

# Modelos culturales y estética de la identidad

ALICIA MOLERO DE LA IGLESIA

Universidad Nacional de Educación a Distancia  
Programa de Formación del Profesorado  
Apdo. 14010  
28080 Madrid  
amolero@pas.uned.es

RECIBIDO: SEPTIEMBRE DE 2010  
ACEPTADO: DICIEMBRE DE 2010

**E**l espíritu esencialmente individualista de la sociedad occidental moderna –al que según M. Catani (28) son ajenas las culturas que, adscritas a los valores de afiliación y dependencia, desconocen el deseo de emancipación– es producto de un proceso que arranca en la Edad Media para concluir en el XIX, dando lugar a una expresión literaria que surge con la concepción del *yo único* y el convencimiento de que el individuo puede ser representado fielmente por la palabra. Después vendrá el desenmascaramiento de la unicidad cartesiana del sujeto y el descubrimiento de la identidad como construcción, concepciones que acabarán en el XX con la autonomía del yo autobiográfico y, consecuentemente, con el modo clásico de representarlo. La búsqueda de alternativas al sujeto moderno, así como de formas estéticas que lo reemplacen en la postmodernidad, pondrá en evidencia que los modelos de la identidad se renuevan con los epistemológicos y adaptan su representación a las formas de la cultura.

En relación de reciprocidad, la tematización del yo en la autobiografía hará de este discurso el mejor exponente textual del concepto de subjetividad, reflejándose en la idea de sujeto que prevalece en cada momento. Así, la investigación llevada a cabo en las últimas décadas, sobre la representación del yo en España, muestra que los modelos sociales de los siglos XIV y XV exigen

que la escritura autobiográfica se manifieste como genealogía y crónica familiar (Delhez-Sarlet 287-93); en cambio, será la necesidad de colocar la propia vida en el nivel mítico de los héroes de aventuras lo que haga de la del XVI y XVII una exaltación de la hazaña personal, puesto que son los modelos de acción los que imponen la composición episódica del autorrelato en las autobiografías de soldados, cuya vida fantaseada y falta de reflexión responde a la concepción humana y literaria del Siglo de Oro (Levisi). En general, también tuvo un carácter escasamente psicológico el sujeto autobiográfico en la España del XIX, cuando la obligación de informar y de servir a la política exigía un modelo historicista, que recogiese el perfil del hombre público como patrón de vida.<sup>1</sup> Pero una vez superados los problemas políticos en los primeros años del XX, la autobiografía irá alejándose de la crónica para cobrar mayor intimismo, liberada del cometido de ejemplaridad que le había impuesto la politización de la sociedad. Las implicaciones políticas volverán a estar presentes en la literatura autobiográfica de posguerra, si bien para entonces la reflexividad del yo en el texto se mostrará inmersa en las corrientes creativas y críticas de la segunda mitad del siglo, siendo el método psicoanalítico el que modelice al sujeto autobiográfico.

A finales de los setenta, un nuevo enfoque reducirá el yo escrito a pura inmanencia del texto, provocando una revisión crítica en los ochenta que tendrá inevitables efectos en la práctica del género. Atendiendo a las teorías que niegan la referencia en el campo del sujeto, la crítica *deconstruccionista* y la *nueva retórica* van a reaccionar al criterio de identificación del referente textual con el modelo extratextual –que propusiera Philippe Lejeune en 1975 como rasgo diferencial del pacto de lectura autobiográfica–, afirmando la condición auto-creativa del yo que se representa en el texto.<sup>2</sup> Será la argumentación que lleva a cabo Paul de Man (1979), sobre la autobiografía como mera figura retórica, la que abra esta línea teórica que niega la posibilidad de que el texto mimetice un sujeto preexistente; esta nueva mirada crítica va a inaugurar un debate que tendrá repercusión tanto en los aspectos que sustentan el género en su vertiente pragmática, como en la innovación que experimentará el discurso autobiográfico desde entonces. De hecho, serán muchos los escritores que, considerando anulados los cánones referenciales que amparaban el género, se sientan atraídos por el reto de experimentar con la representación del yo, aventurándose en el arte de la autorreflexividad; precisamente será el proyecto de crear un espacio autobiográfico propio, a través del cual llevar a cabo una indagación estética de la subjetividad, lo que mejor explique las obras auto-

rreferenciales de novelistas como Jorge Semprún, Juan Goytisolo o Javier Marías, entre muchos otros.

