La tradición intermitente : notas sobre autobiografía en la literatura española entre los siglos XIX y XX

Autor(en): **Fernández Romero, Ricardo**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales**

Band (Jahr): **- (2011)**

Heft 17-18

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-1047320

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

La tradición intermitente.

Notas sobre autobiografía en la literatura española entre los siglos XIX y XX.

Ricardo Fernández Romero *University of St Andrews*

La autobiografía en España es un género o una práctica literaria (entre otras cosas, acaso) a la que podría aplicarse el tópico de ser "un enfermo con salud de hierro". En efecto, se ha decretado su ausencia de la cultura española casi el mismo número de veces que se la ha considerado el "género de moda". Por paradójico que parezca, muchos autobiógrafos han alimentado esa extraña contradicción, empeñándose cada uno de ellos en ser el pionero que se adentra en terreno no hollado antes. Por supuesto, el lamento orteguiano, resumen de tantos, que aseguraba que "Francia es el país donde se han escrito siempre más 'Memorias'; España el país en que menos" (Ortega y Gasset 3), ha sido desmentido tanto por la producción memorialista y autobiográfica (recuérdese tan sólo el prestigioso premio Comillas de Historia, Biografía y Memorias organizado por Tusquets Editores, Barcelona, ya por su edición número XXIII) como por la atención recibida de parte de los hispanistas, al menos desde la década de 1970. Fernando Durán López ha desmontado felizmente esta supuesta insuficiencia autobiográfica de la forma más efectiva posible: rastreando y estudiando los textos, rescatándolos y dándoles visibilidad. En esta ocasión, sin embargo, nos interesa no tanto incidir de nuevo en la evidencia de la antigüedad de esta práctica en España en lengua castellana, como explorar las razones que han alimentado la larga vida de ese tópico. De esta manera, queremos indagar en las circunstancias de la tradición autobiográfica en España y avanzar algunas

© *Boletín Hispánico Helvético*, 17-18 (primavera-otoño 2011): 33-54.

hipótesis en cuanto a su curiosa "intermitencia". Si como escribió Bajtin, los textos "[are] populated —overpopulated— with the intention of others" (294), entendemos esta tradición no sólo como el conjunto de textos, o el corpus autobiográfico que se ha ido estableciendo, sino también como las circunstancias de difusión y circulación social que han regido la práctica autobiográfica y cuyas huellas, incluso, son visibles en el propio corpus. En cuanto al ámbito de dichas circunstancias, en este estudio nos limitaremos a un período cronológico que abarcaría la segunda mitad del siglo XIX y sobre todo sus últimas décadas. Tal espacio de tiempo merece especial atención, a nuestro juicio por cuanto dentro del consumo cultural de la época se extiende un consumo autobiográfico basado en una práctica de la escritura poco productora de libros, cierto, pero que crea, por su parte, el contexto en el que podemos entender lo que en buena medida conocemos hoy por escritura autobiográfica. No pretendemos trazar aquí un recuento de los detalles económicos de dicho consumo, pero sí rastrear su presencia y función socio-cultural tanto en la conciencia y práctica de los autobiógrafos como, en un sentido forzosamente general, limitado por el espacio de que disponemos, entre escritores y especialmente periodistas atentos a las orientaciones culturales de su tiempo.

Para empezar el análisis de la intermitencia de la tradición de este tipo de escritura tendremos que tener en cuenta la interacción de producción y recepción de la misma, o como sugiere Philippe Lejeune, la historia de su lectura: "L'autobiographie se définit autant par sa lecture que par son écriture: elle en devient un phénomène pertinent au point de vue de l'histoire de la civilisation et de l'histoire littéraire qu'à partir du moment où à la production correspond une consommation, où il y a un public" (43). Precisamente, la supuesta falta de autobiografías se debe en realidad a un cambio en la forma de recepción de la escritura del yo. Sánchez Blanco encuentra el prisma a cuyo través se producirá, acrecentada sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, una lectura ahistórica que distorsionará la concepción sobre la propia tradición autobiográfica: "Quizá ante la desilusión de no encontrar algo semejante con el modelo rousseauniano se ha afirmado reiteradamente que en España no han existido apenas autobiografías" (633). No en vano Durán López demuestra que autobiografía y modernidad no son necesariamente sinónimos. Así resume la situación este autor:

> Más bien habría que decir entonces que el género se constituyó plenamente en España a finales del siglo XVI y durante el XVII, sin que pueda calificarse a sus testimonios como prehistóricos, pero que ese

> género no era la autobiografía moderna, sino la propia de su época y su sociedad, que presentaba rasgos muy diferentes a lo que va a ser el relato autobiográfico después del siglo XVIII. (*Vidas de sabios* 38)

Al mismo tiempo, la concepción del yo que puede deducirse de las autobiografías del XVIII e incluso de la primera mitad del siglo XIX no se corresponde como indica Sánchez-Blanco con la concepción del "sujeto lírico del romanticismo" (636) que podríamos, acaso, esperar. No es éste el único desajuste, tampoco la producción y la recepción caminan exactamente a la par en este tipo de escritura. Así se da el caso de que muchos de los textos que Durán López anota y analiza sólo fueron publicados décadas después, especialmente a partir de 1880 o incluso han permanecido inéditos hasta fechas recientes. En nuestra opinión, como ya adelanta este autor (*Vidas de sabios* 40) esta situación de desfase se debe, por otro lado, a los desajustes temporales en la esfera (privada) de la producción de una escritura de la intimidad, y el reclamo (en la esfera pública) de una escritura de la intimidad. En efecto, el paso de la autobiografía del siglo XVIII ("el estático y rígido formato autobibliográfico"; *Vidas de sabios* 84) a la autobiografía moderna se da sobre este binomio: privado/público. Este eje puede entenderse aún mejor cuando, y en esto coincidimos de nuevo con Durán López (*Vidas de sabios* 70) y Sánchez-Blanco (635), la opinión pública, por encima de la defensa de la honra o de una concepción intelectualista y absoluta, ahistórica del yo, entra en juego a la hora de modelar y demandar a la vez, un nuevo tipo de escritura autobiográfica: "los españoles de las primeras décadas del siglo XIX se ven precisados a justificar sus actuaciones ante una instancia anónima como es el público" (Sánchez-Blanco 634). Y a su vez, el público empieza a interesarse por esas vidas privadas de tal modo que al tópico de la escasez puede oponérsele otro, el de la abundancia o la "moda autobiográfica".

En efecto, a partir de la segunda mitad del siglo XIX se desarrolla lo que llamaríamos un consumo autobiográfico, que como veremos, paradójicamente, no se refleja en la contribución a un canon, salvo las excepciones de Mesonero Romanos y José Zorrilla, especialmente, con el añadido quizá de Alcalá Galiano, Fernández de Córdoba y algún otro antes del fin del siglo. Así, se da el caso de una especie de tradición contraria aunque paralela al "dictum" anti-autobiográfico de Ortega y Gasset que lamenta, precisamente, el exceso de producción autobiográfica. Proponemos a continuación revisar en la prensa de la época la presencia de la autobiografía y de referencias a la autobiografía, sin centrarnos necesariamente en las grandes firmas, para de-

mostrar cómo ocupa espacios que desbordan los confines de un género literario, situándola a medio camino de la alta cultura y de nuevas formas de comercialización de la intimidad. Por ejemplo, podemos acudir al artículo que sobre autobiografía publica en 1851 la *Enciclopedia moderna*, a cargo de Francisco de P. Mellado. No nos interesa tanto la definición, aunque resulte curioso que al establecerla destaque el autor el carácter de estudio fisiológico de la autobiografía, como el somero repaso a los fundadores del género (San Agustín y Rousseau, naturalmente) y sus continuadores en el siglo:

> Después de este análisis de las obras que, con el título común de *Confesiones*, han quedado como los dos tipos de su género, añadiremos únicamente que las autobiografías de los hombres que se han hecho célebres en las artes y las letras, no son tan escasas, y que aún habría muchas en que escoger para añadirlas a los dos ejemplares citados. Es muy fácil de concebir esa propensión de los hombres acostumbrados a hablar con el público. Cuando el talento, aun el más reconocido, no libertaba a los que se consagraban a la literatura de arrastrar una miserable existencia y morir sobre un montón de paja o en la pobre cama de un hospital; cuando el escritor hacía obras, pero no negocios (consignamos aquí el cambio ocurrido, sin que tratemos de censurarle), era preciso tener una irresistible y decidida vocación, para emprender tan ardua carrera: era necesaria la sed ardiente de fama y un imperioso deseo de dar a luz el pensamiento; y aumentándose estos deseos a medida que se veían satisfechos, llegaba el escritor a querer comunicar con todo el mundo, no ya las ideas nacidas de su imaginación, sino la historia de las pasiones que abrigaba su alma y los secretos de su conciencia, después de los secretos de su genio. («Autobiografía» 122)

En ese "hablar con el público", en esa distinción entre escritores "creadores" y escritores "por negocio", en ese querer "comunicar con todo el mundo" nos parece detectar la situación de la escritura autobiográfica cada vez más como otra actividad rentable para el artista, y que no debemos perder de vista cuando se invocan altas justificaciones. De hecho, esta dimensión comercial aparece cada vez que se habla del interés por ella. Veamos un par de ejemplos al respecto. Dos años después de la citada entrada enciclopédica, en 1853, encontramos en un artículo del diario *El Áncora* de Barcelona, obra de autor anónimo, estas palabras tan a contracorriente del tópico del antiautobiografismo español:

> La literatura tiene sus modas ni más ni menos que los vestidos. Introdujo Eugenio Sue una novedad a los misterios, y cata ahí que la Europa entera la adopta [...] Tocóle el turno al diablo, y entonces llovieron endiabladas producciones, «Memorias del diablo», «La parte del diablo», «El castillo del diablo» [...] y otras diabluras. En pos siguieron las memorias, y no ha habido títere que no haya querido ahorrar a la posteridad el trabajo de romperse la crisma en buscas de noticias de un personaje tan importante como era el autor de su propia biografía. Ahora están de moda los viajes [...]. («Caricaturas de viaje» 804)

Descontada la posible exageración propia del evidente tono burlón, parece adelantarse aquí la inestable posición de la autobiografía como un género propio de la imparable profesionalización del escritor, ligado además al medio en que esa profesionalización va a desarrollarse, el periodismo.

El siguiente fragmento comparte el mismo tono satírico-burlón, pero se publicó treinta y tres años más tarde, en el diario *La Risa*:

> Yo soy hombre de moda, no lo puedo negar; me encanta todo lo que en galiparla se llama chic y pschutt. He observado que la gente ha puesto de moda lo que de cada cual escriba su vida y milagros, y lo que ha visto, y lo que ha oído, y los secretos que han llegado públicamente a su noticia. Francamente, no quiero quedarme atrás. (Matoses 11)

El insistir en el "estar de moda" se nos antoja en línea con esa extraña situación guadianesca de la autobiografía en cuanto a su recepción: condenada a un continuo redescubrimiento, siempre de actualidad, aparentemente, y siempre, sin embargo destinada al olvido, hasta su próximo resurgir explosivo que la haga objeto de burla de nuevo. Y luego el aparente "olvido" y así sucesivamente, podríamos concluir. Habremos de volver de nuevo sobre este estigma que parece recaer en el que escribe autobiografía, y que en nuestra opinión rebasa la no menos tópica respuesta de atribuirlo a la circunspección del español. De hecho, podría argumentarse que de una posición "defensiva" ante una sociedad que exige una justificación a conductas públicas la escritura autobiográfica se pasa a una posición "activa" que sustenta y responde a una industria cultural (dentro de unas reducidas dimensiones). La consecuencia de este desarrollo, sin embargo, es la marginalidad del género. Así, podría ponerse a un lado a los respetables practicantes de esta escritura (generales, políticos, sobre todo) y a los que por razones profesionales "abusan" del género (sustituyen las invoca-

