



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

La autobiografía en la literatura española contemporánea: aspectos y tendencias.

Autor/es

Guido Casabiel López

Director/es

José Ángel Sánchez Ibáñez

Facultad de Ciencias Humanas y de la Educación. Campus de Huesca.

2014

Índice

Introducción	4
Estado de la cuestión	4
La frontera de lo autobiográfico	7
Breve panorama contemporáneo	10
Mortal y rosa	13
La persona.....	13
La intertextualidad	15
El estilo	17
El tiempo.....	18
Retablo de Morales, escrito por él mismo.....	24
La hora violeta.....	25
La persona.....	26
La intertextualidad	27
El estilo	31
El tiempo.....	33
Conclusiones	33
La autobiografía y la educación.....	35
La literatura infantil y juvenil	37
El libro-álbum	38
Referencias bibliográficas.....	41

Título del TFG

- Elaborado por Guido Casabiel López.
- Dirigido por José Ángel Sánchez Ibáñez.
- Depositado para su defensa el 12 de diciembre de 2014.

Resumen

El presente trabajo trata de dirimir el debate abierto entre realidad y ficción, en términos literarios. Para ello, conoceremos las principales características del estilo autobiográfico que se han producido a lo largo de la historia, tratando de buscar origen a este hecho literario en el que un *yo* rememora una experiencia propia. Nos detendremos especialmente en el periodo que comprende las últimas décadas del pasado siglo y nuestros días, tomando algunas obras que, de un modo u otro, resultan claves para el estudio del *problema* autobiográfico.

Por otro lado, estudiaremos las obras seleccionadas en busca de características comunes que permitan extraer conclusiones sobre el género literario, a efectos de clasificación, al a que deberían pertenecer.

Finalmente, se dará cabida a la relación de la Educación y la Literatura. Para ello, conoceremos brevemente la tradición literaria infantil y, a través de otro género de difícil catalogación literaria como es el libro-álbum, estableceremos relaciones entre la necesidad de inculcar, desde temprana edad, la lectura literaria.

Palabras clave

Autobiografía literaria. Narrativa no ficcional. Conflicto ficción/no ficción. Narrador homodiegético. Literatura española contemporánea.

INTRODUCCIÓN

Estado de la cuestión

La esfera temática que agrupa las características de los géneros literarios es un espacio en constante transformación y adaptación, condicionado por los aportes y limitaciones que definen a su vez otras esferas de conocimiento colindantes a ésta. Un importante factor condicionante es la civilización, la época en su realización social; el escenario cultural en el que nos encontremos. En efecto, todo ello influye de una manera decisiva en la delimitación de los géneros y subgéneros en los que se encuadran los textos que en cada momento histórico estamos dispuestos a admitir como literarios (García Berrio y Huerta Calvo 1995).

Cuando nos referimos a *género literario* (Estébanez Calderón, 1996, s. v. "Géneros literarios"), estamos señalando una parte de un todo complejo, que es la Literatura. Género, en este sentido, nos remite a la categoría en que se pueden ordenar las obras literarias según rasgos comunes de forma y de contenido. La clasificación que nos han ofrecido la poética y la retórica clásicas distinguía entre género *épico* (hoy más conocido como género *narrativo*), género *lírico* y género *dramático*. En la actualidad, ya sea por el puro placer de proseguir las clasificaciones aristotélicas, o bien por necesidad cartesiana, de estructuración, se añade con frecuencia el género *didáctico*, es decir, el *ensayo*, fundamentalmente. La referencia al filósofo griego no es gratuita. Tampoco lo es la del francés. La del primero nos sirve, sobre todo, para evocar el concepto de *estética imitativa*¹, de la cual hablaré en lo sucesivo. La del segundo, quien sostenía que la realidad adoptaba una estructura matemática, la utilizo, precisamente, para defender ese afán necesario de organizar y estructurar la totalidad de nuestro mundo mental, intelectual.

Aún hoy, a pesar de considerarnos hijos de nuestra contemporaneidad occidental, mantenemos inevitablemente algo de Aristóteles y algo de Descartes, pero también de otros muchos pensadores que complementan --bien que mal-- las líneas por ellos trazadas. Presentar los idearios (una minúscula parte de los idearios) de un maestro de la palabra y de un maestro de la lógica matemática no deja de producir un llamativo

¹ Eje vertebral de la *Poética*: véase la edición de Valentín García Yebra (2009)

contraste, aún más cuando el segundo rechazaba de plano los procedimientos escolásticos de conocimiento de la realidad inspirados fundamentalmente en el primero. Pero esta es una contradicción más aparente que real, puesto que hoy en día sentimos la necesidad imperiosa de catalogar los géneros literarios heredados de los Padres Griegos bajo escrupulosas técnicas metodológicas, al más puro estilo cartesiano. El problema surge de esta manera por el intento, a menudo no consciente, de combinar dos constructos culturales que distan muchos siglos entre sí. Y por ello hoy ciertas obras literarias chirrían, no encuentran fácilmente una casilla apta para su catalogación. No existe un modelo de estructuración formal al que puedan pertenecer, aún con el invento afortunado del *género didáctico*. Son creaciones (o *re-creaciones*) artísticas que no resultan nuevas, en realidad siempre han existido de un modo u otro, bien en forma de diario, de dietario, de crónica, de memorias, de epístola... Son, en suma, obras en las que un *yo* rememora una experiencia factual propia.

Pero aunque siempre hayan existido, con variantes lógicas del tiempo y la cultura, es singularmente la civilización actual la que concede, y cada vez más, un lugar relevante al género literario conocido como autobiografía y a toda su amplia familia (Pozuelo, 2005). En el caso de la literatura española, este acontecimiento ha venido produciéndose cada vez con mayor frecuencia e intensidad en los últimos años. Anteriormente, en comparativa mensurable, poco era lo que se había escrito y, en cualquier caso, con menor intensidad. Es por tal razón por la que, a mi entender, esta forma de expresión escrita, este modo de describir y conocer el mundo que nos rodea que es la autobiografía ha estado en una especie de condición vital latente y que ahora parece renacer revitalizada, cual bacteria que despierta ante las óptimas condiciones del medio que habita, si se nos permite la chocante analogía.

Como he mencionado con anterioridad, el método autobiográfico no es invención actual, ni moderna. Sí es moderno el término *autobiografía*, que algunos estudiosos atribuyen a Friedrich Schlegel, quién lo utilizaría en algunos de sus textos hacia 1798. En esta línea de atribuciones originales, estudiosos y críticos, en mayoría, coinciden en presentar a San Agustín como el primer autor en utilizar éste método retórico, en su obra *Confesiones*, si bien habrá que esperar hasta la obra del mismo título de Rousseau para apuntar la irrupción del género en la modernidad.

Algunos autores, como Manuel Moreno Alonso, sostienen que es a partir del Romanticismo cuando se produce una eclosión significativa de producciones autobiográficas:

A diferencia de otros países, Francia, por ejemplo, el género autobiográfico ha sido poco cultivado en España. Sin embargo, durante la época que nos ocupa [el Romanticismo] el número de escritores autobiográficos, publicados unos, editados otros, aumentó de manera espectacular. La explicación que ello puede tener radica en la importancia de los hechos históricos ocurridos en la época, la conciencia extraordinariamente historicista del hombre romántico de dar cuenta de la historia de su vida [...] y el deseo de justificación por parte de sus autores. (Alonso, 1979, p. 401)

Ante los hechos, es posible pensar que existe un paralelismo, casi armónico, entre la construcción del método autobiográfico y la construcción del sujeto a lo largo de la Historia. El sujeto actual ya no es ese sujeto social acuñado por Aristóteles, ni el sujeto individual que *es porque piensa*², ni siquiera el sujeto histórico de Hegel tiene cabida en la concepción del *yo* actual. No obstante esta línea se distancia del tema que pretende contener este trabajo por lo que cerraré el asunto con el siguiente párrafo de L. Stone:

Hay síntomas de cambio en el tema central de la historia: de las circunstancias que rodean al hombre a la consideración de hombre en sus circunstancias; cambio en los problemas estudiados: de lo económico y demográfico a lo cultural y emocional; cambio en las fuentes principales de influencia: de la sociología, economía y demografía a la antropología y psicología; cambio en el sujeto: del grupo al individuo; cambio en los modelos explicativos de la mutación histórica: de lo estratificado y unicausal a lo interconectado y multicausal; cambio en la metodología: de la cuantificación de grupo al ejemplo individual; cambio en la organización: de lo analítico a lo descriptivo; y cambio en la categorización del papel del historiador: de lo científico a lo literario. (Stone, 1979)³

² *Cogito ergo sum* (Pienso, luego existo) es un planteamiento original de Descartes que se puede encontrar en su *Discurso del método* (1637).

³ Extraído de Gómez Urdáñez, J. L. La construcción del sujeto histórico. Universidad de la Rioja.

La frontera de lo autobiográfico

Puede adivinarse que dibujar una frontera que establezca los límites de la literatura autobiográfica no es una tarea sencilla, como muestra la extensa obra de Pozuelo Yvancos (Pozuelo, 1993, 2005). En primer lugar debemos atender a si lo autobiográfico puede ocupar lugar en la categoría literaria, para ello es preciso establecer qué es literatura; tarea que, por su parte, tampoco resulta fácil dirimir en pocas líneas.

Heredado de la Grecia clásica, el término por el que hoy nos referimos a Literatura, fue entendido en épocas anteriores como *poiesis* (poesía); que, simplificando, venía a significar ‘creación’ o ‘producción’. En este sentido, siguiendo nuestra herencia cultural, en el Siglo de Oro español podía entenderse como *poesía* cualquier creación literaria, independientemente del género concreto a que perteneciese (Egido, 1990).

Continuando por la línea temporal, hacia finales del siglo XVIII el término comenzó a atribuirse a aquellas producciones que alcanzaban una reconocida calidad estética, es decir, que se orientaban más hacia el *delectare* que hacia el *docere*, recurriendo a la dicotomía de la retórica clásica, por entonces en vigor (Lausberg, 1983) Sin embargo, como muestra de la relevancia de lo cultural, en la Inglaterra de aquel entonces y hasta principios del siglo XIX, lo literario pasó de excluir todo aquello que no emanase de las clases sociales instruidas a incluir, llegado el Romanticismo, toda producción creativa. Eran tiempos en los que se debatía si la novela debía pertenecer o no a la Literatura, del mismo modo que en este instante estamos debatiendo si la autobiografía puede o debe pertenecer a ésta.

