998c: 10-11).

Esta referencia textual apunta también que Ramón siempre se burló de la labor de los curas, aun cuando su acción iba dirigida en favor de los más necesitados o en la realización de obras sociales. Del caso concreto de la recolecta, que hubo lugar un día por las Ramblas, Moix habla de *la mendicidad ejercida en nombre del Altísimo* (T. Moix, 1998b: 56), lo que se entendería que nunca confió en Dios; siempre se levantaba contra él y le culpaba de la tragedia humana.

Si, en su adolescencia, fingió interesarse por él, esto se debía a su actitud picaresca consistente en rentabilizar cada situación, pues la religión no ocupaba un lugar en sus pasiones; y así lo corrobora diciendo:

Ya se ha visto que, excepto en casos de pura histeria, la religión no se contaba entre mis pasiones: si aceptaba asistir a aquellas clases dominicales sin oponer la resistencia habitual no era con el único propósito de recibir lo que los curas llamaban la propina [...]. Mi nueva adscripción al centro obedecía a motivos más inteligentes. Había oído contar a mi hermano Miguel las principales actividades de los socios, actividades que, dicho sea de paso, eran las que menos podían apetecer a un carácter prematuramente sedentario como el mío: excursiones, partidos de fútbol, gimkanas, tómbolas, verbenas y otros saraos de parecido corte (T. Moix, 1998b: 275).

Si se atrevió a consultar la Biblia, sólo fue por curiosidad intelectual, con la intención de tener más datos sobre el *gran templo de Júpiter* (T. Moix, 1998c: 209-210). Esta sensación demostraría su concepción de la religión como un tema absolutamente indiferente y turbio, por lo que aprovecha cualquier circunstancia para ajustar cuentas pendientes con los curas; y así se manifiesta en sus escritos, puesto que con su amigo el Joven Limpio, desempeñaron el papel de apostolado del cine poniendo en marcha un cine-club. Pero, señala que el cura les cobró más dinero que a otros, alegando que iba a ser destinado a la ayuda de los enfermos (T. Moix, 1998b: 346). Para Ramón, se trata de una injusticia en la que se inspiró para apartar las películas de temas religiosos de la proyección y no asistir a las

reuniones convocadas por los curas. Pero, lo que sí hizo fue burlarse de ellos, manteniendo una relación homosexual el Viernes Santo, día clave para respetar la ley canónica (T. Moix, 1998b: 220-221).

De este modo, intentó alejarse de la doctrina cristiana e incluso, en paro, en vez de rezar o cobijarse en Dios como hacen los demás, lo suyo fue preconizar el esfuerzo personal y poner en juego su propia inteligencia para conseguir un puesto de trabajo (T. Moix, 1998b: 251). Se negó a levantar las manos al cielo para suplicarle y solicitar su apoyo. Tampoco le agradeció cuando encontró un trabajo que considera como el único paraíso que realmente existe. Alimentó que la Iglesia no era un punto de referencia moral y espiritual, arremetiendo con orgullo contra ella y ridiculizando su valor, como puede verse en su cuento, *El demonio* (T. Moix, 1998c: 408).

El rechazo de Ramón a la fe católica se palpó también en casa de un médico, señala, cuando escuchó a una mujer exaltar las virtudes de un cura, lo que le hizo sufrir más, sintiéndose como un “muerto en vida, un zombi que avanzaba en la dirección indicada por los demás. Lo único cierto es que mi vida se estaba convirtiendo en un viaje de circunvalación. Había salido de los curas y regresaba a ellos. Me había escapado de las garras de Dios y él volvía a atraparme” (T. Moix, 1998b: 528). No sólo el hecho de escuchar a los creyentes afligió su corazón, provocándole rabia, sino también culpó a Dios de su situación crítica, de las injusticias sociales y de la muerte de su hermano. Sobre esta base, objetó su existencia y, por tanto, siempre se opuso de manera radical a la religión católica (T. Moix, 1998b: 574-580). Es también en este sentido en el que se ha de entenderle cuando opina que los vocablos, tales como *fin del mundo*, *destrucción*

*de la tierra, día del juicio, Lucifer*, entre tantos otros constituyen un juego de palabras, cuya meta es aniquilar a los seres más débiles, influir sobre ellos y asentar el poder de la Iglesia.

Si Ramón, en colaboración con la tía Florencia (T. Moix, 1998b: 348), fustiga a la Iglesia Católica, su hacer y quienes la representan, por el contrario, la abuela Yaya es una verdadera religiosa. Su santidad es el papa Pío XII y además, su cuarto está repleto de sus fotos. Es ella la que recurre al evangelio para llamar su atención invitándole a poner en práctica la fe religiosa para estar a la diestra de Dios tras la muerte.

Por su parte, el Joven Limpio, partidario de la familia tradicional, se rebela contra Ramón, acusándole de meterse demasiado con los curas. Por ello, llama su atención, advirtiéndole de que la educación de mucha gente depende de ellos (T. Moix, 1998b: 348). En esta línea, los curas y algunas beatas, amigas de su abuela, para marcar su fe en Dios, repetían tras la muerte de Miguel que “Era demasiada bondad para la tierra. Por eso Dios le ha llamado junto a sus ángeles” (T. Moix, 1998b: 582). No obstante, la religiosidad de la abuela Yaya no le libra de la hipocresía y traición por violar la intimidad de la madre de Moix, leyendo la carta mandada por su amante. Otra gran dosis de hipocresía se palpa en el comportamiento de su madre, dado que sabiendo que en ningún caso se parece a Penélope de *Odisea*, grita “Jesús, Jesús, qué vida me estás dando, con lo que yo te quiero y el lustre que doy a tu apellido” (T. Moix, 1998a: 388), al ver a su marido a punto de matar a un supuesto rival.

En síntesis, si bien la meta principal del cura es evangelizar, educar, salvaguardar una relación de amistad entre los seres humanos, enseñar la paz, la

justicia social, la ética, la tolerancia, lo cierto es que dichas funciones distan mucho de cumplirse, según Moix, como se ha podido comprobar a la luz de sus memorias. El escritor barcelonés recuerda siempre con amargura su infancia y adolescencia en contacto con los curas, a los que considera obstáculo para sus intereses. Por ello, aprovecha cualquier oportunidad para criticar el *totalitarismo espiritual* de la Iglesia Católica, de la que entiende que está repleta de confusiones y contrastes y, por tanto, no sólo son incontables sus contradicciones y paradojas, sino también los vacíos. En este sentido, sentencia que esta institución manipuladora está enferma, necesitando urgentemente la asistencia de un médico.

#### 1. 1. 2. 5. La enfermedad

La enfermedad se perfila como uno de los temas abordados por Moix en sus memorias, dado que en su ambicioso proyecto de contarse a sí mismo, no sólo recuerda sus enfermedades reales e imaginarias en distintos momentos de su vida, sino también aborda las ajenas.

Moix (1998a: 319) señala que, cuando trabajaba en la radio, sufrió una gripe, que era víctima de los catarros, lo que le impidió ir al trabajo y a la escuela (T. Moix, 1998b: 129). Por la dificultad de encontrar una habitación, un puesto de trabajo para sobrevivir y una pareja sentimental en París, cayó en la depresión. Es relevante, en este sentido, la siguiente referencia textual:

Pero la depresión que me acometía al pensar en la vivienda no era nada, o era muy poco, comparada con la que me acometió al sentir que rebrotaba mi amor por Néstor. Todos los propósitos de serenidad que me había forjado en Barcelona desaparecieron al

verme obligado a compartir con él una misma cama. Y si es cierto que no existe sensación tan angustiada como la proximidad de un cuerpo que nunca conseguirás, en mi caso era angustia doble, porque, además, aspiraba a poseer el alma de Néstor (T. Moix, 1998c: 73).

Si bien esta referencia pone de relieve otros motivos de su enfermedad, lo cierto es que Ramón, como personaje humano y literario, sufrió fundamentalmente por los desencuentros amorosos. Tras ser rechazado por el Joven Inquieto y por Roberto, padeció un cáncer de alma, hundiéndose en un estado letárgico y estuvo varios días en la cama. Su sufrimiento era aún mayor cuando Daniel se apartó por completo de él. Negándose a aceptar la nueva realidad, conoció, pues, de nuevo el dolor. Aguantó la esquizofrenia, se desmayó, vomitó y ingresó en un hospital con la intención de curar su alma (T. Moix, 1998c: 585-619). Así pues, la falta de una vida sentimental tranquila le llevó a una quiebra de su estado mental y físico. También, con anterioridad, había sufrido la tos, la sinusitis —ejerciendo la prostitución en París (T. Moix, 1998c: 151-152 y 429)— y la fiebre, ésta a punto de ir a Madrid para hacer el servicio militar (T. Moix, 1998b: 396). Con estos ejemplos, se presenta como un ser humano que ha gozado de muy poca salud; de ahí la importancia que concede a la enfermedad en su periplo vital.

De igual modo, su actitud picaresca le llevaría a revelar lo que él mismo denomina *enfermedades imaginarias*, o lo que puede llamarse enfermedad-trampa. En efecto, se trata de una estrategia consistente en fingir una enfermedad para conseguir sus objetivos. Como esta técnica le funcionaba en el ámbito familiar, señala que “Ya fuese por cariño, ya por comodidad, aceptaban mis enfermedades imaginarias como un mal decididamente menor ante la amenaza de mis rabieta, que seguían siendo muy espectaculares” (T. Moix, 1998a: 218). En Londres, las dificultades para conseguir un puesto de trabajo no le impidieron, como cinéfilo y

socio del Nacional Film Theatre, entidad donde se proyectaban películas, incluso las prohibidas en España, que fingiera para ausentarse de su trabajo, como puede apreciarse en:

Cuando caía una obra interesante no dudaba entre la obligación y la devoción, si bien considerando que mi obligación era la cultura, y que la aburrida existencia en las cocinas podía engendrar cualquier cosa menos devotos. Confiando en la buena fe de los propietarios de restaurantes, me fingí enfermo según el ritmo de la programación del Nacional. La frecuencia de mis enfermedades se tradujo en una frecuencia de despido sin precedentes en la historia de la inmigración española (T. Moix, 1998c: 293).

Como se ve, fingiendo para lograr sus objetivos, no se olvida que sus familiares son los que de cerca asumieron en primer lugar su educación. Consecuentemente, sensible a sus enfermedades, las recoge a la hora de revisar su vida. Apunta que su padre sufrió las neuras, su madre la sífilis (T. Moix, 1998c: 275), el señor Peret la tuberculosis (T. Moix, 1998a: 78), la tía Florencia la fiebre (T. Moix, 1998b: 375) y la Custodia la pulmonía. En mayor grado, y con ternura, ciñe su atención en la enfermedad de su hermano:

Miguel nació aportando a la economía familiar una enfermedad incurable, que le mantendría parcialmente inútil durante toda su corta vida. Una malformación congénita—algo llamado espina bífida— inutilizó alguna de sus funciones vitales. Caminaba dificultosamente a causa de un pie torcido, lo cual le obligaría a llevar siempre botas ortopédicas. Debido a complicaciones renales, no podía contener la orina, factor que, desde un principio, causa fundamental de preocupación con vistas a su convivencia con los demás. Se pasó toda la vida durmiendo con un hule entre las sábanas [...]. Mientras llevaba pantalón corto, exhibía un sospechoso círculo de mojadura, por supuesto involuntaria (T. Moix, 1998a: 99-100).

La enfermedad no es algo privativo de su entorno familiar. También la sociedad española conoció una enfermedad colectiva tras la contienda civil; y así lo subraya el escritor, pues en su intento de dar testimonio sobre una época concreta que le ha tocado vivir, escribe que “A partir de los primeros años

cincuenta, los grandes seriales hicieron una irrupción espectacular [...]. Algunos de aquellos seriales llegaron a producir auténticos fenómenos de histeria colectiva” (T. Moix, 1998a: 320). Su visión de un mundo globalizado constituye otro motivo para que pueda destacar la lepra que asola los países del Tercer Mundo (T. Moix, 1998c: 381) y el sida, causante del dolor de los dueños de los grandes tiendas de cine de Nueva York en los años ochenta (T. Moix, 1998c: 508).

En la misma dirección y con la intención de hacer hincapié en la enfermedad como un fenómeno o mal social generalizado, se ocupa de la tos de Georges (T. Moix, 1998c: 82), de la enfermedad de Joaquín (T. Moix, 1998c: 580), de la *tuberculosilla* de las hijas del doctor March (T. Moix 1998c: 537), de las enfermedades de las prostitutas del Barrio Chino (T. Moix, 1998b: 32), de las varices de dos mujeres durante su viaje a Ampurias (T. Moix, 1998b: 297). En casa del doctor Vander, señal que un hombre mayor y una mujer sufrían de la neurastenia y varices, respectivamente. En la del psiquiatra, constata la larga lista de enfermos, paranoicos, esquizofrénicos, psicópatas, chiflados y majaretas (T. Moix, 1998b: 528).

Su interés por la amistad le obliga a recordar que sus amigos, el Niño Rico, Roberto y Jaime Gil de Biedma fueron víctimas de muchas enfermedades. Del caso de George, al que conoció en París, subraya que “Cultivó durante todo el invierno una infección en el cuello que le superaba y le impedía afeitarse, haciéndole parecer una verdadera piltrafa humana” (T. Moix, 1998b: 604). Podría seguirse dando nombres de los enfermos que aparecen en las memorias de Moix. A través de diferentes enfermedades, transmitidas y sufridas de varias maneras, se



percibe la preocupación del escritor por plasmar lo que toca muy de cerca la sensibilidad humana.

En síntesis, la enfermedad se ha cruzado en la vida de Moix y en la de algunos personajes que se dan cita en sus memorias, haciéndole sufrir, de igual modo, a sus familiares y amistades. Entre dichos enfermos, unos han recobrado la salud triunfando sobre la muerte, mientras que otros han fallecido.

#### 1. 1. 2. 6. La muerte

Nacer y crecer es caminar hacia la muerte, que es en sí misma la negación de la vida, un acto sublime, una presencia-ausencia en nuestra vida cotidiana, así como un paso obligado para cualquier ser humano. La muerte se manifiesta en las memorias de Moix, en las que pone de realce la de familiares y amigos, otorgándoles así otra gran oportunidad para vivir para siempre a través de la escritura.

Ciertamente, la evocación de la muerte de los familiares es una constante en la escritura autobiográfica, como se percibe en Moix cuando evoca con pesar tanto la muerte del señor Manuel, su tío materno, como la de Custodia. Mientras dice del primero que murió en la boina calada y el fajín ceñido en los años setenta (T. Moix, 1998b: 73), del segundo apunta que su muerte se debió a una pulmonía cuando espiaba (T. Moix, 1998b: 375). Recuerda la muerte de Peret, marido de la tía Florencia, afectándola tanto que permaneció encerrada en casa durante diez años (T. Moix, 1998b: 79). Su situación crítica se agravó por la muerte de su prima

y de una amiga. Asimismo, el escritor se lamenta por la muerte de su abuela Raimunda en el pueblo de Nonaspe, diciendo que ella se *fue apagando como una lamparita* (T. Moix, 1998a: 299-300).

Cuando estaba redactando la versión castellana *Terenci del Nilo*, murió su padre, y como su mentor en el mundo antiguo egipcio, se le dedicó la novela: *A la memoria de mi padre, que me habló de Egipto por primera vez y también del desierto...* (T. Moix, 1998a: 86). El corazón de su madre dejó de latir en febrero de 1990, provocándole, a pesar de todo, desolación total por el cariño que le tenía (T. Moix, 1998a: 408-409). Huérfano por partida doble, su malestar se acentuó con anterioridad por la temprana muerte de su hermano a los dieciocho años. Completamente roto, se lamentó diciendo que “Aquella muerte parecía imposible. Tres días antes Miguel y yo comentábamos la canción que pensábamos votar en un nuevo programa televisivo. Nos sentíamos muy unidos alrededor de aquel artefacto. Albergábamos por fin un propósito, un interés común largamente aplazado. Y luego una cadena de recuerdos, como si él supiese ya que se iba a morir” (T. Moix, 1998b: 577). De este modo, le concede un espacio bastante amplio en sus memorias, tratándole con mucha ternura. El cariño que su familia le brindaba le convertiría en una figura celebrada en sesiones de espiritismo. Tanto interés en recordar su figura haría de su muerte materia novelable, como puede verse en *Julia*, novela de Ana María Moix y *Destino* de Terenci Moix (T. Moix, 1998c: 493).

Llegando hasta aquí, Moix demuestra que pertenece a una familia a la que, a pesar de todo, quiere y que él ha sido sólo uno más entre sus miembros, por lo que actualiza el recuerdo para salvar de la muerte lo vivido. Comprometiéndose

con los suyos, sus memorias vienen a ser un instrumento valioso para testimoniar sobre los seres queridos muertos. En tal marco, su escritura es el recuerdo de su muerte, así como ésta la afirmación de su vida.

En su lucha contra la muerte con la intención de salvar del olvido lo vivido y obedeciendo al espíritu de las memorias como género literario, el escritor, como ser social, no se limita a la muerte de sus familiares; va más allá, recordando la ajena. Néstor, François Truffant, Lili Barcelona, Pasolini, el joven Orejudo, el amante de su madre, el general Franco, el papa Pío XII, María Teresa León, esposa de Rafael Albertí, Roberto y Jaime Gil de Biedma, entre tantos otros personajes salpican y estructuran su discurso. Los dos últimos murieron de Sida, de igual modo que Joaquín y los dueños de las tiendas de cine de Nueva York en los años ochenta. Su especial interés por el caso de Roberto, uno de sus mejores amigos y confidentes en la adolescencia, fallecido un día de invierno en París le empuja a escribir que “Era uno más en la larga lista de seres maravillosos aniquilados por aquella enfermedad criminal. Recordé su himno a la vida, pronuncié todas sus palabras, una a una, sin temor de equivocarme. Imaginé sus rasgos prodigiosos minados lentamente por el sufrimiento. Evoqué su simpatía, su ternura, transmutada en un angustioso diálogo con la muerte” (T. Moix, 1998b: 597).

Como el cine adquiere un protagonismo especial en su vida, recuerda con indignación la muerte de la actriz americana, Marilyn Monroe, suponiendo aquella la ruptura con la infancia y el principio de emancipación en la adolescencia, en busca de mayor libertad. Tal como sostiene también Gómez Vilches (1987: 429), al considerarla diosa más querida, mito del cine, símbolo del erotismo y de la sensualidad, con su muerte, Ramón y sus amigos se hundieron al verse frustradas

sus aspiraciones, pues entienden que entró en crisis el sistema estelar, de igual modo que la sociedad en la que les tocó vivir. Ilustrativa, a este respecto, es la siguiente referencia textual: “Muerta como los dioses antiguos, que siempre se encuentran solos en el pináculo de la adoración que despiertan, aquella Marilyn que luchó por convertirse en estrella cuando nosotros éramos niños, nos abandonó cuando nuestra adolescencia acababa de morir. Al final de aquella carrera, de aquella alienación, empezábamos nosotros como hombres del futuro. Y Marilyn salió de mi vida igual que mi hermano, igual que la tía dos años después, igual que el mundo” (T. Moix, 1998c: 27).

La muerte siempre ha sido motivo de curiosidad, distanciamiento y miedo por parte de Moix, por lo que, en su empeño de recrear sus causas, justificadas o no, se refiere a algunos personajes en las películas, cuya muerte le ha sobrecogido, como en los casos de María Antonieta, guillotinado en la película *María Antonieta*, del capitán Sebastián, condenado a muerte, la matanza de cristianos, en *Fabiola* y la muerte de Beth, en *Mujercitas*, etc. Moix, preocupado ante tantas pérdidas humanas, inicia una serie de reflexiones sobre su sentido y del vacío que deja definitivamente en las familias. Por ello, les brinda un especial homenaje diciendo que “He otorgado a mis muertos categorías de poetas, galardones de héroes, pira de tetrarcas. Es un lujo tener en una sola vida a tan maravillosos muertos. Es un privilegio que, aun siéndolo, o por serlo, me hunde. ¿Adónde os fuisteis, malvados? ¿Por qué me dejasteis cuando os ofrecía tantas cosas la vida y tantos prodigios las ciudades?” (T. Moix, 1998b: 571).

Su homenaje invita a una reflexión profunda, que resulta cada vez más preocupante, sobre el sentido de la muerte. Si bien ésta infunde respeto, lo cierto es

que el compromiso del memorialista con la verdad y la polémica le llevaría a referirse a la hipocresía de unos individuos, basándose en algunos falsos testimonios consistentes en falsear la realidad, como ocurrió con el poeta, Jaime Gil de Biedma, dado que muchos escribieron “artículos, haciéndose pasar por amigos, personajes de quienes él se burlaba abiertamente, implacablemente” (T. Moix, 1998a: 269)<sup>461</sup>.

En síntesis, la muerte, que sigue siendo una presencia-ausencia en la vida cotidiana, rompe por completo la familia y deja heridas incurables, consideración que la convierte en un asunto de gran calado filosófico. Como cualquier memorialista, Moix, escribiendo su vida, desafía a la muerte. Al aludir a la de los demás y, sobre todo, haciendo hincapié en la de su hermano Miguel y de la actriz Monroe, desemboca, en cierta medida, en lo que Fernández Prieto (2005) denomina *la muerte, como pulsión autobiográfica*, al entender que la muerte es uno de los motivos que dan pie a la escritura, como puede verse en *Coto vedado* de Goytisolo (1985) y en *Pretérito imperfecto* de Carlos Castilla del Pino (1997)<sup>462</sup>. De este modo, Moix se sitúa en la línea autobiográfica de los grandes autores clásicos de la autobiografía, como san Agustín, Chateaubriand y Rousseau entre otros.

---

<sup>461</sup> Desde la misma perspectiva Enric Majó (2004: 320-321) se muestra sorprendido por todo lo que se están diciendo y organizando después de la muerte de Terenci Moix, con la intención de convertir su imagen en algo de suma importancia para la ciudad.

<sup>462</sup> Para más información, cf. Fernández Prieto (2005: 49-56).

### *1. 1. 3. Relaciones con los elementos políticos y culturales*

Escribir memorias es poner en juego, de manera directa y consciente o no, los acontecimientos políticos y sociales. Como esta modalidad de escritura permite conectar con la historia, se trataría también de historiar; y así se percibe en las memorias moixianas, por la abundancia de referentes sociales y políticos que ilustran el momento contemporáneo de la España de su tiempo.

#### 1. 1. 3. 1. Lo político y lo social

La guerra civil española es uno de los acontecimientos históricos que siguen levantando polémica entre los estudiosos de la literatura. Pese a tratar de una temática sumamente explotada, su alcance sigue vigente en la reciente historia de España. Como cualquier guerra, la de España tuvo desastrosas consecuencias, para los que sobrevivieron y crecieron en la postguerra; sus efectos de destrucción, hambre y miseria son narrados por Moix (1998a: 64-65), aplicados a su entorno: “Estaban derruidas las principales Iglesias del barrio, surgían por doquier los esqueletos de casas bombardeadas que tardarían muchos años en desaparecer. En aquel escenario deprimente, tenía el mundo rostro famélico y a muchos ni rostro les quedaba, tanto les había chupado la carpanta” (T. Moix, 1998a: 78). Entre sorprendido y entristecido, el autor se lamenta por el peso de las bombas que cayeron sobre el pueblo, destrozando todo y acarreando sufrimientos en las

familias; también la suya tuvo que preocuparse por el precio del pan. En este clima famélico, prosperó el estraperlo y todo tipo de especulaciones (T. Moix, 1998b: 72 y 226).