La concepción de la escritura personal como artificio aparece registrada en la proliferación de prólogos que dirigen su acción a establecer, en dicho sentido, el estatuto de escritura-lectura que el autor pretende para su libro. De una forma u otra, el enunciador manifiesta en su presentación las dudas que recaen sobre el referente autobiográfico, reflexionando sobre el hecho de su creación mediante la escritura; tal convicción será uno de los motivos que justifique la introducción que añade Francisco Ayala, en 1988, a la reedición de *Recuerdos y olvidos*, donde expresa del siguiente modo su consciencia sobre la inevitable poetización de lo vivido:

Puesto a preparar esta nueva edición de Recuerdos y Olvidos en solo un volumen y con algunas adiciones, se me ocurre reflexionar de nuevo acerca de la índole del género a que pertenecen las memorias, donde el contenido quiere ser de rigurosa verdad [...] pero cuya forma procura elaborar esa verdad literariamente, es decir confeccionarla de una manera creativa que algo añade, que algo modifica. Y reflexionando, dudo si no será en último extremo tan grande la distancia que hay entre la inevitable elaboración de la experiencia tal cuando la usa como cantera de materiales para construir una obra imaginaria que los proyecta, transustancialmente en ficción poética [...]. (13)

El escritor literario aborda en la actualidad el discurso sobre sí mismo, desde el convencimiento de que la transformación del material factual en textual responde a un proyecto de autorrepresentación que siempre será una estilización; y así quiere consensuarlo con el lector anteponiendo prólogos –o epígrafes con la misma finalidad, como el que encabeza *Vivir para contarla* de Gabriel García Márquez–, donde se alude a la naturaleza estética que atañe al relato de lo vivido. Esa necesidad de advertir sobre la personal visión que embarga el relato del pasado será el motivo que lleve a Manuel Vicent a prologar, del siguiente modo, las memorias que recoge bajo el título *Otros días, otros juegos*:

No debe uno escribir de lo que ha vivido, sino de lo que ha experimentado. Si uno escribe sus vivencias se erige en protagonista; en cambio, cuando se escribe sobre experiencias el escritor se transforma en medio, aglutinante o sintetizador de una sensibilidad que atañe a otros. Este no

es un libro de recuerdos de infancia. Tampoco es un acopio de nostalgias y melancolías. Quiero dejar claro que éste es un estudio del tiempo, la historia de una herida, la memoria de un paraíso o de una patria donde reinaban unos determinados sonidos, sabores, caricias o sensaciones, que todas juntas formaban una sola unidad con la naturaleza y que a todos nos unificaban con ella porque a todos nos pertenecían. (11)

La propuesta del autor va más allá de la asunción de la subjetividad en el campo de la representación, para reivindicar un discurso de sí mismo que no quiere ya remitir al ser, sino al sentir del yo. De este modo, y una vez que el compromiso de escritura no se establece en relación a la verdad histórica, sino con respecto al dictado de esa verdad interior que denomina Vicent *honestidad literaria*, el narrador podrá recurrir libremente a la evocación lírica de lo experimentado, constituirse en creador de escenas con las que dar una vida ficticia al pasado e, incluso, construir al personaje desde la modalización objetivadora de la tercera persona, para representar su ajenidad respecto al sujeto narrado, como hace Carlos Barral sus memorias de infancia.

Ahora bien, este salto cualitativo en la pragmática del género no deriva tanto del concepto de *indecibilidad* del sujeto -que tras los pasos de Paul de Man defendieron entre otros Sprinker o Catelli-, como del valor de representación que hoy concedemos al sujeto estético. Así quieren transmitirlo al lector unos narradores que, si bien son conscientes de que la textualización de la subjetividad es un acto de lenguaje, en el que el contenido de la memoria es seleccionado y ordenado artísticamente, también reconocen el autorrelato como modo de acceder a la identidad. En efecto, la negación del sujeto autobiográfico se ha visto rebatida en los años noventa por aportaciones teóricas procedentes tanto del ámbito de la filosofía, como desde la crítica literaria. La imposibilidad de aprehensión de la identidad, dada la ineludible variabilidad y discontinuidad del ser, desaparece en su configuración narrativa, según entiende Ricoeur, puesto que la unidad que la narración da al personaje hace descifrable al sujeto en el texto; será, por tanto, el hilo narrativo lo que dé coherencia a lo vivido y por lo que adquiera cohesión aquello que percibimos disperso, permitiéndonos aprehender su sentido. Refiere a esto el concepto de *identidad narrativa*, con el que el filósofo francés encuentra el modo de recuperar la idea de identidad, fundamento del sujeto esencial cartesiano, sin entrar en conflicto con la teoría niezscheana del sujeto ficticio como único posible.<sup>3</sup> También propone P. J. Eakin similar postura integradora desde el campo

de los estudios literarios, en respuesta a las corrientes que proclaman la *muerte del yo*, la deconstrucción de la referencia y el fin de la autobiografía; la denominada por él *estética referencial* quiere designar un discurso donde la razón artística y la razón histórica son absolutamente indisolubles y cuya construcción tiene la voluntad clara de violar la forma clásica del género.