La constante convulsión e incompatibilidad entre significante y significado, lejos de la síntesis equilibrada que para ambos constituyentes asentara, en el terreno meramente lingüístico, Ferdinand de Saussure, permitió, a principios del siglo XX, construir una *Teoría de la Literatura* con el objetivo de buscar una definición común. Una de las primeras cuestiones que se suceden cuando los teóricos tratan de encontrar un significado es la diferenciación entre la literatura y lo literario. En este sentido encontramos en el Formalismo ruso que los rasgos y características de lo literario se basan en la *literaturidad* de la obra (Tomachevski, 1982)⁴. Así, Roman Jakobson,

⁴ La edición original se remonta a 1925

defensor del estructuralismo y heredero de la escuela formalista defiende que la literatura, entendida como mensaje literario, mantiene particularidades en su forma. De éstas destaca la existencia de una voluntad de estilo⁵ mediante la cual se detecta una función poética en el mensaje, la atención recae sobre el *cómo* se cuenta y no sobre el *qué* se cuenta (Estébanez Calderón, 1996, s. v. "Formalismo ruso"; Jakobson, 1983)

Este escenario nos lleva rápidamente a pensar en la posible incompatibilidad del género autobiográfico con lo literario, ya no sólo por el hecho de que en lo autobiográfico la atención recae sobre el fondo más que sobre la forma, sino porque las pinceladas etimológicas que arrastra el término desde sus comienzos nos empuja a unificar lo literario y lo artístico; lo creado. Por ello, Platón decía:

Tu sabes que la idea de poiesis (creación) es algo múltiple, pues en realidad toda causa que haga pasar cualquier cosa del no ser al ser es creación, de suerte que también los trabajos realizados en todas las artes son creaciones y los artífices de éstas son todos poiétai (creadores)... Pero también sabes -continuó ella- que no se llaman poietai, sino que tienen otros nombres y que del conjunto entero de la creación se ha separado una parte, la concerniente a la música y al verso, y se la denomina con el nombre del todo. Únicamente a esto se llama, en efecto, "poiesis" y "poietai" a los que poseen esta porción de creación. (Platón, 380 a.n.e.)

Esta caótica situación en la que se sitúa el género autobiográfico (en el caso de que estemos convencidos de su posible pertenencia a lo literario) ha sido y continúa siendo un hecho estudiado por teóricos de la literatura, historiadores, teóricos de la historia y, particularmente, por filósofos. Vemos que son muchos los pensadores que han participado de la bibliografía filosófica, no sólo por el volumen que alcanza el género en la configuración de las obras de Platón, San Agustín, Descartes, Bacon, Kant... sino porque la discusión sobre lo autobiográfico pone sobre el tablero conceptos como la lucha entre ficción y verdad, los problemas de la referencialidad, la cuestión del sujeto, la narratividad como construcción del mundo, etc.

¿Habla Platón en serio, en broma o mezclando ambas cosas en sus diálogos socráticos? No lo sabemos. Solo Platón podría decírnoslo, pero Platón ya no está. Están

⁵ “¿Y el estilo? El estilo es la modulación que toma el lenguaje al pasar por nosotros, como la curva que adopta el agua en una jarra.” (Umbral, 2007, p. 87)

sólo sus escritos. Pero en todo escrito, la ausencia física del que escribe deja cada palabra sin el revelador apoyo de la expresión corporal con la que se pronuncia.

La palabra escrita, sin voz, sin gesto, sin expresión, es letra muerta, todo lo más, calcografía de lo que se intenta decir, y por tanto, incompleta. Es la gran desventaja de la escritura, que en buena parte se traslada a la entera lingüística, ciencia que estudia las palabras como si fueran fósiles, cuando son además sonidos, ademanes, aspavientos, que muchas veces dicen más que las palabras mismas. De ahí que este primer escritor de libros, este enemigo de los libros, escribiese siempre en forma de diálogos que se supone han tenido lugar o de discursos se supone han sido pronunciados. Pues para aproximarnos a su sustancia no basta que los leamos. Hemos de imaginarnos a Platón [...] pronunciándolos. Todo idioma, termina mi perorata, es una melodía y todo parlamento una puesta en escena. (Carrascal, 2010, p. 293)

Con esta primera aproximación podría entenderse, a grandes rasgos y a un nivel elemental, qué es Literatura. También podemos esclarecer el hecho de que lo *biográfico* y lo *fictional* no son la misma cosa, a pesar de que todavía no conozcamos dónde termina lo uno y comienza lo otro. Parece haber quedado claro que lo biográfico necesita lo testimonial, lo factual. Es el discurso de un hecho histórico que ha sido y es. Por el contrario, lo ficcional es un relato que se nutre de lo creativo, permitiendo la construcción de una realidad que proviene del no-ser y se instala en una cosmología literaria decorada según la necesidad del hecho mismo. El punto de partida para salvar el problema de la autobiografía y la frontera con la ficción es la apariencia mixta en el que un *yo* se propone historia en el acto mismo de su configuración textual, un discurso que no sólo es discurso, un sujeto que lo es de la enunciación, pero que también es enunciado de esa enunciación, en simultaneidad.

A partir de este punto de arranque, lo que podemos considerar como autobiográfico se enfrenta dos corrientes críticas, sintetizadas en buena medida por Pozuelo Yvancos (2005).

1. Por un lado aquellos que sostienen que toda expresión autobiográfica es una forma de ficcionalización.

Históricamente, reconocidos autores han afirmado que toda expresión literaria es una forma autobiográfica, destacando a Goethe, Proust o Valéry. De este modo,

invirtiendo la proposición, los autores que defienden esta línea sostienen que toda autobiografía es una literaturización de esa práctica autobiográfica. Cabe mencionar a Nietzsche como precursor de esta corriente crítica.

2. Por otro lado, aquellos que no aceptan que toda autobiografía sea una ficción, aún considerando que sí existen fórmulas autobiográficas que imitan los recursos novelísticos.

Esta corriente defenderá la existencia de obras que se proponen como modelos de discurso las cuales describen hechos específicos como testimonios reales. Algunos de ellos utilizados por historiadores como base documental.

BREVE PANORAMA CONTEMPORÁNEO

En las siguientes líneas trataré de describir el hecho autobiográfico de nuestros días. Un hecho al que dotaré de un origen, de un nacimiento (o re-nacimiento). Veremos cómo se ha expandido a través de la pluma de algunos autores españoles contemporáneos y cómo se ha forjado, inevitablemente, un espacio entre los renglones de nuestra Literatura llegando, quizá, a la categoría de género literario. En este sentido cabe destacar que “no existen los géneros directos. Lo más directo sería no escribir.” Como sostuvo, con sus habituales y certeras paradojas, Francisco Umbral (2007, p. 217).

La mencionada clasificación de toda obra literaria en géneros atiende a diferentes rasgos afines, los cuales pueden ser semánticos, sintácticos, fonológicos, formales, contextuales... el problema autobiográfico surge ante la dificultad de clasificar una obra que pretende describir fielmente la realidad en un constructo que alberga creaciones literarias a las que, tradicionalmente, se les atribuye un rasgo común; lo *fictional*, lo *creado* sin pretensión de veracidad documental.

La acción de exhibir un yo, y lo que ello implica, barriendo la frontera muy segura de los espacios público, privado e íntimo, era impensable en la Grecia y Roma clásicas, la Edad Media y durante buena parte del primer Renacimiento. [...] Hubo que esperar a la segunda Modernidad, la iniciada en la Ilustración, para que su uso se convirtiera en un género, con su propio horizonte de expectativas. (Pozuelo, 2005, p. 9)

De las palabras de Pozuelo podemos extraer varios aspectos que van a condicionar el marco teórico de la autobiografía de nuestros días. De un lado tenemos la alusión a un *yo*, el cual no sólo va a ser el personaje principal sino que, además, va a ser el *yo* que narra la historia, el cual coincidirá, finalmente, con el *yo* que firma la obra. Es decir, algo muy semejante a lo que Gérard Genette designa con los certeros términos *narrador homodiegético* y *narrador autodiegético* (Genette, 1972). Otro de los aspectos que cabe destacar de las palabras de Pozuelo es que desaparece la frontera de lo público y lo privado. En este sentido cabe destacar que, si bien lo público es conocido por todos, lo privado no lo es, o es conocido por una minoría y, finalmente, lo íntimo pertenece al individuo. Se abre entonces un debate sobre la veracidad de lo que el *yo* relata. Por último, la suma de estos aspectos ha permitido que las fórmulas autobiográficas se hayan reproducido en una amplia variedad de géneros memorialísticos (diarios, memorias, libros de viaje, cuadernos de notas...) Así pues, dualidades como, sujeto/objeto, público/íntimo, factual/ficcional o falso/veraz serán las que al mismo tiempo van a construir y deconstruir la *frontera*⁶ autobiográfica, las que van a permitir fórmulas que fácilmente van a *engañar* al lector, haciendo que asuma como testimonio real lo que el narrador cuenta. Éste género, con apariencia de confesión, permitirá obras aparentemente memorialísticas que serán novelas y obras autobiográficas noveladas.

Quedando en este punto el lector advertido de que el terreno de lo autobiográfico es, necesariamente, un terreno pantanoso; un terreno de movedizos lodos al que se aferra una espesa y abrumadora niebla⁷ que impide reconocer los límites del pantano, continuaremos, en lo sucesivo, con el origen de este fenómeno.

Examinadas las bases del fenómeno autobiográfico que viene afectando a la literatura española y planteado éste como un flujo de formación y deformación, quedaría reconocer un punto de inicio, un nacimiento, o más bien, la eclosión de un hecho que permanecía latente desde tiempo atrás.

⁶ El término *frontera* ha sido utilizado por Pozuelo para dar título al cuarto capítulo de su obra *Poética de la Ficción* (1993) así como para dar título al primer capítulo de su obra *De la autobiografía. Teoría y estilos* (2005) en contraposición al término *híbrido* acuñado por Laura Marcus (1995)

⁷ “No quiere uno que entre el lector y él haya trucos de novela, efectos de poema, trampas del oficio y se apela al diario íntimo, como las memorias. Pero las memorias aún están embellecidas por la niebla del recuerdo” (Umbral, 1975, p. 216)

He escogido 1975 como el año que será el punto de partida. En este año se publicaron algunas de las obras que pasarían a ser grandes obras de la Literatura española contemporánea, como *La verdad sobre el caso Savolta*, de Eduardo Mendoza y *Mortal y rosa* de Francisco Umbral. Umbral es el autor y protagonista de la obra que él mismo narra (o recita), pues la crítica, desconcertada, habla bien de prosa poética, bien de novela lírica: “He hecho algún libro que quiere ser del todo él puro y mero poema en prosa, aunque los críticos los hayan malentendido como novela. Sobre todo *Mortal y rosa*.” (Umbral, 1978, p.18)

Nos encontramos, por tanto, ante una autobiografía que describe algo más de un año de la vida del escritor en la que, en un tono lírico, narra los hechos que le sucedieron entre los años 1972 y 1974. Este hito no debe interpretarse como un acontecimiento original, aislado, sino como la evidencia de que desde la mencionada fecha escogida como punto de partida, la presencia del *yo*, como narrador homodiegético (muchas veces autoficcional, o autobiográfico, o autográfico, que de las tres formas se le llama), es una constante. Desde hace ya cuatro décadas, en la literatura española se ha publicado una cada vez más extensa literatura autobiográfica que las más de las veces se ha presentado y se presenta con formatos muy diversos, dando lugar a caprichosos juegos literarios que sobreponen realidad y ficción, evidencia e invención, sirviéndose la una de la otra para demostrar o simular los hechos relatados. *Mortal y rosa* está en los inicios de esa importante eclosión que todavía hoy perdura, como podemos comprobar al leer *La hora violeta* de Sergio del Molino, de reciente publicación.