Con este relato, Moix ofrece la imagen de una sociedad hundida en la nada, económicamente inexistente y dispuesta a todo para sobrevivir. La miseria era evidente en el mal estado de las carreteras, la falta de servicios, las largas horas de viajes en condiciones sanitarias pésimas (gente amodorrada y amontonada como una manada de vacas) que Moix, escondiéndose detrás del personaje de Ramón, tuvo que sufrir en los viajes que realizó de Barcelona a Nonaspe (T. Moix, 1998a: 280-281) y de Barcelona a Madrid (T. Moix, 1998b: 397). Del primero, afirma que “En los pasillos y plataformas, se amontonaba una ingente masa de cuerpos pegajosos, protestones al principio y, poco a poco, resignados en la búsqueda del mínimo espacio, entre las piernas, bajo los cuerpos, sobre maletas barrigudas por lo repletas, baúles de cartón viejos sujetos con cordeles, cestos rebosantes, paquetes de rudimentaria confección, bolsas de mimbres por las cuales asomaban barras de pan, ristras de embutidos y hasta alguna gallina viva, presta a picotear el primer pie que encontrara a su alcance” (T. Moix, 1998a: 280).

La falta de higiene era general, se padecía en las salas de cine y en las calles; Moix se refiere a la suya recordando cómo “ ducharse constituía una fatigosa peregrinación. Había que desplazarse hasta unos baños públicos de la Ronda, sacar una entrada, pedir una toalla diminuta que habrían utilizado muchos otros, hacer cola ante una de las duchas, violentado por el hecho de exhibir mi desnudez entre otros cuerpos literalmente asquerosos” (T. Moix, 1998b: 104).

Su interesado testimonio muestra más o menos la miseria del pueblo español tras los años de enfrentamiento. La victoria de Franco suponía la implantación de un régimen dictatorial que recortaba los derechos de la ciudadanía, la libertad de expresión, de pensamiento y de prensa, lo que se traducía en una sociedad mediocre que sufría en silencio. Según relata Moix, el sentimiento de fastidio impedía hablar de sí mismo y de la vida política, ya que solo era posible usar el humor. *La Vanguardia*, un tanto crítica con el régimen, mientras que *Ya* y *ABC* hacían justo lo contrario, desató la pasión de los jóvenes, provocando una represión feroz de la policía.

En las naves de la Harry Walter, donde el adolescente Ramón trabajaba, quizás por resignación o miedo, nadie se atrevió a comentar lo ocurrido (T. Moix, 1998b: 42). Según la dirección de la empresa, los trabajadores tenían que interesarse exclusivamente por su trabajo de ocho horas y dedicar otra más al estudio de la “*Formación del Espíritu Nacional*, asignatura compuesta por materias que se parecían sospechadamente a los preceptos de la Falange” (T. Moix, 1998b: 50). De ello, cabe la posibilidad de que se trataba de educar imponiendo el miedo o silencio, con la puesta en marcha de la represión, concretada también por la presencia de los Rojos en Barcelona para controlar la huelga de los jóvenes disidentes. Moix describe, indignado, la situación, que se palpó durante los viajes que realizó de Barcelona a Nonaspe y de Barcelona a Madrid por las detenciones (T. Moix, 1998a: 278; T. Moix, 1998b: 397). En Madrid, se encontró con que la policía ocupaba la calle, de forma más evidente que en Barcelona, sobre todo a la entrada del teatro donde se representaba *Yerma* (T. Moix, 1998b: 414).



Hasta la muerte, en 2003, Terenci Moix, con un carácter combativo, era muy crítico a cualquier régimen dictatorial. En este sentido, no podía ser de otro modo que frente a la represión franquista, uno de los motivos de su exilio en tierras ajenas, no propusiera otra visión diferente de la sociedad en sus memorias recuperando la represión o el fusilamiento de todo opositor al régimen (intelectuales, estudiantes, políticos, etc.). De este modo, se refiere, por ejemplo, a una manifestación de los 68, para rendir un homenaje a Antonio Machado, manifestación en la que participó, recibiendo golpes policiales. Todo ello, el escritor catalán lo expresa del modo siguiente:

Domingo de Carnaval, sí, Carnestolendas que estuvo en un tris de ser trágico. Porque, de pronto, apareció un pelotón de policías, guardias civiles o enviados del maldito Mekong de los tebeos que nos vedaban el paso, con las porras enhiestas, como penes de burro dispuestos a convertir sus meados en ríos de sangre. Pero los amantes de la poesía de Machado seguían avanzando, y aunque yo sentía un terror infinito que me impedía razonar, me vi arrastrado entre Raimon y Martínez Carrión, y al cabo de unos instantes cruzábamos la muralla de la bofia, recibiendo los garrotazos que iban cayendo con admirable precisión. Tan admirable que de algunas cabezas empezaba a brotar sangre. Y aunque es cierto que yo recibí algún tiento, el gorrito de astracán impidió que el impacto fuese a mayores (T. Moix, 1998c: 609-610).

Con la represión policial, intentaban imponer el orden a cualquier precio, a pesar de que *Franco se dispusiese a celebrar un curioso sarao al que dio en llamar veinticinco años de paz* (T. Moix, 1998c: 437). Como consecuencia de tales estragos, señala el memorialista, la imposición de la fuerza desacreditó a España, haciendo de ella una vulgar dictadura bananera (T. Moix, 1998c: 319).

Como inconformista radical, Terenci Moix abogaba por la libertad sexual, pero sus ideas chocaron contra las de la España franquista, en la que se prohibió la prostitución, así como el desnudo de la mujer. Se castigaba la homosexualidad y los comportamientos afeminados. Según cuenta, la denuncia de un vecino de la

presencia de muchos chicos en un piso, sospechosos de relaciones homosexuales, bastaba para que interviniera la policía para mandarles a la cárcel (T. Moix, 1998c: 24). Sin embargo, con sentido de humor, ridiculiza la eficacia policial y la censura cuando sostiene que durante “el franquismo la búsqueda homosexual era mucho más activa de lo que normalmente se piensa [....]. Se perseguía el vicio [...] pero no se impedía que el vicio prosperase” (T. Moix, 1998b: 216).

Según algunas fuentes, tras ganar las elecciones generales de 1931, la Segunda República llevó a cabo una política a veces inflexible, de intolerancia y venganza, traducándose, por ejemplo, por la quema de los conventos, hecho que desató el descontento general, por ser en su inmensa mayoría católica la población. Esta política anticlerical se contempla como uno de los motivos de la guerra civil que finalizó con la victoria de los nacionales. Inspirándose en estos acontecimientos históricos, no es de extrañar la colaboración de la Iglesia Católica con el franquismo para perseguir a los republicanos y, sobre todo, censurar películas y libros, impidiendo a Moix autocultivarse, por lo que entre fastidiado y rencoroso, se niega a perdonar a la Iglesia y al Régimen por haberle hecho *sentir culpable por alimentar la necesidad de la sabiduría* (T. Moix, 1998b: 239). En su empeño de poner en entredicho la política autocomplaciente del franquismo, señala que la censura afectaba sus dibujos, los teatros, las revistas (*Cinemonde*), el francés, la filмотeca, las películas y el Festival de San Sebastián donde había *más Movimiento que arte* (T. Moix, 1998c: 523), etc. En relación con el cine, apunta:

Otro escándalo se produjo la noche del estreno, en el Kursaal, resplandeciente con la majestad del sistema Todd.Ao. No puede decirse que el público se divirtiese mucho, porque esperaban tomate y, en cambio, les había salido una Cleopatra intelectual. Sería ya la segunda parte, cuando unos saltos temporales en la planificación —tres conversaciones entre Cleopatra y Antonio condensadas en una— provocaron un sonoro pateo, acompañado de gritos contra la censura. No hay que extrañarse de que el público

atribuyese a esta siniestra institución lo que era claramente un ejercicio estilístico del director. La gente oía la censura a varias manzanas de distancia y ya no se callaba ni siquiera en atención al refinamiento que se suponía a un estreno de gran clase (T. Moix, 1998c: 241).

Con estos datos, un escritor como Terenci Moix, que hace reflejar su cultismo, cosmopolitismo e internacionalismo en sus memorias, llega, como es lógico, a la conclusión de que dicha maniobra de censura tenía como consecuencia inmediata la incomunicación con el mundo exterior, reduciendo al pueblo a una vida en autarquía, favoreciendo su incultura y decadencia. Pese a esta diatriba de la sociedad franquista —crítica que deriva de sus conflictos personales y que le sirve para aliviarlos—, lo cierto es que su familia, bien por miedo o bien por ignorancia, acata la ideología franquista, a pesar de usar el catalán en casa como protesta a la política lingüística del régimen (T. Moix, 1998a: 346). Además, el comportamiento de su familia, así como su comentario tras ver la película *María Antonieta* de Dyke (1938), constituyen una muestra de la adhesión al franquismo. El hecho de no querer recrear la lucha de su familia, ni justificar su situación por unos primos de su abuelo fusilados durante la guerra civil, es otro elemento a tener en cuenta (T. Moix, 1998a: 304)

Cuando menos, la España franquista se caracterizó por la falta de libertad de expresión, la represión y la censura. Sin pretender justificar esta última, todo no vale, incluso en democracia, ya que la literatura, por ser el reflejo de la sociedad de su tiempo, obedece a unos códigos concretos que hay que respetar dentro de la institución. Esto significaría que tanto la autocensura como la censura colectiva han existido siempre y sería mejor incidir en su grado, dado que Moix, a pesar de elogiar la libertad londinense, el director de una revista censuró su cuento y rechazó su publicación, descalificándole. Pero esta desconsideración no impide

reconocer sus méritos por su compromiso con la sociedad de su tiempo, no renunciando a expresar sus ideas, denunciando el espíritu totalitario, tal como se manifiesta en su escritura cuando admira también a aquellos escritores de su generación por su conciencia revolucionaria, es decir, por su precoz antifranquismo palpable en sus obras (T. Moix, 1998a: 179).

Estos ingredientes de historicidad han sido resaltados por algunos críticos. Senabre (1993: 9), comentando *El beso de Peter Pan*, sostiene que “salvadas las características peculiares de la personalidad del autor, sus páginas esbozan también la estampa de una generación y de una época [...] y poseen una dosis elevada de historicidad”. Por su parte, el académico Pere Gimferrer (1998a: 15), al referirse a *El cine de los sábados*, subraya que *puede leerse como un “digest” anecdótico y documental de una época.*

Aunque Moix está comprometido con la sociedad de su tiempo, su autodidactismo, así como su compromiso con el saber, es decir, su curiosidad por la política de distintas épocas de la vida, aunque no fuera nunca universitario, le llevarían a recordar la Inquisición Española, las guerras carlistas, el Opus Dei, la guerra de moros, la figura de Cid, Felipe II y Calvo Sotelo, etc. Este criterio convierte sus memorias en una fuente documental de gran interés sobre la vida histórica y política de España. En el marco de la historia internacional, y con la intención de distanciarse de los estragos y abusos sufridos por la humanidad, evoca a la Alemana nazi, el Holocausto, la guerra de Vietnam, la guerra de secesión en los Estados Unidos, la Revolución mejicana, la Roma de Augusto y Fedro, la dictadura castrista y los logros de la Revolución francesa. De este modo, hace de

sus memorias una fuente de información, así como un importante banco de datos que puedan ser útiles para comprender una buena parte de la historia universal.

En síntesis, sus memorias corroboran la tesis de que la literatura también la escribe el tiempo. La guerra civil española y sus lamentables consecuencias, que recrea con angustia y preocupación, ocupan un lugar privilegiado en sus escritos. Como escritor lúcido y culto, también acude a la historia a través de la Inquisición española, las guerras carlistas, la Alemana nazi, la Rusa bolchevique, la Revolución Mejicana y, sobre todo, la Revolución francesa que, por su mayor importancia, se convirtió en una fuente de inspiración para muchos temas de carácter cultural y literario.

#### 1. 1. 3. 2. Lo cultural y lo literario

Terenci Moix es uno de los escritores importantes dentro del panorama editorial español, por haber sido galardonado con muchos premios de carácter cultural y literario. Todo ello, y con la intención de ofrecer la imagen de una persona apasionada por la cultura, lo tiene bien presente a la hora de observarse y reconocer su propio rostro en sus memorias, en las que la cultura y la literatura aparecen diseminadas en grado sumo.

De hecho, se refleja en ellas una clara relación de complementariedad entre el campo sexual y el literario. Según relata el propio memorialista, Roma es donde se dio cuenta de que era escritor por su reto de novelar sobre todo, es decir, de convertir cualquier experiencia sexual en un cuento o una novela. El caso de la

famosa noche de los *astronautas* ilustra lo dicho. Si bien le fascinaba la cultura erótica, lo llamativo es que aquella noche se aisló de los demás, observándoles practicar el sexo en grupo. El fruto de su actitud fue la redacción de un artículo publicado en *Destino*. Aunque señala que, como homosexual, exigía a sus parejas un nivel cultural alto, llevaba una vida sexual un tanto diferente a la de los demás, lo que daría pie a la creación del protagonista Oliveri, en su novela *Olas sobre una roca desierta*. De este modo, no cabe la menor duda de que sus experiencias sexuales condicionaban su escritura.

De igual modo, la relación de complementariedad, que se manifiesta primero en sus numerosas lecturas y después en la escritura, también es noticia en sus memorias. De *Mate World*, una de las revistas que leyó, sacó el título de su novela *Mundo Macho*; escribió *La increada conciencia de la raza*, muchos artículos recopilados en *Crónicas italianas*, obra de enorme belleza, clave en su trayectoria vital; como es habitual en todos los autores, corrigió las galeras de *El Sadismo de nuestra infancia*.

El amor por el conocimiento le motivó a visitar los lugares emblemáticos, frecuentar las bibliotecas para familiarizarse con los autores más importantes, descubrir la cultura egipcia y romana y el carácter de su pueblo. En la misma línea, iba a los cafetines decimonónicos, leía a los autores del Renacimiento y de la Edad Media. Sobre esta base, subraya que Roma le ofrecía un “valor cultural diverso, ecléctico, presto a ser inaugurado a cada momento, a cada paso de inacabables paseos por sus jardines, sus iglesias, sus museos y muy especialmente sus callejas” (T. Moix, 1998a: 33). Esta intensa vida literaria romana que condicionaría su futuro, lo reconoce Ana María Moix (2004: XI), alegando que “Terenci llegó a

Roma siendo *l'enfant terrible* de la literatura catalana y regresó tras haber encontrado el camino para convertirse en lo que quiso ser: un humanista”.

En cualquier país de su entorno, Moix mostró siempre una total predisposición a la cultura en todos sus aspectos. Se duplica en Ramón para hacer notar que en París, se dejó fascinar por la cultura francesa; en la librería, trabó amistad con jóvenes, de los que dice que aprendió mucho, como se aprecia en su testimonio, cuando apunta que “Eran noches fecundas en ideas compartidas, instantes de coincidencias destinadas a perderse porque aquellos jóvenes eran aves de paso por el cielo de París, golondrinas inquietas que no tardarían en levantar el vuelo hacia los grandes centros de curiosidad eterna (T. Moix, 1998b: 608).

Su testimonio viene completado por la referencia a las revistas francesas, tales como *Salut les copains* (T. Moix, 1998c: 92), *París Match* (T. Moix, 1998c: 117), *Cahiers* o *Cinemonde*, esta última en la que pretendía publicar un artículo sobre el neorrealismo italiano (T. Moix, 1998c: 145), etc. Con los derechos recortados en su país de origen, admiraba la libertad francesa; de hecho recuerda cómo disfrutó libremente de las películas (*Nazarín*, *Con faldas y a lo loco*, *Nunca en domingo*, *Le feu follet*) prohibidas en España (T. Moix, 1998c: 72).

Su interés por la música le permitió, en compañía de amigos, disfrutar de músicos, tales como Piaf, Brassens, Trenet, entre tantos otros (T. Moix, 1998c: 180 y 118). Según se convertía en escritor, se hacía más curioso, con referencia a aquellos escritores (Hugo y Stendhal) que posteriormente influirán en su escritura. Su simpatía y admiración hacia Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir le motivaron para desear hablar personalmente con ellos (T. Moix, 1998c: 174).

Este ansía por la cultura y los hombres que la producen y representan le acompañó hasta Londres y Chelsea, donde escribió muchos artículos, así como los fragmentos importantes de su libro, *Los Comics, arte para el consumo y las formas pop* (T. Moix, 1998c: 273). De manera desordenada, redactó cuentos, bajo la mirada del escritor Henry James, empezó la colección de muchos libros, visitando librerías (T. Moix, 1998c: 274). Lector de autores decimonónicos, se dejó mediar por ellos, seguía investigando diariamente en la biblioteca de su barrio, manteniendo, de este modo, una distancia considerable con su amigo Carlitos, desde un punto de vista cultural.

No sólo se limitó a la lectura, sino también, por su deseo manifiesto de ampliar sus conocimientos, asistía a muchas conferencias e iba al Museo Británico (T. Moix, 1998c: 323). No faltó el cine, pilar básico de su literatura, en su agenda, pues vio muchas películas (*Ciudadano Kane, Un sombrero de paja de Italia, Greta Garbo y Lawrence de Arabia*). Para estar siempre al corriente de su programación, compró la revista *What's On in London*. Además, *Films and filming, Sunday Times, Sight and Sound y Observer* son otras revistas de consulta de películas que, gustoso, recrea en sus memorias para reclamar su carácter de cinéfilo, pero también resaltar el papel de concienciación que el cine desempeña en la sociedad (T. Moix, 1998c: 334), al perfilarse como un medio propicio para recuperar y denunciar las injusticias sociales; también lo contempla como un refugio para justificar su impotencia ante el mundo que analiza a la luz de la sensibilidad *camp*.

Como hemos señalado con anterioridad, sus memorias mantienen múltiples conexiones con la música; en su empeño de ofrecer una visión cálida de la vida,



señala que descubrió las comedias musicales, gracias a la generosidad de su amigo Franck, al que consideró maestro, ya que le aconsejó escuchar cada noche las piezas básicas de la historia de la música. De este modo, se acercó al mundo de la ópera (T. Moix, 1998c: 272) donde, Stephen, otro amigo suyo, colaboró de manera notable para su cultura operística, como puede verse en: “Llevábamos varias noches escuchando piezas sinfónicas de César Franck, *concerti Grossa* de los venecianos, música sacra de Bach, *Gymnopédies* y *Gnossiennes* de Satie y todo cuanto mi humilde oído estaba dispuesta a captar y mi engreído cerebro a digerir” (T. Moix, 1998c: 349).

Su admiración por el teatro londinense, al que iba acompañado a veces por Carlitos, le llevó a ser socio del *Nacional Film Theatre*. Por la puesta en escena de novelas, como, por ejemplo, la de Tom Jones, interpretada por un joven actor, Moix habla de la grandeza del teatro londinense, apoyándose en la ubicación de los locales, los montajes y repartos (T. Moix, 1998c: 290-293). Al aludir al baile de aquel entonces, pone a descubierto su papel liberador de emociones, pero recuerda sus exigencias, pues asistiendo a un espectáculo, el público tenía que implicarse a fondo, es decir, imitar los movimientos de las bailarinas (T. Moix, 1998c: 374). Detesta, a pesar de ser amante de la cultura, el ballet clásico por ser una herramienta para marcar diferencias entre los estratos sociales en Londres (T. Moix, 1998c: 374).

Resulta evidente que, en Roma, París y Londres, Ramón comulgó con la cultura en casi todas sus divergencias. Pero instalarse en la autocomplacencia sin buscar las causas de una vida tan entusiasmada por lo cultural y lo literario sería un error, dado que cuando se trata de la formación de un individuo, “otro de los

motivos más comunes en los relatos de infancia es la iniciación literaria y la referencia ineludible a los iniciadores” (A. Molero de la Iglesia, 2000a: 147). En el caso que nos ocupa, desde niño, el padre de Ramón le inició a la lectura, diciéndole de vez en cuando que cuanto más buenos son los libros, nunca envejecen, como en el caso de *El Quijote* de Cervantes. En el mismo sentido, le inculcó admiración por el enciclopedismo. Las recomendaciones de su progenitor le ayudarían a implicarse a fondo en la lectura de pequeñas biografías adaptadas para niños, que eran personajes que antes había descubierto en el cine de los sábados. Es relevante, a este propósito, la siguiente referencia textual:

Y, gracias a los libros, supo que el amado cine de los sábados tenía una historia que jamás nos habían mencionado en el colegio. Que, detrás de los rostros que me fascinaban, se encontraba un numeroso equipo de técnicos gobernados por un organizador supremo, a quien llamaban ‘director’. Aprendí que, a lo largo de muchos años, un amplio conjunto de directores habían ido creando formas distintas, estilos divergentes, temáticas opuestas, encuadrados todo ello en aquella historia que los curas nunca me habían enseñado (T. Moix, 1998a: 351).

Ramón, consciente de la importancia de los libros en su formación, leyó a Esquilo, Shakespeare y Homero, la colección *Cadete*, pidiendo, con la tarjeta de su padre, más de quinientas veces los libros de Zúñiga y la señora Morales (T. Moix, 1998a: 353). Lo que estos datos revelan es que, desde pequeño, ya tenía una predisposición a la lectura, aumentando su afición con el paso del tiempo, al interesarse por las obras contemporáneas. En tal marco y para empaparse del realismo de la España posbélica, se apoyaría en *Nada* de Carmen Laforet, *La Familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, entre tantos otros. Los escritores rusos (Dostoievski, Tolstoi y Chéjov) llamarían también su atención, a partir del momento en que alude al caso de Dostoievski, afirmando que de él aprendió a

“calibrar la miseria del hombre y a intuir su grandeza. No fue el mejor de los grandes escritores, pero sí el primero que me adiestró en el arte de las lamentaciones” (T. Moix, 1998b: 205). Lamentándose también en plena adolescencia por la presión social sobre la homosexualidad, por deseo de dotarla de sentido y sentirse realizado consigo mismo, acudió a la Gran Biblioteca para investigar sobre el tema, descubriendo dos figuras fundamentales del amor griego, el erasta y el erómeno, tras leer *El último vino* de Mary Renault.

Aunque se supone que cultivarse equivale a leer constantemente sin poner límites a su curiosidad, Ramón, por su juventud o imprudencia, señala que además de una lista de cincuenta libros de lectura obligatoria para ser culto, aconseja *El Quijote* y *El criterio* de Jaime Balmes. La lectura compulsiva modificaría su comportamiento, haciéndole madurar prematuramente; y así lo reconoce cuando afirma que su “infancia y primera adolescencia se habían alimentado con las novelas que explotaban el placer de narrar y sabía comunicarlo al lector. No importa que sus pretensiones fuesen mínimas o que pesase sobre ellas la culpa del éxito: sirvieron a mis propósitos y dieron a mi fantasía el hábito de alimentarse” (T. Moix, 1998b: 236). Así pues, su pronta madurez le motivó a inclinarse hacia algunos autores franceses, pero dejándose siempre influir por sus ideas, por lo que dice que “Los azogues de la pasión acababan de alcanzarme gracias a Stendhal y Zola, autores que podían no corresponder a mi edad pero sí a mis ansias; Gide se encargó de proveerme con las delicias de lo amoral absoluto, las torturas de la singularidad y la inquietante atracción del acto gratuito” (T. Moix, 1998b: 240).