ciones a la utilidad pública y el servicio a la historia patria por la mercantilización del yo) y acaban por extender una sombra de duda (tan "moral" como estética) a su viabilidad como alta literatura. Así lo ve en el diario *El Imparcial* un atento lector del género, el periodista Ortega y Munilla, a la altura de 1885: "El abuso desacreditó el género, y le desacreditó sin motivo, porque no le hay más importante así por lo que atañe a la historia como por lo que a la bella literatura se refiere" (1).

Pero en cuanto a esa viabilidad artística del género conviene tener en cuenta que precisamente hacia el final de esa década de 1880 la autobiografía parece afianzarse, como celebra el propio Ortega Munilla en su citada columna: "Últimamente un poeta insigne y un pintor de costumbres, muy estimables, Zorrilla y Mesonero Romanos, han levantado el género autobiográfico honrándole con el lustre de sus plumas y con la amenidad de sus revelaciones" (1). Las opiniones de Ortega y Munilla parecen avanzar tanto una cierta conciencia de la tradición moderna del género en España como su debilidad, sobre todo si se las lee junto a una columna de Mariano de Cavia, publicada en el mismo periódico 16 años más tarde, en 1901. Ambos textos nos parecen el reflejo de una evolución en la lectura y consideración de la autobiografía desde la perspectiva de los que participan en la definición de lo culturalmente aceptable.

El artículo de Cavia, titulado «Autobiografía» creemos que es un jalón importante para entender el juicio acerca de la situación de esta escritura en España en el último tercio del siglo XIX, no sólo por la dimensión pública de su autor, el medio en que aparece, la fecha (1901), sino por señalar certeramente algunas de las circunstancias claves de la tradición en España. Vale la pena comentar a Cavia con cierto detalle. El inicio es categórico: "Son [las memorias], o es [la autobiografía] —como ustedes gusten— la moda literaria" (1). En esto, dicho sea de paso, coincide curiosamente con Ramón y Cajal, que en 1917, en la segunda edición de sus *Recuerdos de mi vida* acotará los años de 1896-1900 como el momento de la moda autobiográfica, de la que la suya, cuya primera edición es de 1901, fue "un caso de contagio de la general epidemia" (92). En todo caso, Cavia pasa en seguida a desarrollar la canonización del género, coincidiendo con Ortega y Munilla y obviando de paso las memorias historicistas relacionadas con la guerra de la independencia y los enfrentamientos políticos del primer tercio del siglo XIX: "Ello es, sin salir de nuestros días, que hace veinte años, todo lo más importante del bagaje español en tal materia reducíase a los tan excelentes como zarandeados y manoseados libros de