Anteriormente a *Mortal y rosa* el diario íntimo⁸ es relativamente escaso en la literatura española. Desde entonces, mientras crece el *yo* autobiográfico, también crece el *yo* en la novela, la cual asume una, por esta vía, apariencia memorialística. Este incremento diarístico se ha extendido incluso a literaturas extremadamente minoritarias, como lo es la literatura *en aragonés*. Éstas han conocido su desarrollo en términos, además, muy modernos, en los que no resulta fácil distinguir lo ficcional de lo real; así lo demuestra Chusé Inazio Nabarro en su obra *Mesaches* y así lo pone de manifiesto Sánchez Ibáñez (2013). En terminología de Gérard Genette, que hace suya Pozuelo

⁸ Habla Umbral de diario íntimo hasta en seis ocasiones en su obra. En una de ellas dice: “Así las cosas, tengo que resignarme a hacer literatura en mi diario íntimo, y a que vaya resultando un poco el poema en prosa de unos graves meses de mi vida, o la novela de un mal novelista” (Umbral, 1975, p. 217)

Yvancos (1989), lo que aparece en estos casos es un yo narrador homodiegético y autodiegético y, siguiendo los términos que más arriba se han citado; es, además, un narrador *interno* a la obra narrada. Por este motivo no debe confundirnos la lectura de la novela de Nabarro:

Resonancia y sustancia que parecen brotar sin tasa y sin mamparas desde la memoria del propio autor, en pacto tácito con los lectores, quienes suelen admitir de buen grado la veracidad última, la honesta confesionalidad –al modo de Rousseau, claro está– de obras como la presente. ¡Craso error cuando es Chusé Inazio Nabarro quien anda de por medio! (Sánchez Ibáñez, 2013, p. 31)

Mortal y rosa

Encontramos en *Mortal y rosa* un narrador predominantemente homodiegético. El autor abre la obra en una primera persona que, casi en su totalidad, ya no abandonará. El libro consta de cuarenta y un capítulos que carecen de numeración y de título, la constancia que tiene el lector del comienzo de un nuevo capítulo es la desaparición, en el primer párrafo del mismo, de la sangría utilizada para el resto de éstos⁹.

La persona

En la primera página, Umbral, ya traza una conexión con su lector. Si el el primer párrafo comienza con una primera persona en singular que dice: “Cuando me arranco al bosque de los sueños...” en el segundo párrafo, sólo cuatro líneas después, el autor utiliza una primera persona, esta vez en plural: “Todo lo que somos, sí, tiene ese revés de sueño...”. Umbral utiliza ese acercamiento para que el lector se sienta cómodo dentro de la cosmología de la obra, una cosmología que no va a ser creada por el autor, como sucede en la novela, sino que va a ser reconocida por el lector, puesto que la cosmología en este tipo de obras es la realidad de ambos, la misma realidad para todas las personas, la única realidad que existe. Por este motivo el lector, desde un primer momento, va a asumir, tácitamente, como cierto todo lo que leerá en sucesivas páginas, en las que ese acercamiento todavía se hace más intenso, más íntimo.

⁹ La edición de *Mortal y rosa* de la que proceden las referencias de este trabajo corresponde a la segunda edición de la editorial Planeta (2007). En otras ediciones, anteriores a ésta, el inicio de cada capítulo se identifica por la presencia de versalitas en el inicio del primer párrafo.

Umbral utiliza, predominantemente, la primera persona para referirse a él mismo. No obstante se pueden leer pasajes en los que el *yo* evoca a otro personaje. Tal es el caso del capítulo tercero, donde se leen dos párrafos en los que el *yo* evoca a una empleada de hogar, a la que, también en el mismo capítulo, se refiere en tercera persona. Este distanciamiento; poner en boca de otro *yo* las propias palabras o el uso de terceras personas, se utiliza en la novela como técnica para que el lector configure la cosmología de la obra, para que reconozca a los personajes como mera producción de su autor, quién da por sentado que esos personajes no son reales. Sin embargo, Umbral utiliza esta técnica a modo de *transcripción mental*, para decirle al lector qué está pensando la empleada de hogar, siendo el lector consciente de que él la conoce bien. Él conoce la rutina de la mujer y conoce sus comentarios, él la observa muy a menudo y así lo hace constar mientras habla por su boca: “Pero ahora está sentada, quieta, inmóvil, densa, pensativa. [...] El cuerpo está perdido, dormido, disperso, reunido sin forma en su propio regazo. [...] Ahora está quieta, con el cuerpo dormido, quizá despierto allá en lo hondo...” (Umbral, 2007, pp. 50-52)

A propósito del uso de la primera persona como técnica de acercamiento y muestra de la veracidad del contenido, cabe destacar su antagónico uso como método para hacer creíble algo que, en realidad, no lo es. Esta técnica, utilizada también muy a menudo en la novela –caso ejemplar sería *La verdad sobre el caso Savolta*, de Mendoza, mencionada con anterioridad-- permite crearle al lector cierta duda sobre la veracidad, efecto este que beneficia al escritor, quien pretende que el hecho sea entendido como dato real, al menos en la propia cosmología del libro. El uso de la primera persona, pues, no garantiza la autenticidad de lo narrado pero ayuda a construir una historia más creíble, sin que sospechemos de la veracidad de lo que el autor nos cuenta. Otro de las grandes obras publicadas en aquella década, aunque fuera de nuestras fronteras, es *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco, quien, inteligentemente, utiliza un personaje que habla en primera persona pero disuelve su creación en varias capas, varias máscaras, entre las que el lector pierde la pista del escritor:

Me puse a leer, o a releer, a los cronistas medievales, para asimilar su ritmo, su candor. Hablarían por mí y yo quedaría libre de sospechas. Libre de sospechas, pero no de los ecos de la intertextualidad. Así volví a descubrir lo que los escritores siempre han sabido (y que tantas veces nos han dicho): los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado. Lo sabía Homero, lo sabía Ariosto, para

no hablar de Rabelais o de Cervantes. De modo que mi historia sólo podía comenzar por el manuscrito reencontrado, y también ella sería una cita (naturalmente). Así escribí de inmediato la introducción, situando mi narración en un cuarto nivel de inclusión, en el seno de otras tres narraciones: yo digo que Vallet decía que Mabillon había dicho que Adso dijo... (Eco, 1984, p. 9)

La intertextualidad

Las palabras de Eco me abren el camino para sacar un tema que ha permitido infinitas producciones a estudiosos y críticos; el concepto de *intertextualidad*. La intertextualidad se vincula con la presencia de fragmentos de un texto en otro texto posterior. Para Gérard Genette, la intertextualidad se define, en un sentido estricto, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro (Genette, 1989, p. 10). “Los libros siempre hablan de otros libros” advierte Eco por su parte (1984). Mientras que Michael Riffaterre, sin embargo, ahonda todavía más y define la intertextualidad como la percepción, por el lector, de relaciones entre una obra y otras que la han precedido o seguido. Para Riffaterre, la intertextualidad es equiparable a la *literariedad*, pues sostiene que la intertextualidad es el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido (Genette, 1989, p. 11).

La lectura lineal es común a todos los lectores, es una lectura que permite conocer el sentido del texto, que no produce, apenas, *extrañamiento*. Por otro lado, la lectura literaria, la que permite conceder significación a lo escrito, es una lectura distinta en cada uno de los lectores y es ahí cuando un texto pasa de ser una simple recopilación de palabras a considerarse Literatura.

Cada lector literario será un lector diferente a otro lector también literario, será otro lector si lee la obra por segunda vez o si lo hace en un tiempo o en otro y por eso existe una figura denominada Lector Modelo. El Lector Modelo sería aquel lector imposible para quien estaría escrita la obra, aquel lector detectaría todas las alusiones, todos esos fragmentos del texto que hablan de otros textos anteriores. El Lector Modelo no solo es imposible por que imposible es conocer todos los sentimientos de extrañamiento de una

obra sino, además, porque el propio escritor no es consciente de todos los procesos y productos de significancia que ha incluido en el texto.

A modo de ejemplo. El título de la obra: *Mortal y rosa*, contiene, o puede contener varias significaciones. Leyendo el título, de un modo lineal, el lector puede quedarse con dos sentidos. Por un lado puede pensar en algo que es susceptible de morir y en una rosa. Inmediatamente puede pensar en algo (que más bien será alguien) que además de ser susceptible de morir, es de color rosa (de ahí que sea, más bien, un alguien, por la isotopía que se produce). A partir de este momento la lectura lineal pasaría a considerarse lectura *literaria*. Buscamos entonces, descubierto el sentido, algunas significaciones al título. Puede a uno venirle a la cabeza las *Apostillas a El nombre de la rosa*, donde Eco afirma que:

La idea de *El nombre de la rosa* se me ocurrió casi por casualidad, y me gustó porque la rosa es una figura simbólica tan densa que, por tener tantos significados, ya casi los ha perdido todos: rosa mística, y como rosa ha vivido lo que viven las rosas, la guerra de las dos rosas, una rosa es una rosa es una rosa es una rosa, los rosacruces, gracias por las espléndidas rosas, rosa fresca toda fragancia.

Así, el lector quedaba con razón desorientado, no podía escoger tal o cual interpretación; y, aunque hubiese captado las posibles lecturas nominalistas del verso final¹⁰, sólo sería a último momento, después de haber escogido vaya a saber qué otras posibilidades. El título debe confundir las ideas, no regimentarlas. (Eco, 1984, p. 4)

El hecho de que las *Apostillas* fueran publicadas casi diez años después que la obra de Francisco Umbral no las anula en cuanto red explicativa que convalida las sugerencias de sentido con que el autor español había poblado su diario de 1975. No obstante, la clave interpretativa más próxima viene dada por el propio Umbral en las páginas preliminares de *Mortal y rosa*, que acogen, como exergo, la cita de dos versos de Pedro Salinas: "...ésta corporeidad mortal y rosa / donde el amor inventa su infinito"¹¹. El autor no quiere que se busquen significaciones de más, quiere una lectura lineal, él solo aspira a relatar algunos hechos íntimos de su vida personal. su pasado, su

¹⁰ El verso final de *El nombre de la rosa* es un hexámetro latino que dice lo siguiente: stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.

¹¹ Concretamente los versos 2461 y 2462 de *La voz a ti debida*.

presente, sus aspiraciones futuras, sus metas conseguidas, sus miedos, sus deseos, en resumen; su pensamiento:

Por eso, todo lo que escriba, ya, quisiera que tuviese la sencillez directa del diario íntimo, de este diario, de lo que hace uno con su caligrafía más honrada, y esto por reducir al mínimo la farsa del vivir, duplicada siempre por la farsa de escribir. Leedme sencillamente, de frente, anulando entre escritura y lectura todo protocolo falsario. Ni el gran espectáculo de la filosofía ni el convencionalismo de la narración. Sólo la escritura de un hombre que hace interminablemente su diario. (Umbral, 2007, pp. 200-201)

Pero la sencillez es engañosa, y la intertextualidad profunda, pues un título como *La voz a ti debida*, ya se había escrito con anterioridad, de la mano de Garcilaso de la Vega, en su duodécimo verso de su égloga III, *Tirreno Alcino*: "...mas con la lengua muerta y fría en la boca / pienso mover la voz a ti debida". En definitiva: "Todo poema procede de otro poema", decía Northrop Frye.