La lección aprendida de dichos autores y de muchos otros agudizó su sensibilidad, despertó en él el instinto de aventura y motivó su vocación literaria,

por lo que decidió escribir, estuviese donde estuviese, criterio que valida los planteamientos de la investigación de Molero de la Iglesia (2000a: 147) sobre el yo autobiográfico cuando sostiene que “Naturalmente, aspectos como el del descubrimiento de la escritura y sus motores resultan muy interesantes en los relatos autobiográficos [...], porque, en esta dimensión del niño, busca siempre el escritor puntos de referencia para detectar en qué momento y por qué o por quién despertó su interés creativo”. Desde esta perspectiva, cuando Ramón viajó a Ampurias, se emocionó ante las ruinas de este pueblo, fuente de inspiración para su futura novela, *Nuestra virgen de los mártires*. En la Editorial Mateu, se mostró satisfecho porque la biblioteca reunía una gama muy variada de obras, lo que le permitió cultivarse constantemente, leer, redactar *Tiovivo* y traducir textos extranjeros y fotonovelas. Tanto su jefe como su compañero colaboraron en su formación; el último, permitiéndole publicar algunos chistes en su revista.

En su proyecto de reconstrucción de su vida con los ojos dirigidos hacia la cultura, subraya que, de regreso a Barcelona después de haber jurado bandera en el servicio militar en Madrid y acudiendo cada mañana a la Brigada para completar la formación castrense, se interesó, una vez más, por la literatura griega, criticando a Esquilo, Sófocles y Eurípides; manifestó también la voluntad de leer los premios Nobel, Pulitzer y Goncourt (T. Moix, 1998b: 417). En la Brigada, su relación de amistad con su jefe le valdría la utilización de unas cabinas de idiomas para practicar bien el inglés y el francés. Fuera de la academia militar, ni se cansa ni se aburre de perseguir lo mismo, dado que empieza la ronda nocturna, siempre en busca de la cultura, y también del ocio, en distintos lugares de la ciudad (T. Moix, 1998b: 469).

Como le apasionaba *Destino*, revista cultural, alude a sus colaboradores (Ana María Matute, Miguel Delibes, Álvaro Cunqueiro) que fueron en su niñez modelos que seguiría en el futuro (T. Moix, 1998b: 295). En dicha revista, que no sólo informaba sobre el pueblo del Ampurdán, llamado San Miguel de Fluviá (T. Moix, 1998c: 231), sino también anunciaba ciertos cruceros de la alta burguesía barcelonesa (T. Moix, 1998c: 440), es donde figuró su nombre por haber quedado cuarto finalista en el Premio Nadal, acontecimiento que llenó a sus amigos de alegría y a sus familiares de orgullo (T. Moix, 1998c: 477). *Film Ideal* es otra revista en la que publicó un artículo sobre el director Mankiewicz, lo que permitió a su padre reconciliarse con él y animarle en su ambición de ser escritor (T. Moix, 1998c: 277 y 241). Escribió además un cuento, *El final del verano*, y seguirá dedicándose más tarde a la literatura.

De hecho, en sus memorias, pone al descubierto su genio como escritor, apelando de vez en cuando a la función metaliteraria. En este sentido, no sólo resalta sus obras —como *La torre de los vicios capitales* (T. Moix, 1998c: 41-42), *The martyrs* (T. Moix, 1998c: 395), *El sexo de los ángeles* (T. Moix, 1998c: 411), *Besaré tu cadáver* (T. Moix, 1998c: 539-541) y *El día que murió Marilyn* en grado sumo (T. Moix, 1998c: 26, 137, 435, 451, 471-475, 629), dando su génesis para desembocar en lo que algunos críticos denominan *génotexte*<sup>463</sup>—, sino también las explica. En relación con *El día que murió Marilyn*, además, como señala, de la influencia del *Ulises* de Joyce en la estructura y el hilo argumentativo (T. Moix, 1998c: 451), su dedicatoria va dirigida a la gente de su generación, es decir, a aquellos que cumplieron veinte años a la muerte de la estrella americana Marilyn.

---

<sup>463</sup> Cfr. G. Gengembre (1996: 34).

Como suele ocurrir en las novelas de éxito, objeto de rencillas y celos por parte de algunos, dicha obra desató críticas tanto de los admiradores como de los detractores de Moix. Resultan también interesantes sus propios comentarios y los de Pere Gimferrer sobre *El Mundo Macho* (T. Moix, 1998c: 34-35). Podrían multiplicarse los ejemplos, en los que Moix se dedica a analizar las obras de otros autores, entre los cuales figuran muchos de su generación.

Asimismo, en sus memorias, otro medio idóneo que le ha servido para aprender de los demás ha sido la correspondencia con amigos. Con María Dolores, una de ellos, compartió la misma afición consistente en superar sus orígenes en la cultura. Igualmente, con Mary Martín, una joven americana, las referencias a su país y a sus diversiones en sus misivas permitieron a Ramón soñar con ser americano. Estos ejemplos, que podrían multiplicarse, apuntan a la misiva como un importante documento de uso útil para conocer la historia personal y colectiva; y así lo corroboran Romera Castillo (1981), Huerta Calvo (1992), Stalloni (1997) y Romero Tobar (2002). En esencia, el escritor catalán trasladaba sus experiencias al papel, leía y se identificaba con algunos personajes tanto de sus obras como de las de los demás e intercambiaba cartas, destacando su vertiente de cinéfilo.

Desde niño, empezó a leer el mundo a partir de la pantalla. Su consideración hacia el séptimo arte —espectáculo rey de la época— le llevaría a decir que el séptimo día Dios creó el cine y, sobre todo, el americano. Tanto era así que se inquietaba mucho cuando se retardaba la proyección de las películas. Da testimonio de ello cuando señala que las “películas continuaron retardándose. Y esperarlas, anhelarlas, codiciarlas se convirtió en el acto más importante de mi vida. Porque pensaba que cuanto más larga fue la vida, más llena de cine estaría”

(T. Moix, 1998a: 164). Si con impaciencia esperaba la llegada de las películas, complacido las disfrutaba y cuanto más le apasionaban más las veía. De hecho, confiesa haber visto diecinueve veces *La Cenicienta* y con ganas de seguir (T. Moix, 1998b: 67); *Romeo y Julieta*, cuatro veces un fin de semana (T. Moix, 1998b: 82); *Trapezio*, diez veces (T. Moix, 1998b: 99); *El último Cuplé*, treinta y nueve veces (T. Moix, 1998b: 123); *Ava Gardner*, doscientas veces (T. Moix, 1998b: 224), etc. El escritor no se limitaba a ver películas, también se convertía en un crítico cinematográfico, ya que abundan sus comentarios sobre determinadas películas, como *María Antonieta*, *Mujercitas*, *La Señora de Fatima*, *La Violetera*, *Aída y Amnesris*, *Peplum*, *Hércules y la reina de Lidia*, *La Dolce Vita*, *El Limpiabotas*, *La caída del Imperio Romano*, *Greta Garbo y Romeo y Julieta*, etc. De esta última, opina:

Desde un principio me cautivó el esplendor de los diálogos. Jamás había oído manera más sublime de transfigurar la realidad. Romeo contaba sus penas de amor a su primo Benvolio y, de lo que podía ser un mensaje simplón, emergían multitud de florituras verbales que lo transfiguraban, como si monologasen los propios ángeles. Y en la escena del baile, jugando con manos y máscaras en expresiones vivas. Todo por medio de las palabras. Lloré a mares con el destino de los star crossed lovers pero no retuve la emoción que solía inspirarme el cine de siempre (T. Moix, 1998b: 81).

De lo anterior, se ve claramente la reacción del adolescente tras ver la película, pues no sólo lloró, sino que también intentó meterse en la piel del personaje central, de igual modo que lo hizo después de ver muchas veces *Al este del Edén*, al quedarse impresionado por la soledad, la elegancia y la ternura del actor principal (T. Moix, 1998b: 177-178).

Para Moix, el cine es un arte que siempre invita a la meditación y a la reflexión. Guiado por los expertos en la materia, llegó a tener su propio archivo de

consulta de cine; también conservó celosamente el cuaderno donde anotaba las películas vistas en Madrid. Sostiene que “Aquel cuaderno tan amado, sometido a tantos mimos como si fuese humano, me sirve actualmente de pantalla donde se proyectan imágenes de mí mismo en aquel tiempo madrileño y en todos los que vinieron antes o después” (T. Moix, 1998b: 409). El cine, y, sobre todo, el clásico, según sus palabras, le preparaba para llegar a la alta cultura. Como apostolado, en este sentido, colaboró con un amigo creando un cine-club. También cumplió con uno de sus sueños montando su propia revista de cine en la empresa Mateu. Este interés cada vez más pujante por el séptimo arte no podía sino dar lugar a la literatura, ya que se inspiró, por ejemplo, en las películas americanas de temática homosexual para redactar su libro *Sobre los Cómic*s. De ahí, que se pueda ver la aportación del cine como trampolín para alcanzar la literatura, y así lo corrobora Moix (1998b: 181) cuando sostiene que las “referencias que iba tomando de aquí y de allá siempre tenían alguna compensación literaria”. Esta capacidad suya de transformar la narración visual en literatura ya había sido explorada por muchos escritores<sup>464</sup>, cada uno de ellos con su peculiar manera de llevarlo a cabo, aunque Manuel Alvar (J. Gómez Vilches, 1987: 22) sostiene que el cine no hace sino devolver la técnica que tenía prestada de la novela<sup>465</sup>.

Al margen de esta batalla teórica, dicha compensación literaria de la que habla se traduce también en su crítica sobre el cine americano recopilada en tres artículos titulados *A la búsqueda de un pop cine* (T. Moix, 1998c: 516). Del

---

<sup>464</sup> Entre otros Joyce, Wolf, Fitzgerald, John Dos Passos, Pasolini, Cela, Vargas Llosa, Faulkner, etc. (J. Gómez Vilches, 1987: 22).

<sup>465</sup> Para ampliar la información sobre los vínculos que se dan entre el cine y la novela o entre la novela y el cine, cf. José Romera Castillo, ed. (2008). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*, más precisamente el epígrafe “Novela y cine” donde destacados estudiosos analizan el tema.



mismo modo, en 1972 en Madrid, el escritor presentó su libro *Hollywood Stories*, que fue todo un acontecimiento, dado que el corresponsal de *La Vanguardia* tituló su crónica *Terenci, vedette en Madrid* (T. Moix, 1998c: 504). Asimismo, gracias a la lectura de muchos libros sobre cine, escribió *Historia de cine* que nunca llegó a publicarse (T. Moix, 1998c: 517).

De este modo, el cine, en el que encontró una ética y una estética de mayor relieve para sus fijaciones, le permitió descubrir el mundo, y es en este sentido en el que le estaba muy agradecido, cuando dice que “debía agradecer al cine que todavía me sirviese de pauta para descubrir realidades culturales cuya existencia desconocía por completo” (T. Moix, 1998b: 181). De hecho, no en vano asistió al Festival de cine de Color de San Sebastián, por entender que se trataba de una oportunidad para trabar amistad y conocer a muchos actores y directores. Pese a este gran interés por este arte, detesta películas tales como *La Reina de África*, *Casablanca*, *Pasión de las fuertes*. También señala las de Charles Laughton y las de guerra (T. Moix, 1998c: 543).

Como puede apreciarse, dando tanta importancia al cine, leía tebeos, coleccionaba películas distribuidas por *La Vanguardia*, etc., ya que quería a todo trance *tener el cine en casa* (T. Moix, 1998a: 335). En cuanto a las revistas relacionadas con el tema, fuente para fabular, activar su imaginación, cultivarse, distraerse o evadirse, cita en sus memorias: *Fotogramas*, *Film Ideal*, *Imágenes*, *Primer Plano*, *Picnic*, *Cinemonde* y *Cine Revue*<sup>466</sup>. Destaca, sobre todo, *Triunfo*

---

<sup>466</sup> Gómez Vilches (1987: 344) corrobora esta tesis cuando dice que las revistas dedicadas a los mítómanos alcanzaron su máxima popularidad y poderío en los años veinte, treinta y cuarenta, <<Terenci Moix, hijo de la auténtica ‘generación del cine’ que encontró en él evasión, reactivos para imaginar, dioses para la adoración, distracción... y el germen de otras preocupaciones culturales, no podía obviar la referencia a estas revistas, con preferencia a las populares, a las que fueron tan intrascendentes y cotidianas como ‘aquel cine de los sábados’>>.

que aparece en mayor grado en sus memorias, por ser “la revista que prestaba mayor atención al cine español, a sus dimes y diretes, a los nuevos rostros destinados a subir vertiginosamente, y también a las numerosas promesas que nunca llegaron a cuajar, las pobrecitas” (T. Moix, 1998b: 379).

En síntesis, el cine aparece como uno de los elementos espirituales de Moix, dado que su mayor interés por él le lleva a leer revistas, coleccionar algunas de ellas y dejarse condicionar por la emoción de algunos actores. Frente a la pantalla, sus inquietudes y reflexiones determinan la literatura ensayista que lleva a cabo. La influencia cinematográfica en su propia personalidad, la señala Ellis (1997: 90) diciendo que <<According to his autobiographical volumes, *El cine de los sábados* [...] and *El beso de Peter Pan* [...], Hollywood cinema (and to a lesser degree radio, comics, and film in general) determined his childhood vision of the world and himself and constituted as ‘la perfecta imagen del jovencito colonizado’>>.

Otro elemento a tener en cuenta es que el escritor concede mucha importancia al personaje de Peter Pan, al titular la segunda entrega de sus memorias *El beso de Peter Pan*. En sus escritos, Peter Pan es un niño joven que se niega a crecer. Además de ser su amigo, defensor y confidente, es su novio y compañero de viaje. Como su apoyo, se presenta como su médico que le cura y le impide envejecer, según corrobora Moix (1998b: 503), cuando apunta que “Empezaban a envejecer a mi alrededor los seres amados, mientras yo sentía en mis labios el beso de Peter Pan, palpitando como una herida que sólo otros labios más maduros podrían cerrar”. De su influencia literaria, Vidal (1998: 51) argumenta que “Peter Pan es único e irrepetible. No se parece a nadie que haya

existido antes él en la literatura universal. Peter Pan simboliza la juventud y la alegría frente a un mundo que ha perdido la inocencia”.<sup>467</sup>

---

<sup>467</sup> Teniendo en cuenta este factor, nos ha parecido ceñir más nuestra atención en este personaje emblemático de la literatura partiendo de su génesis. Querer ser Peter Pan es no querer crecer, cambiar, también sufrir; es desear con vehemencia permanecer siempre joven. Moix y el crítico Nuria Vidal coinciden en que Sir James Matthew Barrie, narrador británico es, en realidad, el padre de Peter Pan. Décimo hijo de una familia de tejedores, este escritor nació el 9 de mayo de 1866 en la ciudad de Kirremuir. A los seis años, falleció su hermano mayor en un accidente, lo que no sólo le marcó durante toda su vida, sino también a su madre que fue desde entonces “una presencia ausente en la vida del pequeño James” (N. Vidal, 1998: 49). Antes de instalarse en Londres en 1885, estudia en Edimburgo y trabaja como periodista. En 1888, publica *Auld Licht Idylls*, su primer libro y en 1891, publica *The little Minister* que, convirtiéndose en su primer gran éxito, significa el inicio de su carrera literaria. En la búsqueda de una madre que le colmara de afecto, introdujo en sus obras diversos personajes femeninos (niñas casi siempre), es decir, madrecitas, cuya sublimación perfecta está en la presencia de Wendy. Si bien en su obra *Margaret Osilvy* aparece la primera de estas madrecitas, lo cierto es que se hace más patente en su libro autobiográfico *Sentimental Tommy; The story of the his boy hood*. Siempre obsesionado en encontrar a una madre, en 1894, se casó con la actriz Mary Ansell, de la que no tuvo hijos. Sylvia Llewelyn Daies, mujer de uno de sus amigos se convirtió en una fuente de inspiración para su Wendy. Por ello, la presenta como aquella que “tenía cinco hijos que terminaron por convertirse en su principal audiencia. Para ellos, inventó la figura de Peter Pan y ellos le dieron las ideas para componer los personajes de los Niños Perdidos” (N. Vidal, 1998: 49). En 1902, Peter Pan aparece por primera vez en *The Little White Bird*, de Barrie. En dicho cuento, el niño maravilloso se perfila como un personaje que creció solo hasta llegar a ser el protagonista de una obra de teatro titulada *Peter Pan; or the boy who would'nt grow up* que, por primera vez, se estrenó en 1904. Tal representación se seguía dándose cada navidad hasta 1940. En 1906, Barrie protagonizó *Peter Pan en los jardines de Kensington* en donde Peter Pan es un “pequeño bebé de apenas unos días, que vive solo con las hadas y con los pájaros y, aunque desprecia a las madres adultas, busca afanosamente una madrecita, que encuentra en la familia de Maimie, una niña que ya anuncia la llegada de Wendy” (N. Vidal, 1998: 49-50). Barrie vivió feliz en estos primeros años de vida de Peter Pan, pero era una felicidad efímera, ya que en 1910 divorció de su mujer y unos meses después, murió Sylvia, dejándole como responsable de sus cinco hijos. Padre y madre a la vez, concibió entonces su definitivo *Peter Pan* y *Wendy* aparecido en las librerías en 1911. En el libro, su autor se muestra siempre preocupado por tener a una madre. También desprecia a los adultos. Pero esta última idea cambia de manera radical con la muerte trágica de uno de los niños perdidos. Esta tragedia le impulsará a desear ser adulto, pero no es esto el hilo conductor de *Peter Pan* y *Wendy*, el auténtico Peter Pan que ha llamado poderosamente la atención de muchos niños durante años, pues en el libro, “Peter Pan tiene unos diez años, se viste de hojas, vive en el País de Nunca Jamás y siempre va acompañado del hada Campanilla. Peter Pan es un niño que conserva sus dientes de leche, pero al que le gusta recibir ‘dedales’, (besos)” (N. Vidal, 1998: 50). Peter Pan no aparece sólo en el cuento y las novelas, sino también en el teatro, siempre representado en la escena por una niña. La actriz Bety Bronson la dio vida en 1925 en una versión muda del cuento. Walt Disney la convirtió en una realidad en dibujos animados en 1953 para poder decir con propiedad que existe en el cine. Allí, Peter Pan desempeña el papel de niño maravilloso. En la versión de Disney, Peter Pan tiene el aspecto de un descarado muchacho vestido de verde, ágil como el bailarín Roland Dupree que se encargó de servirle de modelo. “Sin embargo, el gran acierto de la versión Disney de Peter Pan es el personaje de Campanilla, el hada celosa y caprichosa de curvas acentuadas y comportamientos muy femeninos” (N. Vidal, 1998: 52). En esta línea, Ellis (1997: 96) sostiene que “In a 1991 version staged at London’s Drill may, Peter is played as a lesbian indisguise [...], and the famous call for audience participation —‘clap your hands if you believe in fairies’— is cast in an explicitly queer context”. Como puede comprobarse, en los distintos géneros, Peter Pan viene pintado como un niño o niña maravilloso. En otros relatos, es un

Conviene tener presente que no sólo las películas españolas y, sobre todo, las americanas apasionaban a Ramón; también las italianas le ayudaron a llegar fácilmente al mundo de la ópera, apareciendo ésta como otro elemento cultural de gran envergadura para soñar con el futuro y, sobre todo, comunicar disfrutando.

Si bien su afición a la música le convertiría en un crítico musical (T. Moix, 1998c: 511-515), su visión cálida de la vida disfrutándola en París y Londres contrasta con el malestar que experimenta siendo adolescente en su país ante los problemas sociales a los que se enfrenta. Por ello, se inclina hacia determinados ritmos musicales (rock, jazz, blues), exaltadores del dolor y de la desgracia.

Su ambición por querer destacar en todo es otro motivo para que, a los dieciséis años, Ramón tome la decisión de ser actor teatral, seducido por el talento y la voz de Nuria Espert, en una noche teatral, interpretando a Medea. La figura de la actriz le marca positivamente, de tal modo que, años más tarde, incorpora su nombre en su obra de creación. Da testimonio de ello diciendo que “En mis libros ha aparecido continuamente, transfiguradas en personas femeninas que empezaron evocando a Medea para ir incorporando los fascinantes aspectos de su evolución personal, ese avance continuo que me lleva a admirarla y a respetarla como a muy pocas personas en el mundo” (T. Moix, 1998b: 2575-257).

Si también se apuntó en el centro parroquial, es porque estaba determinado por la cultura. Pero tomó esta decisión, sobre todo y ante todo, consciente de que es donde Nuria Espert empezó su carrera en un grupo teatral. En este centro cosechó éxitos desde la primera actuación, lo que le permitió desempeñar el papel

---

personaje afeminado o simplemente aparece con un carácter doble, por lo que sentencia Ellis que *Peter Pan has an androgynous character*.

de conserje en la segunda comedia. En su empeño de confirmarse, consultó una vez más *Destino* que le iluminó hacia este nuevo camino (T. Moix, 1998b: 380).

A través de esta revista, Ramón conoció a los actores de teatro, a quienes admiraba y aspirando a ser intérprete. De hecho, siempre saludaba a los intérpretes cada domingo cuando iba al teatro. Por el prestigio atribuido al arte dramático, escribía a los estudios de la Metro Goldwyn Mayer, Culver City, California, U.S.A, etc. De igual modo, en Madrid, en busca de los ambientes teatrales, disfrutó de la representación de *Yerma* de Lorca en un teatro. Una vez en Barcelona, se apuntó en el Estudio de los Actores de Barcelona con un objetivo bien marcado: asimilar la teoría de la interpretación teatral o cinematográfica, los temas generales, los guiones y textos dramáticos, pues dicho centro se presentaba como un mundo de aprendizaje, descubrimiento y enriquecimiento con temas culturales, esto es, un mundo de intercambio de ideas. Ensayando allí, se dejó, una vez más, como lo hizo leyendo algunas obras, fascinar por la figura de Byron. A este propósito, subraya que “Durante unos días me concentré en los aspectos más tumultuosos del alma byroniana. Abrí de par en par mi sensibilidad a un mundo de sensaciones contradictorias, muy parecidas a las que venía percibiendo en los últimos tiempos [....]. Aunque no me lo hubiera exigido el movimiento romántico en su totalidad, me lo exigiría el monólogo de Tennessee Williams, que tomaba los aspectos más oscuros de Byron para convertirlo en un ángel de la muerte” (T. Moix, 1998b: 467).

La complacencia de Moix por el espectáculo le faculta para presentar a Adolfo Marsillach y Jorge Fiestas como propietarios del Club Olivier, local donde se daban recitales de poemas y al que acudían los homosexuales. En esta línea, al

mismo tiempo que se refiere al teatro de oposición, que se traduce por la primera manifestación de las nuevas actitudes, alude a Josep María Benet i Jornet por su puesta en escena de un teatro disidente (T. Moix, 1998c: 503 y 566). Como le es propio, opina sobre el teatro y al referirse a José Luis Alonso, por poner sólo este ejemplo, dice que es un “director de grande y merecido prestigio que en los últimos años nos había impresionado con montajes como *El jardín de los cerezos*, *Rinoceronte* o *El luto le sienta bien a Electra* (T. Moix, 1998c: 578).