Dicho estado de la cuestión nos sitúa hoy, ante una consideración del enunciado autobiográfico que da por sentada la construcción del yo en el texto, pero entiende que el sujeto es accesible por el lenguaje y el conocimiento simbólico. Así pues, siendo cierto que la abundante producción autobiográfica de las últimas cuatro décadas ha sido promovida por las editoriales, en respuesta al voraz consumo que de lo íntimo hace el público en nuestra sociedad mediática, su fecundidad como espacio literario ha de ser analizada, sin embargo, considerando la voluntad de renovar el género y la intención de explorar fórmulas personales de autorrepresentación creando un artefacto estético. En el artificio que María Teresa León elabora en *Memoria de la melancolía*, consistente en narrar siempre el pasado a partir de una visión del presente que atrae al recuerdo las imágenes y palabras de otro tiempo, se encuentra ese deseo de dar forma a la memoria creando una imagen acorde con la propia conciencia. Dicho modo de proclamarse como construcción verbal –al actualizar la memoria haciendo resurgir las voces ausentes o estableciendo un verdadero diálogo entre diferentes personas narrativas–, es ejemplar de esa utilización de los recursos de ficción que el escritor autobiógrafo de hoy no duda en aplicar a la autorrepresentación.

Así pues, la búsqueda de una expresión que proyecte la propia concepción del yo en la narración obedecerá, sobre todo, a la inquietud del literato por indagar en la creación del sujeto mediante el lenguaje poético; estímulo que no en pocos casos coexiste con el deseo de abrir dudas respecto al estatus de lectura genérico, con la intención de hacer desaparecer los límites entre autobiografía y ficción.<sup>4</sup> De hecho, la experimentación y la creatividad en el texto autorreferencial ha dado fluidez a la mutua contaminación que afecta al discurso autobiográfico y al novelesco, a la continua transferencia de técnicas entre la narrativa de ficción y la de no-ficción, dando paso a los actuales modos de la autoficción. Pero a diferencia de la autobiográfica, dicha textualidad se inserta en la impostura del acto de enunciación, que corresponde al discurso ficticio, así como a la suplantación que lleva a cabo el personaje de la identidad del autor. Será dicha impostura lo que permita configurar abiertamente al sujeto de la acción con inciertos grados de referencialidad, respecto

a quien escribe, pudiendo dotarse la figura narrada tanto de atributos personales como fantaseados, y construirse el personaje que representa al autor, con legitimidad absoluta, a partir de experiencias reales o imaginarias (Molero de la Iglesia 2006).

Veámos, a propósito de la teoría de Paul Ricoeur, que el sujeto *no es* sino por su acción; de ahí que sólo se haga comprensible en el entramado narrativo, en cuanto artefacto simbólico que refleja una figura con sentido. Puesto que es la acción la que marca la progresión, es lógico que los criterios cronológicos hayan constituido para la autobiografía moderna el hilo conductor en la construcción del personaje. Sin duda se trata de anclajes tan retóricos como los temáticos o los metafóricos, preferidos por el autodiscurso postmoderno para desestructurar el sujeto como trayecto. Sin embargo, no producirán el mismo efecto en el receptor, puesto que el orden en la temporalización constituye el principio narrativo que hace accesible el sujeto como proceso, rompiéndose dicha unidad con la fragmentación que produce el relato anacrónico o interrumpido. A esto se debe que no puedan significar igual con respecto a la percepción del sujeto, pese a funcionar como elementos de cohesión tanto unos como otros.

Por lo que vienen demostrando aquellos estudios que desde la perspectiva autobiográfica analizan la trayectoria de los modelos de la identidad, tanto ésta como su verbalización están ligadas inevitablemente a las formas de la cultura; en tal sentido, la de nuestros días vendrá marcada por las nociones de desintegración y pluralidad que, con su rechazo de la continuidad del ser aportaron las teorías psicoanalíticas al conocimiento del yo. El escritor postfreudiano traducirá su percepción de un sujeto múltiple en fenómenos textuales que representen dicha dispersión, abandonando la estructuración lineal que organizaba el relato moderno, para reflejar tanto el entorno inconexo que percibe como su propia diseminación, a través del desorden expresivo. Los modelos lineales –que, como medio de representación y conocimiento dieron sentido al mundo de la revolución industrial, por imitar los procesos que parten de un punto de inicio y evolucionan hacia un final–, han sido sustituidos por la aleatoriedad del caos y la infinitud de las estructuras reticulares, que modelizan el mundo y su comprensión en la era tecnológica; de ahí que el texto busque desarrollarse de acuerdo a dicha imagen, adoptando formas envolventes o laberínticas y disposiciones mosaicas o rizomáticas, que muestran la concepción que la vida impone hoy al arte.

Las conocidas técnicas de ruptura cronológica que imitan el régimen asociativo de la memoria, la fragmentación narrativa, la modalización variable

para representar la pluralidad del individuo o los recursos dirigidos a confeccionar una heterogeneidad discursiva que interprete la variedad cultural, son fórmulas a las que también recurrirá el autobiógrafo con el fin de adecuar el yo escrito a la idea que tiene del mundo. Esa propuesta de un significante lleno de significado es el principio que mejor define la referencia estética de nuestro tiempo; en dicha búsqueda de una organización narrativa en relación de analogía con la que experimenta el yo se justifica la duplicidad de la voz autobiográfica en *Memorias de un Bufón*, con la que Albert Boadella quiere reflejar la propia doblez personal. El texto pretende imitar la forma de la identidad, bifurcando el autodiscurso en dos figuras de narración, marcadas tipográfica e idiomáticamente: la primera persona recoge el pensamiento reflexivo de quien escribe (y se expresa en catalán en dicha edición); la tercera asumirá el tono satírico y distanciado que le permita contemplar al personaje vital. Esa doble visualización textualiza el yo en su pluralidad, pero dicha interdicción llenará también de significado la impostura personal -como modo de estar en el mundo y de entender el arte-, en un caso extremo de interrelación entre la razón vital y la estética, que será el principio organizador del yo y su obra.<sup>5</sup>