El estilo

El problema del género todavía se hace mayor cuando Umbral decide utilizar diversos géneros para construir su obra. El autor utiliza constantemente un tono lírico en su prosa pero, además, se permite introducir, directamente, poemas entre sus líneas, poemas que constituyen, por sí solos, capítulos. En alguna ocasión, sin forma de poema, sin la utilización de versos, se aprecia cierta musicalidad, cierto ritmo en la prosa del autor, lo que produce un sentido de *extrañeza*, de *singularización* del texto (Tomachevski, 1982) que, las más de las veces podría pasar desapercibida. Un ejemplo sería el siguiente:

Miro a veces los días que pasan como huecos, la luz adolescente que se seca en las copas, el relieve del tiempo granado en las muchachas y el milagro de todo que cuaja sin ser visto¹². Miro el oro caliente que queda abandonado cuando los niños pierden su inocencia en la tarde, y recojo despacio, con manos de mendigo, el color de la música y el aire de la vida. (Umbral, 2007, p. 97)

A primera vista podría pasar desapercibido el uso de estructuras alejandrinas con las que Umbral ha construido este fragmento, que también confiere por sí solo un capítulo.

¹² Podría estar facilitando el autor información acerca del ritmo de las proposiciones que construyen este capítulo cuando dice: "todo cuaja sin ser visto".

Es por este uso del lenguaje por el que la crítica, desorientada, no coincide en dónde o cómo clasificar este tipo de obras.

Pero el autor también utiliza otros géneros para la construcción de su obra. Pueden observarse memorias cuando rememora sus años de infancia. Se puede, incluso, leer algunas líneas de una supuesta carta a su mujer¹³.

Y entonces es cuando le he escrito una carta a mi mujer, no para que ella la lea, sino para meterla aquí, en este diario, como un testamento donde nada se testa, como una correspondencia más allá de la muerte, que es donde moramos ahora los dos: (Umbral, 2007, p. 205)

Se entrelazan, por tanto, varios géneros literarios dentro de una misma obra que, en su conjunto tiene más de lírica que de narrativa, a pesar de estar escrita en prosa. El estilo prosista asociado a la narrativa y el estilo poético asociado a la lírica, Umbral los mezcla, los funde y fusiona, y resulta su peculiar prosa, un estilo con la limitación del mismo autor. “La prosa es prosa porque tiene sombra, la sombra del tío que está encima. Si no tiene sombras es poesía.” (Umbral, 2007, p. 87)

El tiempo

Umbral comienza escribiendo un diario de un periodo temporal aproximadamente equivalente a un año de su vida. Lo hace aproximadamente a partir de 1972 y, al parecer, la enfermedad de su hijo se manifiesta después de que el autor comenzara a escribir. Este acontecimiento marcará un antes y un después en la obra, a pesar de que el autor no comunica literalmente el suceso.

Umbral comienza escribiendo lo que él quiere que se lea como un diario íntimo pero le asalta la enfermedad y posterior muerte de su hijo, suceso que acaece hacia la mitad de la obra. Y digo hacia la mitad de la obra porque en ella no aparece escrita la fecha del suceso. Pero aparecen cambios de estilo, cambios repentinos en las opiniones del autor. En realidad no aparece ninguna fecha, lo que hace que la concepción de diario que defiende el autor pierda una parte importante de su significado, pues un diario sin fechas no es diario. Sin embargo sí aparecen referencias temporales que pudieran pasar

¹³ En 2008 se publicaría, a título póstumo, *Cartas a mi mujer*.

inadvertidas pero que están ahí y conceden a la obra un tiempo interno que puede ser datado.

Puesto que la muerte de Francisco Umbral Suárez, “Pincho”, marcó, inevitablemente, un antes y un después en la obra de Umbral, creo preciso situar este hecho dentro de la obra. En la introducción que hace García Posada en la edición de *Mortal y rosa*, publicada en 2001, sitúa el anuncio de la muerte en la carta que Umbral escribe y esconde para su mujer.

Desde aquellas tardes, recuerda, en que la pequeña ciudad conducía sus ocasos a una apoteosis mediocre, hasta la luz de esta tarde, luz de agua y más allá, hemos venido fraguando un hijo para la muerte, algo tembloroso que nacía de ti y de mí, tramado en noches de lluvia y días de labor, una claridad implícita en tu alma, una impaciencia asomada a mi papel, y eso hasta siempre, la identidad nacida de nuestros desvíos, el hijo sagrado y muerto. (Umbral, 2007, p. 206)

Sin embargo, al leer la obra, he detectado que el anuncio se hace con anterioridad. No abre un capítulo, ni siquiera abre un párrafo, sólo un punto y seguido. Umbral nos habla de su hijo y, en la siguiente frase, nos anuncia su muerte. Los dos párrafos anteriores al citado, leídos con posterioridad, parecen describir el recorrido que hacen autor e hijo a la que, posiblemente sea la última intervención médica o la última situación hospitalaria en la que *el niño*, como suele llamarlo el autor, todavía está vivo, aunque previsiblemente moribundo. En este pasaje, el autor lleva a su hijo en una silla de ruedas, no se conoce hacia dónde, pero el autor ya no vuelve a referirse a “Pincho” como una niño con vida:

Hasta que comprendo que la silla me lleva a mí, que el niño tira de mí, que vamos a no sé qué despeñadero, que soy un cadáver deambulando detrás de una silla de ruedas, o que llevo en la silla de ruedas una porción mínima de muerte, un niño que no pesa, una vida que no suena. (Umbral, 2007, p. 200)

Así entonces, será en el siguiente párrafo cuando el autor manifiesta taxativamente la pérdida de su hijo.

El niño, ya, es sagrado. Sé, como sabía el poeta, que la vida no es noble, ni buena, ni sagrada, y no hallo nada que respetar ni venerar en el cielo ni en la tierra, ni un solo ser, ni un solo hombre merecen mi devoción, desde hace mucho tiempo, pero gracias a este

hijo tenido y perdido habrá ya siempre para mí, en lo más puro de la luz, en el resplandor de lo inexistente, un ser sagrado, una criatura de oro, de modo que el hijo se constituye en criatura aparte de la creación, en relámpago de la sacralidad que no se ha dado jamás en todo el universo. (Umbral, 2007, p. 201)

Este suceso que acontece pasada la mitad de la obra es un hecho que puede datarse¹⁴, por lo que puede ser un punto a partir del cual podemos comenzar a construir el tiempo interno de la totalidad de la obra. Si bien es cierto que este diario íntimo que defiende el propio autor es un diario sin fechas, como he comentado anteriormente, sí existen indicios y comentarios del autor que permiten conocer el devenir de la construcción de la obra. A continuación enumeraré, a modo de línea temporal, ese intervalo de algo más de un año.

La primera alusión temporal podemos encontrarla en la página 70, en la que se lee: “Ha venido el verano y se ha llevado al niño hacia otros soles, hacia otros veranos, arboledas de sombra en que se me pierde”. A pesar de que en las páginas anteriores el autor no facilita referencias temporales de un modo directo, es cierto que escribe *primavera* en varias ocasiones, además de utilizar otros vocablos que configuran cierta isotopía en torno a la estación primaveral. Algunos ejemplos los encontramos en la página 21: “Era mi pelo rubio triginal por donde pasaban palomas femeninas como manos, vientos de primavera, ráfagas, y hoy sólo pasan peines tristes, y el rastrillado de las ideas, que un día me alborotó la cabellera de metáforas [...]”, en la página 62, además de reiterar esa alusión primaveral, se permite una situación temporal más concreta:

“Digamos que el medio siglo corría ya por su segunda mitad y el espejo de la pensión reflejaba a un muchacho borroso, tan borroso como en la fotografía del colegio —aquella mañana de enero, en el patio—, y él se miraba allí las gafas insuficientes, el pelo apaisado, la boca delicada, el traje desvaído, la corbata fatigada, y las lágrimas, las lagrimas pueriles, las últimas lágrimas y el último temblor de chopo intelectual azotado por el viento primaveral del futuro.”

El segundo capítulo de la obra lo inicia el autor aludiendo a *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez, excelente productor de prosa lírica y cuya mencionada obra sigue el esquema temporal

¹⁴ Francisco Pérez Suárez murió el 24 de julio de 1974

primavera – verano – otoño – invierno. El fragmento dice: “Es domingo y la gente ha desaparecido dentro de la iglesia. En una mañana así, mientras la humanidad conversaba con Dios, el poeta conversaba con su burro.” En este sentido, cabe mencionar, la estrecha relación entre el concepto *primavera* y el autor Juan Ramón Jiménez¹⁵. Además, *el poeta* define al burro como primavera: “¿Ni una descripción sería mereces tú, cuya descripción cierta sería... un cuento de primavera?” (Jiménez, 1981, p. 64)

La primera alusión al año 1973 la podemos encontrar citada en la edición cuya introducción firma García Posada. En ella, Posada muestra una comparativa de dos fragmentos de sendas obras de Umbral, *Mortal y rosa* y *Retrato de un joven malvado*. Los fragmentos son los que siguen:

Pensiones de sombra, horas perdidas, sillones de cuero sintético en el recibidor, penumbra, flores de plástico, corredores, espejos pentagonales con un trébol grabado en cada ángulo, el mensaje olorientado de la cocina, mesas inseguras... (Umbral, 2007, p. 60)

Pensiones de sombra, horas perdidas, pasillos largos, quebrados, una floración de olores que nos salían al encuentro, la berza dulce del día anterior, cuadros en las paredes, espejos pentagonales con un trébol grabado en cada esquina, tresillos de plástico... (Umbral, 1973, p. 44)

Es curioso el innegable paralelismo que se presenta entre ambas citas, ya no sólo en lo puramente literal sino, además, en prácticamente todas las imágenes que se muestran. *Retrato de un joven malvado* se publicó en el año 1973 por lo que podemos pensar que corrían esas fechas para cuando Umbral escribía estas líneas. Esta alusión a otro texto la advierte él mismo, pocas líneas después, cuando dice: “No sé si el adiós a la juventud perdida o el retrato del joven malvado o la crónica de la vida airada...” (Umbral, 2007, p. 61). Además, se pueden entrever otras dos alusiones, una, a *Las noches del buen retiro*, en *La juventud perdida* (Baroja, 1934) y, otra, a un texto perteneciente a unas publicaciones tituladas *Las prosas de Umbral*, divididas, tomando como eje la memoria en *El hijo de Greta Garbo*, *Mortal y rosa*, *Crónica de la vida airada*, *Memorias eróticas* y *Días color de Historia*. Aunque ésta última referencia no cobrará sentido hasta pasada una década, cuando será publicada. En todas las referencias se habla de

¹⁵ Algunos poemas del autor son: *Primavera*, *Primavera Madre*, *Primavera amarilla*, *A Dios en Primavera* o *Mañana de primavera*. En *Platero y yo*, el capítulo XXV tiene por título *La primavera*.

una vida pasada, se rememoran las juventudes de los autores, del mismo modo que Umbral recuerda y describe su juventud y su niñez.

Más adelante, desde la página 70, citada anteriormente, podemos leer varias referencias al verano, de hecho Umbral repite en varias ocasiones la misma estructura gramatical para comenzar algunos párrafos, he aquí un ejemplo:

Escribo este libro en verano, cruzado de mares y viajes, pero quisiera entrar con él en el invierno, quisiera que se crease de climas y fríos; que la vida pase por su fondo, que sea un libro practicable, no hermético, no cerrado, no completo, sino disponible y meteorológico. (Umbral, 2007, p. 75)

Uno de los siguientes capítulos Umbral comienza escribiendo y facilitando al lector que se encuentra en octubre, aún así el lector todavía no es consciente, literalmente de que se trata de octubre del año 1973. El párrafo reproducido a continuación es un capítulo completo de la obra.