En síntesis, Moix, en sus memorias, se muestra un ser dado a la cultura en casi todas sus ramificaciones. No sólo lee libros de distintos géneros y épocas, comentando algunos de ellos, trayendo a colación los distintos puntos de vista de la crítica, también escribe. No sólo ve películas, también se erige en crítico de arte cinematográfico. Asimismo, el mundo del teatro y de la música le fascinan. En definitiva, para él no hay vida posible sin cultura; se trata de un importante elemento vital al que acogerse en determinadas circunstancias<sup>468</sup>, tesis que validarían las reflexiones de Gómez Vilches (1987):

La suya es una obra en la que no son los significantes los que importan, sino los significados, donde no es lo objetivo de la evocación: películas, escenas, mitos, canciones, etc., lo que impulsa la creación literaria, sino los sentimientos que dejaron en el autor en una época determinada. Es una narrativa recuperacionista de las vivencias y percepciones de la infancia y la adolescencia, tratadas con el talante nostálgico de una etapa vital en la que la plasticidad y receptividad sentimental alcanzaron sus cotas más altas. Una literatura en la cual irrumpe la capacidad para imaginar, estructurar y dar vida a universos icónicos aptos para proporcionar evasión y conocimiento al ansia de resolver el misterio de la existencia, prestando los medios para huir hasta lo onírico y mitológico, sin que ello impida que se reproduzca lo real y cotidiano hasta límites extremos (J. Gómez Vilches, 1987: 677).

Como recuento de las constantes temáticas en las memorias de Moix, diremos que llevado por la pasión que sentía por todo lo que le rodeaba, se apoyó

---

<sup>468</sup> Cf. el testimonio de Maruja Torres (2004: 264).

en los temas fundamentales (vida individual, sexualidad y sus variantes, amistad, soledad, violencia, religión, enfermedad, muerte, política y cultura) para articular su discurso tanto en sus obras como en sus memorias. Dichos temas, por ser los que tocan de muy cerca la sensibilidad humana, encontraron en él un éxito de una dimensión incalculable, por ser a su vez, una persona preocupada por los problemas existenciales. Aunque le molestaba que no se publicaran artículos relacionados con sus obras en algunas revistas de gran prestigio y se lamentara de vez en cuando por no haber sido universitario, con ingenio, combinó en un mismo registro lo nuevo, lo culto y lo popular. De este modo, contribuyó a la desmitificación de la literatura al hacerla llegar al corazón de la inmensa mayoría, como reconocieron algunos escritores y críticos tras su fallecimiento.





## **CONCLUSIONES**



Las teorías que afirman y niegan el género autobiográfico pueden comprimirse en los rasgos que han defendido los diferentes críticos del mismo. Son tan sólo unos pocos críticos y teóricos quienes, a través de las teorías deconstruccionistas, psicoanalíticas, filosóficas y feministas, cuestionan la autobiografía como género literario. Mientras Paul de Man (1991) la equipara con las figuras estilísticas (metáfora, prosopopeya, retórica) y el lenguaje, destacando la relación que mantiene con los géneros colindantes para llegar a la ilusión referencial, Catelli (1991) evoca fundamentalmente este último aspecto. Olney (1991), por su parte, sostiene que es imposible el establecimiento de límites genéricos en la autobiografía, dado que mucha gente la practica, dándole formas y contenidos diferentes. Jay (1993) se apoya en las ideas de Olney sobre la ficción autobiográfica, mientras que Smith (1991), Benstock y Friedman (Á. G. Loureiro, 1993) se esconden detrás del lenguaje y en el hecho de la práctica de la autobiografía como patrimonio exclusivo de los hombres en sus orígenes para cuestionarla como género literario. Sin embargo, dichas teorías, que cuestionan la identidad del sujeto autobiográfico, constituyen uno de los atractivos del género, ya que han supuesto la apertura de vías para la investigación, asegurando la función literaria y artística de la autobiografía, dotándola de sentido como género literario, al igual que hacen sus defensores.

Entre estos últimos, destacan Gusdorf (1991a), Lejeune (1971), May (1982), Romera Castillo (1981, 2006), Loureiro (1993), Weintraub (1991, 1993), etc. Gusdorf (1991a) relaciona la autobiografía con la antropología cultural,

sosteniendo que se trata de un fenómeno occidental y que el hombre, sujeto cultural, contando su vida, a pesar de tropezar con los problemas de sinceridad y de verdad por el juego de la memoria, enriquece el patrimonio cultural. Con la definición del concepto, Lejeune (1994) pone en marcha la polémica noción de pacto autobiográfico, aborda los problemas clásicos de la autobiografía y la relación que mantiene con el derecho, de igual modo que lo hacen Mathieu-Castellani (1996) y Ferro (1998). Como se manifiesta en sus fructíferos y numerosos trabajos de investigación, considera que la autobiografía es un género vivo, identificable, codificado, clasificable, estudiado, analizado y comentado por el público. Con *Pour une esthétique de la réception*, Hans Robert Jauss (1978), máximo representante de la escuela de Constance, inaugura teóricamente la problemática de la recepción, concediendo un papel fundamental a la mirada del destinatario para la comprensión de una obra literaria. Sobre dicha idea, Lejeune convierte al lector en juez capaz de averiguar la autenticidad de la firma y, sobre todo, creer en la sinceridad del autobiógrafo.

Por su parte, May (1982), recogiendo la brecha abierta entre los defensores y detractores de la autobiografía como género literario, admite su carácter genérico, identificado por el autor, el lector y la sociedad, de igual modo que lo hace el profesor Romera Castillo (1981, 2006a), pionero de estos estudios en España, al profundizar en los aspectos historico-culturales, reivindicando la calidad de este modo escritural frente a los prejuicios y reticencias, para incitar a su lectura, práctica, desarrollo, difusión y conocimiento. Loureiro (1993) sostiene que la autobiografía es un espacio literario, en el que se centran la mayoría de los problemas existenciales, un discurso apropiado y útil para los estudios

humanísticos y sociales; la misma dimensión defiende Bruss (1991), destacando la variabilidad de la autobiografía en el seno de las instituciones sociales y literarias, poniendo un acento especial en la figura del lector, mientras que Weintraub (1991, 1993) traza vínculos firmes entre la escritura íntima y la sociedad en la que se desenvuelve, esto es, una relación de complicidad entre la autobiografía y la historia a la que denomina *historicismo*. De la misma manera, y desde varios enfoques, Villanueva (1993), Durán Jiménez Rico (1999), Lecarme y Lecarme-Tabone (1999), Molero de la Iglesia (2000a), Tortosa (2001), Caballé (2004), Hermosilla (2004), Fernández Prieto (2004), Pozuelo Yvancos (2006), entre muchos otros, han llegado a la conclusión de que la escritura autobiográfica constituye un género literario establecido, con sus propios códigos.

Sin duda, el punto más débil de la definición, que diera Lejeune de pacto autobiográfico, corresponde a la cuestión del referente (realidad-ficción), puesto que tanto la noción de referencia como la del autor forman parte del juego autobiográfico. Cuando es el propio interesado el que vuelca al papel su vida, realiza una confesión testimonial sobre sí mismo. Si los hechos contados son exactos, se habla de un relato factual, desembocando en la idea de esencialismo autobiográfico, como se puede apreciar en Weintraub (1991: 19), Villanueva (1992: 31), Gusdorf (1991a: 13), Ruiz-Vargas (2004a: 194-196), etc. Pero resulta una utopía una visión retrospectiva fiel de la vida, puesto que a partir del trípode memoria-censura-retórica, se ha notado lo harto difícil que es encontrar la verdad en la escritura autobiográfica, en la que el juego teatral imposibilita la verdad absoluta, dando rienda suelta a la verdad personal y subjetiva, de la escritura y del sujeto textual, lo que Jean Starobinski denomina el *estilo autobiográfico*,

apoyándose en la tesis de Maurice Blanchot en *Le livre à venir* (J. Ph. Miraux, 2005: 18). El autobiógrafo, escribiendo en el presente, remonta a su pasado, activa la memoria, instrumento clave, interlocutora, o mal necesario para la escritura autorrepresentativa a pesar de sus caprichos, que construye y reconstruye los hechos en vez de recordarlos fielmente. Es decir, que recompone la trayectoria del autobiógrafo pasándolo por el tamiz de la conciencia y de los sentimientos, hipótesis que validaría las nociones de *trembé de la mémoire* y *tremblé de l'identité* (Ph. Lejeune, 1998b: 40), pues con el irreal del pasado, la memoria hace literatura al convertir lo autobiográfico en una ilusión referencial.

Del mismo modo, a causa de la censura, voluntaria o no, el yo original se metamorfosea en un yo inventado, al activar lo que Pozuelo Yvancos (2006: 86) llama el *control de la interpretación*, por ser engañoso y tramposo el amor propio, y así lo ven muchos teóricos y escritores, sin que por ello —la censura, la autocensura o la elipsis intencionada, por su doble juego del exhibicionismo y la ocultación, visión que convertiría la autobiografía en un instrumento de la expresión lírica del yo—, sea considerada como indicador de mala fe o mentira por parte del escritor. Lo que hace es que obedece a las reglas del juego autobiográfico. Y es que autocensurarse que significaría, por ejemplo, guardar una zona de seguridad, se contempla como un valor positivo por su contribución a suscitar la curiosidad del lector. Seleccionando los elementos que se han de salvaguardar, el yo se responsabiliza de su conducta y respuesta a los secretos y a los imperativos de la realidad, como lo corroboran Hernández Álvarez (1993: 243), García Montero (2002: 66) y Haro Tecglen (2002).

Además, el hecho de que la vida del autobiógrafo quede atrapada en las redes del lenguaje no hace sino transformar el relato retrospectivo de la vida en un complejo proceso de recomposición, reforzando las teorías deconstruccionistas, psicoanalíticas y filosóficas que preconizan la crisis de identidad y de la autoridad del sujeto autobiógrafo por ser el lenguaje el disfraz protector del hombre, encubridor de mentiras, por intuir lo que fue y no lo que realmente es. En tal marco, se transforma el relato de vida en metáfora, retórica, paradoja, invención o creación textual, proceso que conduce a la *literaturización* de la vida, impulsando a Miraux (2005: 33) a escribir que “la problemática sigue siendo la de la inmovilidad y el movimiento; el objeto es estabilizarse, llegar a establecer un puente entre la vida y su grafía, entre el yo fluctuante y la escritura, que fija el instante que debe decirse. De una orilla a la otra —de la existencia a la escritura, del pasado al presente, de lo vivido al relato de la vida—, el escritor traza el camino que une los dos puntos, dos instantes, dos lugares, dos seres, dos universos, dos manifestaciones de la presencia en el mundo”. No obstante, el modelo lingüístico no puede sólo reducirse a un mero sistema de tropos, debido a las vertientes cognoscitiva y performativa que se dan en la autobiografía y, por tanto, analizable en función de su axiología y contexto socio-ideológico. Desde esta perspectiva, también se la ha de entender como una realidad histórica, y así planteada la cuestión, puede considerarse un género no ficcional, como se percibe, por ejemplo, en la postura de Batjín (1989), cuando reconoce que en la sociedad greco-latina, la autobiografía es comunicativa, social, histórica y nacional, sintonizando directamente con los discursos sociales, retóricos, religiosos y

políticos imperantes. De este modo, el yo individual viene a ser un yo social y colectivo.

Si bien en este proceso de la escritura el hombre se disfraza, busca la sabiduría y la justificación, disimula sus carencias e ignorancias, dialoga consigo mismo, controla una serie de elementos que deben ser preservados y conservados, vuelca preguntas para conocerse mejor y plasmar los problemas existenciales, etc., lo cierto es que su ansia de dar sentido al texto le lleva a la manipulación de la escritura. Se trata de una maniobra, pese a todo, que apunta a uno de los valores fundamentales de la vida como es la libertad, tesis que invita a tener en cuenta las reglas del juego, esto es, la instrumentalización de los recuerdos y olvidos, valorar más la coherencia del texto, tomar en serio su propia formación de individuo y su perspectiva a la hora de mirar y opinar. Es decir, a defender los puntos de vista, el talante y el genio creador, pero sin renunciar a la verdad, uno de los pilares de la autobiografía, ya que al relacionarla con el derecho, los criterios éticos sobresalen sobre los estéticos. Por su parte, Gusdorf (1991a: 15-16) reconoce, convencido, que lo que confiere valor a la autobiografía no es su autenticidad ni su perfección estética, sino el testimonio humano que ofrece.

Negar su existencia es, para muchos, negar al hombre uno de sus derechos fundamentales que es vivir y contarlo, comunicar y dialogar con la sociedad, abrir debates, cuyas conclusiones podrían redundar en beneficio de la humanidad. Por conectar con la Historia, el Derecho, la Filosofía, la Psicología, la Antropología, la Didáctica, la Sociología, la Religión, la Ética, avivar las nociones de autor, lector, pacto o contrato, identidad, referencialidad, sinceridad, autenticidad, verdad, etc.,



la autobiografía dota la existencia de sentido, permitiendo al hombre contemplarse y analizarse en un espejo de palabras que versa sobre sí mismo.

Respecto a los rasgos generales de la escritura íntima, existe también la variabilidad creativa: el texto autobiográfico puede darse tanto en prosa como en verso, adoptar diferentes figuras narrativas (primera, segunda y tercera persona, etc., así como su alternancia) pudiendo llegar a reflejar su estructura, el ideario estético y las capacidades intelectuales del autor y su modo de relacionarse con la sociedad, tal como subraya, por ejemplo, Bruss (1991). La multiplicidad de las figuras enunciativas en el texto personal genera efecto de sentidos y colabora a una lectura plural del texto, puesto que tendrá que analizarse de cara a cada autor. La misma libertad poética afecta a la ordenación narrativa (orden cronológico, temático, lógico o didáctico, obsesivo).

Igualmente fundamentales para el estudio del discurso autobiográfico son los rasgos semánticos en la medida en que definen la personalidad y el compromiso del autobiógrafo dejando al aire sus obsesiones y devociones. Igualmente, habrá que atender al análisis de elementos paratextuales (autor, prólogo, foto, nombre, título, dedicatoria, epígrafe, portada, contraportada, solapa, etc.) y textuales, para presumir la intención que el autor tiene de ofrecer indicios para la verificación de la autenticidad; si bien existen elementos textuales, como los cronotópicos (conjugación de coordenadas espacio-temporales), decisivos para lograr la credibilidad del receptor. Esto es lo que hace que, pese a la enorme producción crítica sobre el género en los últimos años y los avances significativos llevados a cabo durante décadas, la autobiografía siga presentándose como una parcela oculta y apasionante. Las investigaciones sobre el tema se producen en una

dinámica de confrontación, desembocando en relaciones complejas y paradójicas, planteando la inextricable madeja de la personalidad o la autorrepresentación como proyecto imposible de cumplirse. En este sentido, es como si el concepto siguiese avalado por una constante búsqueda ontológica y antropológica, una roca móvil harto difícil de inmovilizar, comparable al trabajo repetitivo de Sísifo, lo que avala su ambigüedad interpretativa que le ubica en el centro de un sistema, como se puede ver en la postura de Lejeune (1998b: 14) cuando, en su consideración del acuciante debate que siempre rodea la autobiografía, puntualiza: “Ce n’est pas là un débat sur le genre, mais, au fond, le genre lui-même, qui n’existe que dans l’espace crée par une tension... Le jour où l’acte et les textes autobiographiques seront unanimement acceptés, le genre sera mort”.

En cuanto a los móviles de la escritura, si bien los apologéticos, testimoniales y afectivos se presentan como los principales (G. May, 1982; G. Gusdorf, 1991a), habrá que especificar que son fluidos, subjetivos e interdependientes, permitiendo a la autobiografía adquirir una dimensión solidaria, altruista, testimonial y terapéutica con un trasfondo de ajuste de cuentas con su pasado. La escritura autobiográfica no sólo permite al escritor desafiar a la muerte, recordar la existencia, sino también elucidar el carácter de los actos cívicos, desembocando en la glorificación, la reafirmación, la defensa o la autojustificación, así como en el descubrimiento, el autoanálisis y el reconocimiento en público del hombre, de su vida y obra. Tal percepción significaría que contar y comentar sus vivencias personales para conocerse produce un sentimiento de alivio y liberación.

Las opciones discursivas del texto autobiográfico convierten en aventura pasar del estado autobiográfico al acto autobiográfico, y sobre dicha base, cabe fundamentar dicha textualidad genérica; habrá que subrayar lo mismo de las memorias, las autobiografías, los diarios, los epistolarios, los autorretratos, la autoficción y la biografía, dado que las razones que justifican esta tendencia artística son el placer de la evocación, el autoanálisis, el individualismo, el protagonismo personal y la creencia en la diferencia en una comunidad de gente rompiendo con la igualdad social. Aunque dichos géneros introvertidos tienen como telón de fondo la vida humana, muestran la gran capacidad del hombre para doblarse y multiplicarse en función de sus intereses, se ha procurado resaltar las zonas de intersección y las fronteras que se dan entre estas múltiples versiones del yo.

La intersección de los diferentes géneros se observa en Terenci Moix, por ser a la vez novelista, memorialista y ensayista. Su creación literaria, prolífica y multigenérica, reconocida por la clase política española, familiares, amigos y escritores, tras su fallecimiento, constituyó para él el medio idóneo de abarcar tendencias y estilos diferentes, dando rienda suelta a la pasión que sentía por todo lo que le rodeaba y a la libertad que profesaba, por lo que supuso el elemento sustancial de su vida. Sus ideas revolucionarias le impulsaron a introducir un cambio radical en la literatura combinando con ingenio en un mismo registro lo culto y lo popular. De este modo, arrebató poder al papel hasta entonces asignado al escritor elitista, haciendo que la inmensa mayoría de la gente disfrutara de su escritura y de su amor por la cultura clásica y contemporánea. Su particular

enfoque de la literatura, transgresora de barreras y etiquetas, sería objeto de encendidas polémicas por parte de sus detractores, pero también de admiración por la valentía, renovación y evolución que esto suponía.

Personaje público, colaborador de periódicos, buen entrevistador, hombre de espectáculo, cinéfilo, amante del ordenador y de Internet, mitómano y personaje de poses; su adicción al tabaco se debía a que consideraba un accesorio imprescindible al estilo de la gran pantalla, que causaría la enfermedad pulmonar que finalmente le arrebató la vida. Por otra parte, era reconocida su generosidad, simpatía y popularidad, así como su valentía, inconformismo radical y defensa de la libertad sexual, enfrentándose por ello abiertamente a las teorías de la Iglesia Católica sobre la homosexualidad. El alcance de su figura, de su personalidad y su obra, se hizo patente a su muerte en las declaraciones de un gran espectro de la sociedad, en el homenaje de las editoriales con sus iniciativas para difundir sus escritos y la organización de actividades culturales para honrar su memoria; una memoria actualmente mucho más valorada por su contribución al logro histórico en España —uno de los países más abiertos y tolerantes de Europa—, en este sentido, tras equiparar los derechos de los homosexuales con los de los heterosexuales. Si valoramos el impacto social, por la galería de testimonios de índole política, cultural y popular, producidos tras su muerte, sorprende el desinterés académico por sus obras literarias; y entre ellas, las memorias, cuyo estudio aquí nos ocupa.

En cuanto al aspecto pragmático de dichas memorias, al contrastar los elementos paratextuales (declaración genérica en la portada y al inicio de las dos primeras entregas donde Terenci Moix expone el proyecto de narrarse a sí mismo, sus fotos de niñez, adolescencia y juventud en las portadas, su firma, su nombre, los ingredientes en el prólogo y epílogo para orientar la lectura, la contraportada y la solapa donde se identifica la editorial Planeta, la bibliografía y otras obras del autor y los premios conseguidos) con los textuales o peritextuales (aparición de su nombre en su escritura, constantes autoalusiones, sus propias declaraciones, el metatexto, las notas a pie de página para aclarar sus ideas o proporcionar algunas fuentes), se percibe el pacto autobiográfico —a pesar de las batallas teóricas sobre el concepto, como se puede apreciar en Catelli (1991), Lejeune (1994), Villanueva (1993), Loureiro (1993) y Alberca (2004)— que se propone desde la portada de sus memorias y se activa constantemente a lo largo de todo el discurso, es decir, que el autor de las memorias, al igual que el narrador y el personaje principal, señala al mismo referente: Terenci Moix.

El relato del recuerdo se hace buscando enclaves espacio-temporales. Dichos indicadores, al ser complementarios y formar la unidad a la que Batjín (1989) denomina *cronotopo*, estructuran el discurso memorialístico de Terenci Moix, en el que se ha comprobado que son complejas las construcciones temporales por su deseo manifiesto de equilibrar los elementos diacrónicos y sincrónicos, completar los vacíos informativos sobre su vida, bucear en el alma humana para dar cuenta de muchas anécdotas, pero también embellecer y enriquecer el discurso. La proliferación de localizaciones exactas (Barcelona, Madrid, Roma, París, Chelsea, etc.), fundamentales escenarios de su vida,

catalogados como públicos y abiertos, símbolo de libertad, a pesar de la oposición que, por motivos ideológicos y psicológicos, establece entre los mismos al tematizarlos, como se desprende de las reflexiones de Bal (1998: 52) sobre la oposición espacial, juega a favor de la verificación narrativa en su discurso, cargándolo de sentido referencial. En fin, los indicadores espacio-temporales sitúan en los espacios y los tiempos históricos o cronológicos de los acontecimientos; otra cosa sería la verificación de éstos en referencia a la experiencia de Terenci Moix, si bien lo verdaderamente importante, la ineludible verdad está en la influencia de los hechos en la formación de la identidad y personalidad del escritor.

La polémica que siempre rodeó su vida y su obra fue uno de los motivos que le llevaron a la escritura, practicada con ánimo de justificarse, testimoniar sobre sí mismo, glorificarse, reivindicar su identidad y hacer exhibición de sí mismo. Para recordar y reconstruir la unidad de su vida dotándola de sentido, toma conciencia como persona que focaliza su atención en las zonas oscuras de sí mismo, pero también para defenderse de las acusaciones y exigir el restablecimiento de su dignidad, como si fuese un acusado ante un tribunal de justicia, tesis que permite ver claros vínculos entre la autobiografía y el derecho por la búsqueda de la verdad correspondiente a un ideal de compromiso ético con lo que se dice y con las convicciones más íntimas, tal como defienden Lejeune (1994), Mathieu-Castellani (1996) y Ferro (1998); Terenci Moix se ha defendido y ha justificado su homosexualidad recurriendo a un padrino, un mentor de la infancia que, por ser homosexual, le inculcó esta cultura a través de las películas pornográficas en la pantalla y las revistas especializadas. Su testimonio le sirve

para esconderse detrás de la máxima de William Wordsworth (1850), para quien *la infancia es el paraíso del hombre*.