Pero, ya que el discurso autobiográfico supone siempre un ejercicio de comprensión y revelación, su construcción estética se mostrará, en cualquier caso, en relación con las estructuras socio-culturales que definen dicha identidad. Parece que son los períodos marcados por las mutaciones socio-culturales los más propicios a la manifestación autobiográfica, como también es frecuente que a este tipo de escritura se acojan más fácilmente sujetos que, por su sentimiento de marginalidad social, sufren crisis de identidad.<sup>6</sup> Tales razones validarían la proliferación de textos autobiográficos escritos por los *afrancesados*, y también la actividad literaria que en la misma materia tendrá lugar un siglo después, nuevamente por cuenta de los exiliados tras la Guerra Civil; la necesidad de afianzarse en su procedencia, tanto como la de buscar un sentido histórico al propio compromiso político, moverá la escritura del despatriado, en proporción y términos que se alejan de la autobiografía peninsular, según ha analizado Anna Caballé.<sup>7</sup> De igual modo, la vuelta a la subjetividad en la segunda mitad del XX se ha explicado como reacción al cuestionamiento que las doctrinas materialistas y el existencialismo han hecho del sujeto (Javier del Prado Biezma, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo); pero, su fijación en el texto tiene mucho que ver con las dudas que la inestabilidad e inconsistencia de los valores abren en el yo de nuestro tiempo, profundizando en la necesidad de oponer una identidad a la despersonalización que impone

la cultura mediática de nuestros días. Ambos casos vienen a confirmar que la autoescritura conlleva la urgencia de hacer coherente el yo cuando se mueve en la incertidumbre, insertándolo a través del texto en un momento socio-cultural que le dé sentido y sostenga su identidad.

La reflexión de la crítica, sobre la tendencia de la escritura autobiográfica a presentarse como un discurso alternativo a las *voces hegemónicas* que organizan nuestra sociedad (Smith 1991), ha puesto de relieve la voluntad que tiene el escritor de sí mismo de reflejar un *yo-diferente*, oponiéndose a lo instituido; pero también cómo este acto de desidentificación con los patrones heredados acabará dando origen a otros nuevos que se transformarán, a su vez, en normativos. Así fue como la adopción de modelos sociales opuestos a los burgueses convirtió la adhesión a las ideas marxistas y a la pragmática socialista en el canon ideológico, seguido por la intelectualidad europea de la primera mitad del siglo XX. Dicha tendencia se hace evidente en los textos autobiográficos españoles, publicados con anterioridad a los años sesenta, prodigándose la configuración de ese individuo de origen burgués o pequeñoburgués cuya afiliación *revolucionaria* no es ajena al sentimiento de culpa por su procedencia social. Si bien, dicho modelo no puede sino organizarse en función de la lucha antifranquista y la necesidad de conectar con un ámbito cultural y políticamente en libertad que lo impulsa hacia el exterior; París, sobre todo, y también Londres serán los espacios culturales más recorridos por este sujeto biográfico que modeliza, en gran parte, la escritura de la generación de los cincuenta. El testimonio representativo que viene a ser el discurso social y político, esbozado por Jaime Gil de Biedma en el diario que escribió en 1956, alcanza pleno sentido en ese momento en que se imponía en Europa el pensamiento de izquierdas y el mundo artístico e intelectual simpatizaba con la Unión Soviética. Poco a poco se irá perdiendo de vista la dualidad ideológica, hasta coronar en una mentalidad que, estructurada por la asunción universal de los presupuestos democráticos, no se reconoce ya en aquella cultura de la dialéctica.

La descentralización ideológica, religiosa, sexual... que se pone en marcha en los años sesenta dando entidad al sujeto postindustrial, se dejará notar con fuerza en la literatura española una década más tarde, estimulada sobre todo por la recuperación de las libertades. El reconocimiento de la pluralidad social y la legitimidad de la razón personal darán paso a un nuevo orden que se impone al viejo sistema moral; se produce una liberación de las conductas que va a derivar en similar apertura de la expresión del yo, proporcionando un enfoque distinto a la construcción estética de la identidad. En este momento, que

experimentará una gran euforia por la manifestación autobiográfica, el sujeto escrito se propone como revulsivo de la anterior convencionalidad, tal como muestra el autorrelato de Juan Goytisolo, con el que el escritor lleva a cabo el rechazo de la cultura que lo formó para representar, finalmente, la renuncia a su civilización. En *Coto vedado* (Goytisolo 40) anuncia este autor el propósito de dejar al descubierto, con su escritura, aquellas vertientes comprometidas de sí mismo que el autobiógrafo aspirante a la *buena fama* no revelaría jamás. Esta idea del desnudo psicológico y moral embargará el yo verbal de las últimas décadas, volcado en el descubrimiento de su diferencia para hacer de la desviación el eje de ese proyecto estético que es el sujeto literario.