Octubre. Se perfecciona la redondez del mundo. Los árboles son violines cuya música es el azul del cielo. El bosque juega con mi hijo como un tigre verde con un jilguero. Somos el interior de una lentísima manzana cayendo silenciosamente en el tiempo. (Umbral, 2007, p. 96)

Umbral vuelve a utilizar un solo párrafo para construir un capítulo en el que desvela que estamos en noviembre y otra vez, en domingo: “Qué domingo de noviembre, claro y frío...” (Umbral, 2007, p. 110)

En uno de los pasajes de la obra, más adelante, dónde el autor habla sobre las miserias de la Humanidad, sobre muerte y sobre destrucción, abre uno de los párrafos diciendo:

Mas la violencia está en la calle, el maretazo oscuro de la política, y pasa otra vez el ala nocturna del miedo, canta la sangre y el dolor, y hay grumos humanos, embolados, atropellos de luz en la luz, de sombra en la sombra. Algo está pasando. Así camina la Historia, hijo. (Umbral, 2007, p. 133)

En la introducción de García Posada de la edición de *Mortal y rosa* publicada en 2001 se puede leer que esta descripción podría coincidir con el asesinato de Carrero Blanco, hecho acaecido el 20 de diciembre de 1973.

Umbral vuelve a abrir un capítulo con una referencia temporal. “La terraza en esta primavera inverniza.” (Umbral, 1975, p. 168)

Y lo sigue haciendo. “Abril, Abril es una huella encharcada en la hierba.” (Umbral, 1975, p. 186)

La siguiente fecha temporal podría ser el anuncio de la muerte de su hijo, comentado anteriormente, que situaría la escena en julio de 1974.

De nuevo, en el párrafo que abre uno de los últimos capítulos del libro, Umbral esconde la situación temporal tras acontecimientos reales que pueden ser registrados. Ésta vez podemos leer: “Francia ensaya ahora sus bombas atómicas” (Umbral, 1975, p. 209). Con ésta alusión puede comprobarse que, efectivamente, Francia detonó las que serían sus últimas pruebas nucleares en la atmósfera, durante los meses de julio, agosto y septiembre de 1974.

Por otro lado, puede comprobarse, además, recurriendo de nuevo a la prensa escrita un hecho que el autor describe así: “Habla estos días la prensa de los perros asilvestrados que se comen a los niños por Galicia¹⁶.” (Umbral, 1975, p. 217). Cuatro páginas después el autor revela que nos encontramos en otoño: “Otoño. Astenia. Un cielo vacío, entreluces y entremuertos” (Umbral, 1975, p. 221)

Finalmente, casi desapercibido, en el antepenúltimo capítulo de la obra, el autor se permite escribir las siguientes líneas, que, a pesar de no decirlo literalmente, podría ser el día del sexto cumpleaños de su hijo¹⁷:

Ella ha madrugado, inquieta, movida por un secreto, por una alegría pequeña —qué triste picardía la suya— y se ha movido por la casa con más vivacidad, como criando tú vivías, y ha traído de la calle dos rosas rojas, dos flores forradas de verde, que eran la clave de su secreto, el centro de su pequeña y tierna conspiración, porque algo había que hacer, hijo, y las dos rosas estuvieron ahí, lumbre de una alegría remota en lo gris del hogar. (Umbral, 1975, p. 237)

¹⁶ Puede consultarse la noticia en la hemeroteca electrónica del diario ABC, con fecha 22 de septiembre de 1974.

¹⁷ La sospecha se hace muy evidente en el fragmento “porque algo había que hacer, hijo”. Por otro lado, la fecha de nacimiento de Francisco Pérez Suárez fue el 14 de octubre de 1968.

Retablo de Morales, escrito por él mismo

Es ésta una obra curiosa, breve, con un notable tono jocoso. Una novela que describe la vida de Luis de Morales, personaje con efectiva existencia histórica, quien, se supone, habría dejado relatada sobre papel su propia biografía, hacia los últimos años de su vida.

En la obra podemos leer el motivo que empujó al pintor Morales a escribir sobre su vida: "... porque siento una extraña necesidad de recordar..." y añade que en su escrito: "hallaréis la verdad casi entera y casi monda" (Lencero, 2002, p. 10).

En las siguientes líneas examino *Retablo de Morales, escrito por él mismo*. Solamente por cuanto es un perfecto ejemplo de lo que podríamos denominar *novela autobiográfica* o, en todo caso, *autobiografía ficcional*.

En primer lugar podemos detenernos en el hecho de que autor –es decir, el *escritor* real, efectivo- y protagonista principal no son la misma persona. Además, las vidas de uno y de otro distan aproximadamente cinco siglos. Hecho que, rigiéndonos por las reglas definitorias de una autobiografía, no permiten clasificar la obra de Lencero como tal.

Aun así, es un buen ejemplo de autobiografía en cuanto a la *forma* en la que está construida. Luis de Morales, viejo, débil y consciente de que la muerte puede llegarle en cualquier momento, decide contar su historia desde el recuerdo. Este hecho situaría, por tanto, la obra en el campo de las *memorias*. No obstante, el protagonista confiesa (a través del autor) que:

De todo no escribiré; que hay cosas de las que a un hombre suceden en esta vida que no son para escritas; y otras que, aun pudiendo serlo, no lo son a mi gusto o se han caído de mi memoria. (Lencero, 2002, p. 10)

A todo esto hay que añadir que Lencero se cuida de dotarse de máscaras, al estilo de Eco en *El nombre de la rosa*, para disolver esa lejanía entre autor y protagonista (Eco, 1984). Así pues, la obra de Lencero se propone como cierta en cuanto que son los escritos biográficos de Luis de Morales, que guardó su ayudante Luis García. A su vez, Luis García asegura (a través del autor) que no modifica ni una sola palabra de los escritos de Morales, los cuales dicta a un "cacereño que dice que tiene impronta". El

autor consigue así varias capas que, al mismo tiempo que camuflan el origen de los escritos, dotan a la historia de mayor credibilidad. Pero, siguiendo el tono jocosos y socarrón con el que el autor dota a la novela, podemos leer, en líneas que pronunciaría Luis García, el ayudante:

Yo ni pongo ni quito; con guardarlos cumplí. Ya un cacereño que dice que tiene imprenta se los pongo en la mano. De mi voz le dicto estas palabras y él las copia tal como. O al menos eso me dice; que yo leer no sé. (Lencero, 2002, p. 8)

En cuanto a alusiones y relaciones con diferentes realidades, podemos destacar cómo el autor se las arregla para nombrar escenarios reales, como la catedral de Toledo, algunas calles de Sevilla o la misma calle donde vive el protagonista, la cual, todavía hoy, mantiene su nombre.

También alude a personas reales con las que Morales compartiría algunos días de su vida, como su coetáneo Lope de Rueda, autor teatral, bien conocido en su época, que nos legó obras todavía hoy representadas.

En cuanto a las alusiones temporales, el protagonista afirma que conserva recuerdos de su infancia desde los seis años, no obstante se produce la relativa paradoja de que relate su vida desde el nacimiento: todo un “acto de fe”, como irónicamente subrayaba Chesterton, cuando lo que anda en juego es la redacción de unas memorias; y, en este caso, indicio evidente de que la obra cuenta con un autor externo. Hacia el final del libro aparece el supuesto testamento de Luis de Morales, con fecha de 1584. Algunas fuentes históricas datan la fecha del pintor extremeño en 1586, aunque no hay datos suficientes para confirmarlo.

La hora violeta

Las páginas de *La hora violeta* fueron escritas desde el recuerdo. Por esta razón no se trata de un diario, no lo es porque no se escribió respetando el devenir del tiempo, sino a posteriori. La obra son memorias de circunstancias muy concretas, pero descritas con estructura diarística. En un momento de la obra, el autor sostiene: “Prefiero confiar en

mi memoria y apuntar sólo los datos fundamentales o las frases que más me interesen” (Del Molino, 2013, p. 101).

Está dividida en cuatro capítulos y contiene una pequeña introducción que firma el mismo autor. En la introducción el autor desvela el porqué de su creación: “La búsqueda de una palabra que no existe en mi idioma: la que nombra a los padres que han visto morir a sus hijos.”

Aquí, Del Molino, en cierta manera, está aludiendo a *Mortal y rosa*. Las alusiones a la obra de Umbral, ciertas similitudes con el estilo de éste y de su obra, así como otros paralelismos literarios, van a ser una constante en *La hora violeta*. Tanto es así, que en las páginas preliminares, ya en el mismo arranque del libro, puede leerse una cita extraída de *Mortal y rosa*: “Si supieras, hijo, desde qué páramo te escribo, desde qué confusión de lágrimas y ropas, desde qué revuelta desgana.”

Éstas líneas, que nos introducen a la obra de Del Molino a través de las palabras de Umbral, nos revelan que, a diferencia de *Mortal y Rosa*, *La hora violeta* se construyó después de la muerte de Pablo, el hijo del autor.

Es una obra que parece ser la muestra de un sentimiento de un padre hacia su hijo, una especie de justificación personal, una necesidad natural e inherente a todo ser humano de contar, de narrar, de describir el mundo, de compartir el propio dolor. Una muestra de humanidad por la que, por alguna razón que escapa a la propia razón, el autor (y el ser humano) siente la necesidad de conversar con el que ya no está. Despuntan aquí de forma ejemplar esos rasgos de narratividad, de necesidad de narrar consustanciales al individuo en tanto ser social, que señaló con justeza Valverde (1982)

La persona

La obra está escrita en primera persona. El autor es narrador homodiegético de su obra y no abandona este punto de vista en ningún momento. No obstante, podemos encontrar pasajes en los que Del Molino, el autor y *narrador* de la obra, utiliza la primera persona para referirse a su receptor; al lector y otros en los que utiliza este estilo para hablarse a sí mismo.

La obra, que tiene forma de memorias, parece adoptar en algunos pasajes lo que podríamos denominar una conversación con uno mismo, en una suerte de “flujo de conciencia” bien regulada. El autor narrándose los hechos a sí mismo, como en un afán de memorizar los sucesos, como en un afán de no olvidar, dejando, al mismo tiempo, que el lector lea su diálogo íntimo, mostrándose transparente, como en un afán de coleccionar testigos.

En breves y puntuales momentos de la obra, Del Molino utiliza la tercera persona para referirse a Cris, su mujer o a Pablo, su hijo y quizá para algún otro personaje secundario, pero siempre sin abandonar esa primera persona dedicada al lector.

La intertextualidad

Mortal y rosa y *La hora violeta* pueden ser dos evidentes ejemplos de intertextualidad. La intertextualidad de aquella ha quedado descrita, dentro de mis límites, en párrafos anteriores. La de ésta es una intertextualidad que se compone, en gran proporción, de aquella.