Si, a pesar de todo, se desmarca de otros memorialistas hablando claro y sin pudor de su conducta sexual con todo lujo de detalles, tal hecho estriba en que quiere poner de manifiesto la “fuerza potenciadora de la voluntad” (P. Gimferrer, 1998a: 16), para hacer de su vida literatura, dotar de valor la valentía que siempre le acompañó en determinados momentos críticos, pero también se percibe la sensación de glorificarse y perpetuar su imagen, dado que, como hombre social, siempre le ha gustado proyectar el debate fuera de sí mismo con la intención de compartir sus experiencias eróticas con los demás, involucrarles en diferentes secuencias de su vida —una de las exigencias de la autobiografía actual— para presentar su iniciativa como un acto humano y solidario. De este modo, al implicar al otro en la responsabilidad de su relato, influye en él cuando le transmite la misma actitud reflexiva que conoció en su vida. De ahí que se pueda hablar de su deseo de exhibir la conciencia y proyectarla en el discurso con el fin de provocar la reacción de la crítica, desembocando en lo que Castilla del Pino (2004) denomina el *eco autobiográfico*.

Si Moix se presenta en sus memorias como un firme opositor a la guerra y al servicio militar, cambia radicalmente cuando se trata de la cultura por cultivarla constantemente, incidiendo en el cine al que usa como ética y estética para su formación y al que considera un valioso aliado en momentos caóticos, debido a su importancia en el mundo que enmarcó su infancia y adolescencia.

Igualmente, por necesidad de contemplarse a sí mismo, de dilucidar su propia personalidad, el memorialista barcelonés practica la virtud de la individualidad en un momento en que la escritura se manifiesta como acto del individualismo, pues el yo como problema también nace a raíz del racionalismo cartesiano, se exalta por la ideología individualista burguesa y se afianza en la Modernidad con el triunfo de la subjetividad. En su espiral de recuerdos, pone en juego una serie de comportamientos especiales al retratarse como un niño feliz contrastable con la desgracia que experimenta en la adolescencia, enfrentándose a la dura realidad de la vida. A partir de ahí, pues, ráfagas alusivas a un sentimiento de incomodidad y de fracaso, es decir, de ruina total, criterio que avalaría la idea de que cuando decide pasar por letra impresa sus vivencias personales para ajustar cuentas con su pasado, no cabe la menor duda de que es un hombre herido, lo que hace cobrar fuerza la noción de *herida autobiográfica* propuesta por Anna Caballé (2002: 180). En tal marco, la meta de su escritura es confesarse, con la intención de encontrar la paz consigo mismo, pero también, y sobre todo, consuelo y liberación; y así lo señalan Luis de la Peña (1993: 9) y Castilla del Pino (1998b: 622) aunque lo evidente es que, como puso de manifiesto el propio escritor, movido por las heridas provocadas a raíz de sus numerosos desencuentros amorosos, ninguna obra curó un dolor, por lo que seguía sufriendo, al verse siempre como un extraño en el mundo.

En su perseverancia en ocultar sus logros, sobre todo literarios, centrando la atención en un periodo degradado y desgraciado de su existencia con el corazón afligido, se entiende que escribió cuando callarse le resultó prácticamente imposible. En tal sentido, su escritura le sirvió para proponer un balance de su



vida. Con un tono quejoso, polémico, lírico y desde la sensibilidad *camp*, recordó su destino para dilucidar su propia personalidad, comprenderse mejor, responder a una situación personal de búsqueda, desahogarse de una tensión existencial, es decir, aliviar su crisis sentimental, pero sin curar el dolor y el sufrimiento que, finalmente, le condujeron a la muerte. Desafiando a esta última, escribió para perdurar a través de las palabras, poner en tela de juicio el sentido de la vida, pero también situarse en una tradición intelectual de cuestionamiento sobre sí mismo, como puede verse en Rousseau, cuando, constantemente, se refiere a los autores griegos o latinos.

Intelectual prototípico del tiempo en que le tocó vivir, su trabajo herético y heroico le permitió situar la historia de su vida en la Historia de España, es decir, hacer que el balance de su vida reflejara una parte importante de la España franquista. Sus memorias subversivas, frente a las de otros escritores de perspectiva más conservadora, constituyen un espacio de confrontación entre lo uno y lo múltiple, lo homogéneo y lo heterogéneo, ya que no sólo reconstruyen su vida, sino que también vienen a ser un valioso documento para acercarse al mundo socio-cultural, político y económico de España en determinado momento de su historia. Así pues, dando testimonio de su imagen y del mundo, articula el binomio vida-historia. Y es precisamente en este sentido en el que se ha de entender a Ditley, quien, por primera vez, subraya la importancia de la autobiografía para comprender la historia, argumentando que esta modalidad escritural no es sólo una expresión individual, sino también producto de una conciencia histórica, tesis compartida por Weintraub, Loureiro y Romera Castillo. La relación entre texto e historia, siguiendo el esquema de división de la

autobiografía propuesto por Gusdorf, pertenece a la etapa de *bios*, pues en dicho nivel, la sinceridad y la exactitud resultan claves para la interpretación histórica. Sobre dicha base, Terenci Moix, libremente, lleva al papel su vida erótica con el objetivo de desencadenar las más encontradas reacciones, lo que en otro tiempo era totalmente imposible. Desde esta perspectiva, aunque no recrea en sus memorias la España democrática en la que las publica, sin embargo, por el hecho de recrear en ellas la España franquista, llega a retratar el espacio histórico.

A partir de los aspectos morfosintácticos, se ha comprobado que escribir memorias equivale también a organizar el relato en una textualidad, pues las secuencias que componen las de Moix en prosa son cuantiosas, complejas, de desigual longitud, sin orden cronológico estricto, pero sí combinando un orden lógico, temático, obsesivo, etc. En el ámbito de la teoría literaria, mientras unos teóricos quitan importancia a la estructura, como se percibe en Ruiz-Vargas (2004: 192), ya que entienden que recordar es un mero acto de comunicación, al contrario, Bruss (1991) la eleva a la máxima categoría, al considerar que es donde se ven claramente las capacidades mentales, intelectuales y el espíritu creativo e innovador del escritor. Sobre dicha base, si bien en las memorias moixianas la estructura aparece poco elaborada, ya que pone en evidencia la incoherencia en la exposición, el caos recordatorio de toda memoria, la libertad de expresión, plasmando sus capacidades mentales, psicológicas e intelectuales, su peculiar manera de interrelacionarse con la gente, para otros, es donde más se responsabiliza de sus actos, muestra su capacidad para crear e innovar, estrategia que le sirve para manipular libremente a los lectores invitándoles a la reflexión e

imaginación, para creer o no en su promesa de sinceridad en relación con los hechos servidos.

En el complejo proceso de reconstrucción de su vida, la distancia viene marcada por el cambio de voz, dado que combina figuras narrativas: primera persona del singular (*narración autodiegética*) y del plural, tercera del singular (*narración heterodiegética*), así como la forma impersonal. Todas ellas dotan al discurso de un tono básicamente autobiográfico. Aunque dicha mezcla, mecanismo estético, indicador de la libertad de expresión para exhibirse ocultándose, reflejo de sus angustias existenciales y, por lo tanto, motivo de debate entre la crítica sobre la sinceridad de su enunciado, apunta a la duplicidad y multiplicidad del hombre, sus memorias, fuente de datos sobre su vida con valor informativo y comunicativo, implican a los demás en el proceso y, por tanto, constituyen un proyecto humano, universal y solidario. Y así lo manifiesta Miraux (2005: 17) cuando, se refiere al género memorialístico, diciendo que “No es el yo lo que está en juego, sino la mirada de una persona que, en determinado momento, se encontró con la historia, o cuya historia personal se cruzó con la historia histórica, con la gran Historia”. Además, la primera persona, aunque censurada por algunos escritores (Wilde, Rimbaud, Proust), resulta la más apropiada para narrarse a sí mismo, como sostiene el estudioso D. Villanueva (1991: 207) al afirmar que el principio autodiegético no se traiciona por el uso de otras figuras cuando se mantiene el pacto autobiográfico.

Moix hace una descripción metafórica de los espacios de su experiencia, se autorretrata en relación con los múltiples personajes que trató y frecuentó, destacando sus cualidades y defectos. Mediante el artificio comparativo, se percibe

cómo hace la topografía de las ciudades (París, Roma, Chelsea, Madrid, etc.), hecho que obedece a razones más emocionales que objetivas. En relación con su pasado, su nutrida narración descriptiva apunta al tono lírico de sus memorias. De hecho, la minuciosa descripción de los ambientes en los que se movía colabora en su construcción personal, ya que apunta a una intencional dirección de su cuadro psicológico e intelectual, por ser detalles destinados a redondear su imagen, tal como se desprenden de las reflexiones de Molero de la Iglesia (2000a: 114). Además, la descripción es siempre subjetivación, luego conlleva la impresión del descriptor. Con la intención de mostrar la construcción del personaje literario que representa partiendo de la niñez a la adolescencia, llamar la atención del lector y, sobre todo, reconocerse, redescubrirse para conocerse mejor, combina en un mismo registro la prosopopeya y la etopeya para pintarse a sí mismo. Como recurso estético, el retrato le ayuda a tipificar los seres con los que se relaciona, destacar sus rasgos físicos y psicológicos, su temperamento y su mentalidad. Tal criterio convierte sus memorias en obras sociológicas y, además de recordar la existencia, el testimonio humano que se deriva de ellas puede ser de gran utilidad en los ámbitos literarios, culturales y políticos, aunque Beaujour (1980) y Furetière, Diderot, Balzac, Beaudelaire o Stendhal (F. Favre, 1988: 144), a diferencia de Sainte-Beuve (G. Antoine, 1993: LXIII), se oponen al retrato, alegando su subjetividad.

En su consideración del lector como instancia narrativa y receptor directo de su discurso, pero, sobre todo, en su empeño de querer influir psicológicamente en él presentándole los hechos que han marcado su vida, recurre, hasta la saciedad y con la intención de provocar, a los temas nucleares que conforman su estilo de

vida y de su personalidad. La abundancia lírica en sus memorias es una señal de la prioridad que concede a los móviles afectivos de su escritura en detrimento de los históricos, cuando hace hincapié en las emociones, las sensaciones y los sentimientos, hechos e impresiones en la memoria. Aunque la repetición obsesiva da un sentido a su enunciado, mostrando la interioridad neurótica del personaje que representa, la recurrencia en los espacios cívicos y emblemáticos y en los tiempos históricos permite ver o comprender al escritor como personaje-narrador de su tiempo.

El hecho de declararse *chico de la calle y sin infancia* le obliga, a la hora de recapitular sus vivencias, a asumir el lenguaje callejero y barriobajero, es decir, contar con el material *Kitsch*, como subversión a los códigos expresivos tradicionales. Con la finalidad de acercarse a la comunicación personal, definir al personaje infantil que fue y su entorno, buscar la comunicación más directa, retratar a personajes, disfrutar —desembocando en lo que Barthes (1973) llamaría *el placer del texto o texto de placer*—, pero también escandalizar con el fin de golpear conciencias, emplea la palabra gruesa y el vulgarismo. Usa y abusa de dicho lenguaje escatológico, rupturista y obsceno con el fin de reivindicarlo para la literatura, mostrar sus señas de identidad, responsabilizar al medio en que se ha forjado de su educación, construir su imagen como personaje literario y, por fin, subrayar la crisis de valores que gobierna la sociedad de su tiempo.

Asimismo, las memorias moixianas muestran su gran capacidad de combinar en un mismo registro el catalán, el español, el francés, el inglés y el italiano, con el objetivo de remitir a las voces más íntimas y queridas de su infancia, justificar la nacionalidad de los personajes, crear algunos de ellos,

caracterizarles con sus costumbres, así como los medios socio-culturales en los que se desarrolla su personalidad, etc. Dicha mezcla idiomática, que plantea dos cuestiones importantes como el cansancio que puede producir en el lector y las barreras que esto supone en la comprensión del lector medio, principal destinatario de sus memorias, es el símbolo del carácter *cursi* o esnobista de una escritura que, a su vez, define la formación de quien la ejecuta, su poliglosía, cosmopolitismo, pedantismo, cultismo e internacionalismo, rasgos que le alejarían del español medio y reaccionario.

Dando forma verbal a lo vivido, la gran dosis de humor que pone en juego para comunicar le sirve de arma arrojadiza contra el dolor y la impotencia ante las atrocidades del mundo, cuando trata a la ligera hechos graves o con gravedad asuntos sencillos de la vida cotidiana, es decir, que con el humor, trata de enjuiciar los hechos para desembocar o no en crítica. Terenci Moix destapa los prejuicios sobre la homosexualidad en la España franquista distanciándose de ellos para liberarse de la angustia existencial, hecho que conduce a la *teoría de la descarga*, como se puede ver en Freud y Aristóteles, cuando defienden que una de las características del alma consiste en luchar por liberar pasiones.

Hace uso del humor para defenderse de los ataques de los espíritus cerrados, exhibir con insolencia su condición sexual, provocar risa y abrir debates; pero también, podría decirse que, a través de este recurso, plasma situaciones, conductas inesperadas, desplazamientos y transgresiones de las normas generales gracias al personaje de Ramón en sus memorias. Frecuentar los prostíbulos a los seis años, ser objeto de tocamientos por parte de familiares y terceros, ejercer la prostitución, hurtar libros en la librería de Londres imitando a su madre —según

cuenta, robó un día el pollo en un mercado de Barcelona— constituyen unos cuantos casos ilustrativos que llevan a la *teoría de la incongruencia*, tal como entienden Shopenhauer y Schaeffer (N. B. Sosa, 2007: 180). Lejos de ser una simple necesidad de exteriorización lúdica, el humor es para el escritor barcelonés un indicador de peso para informar, comunicar y satirizar a la sociedad, desenmascarando al poder y desarticulando convenciones, pese a su desconsideración por algunos políticos y filósofos al tacharlo de inmoral, destructor y arrogante por aquellos quienes lo usan para humillar a los demás, tesis que da pie a la *teoría de la superioridad* del humor, rimando con el *super yo* de Freud.

Por motivaciones psicológicas, su disfrute con la ironía verbal le sirve para desmontar las teorías de la Iglesia Católica y los prejuicios sobre la homosexualidad, rebelarse, sobrevivir e intentar dominar la situación, acercándose a lo que Nietzsche denominaría la voluntad de poder. Así pues, se desdobra en la ironía para iluminar la maldad o el cinismo de su entorno. Como recurso estético, útil para estructurar el discurso, cohesionarlo, darle sentido, nutrir la fantasía y estimular la creación atendiendo a las exigencias de la psicolingüística moderna, pero también como pieza clave de la pedagogía socrática o entendida como categoría existencial, herramienta iluminadora del camino hacia la verdad, por alcanzar su máxima expresión en las memorias moixianas, se contempla como su *modus vivendi*. Pese a algunas críticas en relación con el concepto, brinda al memorialista la oportunidad para involucrarse con total libertad en la sociedad de su tiempo, ajustando cuentas consigo mismo y con sus detractores, con el mundo, en suma, que siempre lo ha calificado de loco, percepción que autoriza a referirse a

la ironía como saber o discurso antropológico, situándose en la línea de Ramírez (1992). Llegando a este punto, sobran los argumentos para ver que con el humor y la ironía, figuras estilísticas reveladoras de sus problemas psicológicos y sentimentales, el memorialista plantea angustiosas preocupaciones vitales, reafirma sus declaraciones desafiantes, revolucionarias y firmes, con el deseo de ver germinar otro mundo, acarreador de nuevos valores<sup>469</sup>.

Los estudiosos de la autobiografía exaltan la vida como medio propicio para iluminar la esencia del hombre, pero también como un instrumento de peso para intentar responder a sus inquietudes y preocupaciones. Muchos de ellos reconocen la existencia de cada vida, que es única y exclusiva; por lo que conviene amarla y sobre todo vivirla con la máxima comprensión posible. En esta línea, se enmarca la reflexión de A. Caballé (1999: 21): “¿Qué hay para cualquiera de nosotros que pueda resultar más atrayente que el propio yo, que la propia existencia?” En esta idea, se apoya Terenci Moix para contemplarse como tema, es decir, sujeto y objeto de la narración, cuyo objetivo consiste en autodescubrirse de modo reflexivo dejando recuerdos indelebles de su vida. De este modo, toma como punto de arranque su niñez y su primera infancia, con el cine como el telón de fondo, tal como se percibe en *El cine de los sábados*; en la segunda y tercera entregas, ya adolescente, sigue con el aprendizaje de la vida, presentándose como cinéfilo, autodidacta y amante de la cultura, mientras sobrevive dedicándose a

---

<sup>469</sup> Estas dos figuras del discurso, interpretadas como indicadores de sus ideas subversivas y prometedoras de nuevos valores que rompen con las barreras entre el bien y el mal, lo lícito y lo prohibido, han sido objeto de reflexión por parte de Ph. Merlo (1997: 427); y así lo reconoce cuando subraya su función básica: “L’humour et l’ironie, qui ne connaissent pas de règles ni de limites, permettent à l’homme d’appréhender l’infini, le néant, l’absurde; de concilier son moi irréductible avec l’idéal, d’une part, avec la réalité, de l’autre; d’affirmer sa liberté, sa grandeur, sa solidarité avec le genre humain”.



múltiples empleos y realizando muchos viajes. El descubrimiento de su propia identidad y homosexualidad en la sociedad franquista, con los problemas de integración que plantea esta conducta sexual, le convertirían en un adolescente desgraciado, sin que por ello deje de ser fascinante la formación de su personalidad por los hechos contados. Dicha fascinación se palpa también en su manera de referirse a la sexualidad de manera abierta y constante, tanto de referencia propia como ajena. Como homosexual, se enfrentó a la sociedad franquista que castigaba la homosexualidad con un discurso homogeneizado, estereotipado y de condena, al considerar esta práctica sexual como enfermedad, vicio o escándalo, motivo de sufrimiento, dolor y exilio en tierras ajenas por parte del escritor. En efecto, el poder franquista puso en marcha decretos y leyes, como la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, para castigarla. En su empeño de tranquilizarse ante la presión social, Moix investigó el tema en las bibliotecas, descubriendo la reputada imagen helénica del erasta y el erómeno y resucitando el fenómeno del *Outing*. Respecto a esta polémica noción de la homosexualidad, resultan importantes los estudios de Sergent (1986) ambientados en la Grecia antigua, de Enguix Grau (1996) en su tesis de doctorado, *Poder y deseo. La homosexualidad masculina en Valencia*, así como las reflexiones de Fernando Chacón, decano del colegio de psicólogos de Madrid, etc., ya que todos coinciden en que, si bien emergen dos teorías para explicar la homosexualidad, la esencialista y la construccionista, constituye todavía un fenómeno oculto e inexplicado que sigue desafiando cualquier intento científico.

Dicha conducta sexual, que embarga el sujeto autobiográfico en las memorias moixianas, practicada desde los tiempos más remotos y censurada en la

España franquista, reconocida por la Constitución Española desde 1978, saludada por algunos intelectuales, tras equiparar en 2005 los derechos de los homosexuales con los de los heterosexuales, constituye un rasgo personal e íntimo, tan respetable como otro, para la sociedad española actual, sin que dicha normalización se vea libre de actitudes y respuestas que se oponen a aceptar el derecho a la sexualidad de todos.

Igualmente en las memorias de Moix, el adulterio tiene una presencia capital, desde las infidelidades de sus padres hasta la práctica general. Como uno de los motivos de la lucha perpetua entre sus familiares, el adulterio moldeó su comportamiento en la niñez, de tal modo que, en la adolescencia, la inestabilidad emocional en busca constante y sin límites de pareja le llevaría a un estado de frustración, haciéndole caer en una crisis sentimental aguda. De ahí que se pueda subrayar que el tema central en sus memorias apunta siempre a un conflicto: el amor imposible o la oposición entre el deseo y la realidad, con la frustración como resultado, a pesar de contar con la presencia de muchos amigos. De hecho, la amistad es uno de los temas fecundos en su escritura. Según cuenta, ha estado rodeado tanto en su infancia como en su adolescencia de muchos amigos, estando muy agradecido a los que le ayudaron a culminar sus deseos y siendo muy crítico con aquellos que colaboraron en arrojarle a la tristeza, situación que le hizo considerar la vida como una condena existencial. Al incluir en su listado de amigos escritores de libros y actores de películas, algunos de ellos ya fallecidos, podría parecer que el escritor tiene una concepción platónica y frívola de la amistad. Sin embargo, el hecho de ampliar su círculo de amistades demuestra que Terenci Moix fue, ante todo, un ser social, tesis que refleja el sentido de las

memorias consistente en la imposibilidad de contarse, autorrepresentarse o autodescubrirse sin contar con el otro.

Pese a ello, la soledad le embargó desde la escuela y la sintió en su barrio, en la Harry Walker, en Roma y Nonaspe, el día de su comunión, así como tras la muerte de su hermano o después de sus considerables decepciones amorosas. No obstante, lo destacable es que ante tal hecho, meditaba, imaginaba, escribía y veía películas, etc., y a pesar de los estragos del mundo, no se alejó de las cuestiones humanas. Asumió su carga de responsabilidad, con la visión del hombre nuevo que se rige por un nuevo orden de valores; resuelto a atacar aquello que le impidiese convivir con los demás seres humanos, intentó revolucionar el mundo con la fuerza de las palabras, contraria a la violencia.

Terenci Moix se forjó en la violencia verbal y física tanto en el ámbito familiar como en otros sectores de la vida. Por lo tanto, no sorprende ver su influencia entre los protagonistas que se dan cita en sus memorias, apareciendo como su principal modo de expresión, hecho que pone de relieve la crisis de valores que impera en la sociedad de su tiempo. En fin, el escritor entiende la violencia como una obsesión harto difícil de superar, por lo que vivió siempre rodeado de contrincantes con los que lidiar de vez en cuando. En efecto, hasta la muerte, mantuvo siempre una actitud anticlerical, fustigando a la religión católica y a sus representantes en la tierra. Si, para unos, la meta principal de esta institución religiosa es evangelizar, educar según la fe cristiana, salvaguardar una relación de amistad, paz, concordia y justicia entre los hombres, ayudar a los más débiles o necesitados y predicar con el buen ejemplo cultivando la tolerancia, para Terenci Moix, dichas funciones distan mucho de cumplirse, como se puede ver en

sus memorias, en las que entre entristecido, rencoroso y nostálgico, recuerda su infancia y adolescencia en contacto con los curas, a los que culpa de su *mala* educación al oponerse a sus intereses. Basándose en ello, y como defensor a ultranza de la libertad sexual, aprovecha cualquier oportunidad para criticar, a veces visceralmente, lo que él denomina el *totalitarismo espiritual* de la Iglesia Católica. La considera vacía, manipuladora, ambigua, hipócrita, repleta de contradicciones y paradojas, porque, argumenta, sin preocuparse de las nuevas exigencias del mundo cada vez más globalizado, libre y democrático, pero también individualista, se opone rotundamente a la homosexualidad, al uso de los preservativos, a la eutanasia, al aborto y a la utilización de los embriones madres con fines terapéuticos, etc.

Raramente las memorias se inscriben en el espacio de la soledad y del egoísmo, ya que a la hora de recapitular su vida, el memorialista establece una relación afectuosa y generosa con los demás, dando una imagen altruista de sí mismo, como en el caso de Terenci Moix, cuando concede un espacio a los enfermos y muertos en su escritura. Tanto por motivos naturales, económicos, sentimentales, así como por su actitud picaresca, recrea sus enfermedades reales e imaginarias. Igualmente, aborda las de sus familiares, amigos y las de la España de la posguerra. Mientras unos recobran la salud, otros mueren, quedando Ramón vacío y triste, como en los casos de sus padres, de amigos y, sobre todo, de su hermano Miguel, por lo que sus memorias se contemplan como una oportunidad para dar vida a los seres queridos muertos, ya que, con su iniciativa, Moix salva del olvido lo vivido en el ámbito familiar y privado. Comprometiéndose con los

suyos, su escritura es el recuerdo para siempre de su muerte, así como ésta la afirmación de su propia vida.