No hay duda de que el reconocimiento que la cultura occidental dispensa en nuestra época a la originalidad, ha redundado en una actividad creadora que busca ser considerada por su propuesta de lo insólito, del impacto y la provocación.<sup>8</sup> Semejante contexto propiciaría la reivindicación del indulto penal para Jean Genet, socialmente reinsertado por la gracia de una escritura que sacraliza la delincuencia y la traición.<sup>9</sup> No basta para analizar este hecho la consideración del indudable efecto estetizante que confiere el acto literario a las más abyectas confesiones, también es preciso verlo a la luz de un momento cultural que premia la disidencia y privilegia la subversión. Resultado de esta disposición mental de la sociedad es un receptor acostumbrado al exabrupto, para el que ya no hay conductas ofensivas o al menos éstas han perdido el poder de impresionarlo. Recuerda Luis Buñuel en sus memorias, cómo André Breton se lamentaba con nostalgia, en 1955, por la disolución de esa capacidad de escandalizarse que tenía el receptor a principios de siglo y que había constituido, precisamente, el sostén de los actos irreverentes del surrealismo. Una de las dimensiones que más se han puesto de manifiesto en las últimas décadas del XX es la explotación que el escritor autorreferencial hace de su diferencia, apelando a la homosexualidad; si bien no está tanto en la ruptura con los patrones sexuales el signo de su rebeldía, como en la trasgresión que, con respecto al yo biográfico tradicional, supone la intención o necesidad de hacer pública dicha intimidad.<sup>10</sup> En este terreno suele exponerse el sujeto con toda la ansiedad e inestabilidad que atañe hoy a las relaciones humanas, pero también se deja notar otra constante, la de hacer de dicho ámbito un modelo de universalidad, ya que el impulso erótico abre un espacio donde se anulan las diferencias culturales y desaparece el límite racial. Dichos aspectos, casi siempre relacionados con la complaciente exhibición de una caótica y exuberante sexualidad, son rasgos que coinciden en la configuración del yo que presentan

los textos autobiográficos de Jaime Gil de Biedma, Juan Goytisolo, Terenci Moix o Luis Antonio de Villena.

El contraste que se da en el texto literario, entre la naturaleza ordinaria que suelen tener los hechos narrados y la nobleza expresiva que adquiere su textualización, parece pronunciarse en el relato erótico, cuando a partir de una experiencia vulgar se levanta el mejor arte verbal. Los autores citados arriba son, en este sentido, ejemplos inmejorables de la estetización de la materia fáctica que transforma lo instintivo en significativa creatividad, y casi todos ellos manejan similar tratamiento analógico para dignificar esa reacción biológica que es el deseo, al identificar con una figuración artística de la belleza el impulso sexual. Pero esta resignificación que otorga a la realidad el lenguaje creativo connota además un sujeto que experimenta, o al menos explica el mundo, a través de su competencia e identificación cultural; cuando Luis Antonio de Villena (53) reflexiona sobre cómo la homosexualidad suele destaparse en la adolescencia y quedar fijada para siempre en la belleza de los cuerpos jóvenes, lo hace desde un posicionamiento de abolición religiosa, adherido a esa estética pagana que es referencia habitual del sujeto cultivado de nuestra época. En un fundido personal y artístico serán las figuras de Oscar Wilde, André Gide o Marcel Proust espejos donde se mire un sujeto que, pese a su pretendida diferencia, se refleja en reconocidos modelos autobiográficos. Pero la alusión a los mitos clásicos o a los creados por la literatura, la música, el cine o la pintura constituyen igualmente, y de modo general, un sistema de referencias culturales ineludible en la construcción de un yo que, definitivamente al margen de la razón ideológica y la norma religiosa, busca reflejarse en los órdenes estéticos. Por la sintetización que lleva a cabo de las formas culturales –muy visible en el caso de los patrones clásicos y la encarnación que de ellos ha hecho el cine– podríamos fijarnos en la figura de Terenci Moix, caso extremo de esa apelación a la imagería mitológica, para elaborar un autodiscurso donde las alusiones funcionan a modo de símbolos, que trasladan a la realidad los mundos que el personaje vive en su imaginación; sólo por esa transposición del espacio mítico al factual llegaría a ver en la Comuna del París de los sesenta la continuidad cultural de Alejandría, en cuanto repetición de la idea de universalidad que para él encarnara la antigua ciudad egipcia.