Como hemos visto anteriormente, es importante la influencia de Umbral en la obra de Del Molino, quien lo hace así constar en varios puntos de su obra. Del Molino se cuida de que esta realidad no se interprete como plagio en diferentes lugares de su texto. Ofrece diferentes sensaciones: por un lado (hacia el final de la obra) parece confesar el bien que le ha hecho releer *Mortal y rosa*, por otro, parece sentirse molesto por esa inevitable dependencia a las palabras de Umbral.

Hemos visto en el apartado que abre este capítulo cómo el autor utiliza unas palabras de *Mortal y rosa* para introducir su texto, a modo de advertencia para aquellos lectores que hubieran detectado las innegables fórmulas literarias del autor vallisoletano. No obstante, nada más abrir el primer capítulo, el primer párrafo, la primera línea de la obra, el autor ofrece señales de distanciamiento con aquel al que alude en frecuentes ocasiones: “Me he propuesto no llamar niño al niño. Ni crío, ni chaval. Puede que cachorro sí, pero no en este libro. No inventar seudónimos, no usar iniciales. Sólo Pablo. Sólo su nombre.” (Del Molino, 2013, p.15). Pocas líneas después el autor insiste: “Por eso no emplearé subterfugios, no recurriré al truco de Umbral en *Mortal y rosa* de

llamar *el niño* al hijo, por más que aquello fuera una simple forma de acotar el dolor y de contenerlo para que no muerda mientras se escribe.” (Del Molino, 2013, p. 15).

Aunque el autor procura que quede constancia firme de la influencia de otra obra, las alusiones a la misma no volverán hasta la parte última de su trabajo. En cualquier caso, las alusiones, --si bien no literales--, son evidentes a lo largo de toda la obra. Ya no solo en el *qué dice*, sino, además, en el *cómo lo dice*, o sea, en esa doble basculación entre plano del *contenido* y plano de la *expresión* que certeramente planteaba Louis Hjelmslev (1974). Se ven reflejados los estilos umbralianos en el proceder literario de Del Molino. Incluso la forma paratextual de la obra guarda un estrecho paralelismo con la que un día, cuatro décadas atrás, decidió utilizar Umbral. Me refiero a la correlación de capítulos sin numerar, sin título. También a la aparición de capítulos, más bien sub-capítulos, contruidos por un breve párrafo. A las palabras que inspiraron, de la misma forma que Umbral aludía a Pedro Salinas.

Sí es cierto que *La hora violeta* la divide el autor en cuatro capítulos indizados, con su título y su número de página, pero cada uno de ellos está compuesto de otros capítulos (o sub-capítulos) sin título. Cada uno de éstos, por cierto, suprimiendo la sangría de la primera línea del párrafo que los inicia.

El uso análogo de otros rasgos literarios pueden ser advertidos en la escritura de Del Molino, quién utiliza, por ejemplo, un solo adjetivo para construir una descripción que podría ser elaborada por un ancho abanico de adjetivos. Adjetiva sustantivos para construir imágenes llenas de significado, con una sola palabra. Estructuras gramaticales simples pero con un sentido complejo, sucesiones de estructuras semejantes. Algunos ejemplos: “Con enfado, con rabia edípica, culpándome por haber terminado con esos meses de confort amniótico...” (Del Molino, 2013, p. 16), “Ruedas de grillo chillan en el corredor. Una luz blanca y sucia subraya la irrealidad desengrasada...” (Del Molino, 2013, p. 49) o “Me recluyo en el útero musical de mi adolescencia.” (Del Molino, 2013, p. 139)

Existe también un uso elevado de palabras que describen las partes del cuerpo en ambas obras. Umbral utilizó, además de las referencias temporales, ocultas o no, un leitmotiv basado en la descripción de su propio cuerpo que, en ocasiones, parece repudiar. En el texto de Del Molino existen continuas referencias a su cuerpo, al de su

hijo y al de su pareja. También se pueden leer fragmentos en los que el autor repudia su propio cuerpo, como el siguiente: “Primate apestoso, gordo de mierda, orangután sarnoso¹⁸.” (Del Molino, 2013, p. 188)

Otro paralelismo que podemos encontrar en las imágenes que utiliza ambos autores es la aparición en numerables ocasiones del uso de lo que podíamos denominar una isotopía construida con palabras relacionadas con *perro*. Así, en la obra de Umbral podíamos leer: “Los perros nos miran y nos ven, quizá, como perros.” (Umbral, 1975, p. 47). Y en la obra de Del Molino podemos encontrar: “Miradas perras y apaleadas que se reclaman más allá de lo animal.” (Del Molino, 2013, p. 23).

También resultan interesantes las metáforas que ambos autores construyen con el mundo animal así como las imágenes que elaboran en distintos (en ocasiones los mismos) animales para recordar a sus respectivos hijos. En este sentido, podemos leer en Umbral:

Los leones más fieros, los pájaros más metálicos remiten ya a ti dulcemente. Tu secreto emparentamiento con la selva llena de ternura las fieras de las revistas, y te recuerdo más violentamente cuando un animal pasa a mi lado, aparece en una página o se escribe en letra impresa. Con eso basta. Los animales, para la infancia, son signos, un leopardo vale por una letra y una jirafa por una palabra. (Umbral, 1975, p. 71)

Y poco más adelante podemos leer:

Fauna convencional que hemos acuñado para ti y para mí. Con la presencia de un perro en la calle me viene lo que tienes de perro, hijo, lo que tienes de bestia natural y directa, de ser errátil, y no hay nada como el parentesco de los niños con los animales, ese niño secreto de los ojos del gato, esa fiera rosada de tu cuerpo. (Umbral, 1975, p.72)

En la obra de Del Molino también son frecuentes las alusiones al mundo salvaje y a los animales. Poco avanzado el inicio de la obra podemos leer:

Hijo, ¿qué te duele, qué puedo hacer? En tu cuna respiras y transpiras con los ojos abiertos, mirando algo que no está aquí, concentrado en tu dolor. Como un animal herido en el bosque, me digo. Casi puedo oler la alfombra de agujas de pino que hay bajo tu cara, y la fragancia de la resina, y escuchar el zumbido de las cigarras y ver los puntos de

¹⁸ Orangután sarnoso quiere ser una metáfora de sí mismo en tanto que, Del Molino, padece psoriasis.

sol entre las ramas de los árboles. Y tú ahí, yaciente, como un jabalí alanceado que espera la llegada de los perros, ese impertinente galgo que te olisqueará para comprobar que sigues vivo. La cara contra las agujas de pino, el bosque borrándose en tu cuerpo. Animal herido, mi hijo. Animal herido, Pablo. (Del Molino, 2013, p. 40)

El animal que más intensamente une la obra de Del Molino con la de Umbral es el pato. Con la imagen del pato es con la que Del Molino se siente más identificado con Umbral. No se dice directamente en la obra pero se presenta de un modo muy transparente la *comodidad* del autor de *La hora violeta* cuando lee un pasaje concreto de *Mortal y rosa*, como si por un momento hubiese encontrado alguien que comprende su agonía. Del Molino debió sentirse muy identificado con un autor de quien dice fue seguidor (incluso *ingenuo imitador en sus primeros pinitos con la literatura*), pero ya no sólo en el plano estrictamente literario, sino en el plano humano. Ambos tuvieron que soportar una agonía similar, ambos tuvieron que hacerlo aproximadamente durante el mismo tiempo y ambos terminaron *refugiándose*, sin quererlo, en la literatura. Es natural pensar que fue la lectura de la obra de Umbral la que animó a Del Molino a proceder con su producción.

Creo que esa identificación de Del Molino con la persona que fue Umbral, con sus sentimientos, con su cambio de perspectiva de concebir la vida se hace evidente en el siguiente pasaje de *La hora violeta*, que es un texto extraído literalmente de *Mortal y rosa*:

Hijo, un día vi un pato en el agua. Quería habértelo contado. Hacía sol, estábamos en el campo, y el pato estaba allí, al sol, en el agua. Era blanco y no muy grande, ¿sabes? Nada más eso, hijo. Sé que es importante para ti. Para mí también. Te escribo, hijo, desde otra muerte que no es la tuya. Desde mi muerte. Porque lo más desolador es que ni en la muerte nos encontraremos. Cada cual se queda en su muerte, para siempre. (Umbral, 1975, p. 245) (Del Molino, 2013, p. 181)

El uso de éste párrafo, defiende Del Molino, es porque la última vez que salió a pasear con su hijo vieron unos patos y, continúa diciendo: “Por eso, cada vez que veo un pato, yo también le cuento que lo he visto, y cómo era el pato, y si iba solo o en grupo.” (Del Molino, 2013, p. 182)

Por último, dejando muchos otros paralelismos y alusiones que existen en la obra de Del Molino con respecto a la de Umbral y otros muchos que se me escapan, mostraré dos ejemplos más, sobre religión y filosofía. Si bien ambos autores aluden a diferentes principios filosóficos en sus respectivas obras, ambos coinciden en nombrar a Freud y su *necesidad de matar al padre*. Dice Umbral que: “El asesinato del padre, de los psicoanalistas, es siempre el comienzo de una religión.” (Umbral, 1975, p. 131) Y Del Molino, bromeando con su hijo, le dice: “Sí, hijo, diga lo que diga Freud, hay que matar al padre. Cuanto antes empieces, mejor.” (Del Molino, 2013, p.137)

Finalmente, las alusiones que ambos hacen a la religión, las hacen empujados por una crisis de fe. En este sentido, podemos leer en *Mortal y Rosa*: “Sólo podemos adorar aquello que hemos destruido. El cristiano tiene una clave de culpabilidad que es su mejor explicación. Se mata a un hombre, a un Dios, y ya se le puede venerar durante toda la Historia.” (Umbral, 2013, p.131). En *La hora violeta* podemos leer cómo el autor se hace las siguientes cuestiones: “¿Le reconfortará saber que su hijo sufre por causa de Dios? ¿Quiere más a un Dios que mata a su hijo que a su propio hijo?” (Del Molino, 2013, p. 153)

El estilo

El asunto del estilo vuelve a crear, en *La hora violeta*, cierta confusión en cuanto a la relación con uno u otro género. En este sentido, esta obra de reciente publicación, confirma la continuidad de este género híbrido todavía desclasificado (Pozuelo 2005) y con ocas posibilidades de llegar a un encasillamiento definitivo.

Como hemos visto con anterioridad, el género autobiográfico puede adoptar formas expresivas diferentes. Esta obra con forma de diario no fue escrita durante el devenir de los hechos relatados sino después de que estos hubieran ocurrido. En este sentido, a pesar del esquema temporal que sigue el libro, no podríamos hablar, efectivamente, de un diario.

En alguna de las reseñas de la obra, como en la que acompaña a la primera edición de Mondadori, en formato físico, en su contraportada se presenta la obra como una carta de un padre a un hijo ausente: “*La hora violeta* no es solo una apasionada carta de amor de un padre a su hijo, sino también la historia de una búsqueda: la de un término para

referirse a los padres huérfanos.” No obstante, líneas más abajo, la misma reseña se cierra con las siguientes palabras: “El resultado son unas emocionantes memorias que trascienden la muerte del niño al que están dedicadas”.