Escribir memorias es también relacionar los hechos con los acontecimientos políticos y sociales. Terenci Moix recrea la contienda civil española destacando sus desastrosas consecuencias (hambre, enfermedades, muertos, estraperlo, falta de libertad individual y colectiva, represión policial, dictadura, etc.). Con angustia y preocupación por su alcance en la historia reciente de España, se distancia de ella como de cualquier otra, para que semejante hecho no vuelva a producirse y que sirva de reflexión para sus receptores. Asimismo, como autodidacta que siempre aprendió sin poner límites a su imaginación y curiosidad, por ser capaz de intelectualizarlo todo, deja plasmadas esas cualidades en sus memorias al retratarse como un amante de la cultura en todas sus ramificaciones. Lee libros de distintos géneros y épocas, comenta algunos de ellos, remite a su valor metaliterario, escribe, ve películas en las que encuentra una ética y una estética para sus fijaciones. Del mismo modo, el teatro y la música le fascinan, de tal modo que hace de la cultura un importante elemento vital, sirviéndole de terapia personal en determinadas circunstancias, cuando medita sobre su situación en el mundo.

Así pues, con inspiración romántica, este escritor hizo girar su obra en torno a los temas fundamentales de la existencia humana, haciendo de su vida el objeto de su producción literaria. Dichos tópicos autobiográficos, temas o mitos constituyen la esencia del ser social. Mediante su exploración, diseñó su personalidad, explicó determinados comportamientos de su vida, reafirmó su interés por la cultura en todas sus ramificaciones, pero también cargó contra la

falta de libertad en la España franquista. Establece una relación entre el mito, su obra y su vida, como puede palpase en sus memorias, cuando llega, incluso, a considerar el mito como una “cárcel de oro” (T. Moix, 1998a: 37), razonamiento que faculta leer su escritura como mito o vuelta a sus orígenes. Dice a tal propósito: “Esos periplos de la memoria me devuelven siempre al origen, y si es bien cierto que el origen de un adolescente soñador sólo puede ser el mito. Regresa y regresa y vuelve a regresar al cabo de los años. Lo reencuentro en unos grabados barrocos que contemplo diariamente en mi estudio madrileño. Reproducen los azares del príncipe Telémaco, hijo de Odisea y el más discreto de todos los jovencitos, según el vate ciego” (T. Moix, 1998b: 202).

En última instancia, tanto los aspectos formales como los temas o tópicos autobiográficos sirven a Terenci Moix para abrirse al misterio de la condición humana, desdoblarse, observarse, haciéndose ver como personaje literario por antonomasia. Si bien le permiten informar y comunicar abriendo debates, lo cierto es que desempeñan otras funciones básicas consistentes en recordar y dar sentido a la existencia. De hecho, si activa la memoria para revivir y reorganizar el pasado con la promesa de exhibirse a través del *discurso de su vida o de sus acciones* (Montaigne), dar *entera noticia de [su] persona* (Lázaro)<sup>470</sup>, perseverando en los *movimientos de su corazón y de su pensamiento* (Gide) o en la *historia de su alma* (Rousseau) (G. Mathieu-Castellani, 1996: 9 y 47), también lo hace para reflexionar sobre el presente y mirar con esperanza hacia el futuro.

En fin, movidos por la justicia de colocarle en el lugar que se merece, como no podía ser de otra manera, nuestra contribución desde el ámbito universitario, al

---

<sup>470</sup> Cf. *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico (1987).

análisis y difusión de los escritos de Terenci Moix, se ha tenido que limitar a explorar sus tres primeras entregas de *memorias*. Tampoco se ha pasado de la evocación de ciertos aspectos sin profundizar en ellos, porque Terenci Moix ha practicado diversos espacios del ámbito literario del que ha resultado una enorme producción novelesca. Se hace, por tanto, necesario seguir estudiando su obra para valorar su persona y figura literaria como corresponde a su aportación social y al mundo de la cultura.





## **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



ABC (2005). “Las cenizas de Terenci reposan ya en Alejandría”, lunes, 19 de diciembre, 59.

AGUILAR, A. (2006). “Francisco Ayala proclama la libertad como base esencial de su obra”, *El País*, viernes, 31 de marzo, 53.

AGUILAR PIÑAL, F. (1998). “Biografías de escritores españoles del siglo XVIII”, en *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor Libros, 109-125.

ALARCÓN SIERRA, R. (1998). “Entre modernistas y modernos (del fin de siglo a Ramón). Ensayo de bibliografía biográfica”, en *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor Libros, 145-225.

ALBERCA, M. (1996). “El pacto ambiguo”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, Universitat de Barcelona, 9-18.

\_\_\_\_\_ (1999). “En las fronteras de la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma Pedraz (ed.). Jaén: Universidad de Jaén, 53-75.

\_\_\_\_\_ (2000). “Prosa autobiográfica y literatura”, en *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento*, Jordi Gracia (ed.). Barcelona: Crítica, 425-430.

\_\_\_\_\_ (2003). “La escritura invisible de las muchachas”, *Memoria*, 1, Universitat de Barcelona, 18-32.

\_\_\_\_\_ (2004). “La invención autobiográfica. Premisas y problemas de la autoficción”, en *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M<sup>a</sup>. Ángeles Hermsilla (eds.). Madrid: Visor Libros, 235-255.

ALBERTI, R. (1975). *La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral, Tomo I.

\_\_\_\_\_ (1987). *La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral, Tomo II.

\_\_\_\_\_ (1996). *La arboleda perdida. Quinto libro (1998-1996)*. Barcelona: Anaya & Mario Muchnik, Tomo III.

\_\_\_\_\_ (1998). *Correspondencia a José María De Cossío seguida de auto de fe y otros hallazgos inéditos* (edición y estudio por Rafael Gómez de Tudanca y Eladio Mateos Miera). Valencia: Pre-Textos.

ALCOVERRO, T. (2005). “El último sueño de Terenci. Familiares y amigos esparcen las cenizas del escritor en Alejandría”, *La Vanguardia*, lunes, 19 de diciembre, 39.

ALTOZANO, M. (2008). <<Calamita frenó la adopción de una niña por su ‘compulsión homófoba’>>, *El País*, miércoles, 24 de diciembre, 30.

ÁLVAREZ, R. J. (2005). “La Iglesia parece la yenka; un paso adelante y otro atrás”, *El Mundo*, jueves, 20 de enero, 19.

ÁLVAREZ MÉNDEZ, N. (2002). *Espacios narrativos*. León: Universidad de León.

\_\_\_\_\_ (2003). “Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea”, *SIGNA*, 12, 549-570.

AMAT, N. (2003). “Risa de aperitivo y postre”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 35.

- AMÍCOLA, J. y FERNÁNDEZ PRIETO, C. (2005). “Autobiografía como provocación”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 69, 7-9.
- APARICIO LÓPEZ, T. (2004). “Terenci Moix, novelista genial, pero frívolo y desconcertante”, *Religión y Cultura*. Madrid: Volumen L, 421-463, abril/junio.
- ANTÓN, J. (2003). “Luto en Tebas”, *El País*, jueves, 3 de abril, 39.
- \_\_\_\_\_ (2005). “Terenci Moix se funde con su amada Alejandría. Las cenizas del escritor fueron dispersadas ayer en la ciudad egipcia al son de los versos de Kavafis”, *El País*, lunes, 19 de diciembre, 32.
- ARENAS CRUZ, M. E. (1998). “La biografía como clase de textos del género argumentativo”, en *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor Libros, 313-321.
- ARMENDÁRIZ ARMENDÁRIZ, C. I. (2005). “La ironía y algo más”, *UPIICSA*, XIII, V, 37, 1-5.
- ARNÁIZ, J. (2003). “Con *El arpista ciego*, vuelve el autor a uno de sus territorios predilectos, el antiguo Egipto”, *La Razón (Caballo Verde)*, viernes, 14 de marzo, 40.
- ARTIÈRES, Ph. (2000). “Écriture contrainte. Nougier, les souvenirs d’un moineau”, en *Génèses du “Je”. Manuscrits et autobiographie* (sous la direction de Philippe Lejeune et Cathérine Viollet). París: CNRS Editions, 35-59.
- AYALA, F. (1991). *Recuerdos y olvidos*. Madrid: Alianza.
- BAETA, F. (s/f). “Mis inmortales del cine: Hollywood años 50”.  
<http://www.elmundo.es/documentos/2003/03/cultura/moix/cine.html>

- BAL, M. (1998). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. (Quinta edición). Madrid: Cátedra.
- BALLART, P. (2003): “La ironía como (último) recurso”, *Quimera*, 232-233, 12-18.
- BARCHINO, M. (1998). “Retórica y escritura autobiográfica en el ámbito hispánico (siglo XVI y XVII)”, en *Retórica y texto*. Universidad de Cádiz: Servicio de publicaciones, 173-177.
- BARTHES, R. (1973). *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos* (Traducción de Nicolás Rosa). Buenos Aires: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1977). “Introduction à l’analyse structurale des récits”, en VV. AA. *Poétique du récit*. París: Seuil, 7-57.
- \_\_\_\_\_ (2006). *El placer del texto y lección inaugural* (Traducción de Nicolás Rosa y Oscar Terán). Buenos Aires: Siglo XXI [1974].
- BASTANTE, J. (2004). <<El obispo de Alcalá dice que ‘ser homosexual es una anomalía psicológica’>>, *ABC*, miércoles, 20 de octubre, 47.
- \_\_\_\_\_ (2005). “Las firmas contra las bodas gays, al Congreso”, *ABC*, martes, 12 de julio, 48.
- BATJÍN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BEAUJOUR, M. (1980). *Miroirs d’encre*. París: Seuil.
- BELAZA, M. C. y ALTOZANO, M. (2008). “El CGPJ suspende al juez acusado de denigrar a los homosexuales. Una pareja de lesbianas que quería adoptar logra apartar a Ferrín de su cargo”, *El País*, miércoles, 20 de febrero, 45.
- \_\_\_\_\_ (2005b). “Matrimonio homosexual. La doctrina polaina”, *El País*, 26 de junio, 41.

- BENET I JORNET, J. M<sup>a</sup>. (2004). “Papitu y la colla del parelladeta”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 271-283.
- BLANCHOT, M. (1996). “El diario íntimo y el relato”, *Revista de Occidente*, 182-183, 47-54.
- \_\_\_\_\_ (2005). *El libro por venir* (Presentación de Emilio Velasco; Traducción de Cristina de Peretti y Emilio Velasco). Madrid: Trotta [1959].
- BOERNER, P. (1978). “Place du journal dans la littérature moderne”, en VV. AA. *Le journal et ses formes littéraires* (Actes du colloque de septembre 1975). Genève-París: Librairie Droz, 217-223.
- BONET, E. (2005). “Alejandría abraza por última vez a Terenci”, *La Razón*, lunes, 19 de diciembre, 38.
- BOU, E. (1996). “El diario: periferia y literatura”, *Revista de Occidente*, 182-183, 121-135
- BRUNER, J. y WEISSER, S. (1995). “La invención del yo: la autobiografía y sus formas”, en *Cultura escrita y oralidad*, David R. Olson y Nancy Torrance (eds.). Barcelona: Gedisa, 177-201.
- BRUSS, E. (1991). “Actos literarios”, *Suplementos Anthropos*, 29, 62-79.
- BUENO GARCÍA, A. (1993). “Influencias de los espacios cerrados en las escrituras del yo”, en *Escritura autobiográfica*, J. Romera *et alii* (eds.). Madrid: Visor Libros, 119-125.
- CABALLÉ, A. (1987). “Figuras de la autobiografía”, *Revista de Occidente*, 74-75, 103-119.

\_\_\_\_\_ (1991). “Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX), *Suplementos Antropos*, 29, 143-169.

\_\_\_\_\_ (1995). *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul-Endymión.

\_\_\_\_\_ (1996). “*Ego tristis* (El diario íntimo en España)”, *Revista de Occidente*, 182-183, 99-120.

\_\_\_\_\_ (1999). “La ilusión autobiográfica”, en *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma Pedraz (ed.). Jaén: Universidad de Jaén, 21-33.

\_\_\_\_\_ (2002). “El memorialismo en la literatura española contemporánea”, en VV. AA. *Literatura y memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo* (Quinta Mesa Redonda, Anna Caballé junto a Romera Castillo y Javier Tusell. Actas del 3er Congreso). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 179-194.

\_\_\_\_\_ (2004). “La autobiografía contemporánea o la superación del memorialismo anecdótico”, en *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M<sup>a</sup>. Ángeles Hermsilla (eds.). Madrid: Visor Libros, 145-155.

CABALLÉ, M. (2003a). “Tenemos que ser fieles a su ideal”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 32.

\_\_\_\_\_ (2003b). “La verdad de la vida”, *El País*, jueves, 3 de abril, 41.

CABALLERO BONALD, J. M. (1995). *Tiempo de guerras perdidas: la novela de la memoria*, I. Barcelona: Anagrama.

\_\_\_\_\_ (2001). *La costumbre de vivir: la novela de la memoria*, II. Madrid: Alfaguera.



- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1993). "Autor y autobiografía", en *Escritura autobiográfica*, J. Romera *et alii* (eds.). Madrid: Visor Libros, 133-138.
- CALVO, J. (2002). *La estética de la crueldad en la narrativa de Terenci Moix*, Ph. D., University of California, Davis.
- CAMARERO, J. (1994). "Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario", *SIGNA*, 3, 89-101.
- CANVAT, K. (1999). *Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion de genre littéraire*. Bruxelles: De Boeck Ducleot.
- CASTANEDO ARRIANDIAGA, F. (1993). "La focalización en el relato autobiográfico", en *Escritura autobiográfica*, J. Romera *et alii* (eds.). Madrid: Visor Libros, 147-152.
- CASTELLET, J. M<sup>a</sup>. (2004). "Segundo viaje a Egipto", en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 353-362.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1996). "Teoría de la intimidad", *Revista de Occidente*, 182-183, 15-30.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Pretérito imperfecto*. Barcelona: Tusquets.
- \_\_\_\_\_ (1998b). "Terenci Moix: la vida como literatura", en *El beso de Peter Pan*, Terenci Moix (ed.). Barcelona: Planeta, 619-623.
- \_\_\_\_\_ (2002). "Después de la autobiografía", en VV. AA. *Literatura y memoria: Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo* (Actas del 3er Congreso), Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 79-103.

\_\_\_\_\_ (2004). “El eco autobiográfico”, *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M<sup>a</sup>. Ángeles Hermsilla (eds.). Madrid: Visor Libros, 19-26.

CATELLI, N. (1991). *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_ (1996). “El diario íntimo: una posición femenina”, *Revista de Occidente*, 182-183, 87-89

CEDENA GALLARDO, E. (2004). *El diario y sus aplicaciones en los escritores del exilio español de posguerra*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

CÉSPEDES GALLEGO, J. (2003): “Una autobiografía de película”, *Memoria*, 1, Universitat de Barcelona, 59-68.

\_\_\_\_\_ (2005). *La autobiografía española de finales del siglo XX* (Tesis Doctoral, bajo la dirección de Manuel Martínez Arnaudo). Universidad de Murcia: Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

CHACEL, R. (1992). *Cartas a Rosa Chacel* (edición, introducción y notas de Ana Rodríguez-Fischer). Barcelona: Versal.

CHACEL, R. y MOIX, A. M<sup>a</sup>. (1998). *De mar a mar. Epistolario* (prólogo, edición y notas de Ana Rodríguez Fischer). Barcelona: Ediciones Península.

CHOCHEYRAS, J. (1978). “La place du journal intime dans une typologie linguistique des formes littéraires”, en VV. AA. *Le journal intime et ses formes littéraires* (Actes du colloque de septembre 1975). Genève-Paris: Librairie Droz, 225-232.

CIVIL, P. (1988). "Portraits du prince dans l'historiographie espagnole du XVIIe siècle, en *Le portrait littéraire* (sous la direction de K. Kupisz, G. A. Pérouse, J. y. Debreville). Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 69-76.

COLITA (2004). "Retratos de familia", en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 284-293.

\_\_\_\_\_ (2003b). "Una vida entre mitos", *La Razón*, jueves, 3 de abril,

34.

CORRADO, D. (2000). *Le journal intime en Espagne*. Aix-en-Provence: Université de Provence.

\_\_\_\_\_ (2003). "Escritura y espacio en el diario de Zenobia Camprubí", *Memoria*, 1, Universitat de Barcelona, 13-17.

CROS, E. (1995). *D'un sujet à l'autre: sociocritique et psychanalyse*. Montpellier: CERS.

CRUZ, M. (2002). "Las desventuras de la memoria", en VV. AA. *Literatura y memoria: Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo* (Actas del 3er Congreso). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 121-143.

DALÍ, S. (1978). *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca* (presentación, notas y cronología Rafael Santos Torroella). Madrid: Ministerio de Cultura.

DE BENITO, E. (2005a). "Matrimonio homosexual. Una ley pionera", *El País*, 26 de junio, 40.

DE CASTRO, I. y MONTEJO, L. (1990). *Tendencias y procedimientos de la novela actual (1975-1988)*. Madrid: UNED.

DE CASTRO, I. (1993). “Novela actual y ficción autobiográfica”, en *Escritura autobiográfica*, J. Romera *et alii*, (eds.). Madrid: Visor Libros, 153-158.

DE COMINGES, J. (2003a). “Homenaje”, *Qué Leer* 77, Mayo, 34.

DE HERA, A. (2005). “Qué Iglesia es y cuál es la que debe ser”, *ABC*, jueves, 21 de abril, 27.

DEL BARRIO, A. (2002). “Iría de patrulla con ese señor”, *El Mundo*, miércoles, 8 de noviembre, 8.

DEL PRADO BIEZMA, J. y otros (1994). *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

DE LA PEÑA, L. (1992). “Las fuentes del retorno. Terenci Moix y el Nilo como símbolo”, *El País (Libros, Babelia 16)*, 1 de febrero, 13.

\_\_\_\_\_ (1993). “Historia de un tiempo. Terenci Moix cuenta su adolescencia en el segundo volumen de sus memorias”, *El País (Libros, Babelia)* 18 de diciembre, 9.

DE MAN, P. (1991). “La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos*, 29, 113-118.

DE MONTREMY, J. M. (2002). “L’aventure de l’autofiction”, *Le magazine littéraire*, 409, Mai, 62-64.

DE SAGARRA, J. (2004). <<La ‘cultureta’ y el bufón herido>>, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 332-345.

DE UNAMUNO, M. (1998). *Alrededor del estilo* (Introducción, edición y notas de Laureano Robles). Salamanca: Ediciones Universidad.

DEBAS, M. (1988). “Le texte autobiographique comme béquille de la peinture”, en VV. AA. *Écrire sur soi en Espagne: Modèles et écarts*. Actes du IIIe Colloque International d’Aix-en-Provence (4-5-6 Décembre 1986). Aix-en-Provence: Université de Provence, 273-287.

DEISER, A. J. (2005). *Barcelones / as: From dictatorship to democracy, from modernity to postmodernity*, Ph. D., Indiana University.

DELIBES, M. y VERGÉS, J. (2002). *Correspondencia, 1948-1986* (prólogo de Antonio Vilanova). Madrid: Destino.

DEPRETIS, G. (1994). “Introducción”, en *Cartas a Pilar*, A. Machado (ed.). Salamanca: Anaya & Muchnick, 9-14.

DIDIER, B. (1976). *Le journal intime*. París: PUF.

\_\_\_\_\_ (1978). “Pour une sociologie du journal intime”, en VV. AA. *Le journal et ses formes littéraires* (Actes du colloque de septembre 1975). Genève-París: Librairie Droz, 245-265.

\_\_\_\_\_ (1996). “El diario ¿forma abierta?”, *Revista de Occidente*, 182-183, 40-46.

DOMÉNECH, S. (2003). “Terenci Moix apaga su vida”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 32.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1993). “Algunas ideas de Bajtín sobre la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica*, J. Romera et alii (eds.). Madrid: Visor Libros, 177-186.

DUCHÈNE, R. (1988). “Lettre et portrait au XVIIe siècle”, en *Le portrait littéraire* (sous la direction de K. Kupisz, G. A. Pérouse, J. y. Debreville). Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 121-129.

DURÁN JIMÉNEZ-RICO, I. (1999). “El género autobiográfico en la literatura inglesa: Gran Bretaña y Estados Unidos”, en *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma Pedraz (ed.). Jaén: Universidad de Jaén, 99-118.

DURÁN LÓPEZ, F. (2004). “La autobiografía entre el espejo y el camino”, *Quimera*, 240, 34-36.

EAKIN, P. J. (1991). “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, *Suplementos Anthropos* 29, 79-93.

\_\_\_\_\_ (1994). “Introducción”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Ph. Lejeune (ed.). Madrid: Megazul–Endymión, 9-46.

EBERENZ, R. (1991). “Enunciación y estructuras metanarrativas en la autografía”, en VV. AA. *La autobiografía en lengua española en el Siglo XX*. Lausanne: Hispánica Helvética, 37-51.

*EL MUNDO* (2003). <<El mundo de un ‘voyeur’ impenitente>>, jueves, 3 de abril, 54.

*EL PAÍS* (2005). “La directora del Registro Civil critica a los jueces que se niegan a casar gays”, jueves, 28 de julio, 31.

\_\_\_\_\_ (2006a). “El Ayuntamiento abre expediente al local que rechazó una boda gay”, martes, 10 de octubre, 37.

\_\_\_\_\_ (2006b). “Sevilla acoge la primera boda gay entre militares del ejército del Aire”, sábado, 16 de septiembre, 39.

ELLIS, R. (1997). *The hispanic Homograph. Gay Self- Representation in Contemporary Spanish Autobiography*. Urbana y Chicago: University of Illinois Press.

\_\_\_\_\_ (2000). “The Hispanic Homograph. Gay Self- Representation in Contemporary Spanish Autobiography”, en *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento*, Jordi Gracia (ed.). Barcelona: Crítica, 441-443.

ENGUIX GRAU, B. (1996). *Poder y deseo. La homosexualidad masculina en Valencia*. Valencia: Alfons el Magnanim.

ESPERT, N. (2003a). “España pierde a un hombre libre”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 35.

\_\_\_\_\_ (2003b). “¡Vida mía!” , *El País*, jueves, 3 de abril, 41.

\_\_\_\_\_ (2004). “Una diosa en Zapatillas”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 421-436.

ESTEBÁN, A. L. y PEINADO, P. (1999/2000). “Las pasiones de Terenci Moix”, *Zero*, 13, 66-72.

EZQUERRO, M. (1988). “De l’autoportrait peint à l’autoportrait écrit. Le dur et le mou”, en VV. AA. *Écrire sur soi en Espagne: Modèles et écarts*. Actes du IIIe

Colloque International d'Aix-en-Provence (4-5-6 Décembre 1986). Aix-en-Provence: Université de Provence, 289-302.

FAVRE, R. (1988). "Anti-portraits chez Diderot et Furetière", en *Le portrait littéraire* (sous la direction de K. Kupisz, G. A. Pérouse, J. y Debreville). Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 141-145.

FERNÁNDEZ, L. (2005). "Cómo dejarte. Cine y literatura se quedan sin tabaco", *La Razón (Caballo Verde)*, jueves, 29 de diciembre, 37-39.