La transformación del autorrelato en ese mosaico de discursos en los que se reconoce el yo, hacen de la intertextualidad y el sistema de citas que organiza el propio enunciado una estrategia fundamental para realizar la imagen del sujeto autobiográfico en la actualidad. Algo así es ya visible en el diario de

Jaime Gil de Biedma publicado en 1974, pero cuya versión completa sale en 1991 con el título *El Retrato del artista en 1956*; donde yo textual que prevalecerá en nuestro tiempo se reconoce en los fragmentos de autorrelato y reflexión con referente personal o literario, que generan un discurso estructurado por la sintaxis racheada de las impresiones. La inclusión de fragmentos y expresiones en diversos idiomas es también un signo ineludible del cosmopolitismo actual -la abundancia de términos ingleses tiene sentido en la realidad filipina, de hecho sus intercalados son numerosos en “Las islas de Circe”, parte correspondiente al cuaderno que escribió durante su estancia en las islas, y es mínima en cambio en la tercera parte “De regreso en Ítaca”, que recoge lo anotado en Barcelona y Nava de la Asunción-. Es canónica igualmente la transcripción de documentos literarios y personales de diversa índole, desde cartas o versos hasta el informe que redactó para la Compañía que le envió a Filipinas (otro elemento de autoexpresión que tiene como fin complementar al sujeto inscrito en el texto).

La explícita remisión al discurso literario, como referente o reflejo de la propia vida, supone un modo recurrente de textualizar la identidad en nuestro tiempo, informando la autoescritura de tantos autores que, como Jorge Semprún o Luis Goytisolo entienden que sólo el lenguaje estético puede hacer posible la representación de sí mismo (Molero de la Iglesia 2000).<sup>11</sup> La convención literaria pasa hoy por una concepción del texto como crisol discursivo donde, al igual que el relato de la vida del artista es capaz de explicar ciertos aspectos de su actividad creadora, la Obra puede proponerse como ilustración de la existencia del autor. Al igual que en el caso de Albert Boadella, la poesía llega a ser el eje que ordena la vida y el ser en algunos pasajes de *Sin rumbo cierto*, cuando Juan Luis Panero cede la función de reflejar el yo a los versos que surgieron de la vivencia que evoca el narrador. La confusión entre Vida y Obra lleva incluso al autor a confiar a la ficción la tarea de recrear el pasado; así lo hace también Terenci Moix en *El peso de la paja* para explicar algunas zonas del sujeto, al igual que resuelve la descripción de personajes históricos reproduciendo cómo los ha hecho aparecer en sus novelas.

A modo de resumen diremos que, por su capacidad para subvertir los códigos formativos y objetivarse en el personaje, someténdolo a la ironía, a la desfiguración y el fragmentarismo, los procedimientos novelescos que modelizan el arte narrativo actual han pasado a formar parte del discurso autobiográfico, que los requiere en la empresa de construir un texto coherente con el pensamiento y los componentes psicológicos del sujeto contemporáneo. Iden-

tificamos dichos rasgos en el uso de la autorreflexividad como fundamento artístico, del fragmentarismo y la doblez como procedimientos narrativo o de la reescritura como necesidad renovada de explicar la identidad del sujeto escritor y la de su escritura, entre otros recursos de representación verbal igualmente significativos (Molero de la Iglesia 2004). Como venimos exponiendo, la utilización que de dichos recursos hace el escritor autobiográfico contemporáneo tiene que ver con la inquietud por encontrar una expresión personal que represente su identidad; subyace en la estética referencial, por tanto, la idea de que el lenguaje poético tiene mayor capacidad para figurar el ser en su singularidad que el lenguaje pragmático.

Se ha visto también cómo el escritor autorreferencial apela a modelos de referencia, cuando lo que pretende es inscribir una identidad propia, configurando una imagen textual que sólo será comprendida en relación a los modos de representación que denominan el pensamiento y la estética de su tiempo. La contradicción que encierra esta tendencia respondería a la naturaleza paradójica del yo verbal postmoderno, puesta de relieve por John Paul Eakin (94-95) al analizar el hecho de que Roland Barthes y otros muchos autores buscan crear un *lenguaje inaudito* que rompa con el sujeto cultural moderno, sin poder evitar la *semejanza* que finalmente éste guarda con los modelos culturales de su tiempo. El fenómeno tendría que ver con que lo que llamamos *identidad* es una realidad sometida a esa doble construcción que imponen los modelos psico-filosóficos, por un lado, y los retóricos por otro, determinando los discursos narrativos de cada comunidad cultural. Podríamos concluir, otra vez de acuerdo con este crítico, en que la pertenencia a una cultura aboca irremediablemente la autobiografía a ser una *biocopia*, que se organiza a partir de los discursos, imágenes, experiencias y emociones que hayan sido leídos, vividos, heredados o aprendidos; en suma, la representación del yo surge del bagaje cultural que conforma en cada momento la identidad.