Por otro lado, en las páginas de la obra, el autor se refiere a su libro de este modo: “Cuando empecé a escribir esta especie de dietario que más parece un historial médico de mis propios trastornos, el calor no me dejaba dormir.” (Del Molino, 2013, p. 190). En la totalidad de la obra no podemos encontrar más alusiones a definiciones de su propia obra pero sí aparecen varias referencias a la similitud de su obra con lo que él denomina el “diario” de Umbral, por ejemplo, en el siguiente fragmento: “El diario de un padre y escritor que llamaba a las puertas de la madurez se convirtió en el llanto de un hombre que velaba el lecho de su niño de cabellos dorados¹⁹.” (Del Molino, 2013, p. 179)

Con un disimulado tono frívolo, el autor presenta la obra como un “diccionario de una sola entrada” como “la búsqueda de una palabra que no existe en mi idioma: la que nombra a los padres que han visto morir a sus hijos.”

No deja de ser, cuando menos, curioso que Del Molino, residente en Zaragoza, utilice también el término *dietario* para referirse a su obra, término que el *Diccionario* de la Real Academia define como: “Libro en que los cronistas de Aragón escribían los sucesos más notables.” La curiosidad reside, por un lado, obviamente, en el hecho de que el suceso que relata el autor tiene una importante trascendencia en su vida personal y, por otro lado, en que Del Molino, además de escritor, es cronista en varios periódicos.

Así las cosas, se comprueba la complicidad de encuadrar la obra en uno u otro género, avivando todavía más el importante debate que existe en la actualidad literaria sobre realidad y ficción, en los que podemos leer titulares que cuestionan con este binomio obras como *Don Quijote de la Mancha*²⁰.

¹⁹ “Soldadito rubio que mandaba en el mundo, te perdí para siempre. Tus ojos cuajaban el azul del cielo. Tu pelo doraba la calidad del día.” (Umbral, 1975, p. 228)

²⁰ Así lo defienden, a modo de hipótesis, los investigadores Francisco Javier Escudero (archivero e historiador) e Isabel Sánchez Duque (arqueóloga y experta en patrimonio cultural).

El tiempo

En relación al transcurso del tiempo, Del Molino facilita señales que ayudan a seguir el recorrido de la historia, como alusiones a la Navidad, al cumpleaños de su hijo o a las escapadas veraniegas. También data las fechas en la que comienza la historia, empleando para ello la edad de su hijo, el tiempo que dura, utilizando también el tiempo que transcurrió mientras su hijo estaba ingresado en hospitales.

Por tanto, el lector, es consciente de la duración de la historia; algo más de un año, pero es complicado situarla en el calendario, pues las alusiones temporales son en base a los sucesos que acontecen en las vidas de los protagonistas.

No obstante, el autor, ofrece algunos detalles que, además de situar la historia en fechas reales, ayudan a garantizar la realidad de los sucesos. Por un lado el autor reproduce una carta que le envía el Departamento de Donantes REDMO, y por otro lado, presenta una columna firmada por su mujer, Cristina Delgado, que fue publicada en *Heraldo de Aragón*, el día 9 de noviembre de 2011, en la que se revela que es ese día en el que Pablo, el hijo del autor, cumpliría dos años.

CONCLUSIONES

He querido, con las obras descritas anteriormente, poner de manifiesto el hecho de que en la época que vivimos se vienen sucediendo obras literarias con una marcada vuelta al *yo*. Las obras mencionadas, colectivamente, no son sino una discreta, muy pequeña muestra de que el género autobiográfico va ocupando un lugar cada vez más importante en toda librería (y, con ello, homologando a la literatura española con las de un entorno cultural). Está sucediendo ahora mismo²¹, la vuelta al *yo* es cada vez más nítida y así lo defienden muchos críticos literarios y, por supuesto, los autores de éstas obras. Así lo sostiene, entre otros, José-Carlos Mainer, en sus *Tramas, libros, nombres*:

Y es que volvemos a saber qué es el *yo*, o, por lo menos, a frecuentar los alrededores de lo que fue territorio tan inhóspito y sospechoso en el siglo que acaba de transcurrir. El

²¹ Es un hecho que abre numerosos debates en la actualidad. Como asegura Berna González Harbour (2014): “Hoy las novelas quieren sonar a verdad.”

escritor de ahora produce a menudo desde el ámbito gramatical de la primera persona, sin excesivo pudor ante las emociones, ni demasiada desconfianza respecto a las consecuencias filosóficas de enunciar el pronombre yo. (Mainer, 2005, p. 204)

Pero no es una nueva invención, el ser humano siempre ha escrito sobre sí, sobre sus actos, sobre sus acontecimientos o reflexiones, conforme se destacaba en las páginas iniciales de este mismo trabajo. Originalmente la fórmula solía presentarse en un rígido estilo épico, tradicionalmente en verso. Además podríamos añadir la tarea de cronistas e historiadores que han dedicado su escritura a reflejar los acontecimientos que vivían. Estos, sin embargo, se presume que se ceñían a contar los hechos como sucediesen –o tal era su intención-, por lo que no se presentaban sus obras como literarias, por su ausencia estilística. No buscaban el deleite del posible lector ni captar la atención sirviéndose de artificios literarios.

En todo caso, la lírica o la poesía no era utilizada como estilo para relatar una vida, o una serie de acontecimientos reales, pues la naturaleza última de estos géneros radica en el deleite, en el disfrute con la lectura literariamente bella, en la evocación, en la imaginación. Las palabras de Aristóteles sobre este asunto no dejan lugar a dudas:

No es tarea propia del poeta decir lo que ha sucedido, sino qué cosas podrían suceder y son posibles según lo verosímil o lo necesario [...]. En eso se diferencia del historiador, en que éste relata lo sucedido, y él lo que podría suceder. (Aristóteles, 1451 b 36)²²

El contexto acompaña, es decir, el contexto social, al que hago referencia al inicio de este trabajo, favorece esta creciente decisión de los autores para mostrarse tan transparentes como la retórica actual permite a cada uno²³. Digo que *favorece* porque hoy los autores tienen nombre propio, de hecho, con frecuencia, tienen *demasiado* nombre, aparecen asiduamente en revistas o en medios televisivos, organizan encuentros con sus lectores para debatir los asuntos de sus obras, utilizan *redes sociales* que los conectan ininterrumpidamente a la realidad e incluso mantienen conversaciones en tiempo real a través de sus *blogs*. Lo público se ha abierto paso en lo íntimo, en lo privado, sin medidas, sin límites ni fronteras. Por eso resulta tan complejo trazar una

²² Véase en Gual, 2002, p. 11, quien sigue en su lectura la edición de *Arte Poética* de Aristóteles a cargo de Valentín García Yebra.

²³ Téngase en cuenta a este respecto, simplemente, las agudas observaciones de Eco, 1984.

línea divisoria entre los subgéneros de corte autobiográfico, por eso comienzan, incluso, a borrarse los mismos límites entre los géneros tradicionales.

En un afán de definir qué es literatura, de algún modo, podríamos hablar de que literatura es aquello que ha sido escrito para ser leído en sus propios términos, sin cambiar ni un ápice, como “noticia para siempre”, en palabras de Ezra Pound. Pero hoy cabe todo. Ni siquiera podemos hablar de que la autobiografía, o la biografía, sea utilizada para contar la vida de una persona notable en su contexto social. Hoy, la vida de cualquier individuo es una biografía, es literatura, sólo hay que tener pericia retórica, saber utilizar el lenguaje literario, que no es poco.

Una conclusión que puede extraerse es que los límites entre realidad y ficción probablemente no podrán llegar a establecerse con absoluta nitidez porque la realidad necesita la ficción para ser literatura. Un clarificador ejemplo lo encontré en un libro de ejercicios de literatura. El capítulo dedicado a la autobiografía contenía dos ejercicios. Tras la lectura de *Mi vida ante los pupitres*, de José Antonio Labordeta, el primero de los ejercicios requería que el lector elaborase su currículum vitae, aclarando que se trataba de relacionar los principales datos biográficos de uno mismo, los méritos profesionales, etc. El segundo ejercicio consistía en la elaboración del planteamiento de la autobiografía propia. Y se adjuntaban dos cuestiones:

1. ¿Cómo vas a conseguir que los fríos datos de tu currículum cobren vida?
2. ¿Vas a ajustarte a la cronología o se te ocurre otra forma más interesante de desarrollarla?

Este ejercicio contiene, a mi modo de entender, la explicación de que el binomio realidad-ficción no puede ser dividido cuando un individuo trata de relatar su propia historia.

LA AUTOBIOGRAFÍA Y LA EDUCACIÓN

Queda pendiente referirme a la alusión que hacía al inicio de este trabajo sobre el término *estética imitativa*. Aristóteles considera el arte (acepción ésta que define la *estética*²⁴) como la actividad de los seres humanos de producciones --creaciones--

²⁴ Recogida en *Poética*, edición de Valentín García Yebra (2009)

basadas en el conocimiento. Consideramos la creación literaria, por tanto, como una producción artística. Aristóteles distinguía entre estética imitativa y estética no imitativa. En nuestro caso, hago alusión a la estética imitativa para referirme a la necesidad del ser humano de representar el mundo que le rodea y para hacerlo necesita, inevitablemente, imitarlo. Sin embargo, Aristóteles, por aquél entonces, defendía que primaba más que lo representado tuviera armonía a que mantuviera fidelidad con modelo real. Esta concepción guarda una estrecha relación con lo que hoy en día sucede en las creaciones literarias autobiográficas. En todo caso, reitero mi remisión, la producción artística es algo propio y natural del humano y produce placer.

En el caso de la literatura o, más ampliamente, de la expresión del lenguaje (narrar, cantar, conversar, representar, actuar...), es innegable la necesidad que el ser humano tiene de reconocer lo que se representa, se haga de una u otra forma. La Literatura, en suma, puede ser definida como el resultado de la manifestación cultural del ser humano. En este sentido, podemos leer en Valverde (1984): “Todavía no se han puesto de acuerdo los investigadores sobre qué eran los *duelos y quebrantos* que los sábados comía don Quijote --mejor dicho, don Alonso Quijano--”. Es este un ejemplo que responde, de un lado, a la necesidad de comprender el mundo y, de otro, a la necesidad de representarlo.

Pero de nada sirve crear una obra literaria, o cualquier otra producción artística, si nadie puede entenderla, si nadie puede interpretarla (pasando por alto que, si nadie fuera capaz de entenderla, nadie sería capaz de crearla). Se dice de la asignatura de Lengua que es una asignatura instrumental, puesto que con ella, una vez adquirido el lenguaje y sus reglas de expresión, somos capaces de interpretar --mediante la lectura-- cualquier área de conocimiento. No obstante, la lectura superficial, la lectura lineal, apenas arroja luz al trasfondo de las líneas, en cualquier escrito. Es necesaria una lectura que nos permita más evocaciones, más referencialidad, más relaciones; es necesaria una lectura literaria para conocer (o re-conocer) el mundo:

Pero cuanto más sepamos ver, en una obra, de referencias a su mundo, más gozaremos y nos enriqueceremos en su lectura --también por el contraste con nuestro propio mundo, ahondando así en lo humano de siempre al notar que aquello tan remoto sigue llegándonos al alma-- (Valverde, 1984, p. 56)

La literatura infantil y juvenil

Tradicionalmente, dada la necesidad social propia del ser humano de relacionarse y comunicarse, tanto la literatura propiamente dicha como el mero conocimiento se han ido transmitiendo a lo largo de la historia, casi de manera total, de un modo oral. Por otro lado, es cierto que oralidad y escritura han estado siempre estrechamente ligados, relacionados; así lo hemos visto desde los tiempos de Sócrates y Platón, pues si bien el primero transmitió su conocimiento de forma oral, el segundo decidió plasmar por escrito ese conocimiento, materializarlo, inmortalizarlo.