FERNÁNDEZ, V. (2003). "Barcelona le despide a lo grande", *La Razón*, jueves, 3 de abril, 33.

FERNÁNDEZ PRIETO, C. (1994). "La verdad de la autobiografía", *Revista de Occidente*, 154, 116-130.

\_\_\_\_\_ (1999). "El paisaje de la infancia en la autobiografía", en VV. AA. *Visiones del paisaje*. Córdoba : Universidad de Córdoba, 535-544.

\_\_\_\_\_ (2001). "Autobiografía e intimidad", en *Identidades Culturales* (Actas del Congreso Internacional. Identidades Culturales celebrado en Octubre de 1999), M<sup>a</sup>. Ángeles Hermosilla Álvarez y Amalia Pulgarín Cuadrado (eds.). Universidad de Córdoba: Servicio de Publicaciones, 161-176.

\_\_\_\_\_ (2002). "Escritura y memoria: del tiempo perdido al tiempo recobrado", en VV. AA. *Literatura y memoria: Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo* (Segunda Mesa Redonda, Celia Fernández Prieto junto a Luis García Montero y Eduardo Haro



Tecglén, Actas del 3er Congreso). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 61-78.

\_\_\_\_\_ (2004a). “Enunciación y comunicación en la autobiografía”, *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M<sup>a</sup>. Ángeles Hermosilla (eds.). Madrid: Visor Libros, 417-432.

\_\_\_\_\_ (2004b). “La ironía literaria: distancias y desdoblamientos enunciativos”, en *Estudios lingüísticos y literarios ‘in memoriam’ Eugenio Coseriu (1921-2002)*, María Luisa Calero Vaquera, Fernando Rivera Cárdenas (eds.). Universidad de Córdoba: Servicios de publicaciones, 97-118.

\_\_\_\_\_ (2004c): “De qué hablamos cuando hablamos de autobiografía”, *Quimera*, 240, 18-21.

\_\_\_\_\_ (2005). “La muerte, pulsión autobiográfica”, *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 69, 49-56.

\_\_\_\_\_ (2007). “De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)”, J. Romera Castillo (ed.). *SIGNA*, 16, 577-579.

FERNÁNDEZ ROMERO, R. (2000). “Un extraño en su memoria”, en *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento*, Jordi Gracia (ed.). Barcelona: Crítica, 438- 441.

FERRE, R. (s/f). “De la ira a la ironía, o sobre cómo atemperar el acercamiento candente del discurso”: <http://www.ensayistas.org/antologia/XXA/ferre/>

FERRERO, J. (2003). “Terenci del Nilo”, *El Mundo*, 55, jueves, 3 de abril.

- FERRO, R. (1998). <<La verdad, la corrección, lo 'correcto' del testimonio>>, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 3, Universitat de Barcelona, 27-39.
- FIDALGO ROBLEDA, H. (1995). "Humor e ironía en la escritura autobiográfica de Ramón Carnicer según la teoría de Bajtín", en *Bajtín y la literatura*, J. Romera Castillo *et alii* (eds.). Madrid: Visor Libros, 253-257.
- FIGUEROA WEITZMAN, R. (2004). "Kierkegaard y la ironía", *Revista de Filosofía*, 60, Universidad Andrés Bello, 93-107.
- FLOTATS, J. M<sup>a</sup>. (2003). "Libre", *El Mundo*, jueves, 3 de abril, 52.
- FORYCHI, R. (1988). "De l'autoportrait romantique; Stendhal et Delacroix", en *Le portrait littéraire* (sous la direction de K. Kupisz, G. A. Pérouse, J. y Debreville). Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 199-208.
- FREIXAS, L. (1996). "Auge del diario ¿íntimo? en España", *Revista de Occidente*, 182-183, 5-14
- \_\_\_\_\_ (1997). *Retratos literarios. Escritores españoles del siglo XX evocados por sus contemporáneos*. Madrid: Espasa.
- \_\_\_\_\_ (2004). "Mujeres, literatura, autobiografía: la singularidad española", en *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M<sup>a</sup>. Ángeles Hermsilla (eds.), Madrid: Visor Libros, 113-118.
- FUENTES, P. y SÁNCHEZ SILVA, J. M<sup>a</sup>. (2001). "Autoridad y desviación sexual en la España franquista", *GESTO*, 1, 6-16.
- GALA, A. (2003). "Terenci Moix", *El Mundo*, jueves, 3 de abril, 23.

- \_\_\_\_\_ (2004). “El trono compartido”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 410-420.
- GARCÍA, C. (2003). “Terenci”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 88.
- GARCÍA BERRIO, A. y HUERTA CALVO, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA LORCA, F. (1997). *Epistolario completo. Libro I (1910-1926) al cuidado de Christopher Maurer. Libro II (1927-1936) al cuidado de Andrew A. Anderson*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA MARQUEZ, G. (2003). *Vivir para contarla*. Madrid: Mondadori.
- GARCÍA MONTERO, L. (2002). “Escritura y memoria: del tiempo perdido al tiempo recobrado”, en VV. AA. *Literatura y memoria: Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo* (Segunda Mesa Redonda, García Montero junto a Fernández Prieto y Eduardo Haro Tecghen, Actas del 3er Congreso). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 62-67.
- \_\_\_\_\_ (2004). “Disparatado y tierno. Inteligente”, en *Crónicas italianas*, Terenci Moix (ed.). Barcelona: Seix Barral, 251-255.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, M. (1993). “Marcas lingüísticas de un texto supuestamente autobiográfico”, en *Escritura autobiográfica*, J. Romera et alii (eds.). Madrid: Visor Libros, 205-212.
- GARCÍA PAVÓN, R. (2000). “Kierkegaard ante la esquizofrenia de la multitud”, *El Garabato*, 12, 1-5.
- GENETTE, G. (1969). *Figures II*. París: Seuil.

- \_\_\_\_\_ (1989). *Figures III* (Traducción de Carlos Manzano). Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1972). *Figures III*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1986). “Introduction à l’architexte”, en VV. AA. *Théorie des genres*. París: Seuil, 89-158.
- \_\_\_\_\_ (1987). *Epitextes*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1991). *Fiction et diction*. París: Seuil.
- GENGEMBRE, G. (1996). *Les grands courants de la critique littéraire*. París: Seuil.
- GIMFERRER, P. (1998a). “Prólogo”, *El cine de los sábados*, Terenci Moix (ed.). Barcelona: Planeta, 13-17.
- GIOIA, D (2005). “La ironía”:  
<http://www.mundoculturalhispano.com/spip/spip.php?article1348>
- GIRARD, A. (1963). *Le journal intime*. París: PUF.
- \_\_\_\_\_ (1996). “El diario como género literario”, *Revista de Occidente*, 182-183, 31-38.
- GÓMEZ VILCHES, J. (1987). *El cine y los mitos en la novela en castellano de Terenci Moix (1964-1984)*, Tesis Doctoral, Universidad de Málaga, Facultad de Filología y Letras, Departamento de Filología Española.
- GONZÁLEZ MAURA, N. (2003). “La despedida de un extraño en el paraíso”.  
<http://www.naciongay.com/editorial/cultura/02042003184454.asp>
- GRANELL, M. y DORTA, A. (1963). *Antología de diarios íntimos*. Barcelona: Labor.

GREIMAS, A. J. (1987). *Semántica estructural, investigación metodológica* (versión española de Alfredo de la Fuente). Madrid: Gredos.

GUBERN, R. (2003a). “El séptimo cielo del celuloide”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 35.

\_\_\_\_\_ (2003b). “Terenci de los ángeles”, *El País*, jueves, 3 de abril, 41.

\_\_\_\_\_ (2003c). “El palacio de los sueños”, *El Mundo*, jueves, 3 de abril, 53.

\_\_\_\_\_ (2004). “Psicoanálisis y sadomasoquismo”, en *Detrás del arco iris*.

*En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 294-306.

GULLÓN, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.

GUSDORF, G. (1991a). “Condiciones y límites de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos*, 29, 9-18.

\_\_\_\_\_ (1991b). *Lignes de vie, 1: Les écritures du moi. Lignes de vie, 2: Auto-bio-graphie*. París: Éditions Odile Jacob.

GUTIÉRREZ CALVO, V. (2006). “La dirección del PP descalifica a Gallardón por casar a dos hombres”, *El País*, domingo, 30 de julio, 36.

HAMBURGER, K. (1957). *Logiques des genres littéraires*. París: Seuil.

HAMON, Ph. (1977). “Pour un statut sémiotique du personnage”, en VV. AA. *Poétique du récit*. París: Seuil, 115-180.

HARO TECGLÉN, E. (2002). “En un país extraño”, en VV. AA. *Literatura y memoria: Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio*

*siglo* (Actas del 3er Congreso). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 195-199.

HERNÁNDEZ, F. J. (1993). “Stendhal: la autobiografía perpetua”, en *Escritura autobiográfica*, J. Romera *et alii* (eds.). Madrid: Visor Libros, 47-57.

\_\_\_\_\_ (1999). “La autobiografía en la literatura francesa, un género de nuestro tiempo”, en *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma Pedraz (ed.). Jaén: Universidad de Jaén, 77-84.

HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, V. (1993). “Algunos motivos recurrentes en el género autobiográfico”, en *Escritura autobiográfica*, J. Romera *et alii* (eds.). Madrid: Visor Libros, 241-245.

HERRALDE, J. (2003a). “Un suicidio pitillo a pitillo”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 36.

\_\_\_\_\_ (2003b). “Vicios nocturnos: la lectura de diarios”, *Memoria*, 1, Universitat de Barcelona, 5-12.

\_\_\_\_\_ (2004). “Un deseo imposible”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 346-352.

HIDALGO, S. (2006). “Un profesor de religión deja su puesto tras difundir escritos de carácter homófobo”, *El País*, viernes, 31 de marzo, 36.

\_\_\_\_\_ y VERDÚ, D. (2006). “A patadas con la diferencia”, *El País*, jueves, 27 de julio, 37.

HUGHES, A. J. (1997). *The body as text: Textual reinscription in the novels of Terenci Moix*. Ph. D., Arizona State University.

IBORRA, J. R. (2004). “Séquence finale”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 437-455.

IRIARTE LÓPEZ, M. (2000). “El autorretrato: ¿Límite de la autobiografía?”, en *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999)*, J. Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor Libros, 339-348.

IZAGUIRRE, B. (2003). “Beautiful Terry”, *El País*, jueves, 3 de abril, 41.

\_\_\_\_\_ (2008). “Abriéndome a Terenci”, en *Memorias. El peso de la paja*, Barcelona: Planeta, VII-X.

JAUSS, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. París: Seuil.

\_\_\_\_\_ (1986). “L’histoire médiévale et théorie des genres”, en VV. AA. *Théorie des genres*, París: Seuil, 37-70.

JAY, P. (1993). *El ser y el texto*. Madrid: Megazul.

JEANNELLE, J. L. (2003). “Introducing queer studies?”, *Les Temps Modernes*, 624, 58<sup>e</sup> Année, Mai-Juin-Juillet, 137-152.

KARL, V. (1986). “L’histoire des genres littéraires”, en VV. AA. *Théorie des genres*. París: Seuil, 7-35.

KIERKEGAARD, S. (2000). *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates*. Madrid: Trotta.

KINSEY, A. (1979). *Homosexualidades*. Madrid: Editorial Debate.

KOHAN, S. A. (2000). *De la autobiografía a la ficción. Entre la escritura autobiográfica y la novela*. Barcelona: Grafein.

KOZLOWSKA, E. (1998). “Le portrait funéraire, d’après une des épitaphes de Ronsard”, en *Le portrait littéraire* (sous la direction de K. Kupisz, G. A. Pérouse, J. y. Debreville). Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 91-95.

LABARI, N. (s/f). “Terenci Moix, rotundo y vivo”.  
<File://C:\DOCUME~1ADMINI~CONFIG~1\TemplG3905FZP.htm>

LA RAZÓN (2003). “Reacciones”, jueves , 3 de abril, 36.

LARA BOSCH, J. M. (2003). “Tenía mucho que contar”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 33.

\_\_\_\_\_ (2004). “Entre el poder y el querer”, en *Detrás del arco iris*.

*En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 238-248.

LARA POZUELO, A. (1991). “Nota previa”, en VV. AA. *La autobiografía en lengua española en el Siglo XX*. Lausanne: Hispánica Helvética, 9-10.

LARONCHE, M. (2007). “L’adolescence constitue une phase délicate dans le rapport au corps”, *Le Monde*, mercredi, 4 juillet, 28.

LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, C. (1988). “Le portrait dans l’oeuvre de Rabelais, De l’autoportrait romantique; Stendhal et Delacroix”, en VV. AA. *Le portrait littéraire* (sous la direction de K. Kupisz, G. A. Pérouse, J. y. Debreville). Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 43-50.

LÁZARO, F. (2003). “El hospital militar central Gómez Ulla prohíbe donar sangre a los homosexuales”, *El Mundo*, lunes, 03 de febrero, 16.



- LECARME, L. (2002). “XXe siècle. Classiques —malgré eux— du genre autobiographique”, *Le magazine littéraire*, 409, Mai, 50-53.
- LECARME, J. y LECARME-TABONE, E. (1999). *L'autobiographie*. París: Armand Colin.
- LECARME-TABONE, E. (2002). “XXe siècle. Existe-t-il une autobiographie des femmes?”, *Le magazine littéraire*, 409, Mai, 56-59.
- LECLERC, Y. (2002). <<Plaubert: ‘Personnalité de l’auteur absente’>>, *Le magazine littéraire*, 409, Mai, 47-50.
- LEJEUNE, Ph. (1971). *L'autobiographie en France*. París: Seuil
- \_\_\_\_\_ (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1980). *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Moi aussi*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1991). “El pacto autobiográfico”, *Suplementos Anthropos*, 29, 47-61.
- \_\_\_\_\_ (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymión.
- \_\_\_\_\_ (1996). “La práctica del diario personal: una investigación (1986-1996)”, *Revista de Occidente*, 182-183, 55-75.
- \_\_\_\_\_ (1998a). *Les brouillons de soi*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1998b). *Pour l'autobiographie*. París: Seuil.
- \_\_\_\_\_ (2004). “El pacto autobiográfico, veinticinco años después”, en *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M<sup>a</sup>. Ángeles Herмосilla (eds.). Madrid: Visor Libros, 159-172.

\_\_\_\_\_y VIOLLET, C. (2000). *Génèses du "Je". Manuscrits et autobiographie*. París: CNRS Éditions.

\_\_\_\_\_y BOGAERT, C. (2003). *Histoire d'une pratique: un journal à soi*. París: Textuel.

\_\_\_\_\_ (2006). *Le journal intime: histoire et anthologie*. París: Textuel.

LELEU, M. (1952). *Les journaux intimes*. París: PUF.

LÓPEZ, O. (1999). "El rincón del escritor, Terenci Moix", *Qué Leer*, 30,

Año 3, febrero, 96-97.

LOUREIRO, Á. (1999). "Terenci Moix, sueños, viajes y novelas del corazón", *Leer*,

37, Año 4, noviembre, 30-33.

LOUREIRO, Á. G. (1991). "Problemas teóricos de la autobiografía", *Suplementos Anthropos*, 29, 2-8.

\_\_\_\_\_ (1993). "Direcciones en la teoría de la autobiografía", en *Escritura autobiográfica*, J. Romera *et alii* (eds.). Madrid: Visor Libros, 33-46.

LUCAS, A. (2009). "Terenci Moix o la rebeldía del hedonismo", *El Mundo*, jueves, 10 de septiembre, 52.

MACHADO, A. (1994). *Cartas a Pilar* (edición de Giancarlo Depretis). Madrid: Anaya & Mario Muchnik.

MADELENAT, D. (1984). *La biographie*. París: PUF.

- \_\_\_\_\_ (1998). “La biographie littéraire aujourd’hui”, en *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor Libros, 39-53.
- MAESTRO, J. G. (2003). “La risa y el teatro de la Modernidad”, *Quimera*, 232-233, 30-35.
- MAJÓ, E. (2003). “Nuestra última tarde”, *El País*, jueves, 3 de abril, 41.
- \_\_\_\_\_ (2004). “Shakespeare in love”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 319-323.
- MALVAR, Á. (2002). “Nuestro cura es gay”, *El Mundo*, 3 de febrero, 1-2 y 22.
- MARÍN, F. (2004). “Un testigo en el armario”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 307-318.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, M. I. (2001). *Los géneros narrativos*. Granada: Editorial la Vela.
- MARTÍN, S y MARTÍN, P. (2004). “Trilogía de Madrid”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 387-400.
- MATEO, M. A. (2003). “Cien mil veces insensato”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 38.
- MATEOS MONTERO, A. (1995). “Características del discurso en las memorias españolas del siglo XIX (1875-1914)”, *SIGNA*, 4, 147-151.
- MATHIEU-CASTELLANI, G. (1996). *La scène judiciaire de l'autobiographie*. París: PUF.

MAURELL, P. (2003). “Los faraones esperan a Terenci Moix”, *El Mundo*, jueves, 3 de abril, 52.

MAY, G. (1982). *La autobiografía*. México: Fondo de Cultura Económica.

MAYORGA, J. (2000). “Cartas de amor de Stalin”, *SIGNA*, 9, 211-255.

MENDICUTTI, E. (2002). <<Libros que ‘entienden’. Hacia un canon de la literatura gay>>, *Qué Leer*, 69, Año 7, septiembre, 28-32.

\_\_\_\_\_ (2003). “El talento adorable”, *El Mundo*, jueves, 3 de abril, 53.

MENDOZA, E. (2004). “Apuntes desde la mesa de al lado”, en *Detrás del arco-iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 377-386.

MERCADIER, G. (1988). “Dans le sillage de l’autobiographie torresienne: la vida du baroudeur mathématicien Joaquín de la Ripa (1745)”, en VV. AA. *Écrire sur soi en Espagne. Modèles et écarts*. Actes du IIIe Colloque International d’Aix-en-Provence (4-5-6 décembre 1986). Aix-en-Provence: Université de Provence, 117-135.

\_\_\_\_\_ (2004). “Singularidades de la escritura autobiográfica en la España moderna”, en *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M<sup>a</sup>. Ángeles Hermosilla (eds). Madrid: Visor Libros, 83-94.

MERLO, Ph. (1997). *Le roman historique de Terenci Moix. De l’histoire au mythe. Thèse de Doctorat d’études ibériques* (sous la direction de Jacques Soubeyrou). France: Université Jean Monnet Saint-Etienne (3 vols.).

- MIRA, A. (2002). *Para entendernos; Diccionarios de cultura homosexual, gay y lesbica*. Barcelona: Editorial Egales.
- MIRAUX, J. Ph. (2005). *La autobiografía. Las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión [1996].
- MOIX, A. M<sup>a</sup>. (2004a). “Prólogo”, en *Crónicas italianas*, Terenci Moix (ed.). Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (2004b). “Una broma amarga”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 226-237.
- MOIX, T. (1967a). *La torre de los vicios capitales*. Barcelona: Taber.
- \_\_\_\_\_ (1967b). *Introducció a la història del cine (1895-1967)*. Barcelona: Bruguera.
- \_\_\_\_\_ (1969). *Olas sobre una roca desierta*. Barcelona: Destino.
- \_\_\_\_\_ (1970a). *El día que murió Marilyn*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1970b). *El sadismo de nuestra infancia*. Barcelona: Kairós.
- \_\_\_\_\_ (1971a). *Crónicas italianas*. Barcelona: Seix Barral.
- \_\_\_\_\_ (1971b). *Mundo Macho*. Barcelona: Plaza & Janés.
- \_\_\_\_\_ (1972). *Melodrama o La increada conciencia de la raza*. Barcelona: Lumen.
- \_\_\_\_\_ (1973). *Hollywood stories II*. Barcelona: Lumen.

\_\_\_\_\_ (1976a). *Sadístico, esperpéntico e incluso metafísico*. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_\_ (1976b). *La caída del imperio sodomita y otras historias heréticas*. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_\_ (1983a). *Terenci del Nilo*. Barcelona: Plaza & Janés.

\_\_\_\_\_ (1983b). *Nuestro virgen de los mártires: novela de romanos*. Barcelona: Plaza & Janés.

\_\_\_\_\_ (1984). *Amami Alfredo!* Barcelona: Plaza & Janés.

\_\_\_\_\_ (1986). *No digas que fue un sueño*. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_\_ (1987). *Tres viajes románticos (Grecia-Túnez-México)*. Barcelona: Plaza & Janés.

\_\_\_\_\_ (1988). *El sueño de Alejandría*. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_\_ (1991a). *La herida de la esfinge (capriccio romántico)*. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_\_ (1991b). *Garras de astracán*. Barcelona: Círculos de Lectores.

\_\_\_\_\_ (1992a). *Lleonardo. El sexo de los ángeles*. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_\_ (1992b). *Mis inmortales del cine. Hollywood, años 30*. Barcelona: Planeta.

- \_\_\_\_\_ (1993). *Suspiro de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*.  
Barcelona: Plaza & Janés.
- \_\_\_\_\_ (1994a). *Venus Bonaparte*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1994b). *Clásicos del cine*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1995a). *Sufrir de amores*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1995b). *La noche no es hermosa*. Barcelona: Círculos de Lectores.
- \_\_\_\_\_ (1996a). *Mis inmortales del cine. Hollywood, años 40*. Barcelona:  
Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1996b). *Mujersísimas*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1996c). *El amargo don de la belleza*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1998a). *El cine de los sábados*. Madrid: Planeta [1990].
- \_\_\_\_\_ (1998b). *El beso de Peter Pan*. Madrid: Planeta [1993].
- \_\_\_\_\_ (1998c). *Extraño en el paraíso*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (1998d). “El homosexual y la Iglesia”, *La Vanguardia*, 22 de Marzo:  
<http://www.irc-gay.com/enlaces/prensa/vanguar1.htm>
- \_\_\_\_\_ (1999). *Chulas y famosas*. Barcelona: Planeta.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Mis inmortales del cine. Hollywood. Años 50*. Barcelona:  
Planeta.

\_\_\_\_\_ (2002). *El arpista ciego*. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_\_ (2003a). *Mis inmortales del cine. Hollywood. Años 60*. Barcelona: Planeta.

\_\_\_\_\_ (2003b). *Cuentos completos*. Barcelona: Seix Barral.

\_\_\_\_\_ (2003c). “Yo fui esclavo del tabaco”, *El País*, jueves, 3 de abril, 40.

\_\_\_\_\_ (s/f). “Autoretrato. Moix por Moix”:  
<http://www.elmundo.es/documentos/2003/03/cultura/moix/moixpor.html>

\_\_\_\_\_ (s/f). “Los restos mortales de Terenci Moix descansarán en Egipto después de haberse celebrado el funeral en Barcelona”:  
[http://www.yoescrivo.com/lanoticia.asp?id\\_news=2143](http://www.yoescrivo.com/lanoticia.asp?id_news=2143)

\_\_\_\_\_ (s/f). “Terenci Moix. Egiptólogo, cinéfilo y agudo crítico social”:  
<http://www.el-mundolibro.es/documentos/2003/03/cultura/moix/biografia.html>

MOLAS, J. (2003). “Los mitos de la infancia”, *El País*, jueves, 3 de abril, 42.