Regiría, entonces, en la escritura del yo lo que Lejeune (1998, 15) denomina *ilusión de originalidad*, o espejismo que tiene el sujeto de su ser diferente, puesto que es desmentido por el propio autodiscurso cuando repite lo que de sí mismos dijeron otros antes. Precisamente en tal concepción replicante y plural de la identidad se apoya el texto autorreferencial como arqueología generacional que, tan rotundamente defiende Manuel Vicent, cuando enmarca su trayecto memorialístico en el gran Relato Humano y expone su vida como reproducción de otras vidas;<sup>12</sup> también tiene que ver con esta recurrencia la idea de reescritura perpetua, sobre la que reflexiona la obra literaria de Borges o

Pessoa. De este modo se entiende que sea la adopción de las formas y contenidos que caracterizan la cultura de la que participa, lo que otorga sentido al sujeto estético; el creado por la reflexividad de los *relatos* y el *lenguaje* en los que se reconoce una comunidad cultural.

## Notas

1. Exceptuando algún caso aislado como el de Blanco White, dice A. Caballé (16), la autoescritura en España no tomará plena conciencia de individualidad hasta Zorrilla, cuyas memorias, publicadas en 1880, van a alejarse notoriamente del modelo modernista al no estar guiadas por los móviles del ensalzamiento personal ni la ejemplaridad de conductas o estilo de vida. Por el contrario, oponiéndose a la exaltación de los valores personales del memorialismo del XIX, aludirá Zorrilla a su propensión a la locura cuestionando el valor de la propia vida.
2. Recordemos que los tres grandes enfoques críticos, desde los que ha sido estudiado el género, se corresponden con las etapas que Olney (113-124) ha denominado del *bios*, del *autos* y de la *graphé*. En la primera mitad del XX, era el *bios* lo que interesaba al estudioso de la autobiografía, centrando la investigación en la información antropológica y apoyándose en la contrastación de su contenido con las fuentes históricas, como método de indagación. El cambio en la perspectiva científica del género, introducida por Gusdorf (9-18) en 1956, va a iniciar la etapa del *autos*, que entenderá la autobiografía como exponente de los valores del sujeto en él inscrito, fijando la peculiaridad genérica en la identidad del sujeto biográfico y el sujeto civil, requisito que sustenta la conocida definición elaborada por Lejeune en 1975. A esta concepción se va a oponer a finales de los setenta una nueva visión, denominada por Olney de la *graphé* y fundamentada en la invención retórica del yo (Loureiro 2-8).
3. La reconciliación que hace Ricoeur de las dos posturas que se enfrentan en el campo del sujeto es explicada por E. Nájera como una *tercera vía* que se apoya en la “doble valencia” de la identidad: “por un lado, de la

- mismidad*, que recoge la voluntad de permanencia y de resistencia del sujeto ante cualquier factor de desemejanza, y, por otro, de la *ipseidad*, que reivindica, por el contrario, el potencial constitutivo que tiene la alteridad. Pero tirando de ese hilo hasta el final, podremos valorar también la solvencia de la solución que pretende ser la *hermenéutica del sí* atendiendo a la relación entre filosofía y literatura que propone” (76-83).
4. Eakin realiza esta afirmación citando obras como *Enfance* de Nathalie Sarraute, *Romanesques* de Alain Robbe-Grillet, *L'Amant* o *La Douleur* de Marguerite Duras, movidas por la voluntad de violar las formas clásicas del género (31-32).
  5. La imagen textual emerge del diálogo Vida-Obra y en dicha reciprocidad irá dotando de sentido al yo, cuya identidad presente se irá revelando en la recuperación del pasado, para dejar fijado su ser teatral en los entornos más populares de la infancia: la liturgia religiosa y el espacio iniciático de la calle, donde comenzaría a desarrollar una teatralidad que tendría continuación en el futuro montador de espectáculos. La interdependencia de la persona y el personaje escénico y la esencia de sus propuestas teatrales será la filosofía que también se imponga en el grupo *Els Joglars*, cuya profesión de comediantes determina su forma de relacionarse con la vida (Molero de la Iglesia 2003).
  6. Esto se deduce de los trabajos presentados al coloquio que sobre el individualismo en Occidente se celebró en 1979 en Cerisy-la-Salle (Francia). Algunos de los allí recogidos muestran el modo en que Torres Villarroel construye, sobre patrones no modélicos, un yo mítico, o cómo Goethe pretende mantener la continuidad interior escribiendo *Poesía y verdad*, la misma necesidad de autoafirmación que tiene Chateaubriand, al verse inmerso en un momento de ruptura histórica (Delhez-Sarlet).
  7. Observa Caballé cómo la falta de implicación que caracterizó la escritura autobiográfica durante el franquismo (vida al margen de cualquier adhesión política), comenzará a mostrar cierta reflexión personal con relación al régimen, entre 1969 y 1975. El análisis social y político es fundamental en el autodiscurso de los que escriben fuera, de cuya actividad memorialística dan cuenta obras personales tan significativas como la de M<sup>a</sup> Teresa León, Francisco Ayala, Max Aub, Rosa Chacel, María Zambrano, Corpus Barga o Rafael Alberti.
  8. Javier del Prado Biezma, Juan Bravo Castillo y M<sup>a</sup> Dolores Picazo han destacado el hecho de que sea precisamente todo aquello que se opone a