Es cierto que el hecho de escribir el pensamiento, de materializar el conocimiento, tiene una serie de rasgos característicos de ésta actividad. Cuando escribimos, necesitamos organizar las ideas, estructurar los contenidos, elegir las palabras, repensar y ordenar. Tal vez de ahí surgió el milagro griego: *el paso del mytho al logos*, en todo caso, la escritura implica una cierta coherencia con el mundo que nos rodea, un cierto razonamiento lógico.

La tradición oral, sin embargo, tiene otras características. En primer lugar, la transmisión de literatura (o conocimiento) de manera oral permitía que dicho contenido fuese conocido por todos, pues no era necesario saber leer, sino escuchar. Hoy hablamos de literatura infantil y juvenil por el hecho de que autores como Almodóvar han recopilado algunos cuentos que hoy leemos, y lo hacemos con una perspectiva literaria. Sin embargo no debemos olvidar que dichos cuentos eran transmitidos de un modo oral y que las más de las veces escondían tras sus palabras máximas del comportamiento social del momento, valores, costumbres o tradiciones. El propio Almodóvar afirma que dichos cuentos podrían identificarse como la *Historia Simbólica de la Humanidad*. Otro aspecto que es importante destacar es que, si bien hoy puede creerse (erróneamente) que los cuentos populares de tradición oral iban dirigidos a los niños, esto no es correcto pues la invención de la infancia sucedería a manos de Rousseau a finales del siglo XVIII.

Entonces, cabe destacar el importante trabajo de autores que también han colaborado en coleccionar y constituir el corpus de cuentos populares que actualmente conocemos. Entre los autores más relevantes habría que destacar a Perrault que hacia 1697 recopila ocho cuentos tradicionales y los pone por escrito por primera vez, cuyos títulos más

destacados son: *El gato con botas*, *Caperucita*, *Pulgarcito*, *La bella durmiente* o *Cenicienta*. Por otro lado, no podemos olvidar el trabajo realizado por los hermanos Grimm, quienes recopilaron más de doscientos cuentos populares entre 1812 y 1850. Los Hermanos Grimm, además de recopilar dichos títulos, participaron del afán burgués de la época de adaptar los cuentos, con más bien pocos escrúpulos, y modificarlos a sus propios gustos, conforme a los parámetros morales que definían la infancia del momento y a la mentalidad de los niños. Por último habría que hablar de Andersen, de origen danés, quien entre los años 1805 y 1975 recopiló historias tradicionales pero que, además, escribió sus propios cuentos siguiendo el esquema de los cuentos tradicionales. Entre sus títulos cabe destacar *El patito feo*, que podría estar inspirado en su propia vida, *La sirenita*, *El soldadito de plomo* o *El traje nuevo del emperador*.

Los títulos citados anteriormente son evidentes ejemplos de la necesidad del hombre por representar el mundo, en tanto que son evidentes metáforas que describen el comportamiento humano.

El libro-álbum

En los planes actuales de educación, la inmensa mayoría de los niños, con mayor o menor habilidad, llegan a la etapa de Educación Primaria con la capacidad de leer. En esta etapa terminan por afianzar el lenguaje, tanto en la vertiente interpretativa como en la vertiente productiva, al menos de un modo funcional. Pero, en términos generales, no comprenden la lectura de un texto extenso porque no son capaces de establecer relaciones en el cuerpo interno del texto, como afirma el informe P.I.S.A de 2014.

La literatura para niños en edad infantil y juvenil está ahora viviendo una época dorada. Podemos ver, incluso, asignaturas universitarias que se ocupan de dotar a los futuros maestros de competencias y habilidades para saber interpretar obras enfocadas a este grupo de edad. Y no solo para interpretarlas, sino para que, en su futuro docente, tengan los recursos literarios necesarios para detectar y recomendar obras que inicien en sus alumnos ese necesario y, aparentemente, ausente apetito literario.

En este sentido, ciertos círculos literarios, han aprovechado el momento para innovar en lo que a *Literatura Infantil y Juvenil* se refiere. Encontramos nuevos géneros y nuevos estilos que rompen con aquellos modelos clásicos que soportaba la bibliografía

infantil. Del mismo modo que sucede con la irrupción del *reinventado* género autobiográfico, también hemos sido partícipes, en la última década, del nacimiento de un nuevo género literario; el libro-álbum. Ambos han reinventado las fronteras tradicionales en su clasificación como géneros literarios, en sus respectivos terrenos.

El libro álbum es, como digo, un fenómeno bastante reciente (años 90 del pasado siglo) aunque en poco tiempo se ha expandido rápidamente, llegando al punto de tener que concebirse como un nuevo género, ya que sus características principales no encajan con ningún género clásico. A propósito del libro álbum y de sus no pocas similitudes con los temas que nos ocupan, utilizaré algunos trabajos propios, inéditos, para abordar su definición.

El género más próximo podría ser la narrativa pero en el caso del libro álbum, el editor tiene un protagonismo predominantemente mayor que en esta última. El editor suele diseñar el formato, los paratextos e incluso, habitualmente, sugiere modificaciones o posibilidades al ilustrador. En este sentido cabe señalar la editorial *Media Vaca* cuya dedicación se basa, como podemos leer en su portal de internet, en "...inventar libros muy ilustrados dirigidos a lectores de todas las edades" y "...responde, más que a criterios comerciales y de novedad, al gusto personal y caprichoso de los editores".

En el libro álbum confluyen dos códigos distintos en la construcción el significado, los cuales entran en diálogo y participan en diferente proporción en la configuración final de la obra.

Dado que la obra final es resultado de una cuidada disposición de texto e imagen, ambos códigos cuentan algo por sí mismos, y las más de las veces esconden lo que el otro no dice, lo complementan o contradicen, creando una original y creativa clave interpretativa que permite descubrir diferentes matices o sentidos a medida que *releemos* las imágenes o las líneas de cada página. Para que esta innovadora expresión literaria se produzca, es necesario cuidar hasta el más insignificante detalle de cada uno de los códigos que confluyen, para ello tenemos que hablar también de confluencia de tareas.

Si bien es cierto que en alguna ocasión ilustrador y escritor coinciden en la misma persona, como sucede en *Voces en el parque* de Anthony Browne (2011) (el cual

contiene cuatro pequeños relatos con apariencia autobiográfica), otras veces ilustrador y escritor han de participar cooperativamente para crear un libro álbum, incluso en ocasiones, también existe una relevante participación del editor, como he comentado anteriormente, que puede hacer a su vez de escritor, ilustrador o incluso de ambos.

Algunos aspectos importantes marcan las características más propias de este nuevo género, las vemos a continuación.

- a. Doble recepción: El libro álbum suele ir destinado al niño y al adulto. Los autores son conscientes de que su obra debe llegar a un público muy diferente, refiriéndose a los adultos en unos determinados aspectos y a los niños en otros. Precisamente por esto podemos encontrar diferentes niveles de interpretación; el adulto tiene creado un cierto corpus intertextual que en ocasiones permitirá la interpretación más elaborada de ciertos aspectos pero, por el contrario, ese bagaje literario quizá impida *ver* con los ojos del niño, más inocente, más creativo y por tanto menos limitado y con un mayor grado de imaginación.
- b. Intertextualidad: Cualquier referencia cultural contiene numerosas referencias a otros productos culturales. Las obras literarias están conectadas entre sí con infinidad de alusiones mutuas, de referencias o guiños, como hemos visto a lo largo de este trabajo. Este hecho, que es inevitable, contribuye a crear e intensificar el sentido. Además, debido a esa doble construcción del sentido (imagen y texto), las alusiones o conexiones no sólo pertenecen al nivel escrito de la literatura sino que abren infinidad de relaciones y alusiones al mundo del arte y la expresión plástica, acción que intensifica todavía más la intertextualidad.
- c. Espacio y Tiempo: El tiempo y el espacio suelen ser tratados en este género de un modo muy libre en la construcción de la obra. Siempre aportan significado, así mismo, la propia distribución del texto y la ilustración es muy relevante.

El suceso del libro-álbum responde a la necesidad de inculcar la lectura literaria y las bondades que ello implica para el desarrollo del individuo y la construcción de su identidad, desde las edades más tempranas. A pesar de lo complicado que pueda resultar en un mundo de inmediatez, de *ahorismo*, de mensajes breves, directos y sencillos en el

que vivimos actualmente. Es esta una época en que lo audiovisual y lo electrónico desbordan producciones “atractivas” a través de pantallas. Incluso los autores de obras literarias se trasladan a esta moda re-inventando clubs de lectura en blogs o publicando mensajes de 140 caracteres a través de redes sociales, movidos por un mercado que dicta qué producto se ha de consumir.

Esta realidad que ha envenenado la aptitud interpretativa de los lectores puede tratarse con un antídoto; la Literatura. Ésta contiene las claves para *aprender a leer*, para comprender el mundo, para construir lectores (y por extensión, personas) con un espíritu crítico.

En esta misma línea, a modo de conclusión final de este trabajo, utilizaré una cita de Ortega y Gasset (2010) que dice: “la vida humana, es por lo pronto, *faena poética*, invención del personaje de cada, que cada época tiene que ser”. El ser humano tiene una historia, pero la historia humana es fabulación y creación pues la Historia es un género literario donde lo real es transformado por lo ficcional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Eco, U. (1984) *Apostillas a El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen.
- Egido, A. (1990) *Fronteras de la poesía en el Barroco* Barcelona: Crítica.
- Estébanez, D. (1996) *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza.
- García, A. y Huerta, J. (1995) *Los géneros literarios: sistema e historia (Una introducción)*, Madrid: Cátedra.
- García, C. (2002) *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Península.
- García, V. (2009) *Poética de Aristóteles*. Madrid: Gredos
- Genette, G. (1972) *Figures III*. Paris: Seuil
- Genette, G (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus

González, B. La realidad asalta la ficción. El País, 2014
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/03/babelia/1417632850_236816.html
(6/12/2014)

Jakobson, R. (1983) *Lingüística y poética*, Madrid: Cátedra.

Lausberg, H. (1983) *Elementos de retórica*. Madrid: Gredos

Manrique, S. *Don Quijote de La Mancha: ¿realidad o ficción?* El País, 2014
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/07/actualidad/1417983722_234613.html
(8/12/2014)

Moreno, M. (1979). *Historiografía romántica*. Sevilla: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

Ortega, J., (2010) *¿Qué es filosofía?* Madrid: Alianza Editorial, p. 145

Pozuelo, Y. (1989) *La teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra. 226-266

Pozuelo, Y. (1993) *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis. cap. 4.

Pozuelo, J.M. (2005) *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.

Sánchez Ibáñez, J. A. (2013) Mesaches. Texto para la presentación pública del libro.
Fuellas (213-214) 31. Huesca.

Tomachevski, B. (1982) *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.

Umbral, F. (2007) *Mortal y rosa*. Barcelona: Planeta.

Valverde, J.M. (1982) *La literatura. Qué era y qué es* Barcelona: Montesinos.