MOLERO DE LA IGLESIA, A. (1998). “Los sujetos literarios de la creación biográfica”, en *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor Libros, 525-536

\_\_\_\_\_ (2000a). *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Molina*. Bern: Peter Lang.

\_\_\_\_\_ (2000b). “Autoficción y enunciación autobiográfica”, *SIGNA*, 9, 531-549.



\_\_\_\_\_ (2000c). “Subjetivismo poético y referencialidad estética”, en *Poesía histórica y autobiográfica (1975-1999)*, José Romera y Francisco Gutiérrez (eds.). Madrid: Visor Libros, 421-430.

\_\_\_\_\_ (2004). “El sujeto complementario de la autoficción”, *Religión y Cultura*, Volumen L, Abril/junio, 327-350.

MOLINA, J. (1991). “Interpretar la autobiografía”, en VV. AA. *La autobiografía en lengua española en el Siglo XX*. Lausanne: Hispánica Helvética, 107-137.

MOLINA FOIX, V. (2004). “Del amor y algún malentendido”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 401-409.

\_\_\_\_\_ (2006). *El abrecartas*. Barcelona: Anagrama.

MONTESINOS, T. (2003a). “Su último deseo, un ducados”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 34.

\_\_\_\_\_ (2003b). “Que toda la vida es cine”, *La Razón (Caballo Verde)*, viernes, 14 de marzo, 40.

\_\_\_\_\_ (2005). “Escrito con letras de humo”, *La Razón (Caballo Verde)*, jueves, 29 de diciembre, 39-40.

MORA, R. (2003). “Adiós a Terenci, el escritor más querido”, *El País*, jueves, 3 de abril, 38.

MOREIRAS, A. (1991). “Autobiografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)”, *Suplementos Anthropos*, 29, 129-135.

MUÑOZ MILLANES, J. (1996). “Los placeres de los diarios: el caso de Marià Manent”, *Revista de Occidente*, 182-183, 136-146.

- MURILLO, E. (2004). "El editor que dejó de fumar en la autopista", en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 363-376.
- NADAL, E. (2004). "Fotogramas o el principio del mito", en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 324-331.
- NARBONA, R. (2003). "Palabras en libertad (El humor en las vanguardias históricas)", *Quimera*, 232-233, 36-41.
- NAVAJO, Y. (2003). "La fuerza de la vida", *El Mundo*, jueves, 3 de abril, 55.
- OBIOLS, I. (2003). "Miles de personas despiden al escritor. Terenci yace en el Ayuntamiento con una chapa de Sal Mineo y tabaco en el bolsillo", *El País*, jueves, 3 de abril, 40.
- OLMEDA, F. (2004). *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*. Madrid: Grupo Anaya.
- OLMOS, A. M. (2000). "El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en *La Ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza", *SIGNA*, 9, 665 -669.
- OLNEY, J. (1991). "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del bios: la ontología de la autobiografía", *Suplementos Anthropos*, 29, 33-47.
- PEÑALOSA, G. (2005). "Una juez de Denia estudia llevar la ley de matrimonios homosexuales al Constitucional", *El Mundo*, miércoles, 20 de julio, 23.
- PEREC, G. (1999). *Especies de espacios* (Introducción de Jesús Camarero). Barcelona: Montesinos.
- PÉREZ PRIEGO, M. Á. (1998). "Sobre la biografía de los autores medievales", en *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor Libros, 56-68.

PESTARINI, L. (s/f). "Robert Sheckley: la ironía silenciada".  
<http://axxon.com.ar/rev/159/c-159ensayo.htm>.

PICARD, H. R. (1981). "El diario como género entre lo íntimo y lo público",  
*1616, Anuario IV*, 115-122.

\_\_\_\_\_ (1988). <<Le rôle de 'locura' et 'razón' en tant que forces  
antithétiques dans la genèse d'une autobiographie moderne: La vida de Torres  
Villarreal>>, en *Écrire sur soi en Espagne. Modèles et écarts*. Actes du IIIe  
Colloque International d'Aix-en-Provence (4-5-6 décembre 1986). Aix-en-  
Provence: Université de Provence, 105-116.

POZUELO YVANCOS, J. M<sup>a</sup>. (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.

\_\_\_\_\_ (1994). *Teoría del lenguaje literario* (cuarta  
edición). Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2003). "Memoria, autobiografía y diario:  
coincidencias y divergencias", en VV. AA. *Literatura y memoria. Un recuento de  
la literatura memorialística española en el último medio siglo* (Primera Mesa  
Redonda, Pozuelo Yvancos junto a Luis Antonio de Villena y Antonio Martínez  
Sarrión, Actas del 3er Congreso). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero  
Bonald, 27-45.

\_\_\_\_\_ (2004). "Autobiografía: del tropo al acto de  
lenguaje", en *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M<sup>a</sup> Ángeles  
Hermosilla (eds.). Madrid: Visor Libros, 173-181.

\_\_\_\_\_ (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*.  
Barcelona: Crítica.

- PUERTAS MOYA, F. E. (2004). *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*. Universidad de la Rioja: Servicio de Publicaciones.
- \_\_\_\_\_ (2005). “Una apuesta al día de la teoría autoficticia como contrato de lectura autobiográfica”, *SIGNA*, 14, 299-329.
- RACIONERO, L. (2003). “Sueño de Peter Pan”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 37.
- RAMÍREZ, J. L. (1992). “La existencia de la ironía como ironía de la existencia”. *Scripta Vetera* (edición electrónica, ponencia leída en el Seminario de Antropología de la Conducta), Universidad de Verano, San Roque, Cádiz, 1-22.
- RANNAUD, G. (1978). “Le journal intime: de la rédaction à la publication. Essai d’approche sociologique d’un genre littéraire”, en VV. AA. *Le journal et ses formes littéraires* (Actes du colloque de septembre 1975). Genèse-Paris: Librairie Droz, 277-287.
- RAYNAUD, Cl. (2000). “MaryMcCarthy, Mémoires d’une jeune catholique”, en *Génèses du “Je”. Manuscrits et autobiographie* (sous la direction de Philippe Lejeune et Cathérine Viollet). París: CNRS Éditions, 63-77.
- RAY, S. (1965). *Besaré tu cadáver*. Barcelona: Planeta.
- REGÀS, R. (2003a). “Terenci o la honestidad cotidiana”, *El Mundo*, jueves, 3 de abril, 53.
- \_\_\_\_\_ (2003b). “La elección de un destino”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 37.
- REGNIER, Th. (2002). “De l’autobiographie à l’autofiction: une généalogie paradoxale”, *Le magazine littéraire*, 409, Mai, 64-65.
- REYES, G. (1984). *Polifonía textual*. Madrid: Gredos.
- RICO, F. (1998). *Problemas del “Lazarillo”*. Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2000). “La vida cultural”, en *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer Suplemento*, Jordi Gracia (ed.). Barcelona: Crítica, 11-50.

RICOEUR, P. (1983). *Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Ediciones Cristiandad, tomo I.

\_\_\_\_\_ (1984). *Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Madrid: Ediciones Cristiandad, tomo II.

\_\_\_\_\_ (1985). *El tiempo narrado*. México: Siglo Veintiuno Editores, tomo III.

\_\_\_\_\_ (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Cristianidad, Tomo III.

\_\_\_\_\_ (1996). *Tiempo y narración*. Madrid: Editor Siglo XXI.

RIERA, C. (1998). *La escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama.

RÍOS DE LUMBRERAS, K. (2005). *Reading the oppositional in the obscene: postmodern allegory in Goytisoló, Moix and Grandes*. Ph. D., Arizona State University.

RIVIÈRE, M. (2003). “Rebelde con causa”, *La Razón*, jueves, 3 de abril, 38.

ROAS, D. (2003). “Humor y literatura”, *Quimera*, 232-233, 10-11.

RODRÍGUEZ, E. (2004). <<La historia oculta de la homosexualidad en España. Alberto Mira analiza ‘De Sodoma a Chueca’ la evolución sociocultural del movimiento gay a lo largo del siglo XX>>, *El Mundo*, domingo, 4 de junio, 54.

\_\_\_\_\_ (2007). “Molina Foix se hace con el Premio Nacional de Narrativa”, *El Mundo*, miércoles, 17 de octubre, 54.

- RODRÍGUEZ, J. C. (2003). “Terenci Moix gana la segunda edición del Premio Fundación José Manuel Lara Hernández”, *La Razón (Caballo Verde)*, viernes, 14 de marzo, 41.
- ROLÓN-BARADA, I. (2007). “Recordando a Laforet”, *ABC*, domingo, 11 de febrero, 86-89.
- ROMERA CASTILLO, J. (1981). “La literatura, signo autobiográfico (El escritor signo referencial de su escritura)”, en *La literatura como signo*, J. Romera (ed.). Madrid: Playor, 13-56.
- \_\_\_\_\_ (1991). “Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)”, *Suplementos Anthropos*, 29, 170-184.
- \_\_\_\_\_ (1992). “Escritos autobiográficos de autores literarios traducidos en España (1990-92). Una selección”, *Compás de Letras*, 1, 244-257.
- \_\_\_\_\_ (1993a). “Hacia un repertorio bibliográfico (selecto) de la escritura autobiográfica en España (1975-1992)”, en *Escritura autobiográfica*, J. Romera et alii (eds.). Madrid: Visor Libros, 423-505.
- \_\_\_\_\_ (1993b). “Literatura autobiográfica y docencia”, en *Simposio “Didáctica de Lenguas y Culturas”*, Alfredo Rodríguez López-Vásquez (ed.). La Coruña, Universidade, 11-29.
- \_\_\_\_\_ (1994). “Escritura autobiográfica de mujeres en España (1975-1911)”, en *La mujer y su representación en las literaturas hispánicas (Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas)*, Juan Villegas (ed.). Irvine: University of California, Vol. II., 140-148,.

- \_\_\_\_\_ (1995). "Escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años", en *Homenaje a Amelia García-Valdecasas*, Ferrán Carbó et alii (eds.). Valencia: Universitat de Valencia /Facultat de Filologia ("Quaderns de Filologia. Estudis Literaris"), Vol. II., 727-740.
- \_\_\_\_\_ (1996a). "Senderos de vida en la escritura española (1995)". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, 1, 57-67.
- \_\_\_\_\_ (1996b). "Literatura y vida", en *Las historias de vida y la investigación biográfica. Fundamentos y metodología*, Emilio López-Barajas Zayas (ed.). Madrid: UNED, 77-93.
- \_\_\_\_\_ (1996c). "Senderos de vida en la escritura española (1993)", en *Actas del II Congreso Internacional sobre Caminería Hispánica*. Guadalajara: Aache Ediciones, 461-478, vol. II.
- \_\_\_\_\_ (1997). "Escritura autobiográfica", *A Distancia*, 2, 111-118.
- \_\_\_\_\_ (1998a). "Senderos de vida en la literatura española (1994)", en *Estudios de Lingüística Textual. Homenaje al Profesor Muñoz Cortés*, Estanislao Ramón Trives y Herminia Provencio Garrigós (eds.). Murcia: Universidad / CAM, 435-445.
- \_\_\_\_\_ (1998b). *Literatura, teatro y semiótica. Método, prácticas y bibliografía*. Madrid: UNED.
- \_\_\_\_\_ (1998c). "Unas biografías de escritores españoles actuales", en *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carabajo (eds.). Madrid: Visor Libros, 243-279.

\_\_\_\_\_ (1999). “Estudio de la escritura autobiográfica española (Hacia un sintético panorama bibliográfico)”, en *Escritura autobiográfica y géneros literarios*, Manuela Ledesma Pedraz (ed.). Jaén: Universidad de Jaén, 35-52.

\_\_\_\_\_ (2002a). “El memorialismo en la literatura española contemporánea”, en VV. AA. *Literatura y memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo* (Quinta Mesa Redonda, Romera junto a Javier Tusell y Anna Caballé. Actas del 3er Congreso). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 195-199.

\_\_\_\_\_ (2002b). “Investigaciones sobre escritura autobiográfica en la Universidad Nacional de Educación a Distancia”, en *Autobiografía y literatura árabe*, Miguel Hernandio Larramendi *et alii* (eds.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 165-183.

\_\_\_\_\_ (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.), 205-220. Madrid: UNED. [Una primera versión apareció bajo el título de <<Investigaciones sobre escritura autobiográfica en la Universidad Nacional de Educación a Distancia>>. En *Autobiografía y literatura árabe*, Miguel Hernando de Larramendi, Gonzalo Fernández Parrilla y Bárbara Azaola Piazza (eds.), 165-183. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.]

\_\_\_\_\_ (2004a). “Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España”, en *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M<sup>a</sup>. Ángeles Hermosilla (eds.). Madrid: Visor Libros, 95-112.

\_\_\_\_\_ (2004b). <<Traducciones de literatura autobiográfica en España>>.



*Quimera* 240, 39-42. [En la sección monográfica <<La escritura autobiográfica>>, 10-42.]

\_\_\_\_\_ (2004c). "Algo más sobre el estudio de la escritura diarística en España". En *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M.<sup>a</sup> Ángeles Hermosilla (eds.), 95-112. Madrid: Visor Libros.

\_\_\_\_\_ (2004d). <<Paranoma de escrituras autobiográficas del siglo XX>>. En *El temblor ubicuo (Panaorama de escrituras autobiográficas)*, F. Ernesto Puertas Moya *et alii* (eds.), 17-41. Logroño: Seminario de Estudios sobre Relatos de Vida y Autobiografías de la Universidad de la Rioja.

\_\_\_\_\_ (2004e). "Prólogo", en *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, F. E. Puertas Moyas (ed.). Universidad de la Rioja: Servicios de publicaciones, 9-11.

\_\_\_\_\_ (2006a). *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*. Madrid: Visor Libros.

\_\_\_\_\_ (2006b). "Fragmentaridad diarística: sobre Miguel Torga". *Forma breve (Portugal)* 4, pp. 107-124.

\_\_\_\_\_ (2007). <<Contexto autobiográfico de Juan Ramón Jiménez>>. En *Pasión de mi vida. Estudios sobre Juan Ramón Jiménez*, Francisco J. Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), 221-245. Murcia: Fundación caja Murcia.

\_\_\_\_\_ (2008a). *Teatro, novela y cine en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros.

\_\_\_\_\_ (2008b). <<De la historia a la memoria: recursos mitológicos y autobiográficos en algunos dramaturgas del exilio>>. En *Dramaturgias femeninas en*

*el teatro español contemporáneo: entre pasado y presente*, Wilfried Floeck et alii (eds.), 123-137. Hildesheim (Alemania): Olms.

\_\_\_\_\_ (2009). <<La memoria histórica de algunas mujeres antifranquistas>>. *Anales de Literatura Española* 21, 175-188. [Número monográfico, coordinado por Juan A. Ríos Carratalá, dedicado a *La memoria literaria del franquismo*.]

ROMERO TOBAR, L. (1998). “Veinte años después: biografías literarias del siglo XIX”, en *Poesía histórica (1975-1999)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor Libros, 127-143.

\_\_\_\_\_ (2002). “Introducción”, en *Correspondencia 1847-1861* (edición de Leonardo Romero Tobar), Madrid: NBEC, Castalia, 9-15, Vol. 1.

RUIZ MANZANO, J. (2004). “Teoría de la compulsión”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 249-255.

RUIZ-VARGAS, J. M<sup>a</sup>. (2004a). “Claves de la memoria autobiográfica”, en *Autobiografía en España: un balance*, Celia Fernández y M<sup>a</sup>. Ángeles Hermosilla (eds). Madrid: Visor Libros, 183-220.

\_\_\_\_\_ (2004b). “La memoria autobiográfica y el problema de la fiabilidad de los recuerdos”, *Quimera*, 240, 27-30.

SAINTE-BEUVE, Ch. A. (1993). *Portraits littéraires* (édition établie par Gérard Antoine). París: Laffont.

SALMÓN, A. (2003). “Terenci Moix, cronista nostálgico de mitos y dioses”, *El Mundo*, jueves, 3 de abril, 26.

SANPEDRO, J. L. (2002). "Novela histórica e historia novelada", en VV. AA. *Literatura y memoria. Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo* (Conferencia inaugural, Actas del 3er Congreso). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 13-26.

SÁNCHEZ SILVA, J. M<sup>a</sup>. (2000). "Orientación sexual y ejército", *Zero*, 20, 59-61.

\_\_\_\_\_ (2001). "Reparación desde mi conciencia: aquel soldado y yo", *GESTO*, 1, 17.

SANTIÁÑEZ, N. (2004). "El cautiverio de Céline", *Quimera*, 240, 50-57.

SANTOS TORROELLA, R. (1978). "Presentación, notas y cronología", en *Salvador Dalí escribe a Federico García Lorca [1925-1936]*. Madrid: Ministerio de Cultura, 104-155.

SANZ VILLANUEVA, S. (2003). "De novísimo a posmoderno", *El Mundo*, jueves, 3 de abril, 54.

SARAMAGO, J. (2001). "La ambigüedad de la izquierda tradicional o los misterios de la vida heterosexual", *GESTO*, O, 51-54.

\_\_\_\_\_ (2003). "Conferencia de clausura", en VV. AA. *Literatura y memoria: Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo* (Actas del 3er Congreso). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 205-219.

- SCHAEFFER, J. M<sup>a</sup>. (1986). "Du texte au genre", en VV. AA. *Théorie des genres*. París: Seuil, 179-205.
- SCHOLES, R. (1986). "Les modes de la fiction", en VV. AA. *Théorie des genres*. París: Seuil, 71-88.
- SECO SERRANO, C. (2000). "El mayor error de la Segunda República española", *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 68, Marzo- Abril, 33-39.
- SENABRE, R. (1993). "Memorias. *El beso de Peter Pan*", *ABC Literario*, 31 de diciembre, 7.
- \_\_\_\_\_ (1997). *El retrato literario (Antología)*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- \_\_\_\_\_ (1998). "Sobre el estatuto genérico de la biografía", en *Biografías literarias (1975-1997)*, José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). Madrid: Visor Libros, 29-37.
- SERGENT, B. (1986). *La homosexualidad en la mitología griega* (prefacio de Georges Dumézil). Barcelona: Alta Fulla.
- SMITH, S. (1991). "Hacia una poética de la autobiografía de mujeres", *Suplementos Anthropos*, 29, 93-105.
- SOSA, N. B. (2007). "Del humor y sus alrededores", *Revista de la Facultad 13*, 169-183.
- SPRINKER, M. (1991). <<Ficciones del 'yo': el final de la autografía>>, *Suplementos Anthropos*, 29, 118-128).
- STALLONI, Y. (1997). *Les genres littéraires*. París: Dunod.
- STEMPEL, W. D. (1986). "Aspects génériques de la réception", en VV. AA. *Théorie des genres*. París: Seuil, 161-178.

TAPIA, A. (2007). “El árbol de la retórica. Teoría, análisis y crítica de la cultura y la comunicación a partir de la teoría retórica”:

<http://elarboldelaretorica.blogspot.com/2007/04/la-ironia-y-sus-empleos.htm>

TERMES, R. (2005). “¿Hay conflicto entre cristianismo y matrimonio homosexual? Otra respuesta”, *El País*, jueves, 28 de julio, 32.

TIN, L. G. (2003). “L’invention de la culture hétérosexuelle”, *Les Temps Modernes*, 624, 58<sup>e</sup> Année, Mai-Juin-Juillet, 119-136.

TODOROV, T. (1996). *Los géneros del discurso* (Traducción de Jorge Romero León). Caracas: Monte Ávila, Editores Latinoamericanos.

TORRES, M. (2003). “No fuiste un sueño”, *El País*, jueves, 3 de abril, 39.

\_\_\_\_\_ (2004). “Dos patitos feos”, en *Detrás del arco iris. En busca de Terenci Moix*, J. R. Iborra (ed.). Barcelona: Planeta, 256-270.

\_\_\_\_\_ (2009). *Esperadme en el cielo*. Barcelona: Destino.

TORRES LARA, A. (1993). “La correspondencia epistolar en España (1975-1992)”, en *Escritura autobiográfica*, J. Romera *et alii* (eds.). Madrid: Visor Libros, 391-397.

TORTOSA, V. (2000). “La literatura púdica como forma de intervención pública: el diario”, *SIGNA*, 9, 581-619.

\_\_\_\_\_ (2001). *Escrituras ensimismadas. La autobiografía literaria en la democracia española*. Alicante: Universidad de Alicante.

TRAPIELLO, A. (1998). *El escritor de diarios*. Barcelona: Ediciones Península.

- TRISTÁN, R. M. (2005). “Los gays, bajo la lupa de la ciencia”, *El Mundo*, martes, 5 de julio, 18.
- TUSELL, J. (2003). “Memorialismo español: la visión de un historiador”, en VV. AA. *Literatura y memoria: Un recuento de la literatura memorialística española en el último medio siglo* (Actas del 3er Congreso). Jerez de la Frontera: Fundación Caballero Bonald, 159-178.
- ULLED, A. (1999). “Terenci Moix, chulo y famoso”, *Qué Leer*, 37, Año 4, octubre, 25-29.
- VALERA, J. (2002). *Correspondencia 1847-1861* (edición de Leonardo Romero Tobar). Madrid: NBEC, Castalia, Vol. 1.
- \_\_\_\_\_ (2003). *Correspondencia 1862-1875* (edición de Leonardo Romero Tobar). Madrid: NBEC, Castalia, Vol. II.
- \_\_\_\_\_ (2004). *Correspondencia 1876-1883* (edición de Leonardo Romero Tobar). Madrid: NBEC, Castalia, Vol. III.
- VALLES CALATRAVA, J. R. (1999). *El espacio en la novela: El papel del espacio narrativo en la ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*. Almería: Universidad de Almería.
- VARGAS LLOSA, M. (2005). “El matrimonio gay”, *El país*, domingo, 26 de junio, 15.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (2003). “Ni siquiera se llamaba Terenci”, *El País*, jueves, 3 de abril, 42.

VIDAL, M. J. (2004). <<Un cura gay denuncia los ‘lobbies’ homosexuales de la Iglesia Católica>>, *El Mundo*, jueves, 4 de noviembre, 35.

VIDAL, N. (1998). “Peter Pan de J. M. Barrie”, *Qué Leer*, 18, 9-52.

VILLANUEVA, D. (1991). “Para una pragmática de la autobiografía”, en VV. AA. *La autobiografía en lengua española en el siglo veinte*. Lausanne: Hispánica Helvética 1, 201-218.

\_\_\_\_\_ (1992). *Teorías del realismo literario*. Madrid: Espasa-Calpe.

\_\_\_\_\_ (1993). “Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía”, en *Escritura autobiográfica*, José Romera et alii (eds.). Madrid: Visor Libros, 15-29.

VILLENA, M. A. (2000). <<Homosexualidad y ejército. Un teniente coronel se declara ‘gay’ y pide respeto para los homosexuales>>, *El País*, domingo, 3 de septiembre.

VÍLLORA, P. M. (2003). “Terenci o la increada conciencia del deseo”, *Leer*, 145, septiembre, 30-32.

WEINTRAUB, K. J. (1991). “Autobiografía y conciencia histórica”, *Suplementos Anthropos*, 29, 18-33.

\_\_\_\_\_ (1993). *La formación de la individualidad. Autobiografía e historia*. Madrid: Megazul-Endymión.

ZAMBRANO, M<sup>a</sup>. (1988). *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori.

ZANONE, D. (2002). “George Sand: L’autobiographie solidaire”, *Le magazine littéraire*, Mai, 409, 44-46.