- lo modélico, lo espontáneo y lo original lo que informa las formas de identidad privilegiadas en nuestra cultura.
9. El caso es estudiado por Jean-Paul Sartre en *San Genet comediante y mártir*.
  10. En el “preliminar” que escribe Jorge Urrutia (10) al *Diario del ladrón* de Jean Genet incide en la escasa referencia que la homosexualidad ha tenido en la literatura española hasta el presente siglo, precisamente por su denostación social.
  11. La autoescritura de Jorge Semprún sería representativa de esta modalidad que tiene en *Adiós, luz de veranos...* la puesta en práctica más depurada de dicho concepto.
  12. Así lo expresa Manuel Vicent en el prólogo que antepone a sus memorias: “El paso de la adolescencia a la juventud viene determinado por el sacramento de la confirmación, que en cualquier cultura equivale al sacrificio del héroe. El viaje es una fuente de revelación. El héroe huye al Este, navega en busca del Vello de Oro, regresa a Ítaca, se refugia en el desierto, sube al Sinaí, se adentra en el bosque para rescatar a la princesa que está bajo el poder del dragón o da la vuelta alrededor de su propio yo y en cualquiera de estas aventuras encuentra una salvación” (11-12).

### Obras citadas

- Ayala, Francisco. *Recuerdos y Olvidos*. Alianza Editorial: Madrid, 1988.
- Barral, Carlos. *Memorias de Infancia*. Barcelona: Tusquets, 1990.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- Boadella, Albert. *Memorias de un Bufón*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro: Memorias*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.
- Caballé, Anna. *Narcisos de tinta*. Madrid: Megazul, 1995.
- Catani, Maurizio. “La question de l’autre: débat”. *Individualisme et autobiographie en Occident* (Actes du Colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 10 au 20 juillet, 1979). Eds. Claudette Delhez-Sarlet y Maurizio Catani. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1983. 27-49.

- Catelli, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.
- del Prado Biezma, Javier, Juan Bravo Castillo y M<sup>a</sup> Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*. Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- de Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Delhez-Sarlet, Claudette. "La question de l'autre: débat". *Individualisme et autobiographie en Occident*. (Actes du Colloque tenu à Cerisy-la-Salle du 10 au 20 de juillet, 1979). Eds Claudette Delhez-Sarlet y Maurizio Catani. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1983. 27-49.
- Eakin, Paul John. *En contacto con el mundo*. Madrid: Megazul, 1994.
- García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. Barcelona: Mondadori, 2002.
- Gil de Biezma, Jaime. *Diario del artista seriamente enfermo*. Barcelona: Lumen, 1974.
- . *Retrato del artista en 1956*. Barcelona: Plaza & Janés, 1991.
- Goytisolo, Juan. *Coto vedado*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- Gusdorf, George. "Condiciones y límites de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 9-18.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- . *Les brouillons du soi*. Paris: Senil, 1998.
- León, M.<sup>a</sup> Teresa. *Memoria de la melancolía*. Buenos Aires: Losada, 1970.
- Levisi, Margarita. *Autobiografías del Siglo de Oro: Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*. Madrid: SGEL, 1994.
- Loureiro, Ángel G. "Problemas teóricos de la autobiografía". *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 2-8.
- Moix, Terenci. *Extraño en el paraíso: memorias. (El peso de la paja 3)*. Barcelona: Planeta, 1998.
- Molero de la Iglesia, Alicia. *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*. Bern: Peter Lang, 2000.
- . "Albert Boadella: la vida por la obra, la obra por la vida". *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX*. Ed. José Romera. Madrid: Visor Libros, 2003. 475-87.
- . "El sujeto complementario de la autoficción". *Religión y Cultura* 50 (2004): 327-50.

- . “Figuras y significados de la autonovelación”. *Especulo: revista de estudios literarios* 33 (2006).  
<http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/autonove.html>
- Nájera, Elena. “La *hermenéutica del sí* de Paul Ricour. Entre Descartes y Nietzsche”. *Quaderns de filosofia i ciència* 36 (2006): 73-83.
- Olney, James. “Autos-Bios-Graphein: The Study of Autobiographical Literature”. *South Atlantic Quarterly* 77 (1978): 113-123.
- Panero, Juan Luis. *Sin rumbo cierto: memorias conversadas con Fernando Valls*. Barcelona: Tusquets, 2000.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.
- Sartre, Jean Paul. *San Genet comediante y mártir*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- Semprún, Jorge. *Adiós, luz de veranos...* Barcelona: Tusquets, 1998.
- Smith, Sidonie. “Hacia una poética de la autobiografía de mujeres”. *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 93-105.
- Sprinker, Michael. “Fictions of the Self: The End of Autobiography”. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. James Olney. Princeton: Princeton University Press, 1980. 321-42.
- Vicent, Manuel. *Otros días, otros juegos*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- Villena, Luis Antonio de. *Ante el espejo*. Madrid: Mondadori, 1988.
- Urrutia, Jorge. “Preliminar”. Jean Genet. *Diario del ladrón*. Barcelona: Seix Barral, 1988.