Alcalá Galiano y Mesonero Romanos" (1). En relación a Ortega y Munilla podemos ver en Cavia el giro de la lectura del género, pues si ambos coinciden en Mesonero y Romanos (y Zorrilla), Cavia olvida muy significativamente las memorias de Fernando Fernandez de Córdoba, a las que tan calurosamente daba la bienvenida Ortega y Munilla en su columna de 1885, por su valor histórico. Frente al valor histórico el molde para Cavia son *Los recuerdos del tiempo viejo*, "modelo, en donaire y discreción, de lo que en estos tiempos —y sobre todo en este país— deben ser las 'Memorias' de quien se despide honradamente de la vida" (1). De la burla pasamos a ver en Cavia una historia, una jerarquía y una progresión con respecto a la primera mitad del siglo XIX, claramente marcada por una lectura que busca en el género la expresión de la intimidad tal como la entendemos hoy, y cuyo primer eslabón es, muy probablemente, Zorrilla. Significativamente, con respecto a este último Ortega y Munilla no valora tanto el ser los *Recuerdos* más personales que las *Memorias* de Mesonero, sino el coincidir con éste en pintar su época. Sin embargo, cabe recordar aquí que la lectura de la autobiografía como texto al servicio de la verdad y la historia persiste, como lo muestra el que, por otro lado, es un testimonio del gran interés en el fin del siglo XIX y el inicio del XX por esta escritura. Pensamos ahora en la antología preparada por Manuel Serrano Sanz para la Nueva Biblioteca de Autores Españoles titulada *Autobiografías y memorias* (1905). A pesar de su extenso estudio, lo deslavazado de su organización y el criterio de recolección de textos, tan alejados del autobiografismo, incluso del propio del siglo precedente, hacen poco efectivo este volumen a la hora de impulsar el estudio de la autobiografía. Del mismo que, como decíamos, parece poco sensible hacia la nueva dirección del género en el fin del siglo. En primer lugar, no organiza la colección ni su estudio de acuerdo a una cronología o evolución del género, sino agrupando los autores por su profesión, lo que acumula sus géneros de forma indiferenciada y convierte esta escritura en una práctica de escritura histórica, sujeta al valor trascendente y atemporal de ser un relato de verdad, desplazándola del campo literario en el que la sitúa Cavia. Resultan significativos los reparos de Serrano Sanz a los *Recuerdos* de Zorrilla: "Con más exactitud, los *Recuerdos* serían una de las obras cuyo género aquí más escasea: la historia íntima, la misteriosa evolución de un alma poética [...]; se tendría una autobiografía, la más original o interesante de cuantas se escribieron en España durante el siglo XIX" (CXXV). A pesar de su resistencia, Serrano

Sanz no puede sino colocarse en la corriente hacia esa apreciación del género cada vez más como escritura de la intimidad.

Pero es necesario volver a Cavia. En ese mapa suyo del género parece atribuir a esos autores y sus textos de la década de 1880 un papel de punto de partida para los muchos otros que cita en esta columna de *El Imparcial*. Jugar a sacar conclusiones del valor simbólico de las fechas es aventurado, pero no deja de llamar la atención el hecho de que las memorias de Mesonero Romanos aparecieran en libro en 1881, las de Zorrilla en un volumen en el mismo año y ampliadas a tres tomos en 1882 y las de Alcalá Galiano en 1886. Mesonero y Zorrilla las habían publicado antes por entregas en la prensa, al igual que, aunque parcialmente, Alcalá Galiano había publicado unos recuerdos, reunidos ya en 1878 en forma de libro antes de esa edición recopilada por su hijo en 1886. En todo caso, lo importante de esta cronología no es tanto la disparidad de la aparición original de los textos periodísticos, sino ese mismo hecho y su recogida posterior en libro. Vemos pues un género que se difunde y vive en la prensa, sobre todo, y que, esto es relevante para su estatus, pasa con dificultad, o con dificultad mayor que la novela seriada, a ese otro ámbito de la circulación cultural que es el libro. Cavia señala este problema, y sus consecuencias para la viabilidad cultural del género: "Mi excelente amigo J. Lázaro Galdiano, gran aficionado a esto, como a todo lo bueno, ha publicado en su revista *La España Moderna* cosas muy amenas y curiosas de Barrantes, Echegaray, Pérez de Guzmán y otros; pero libros, libros son lo que hace falta" (1). En otras palabras, la prensa facilita la difusión de los textos, pero da lugar tanto a la falta de unidad y continuidad del proyecto (Cavia lamenta los muchos que han quedado truncados), así como la cortedad de su presencia, pues el artículo disperso desaparece, pero el libro queda, sienta la tradición. En la solución de Cavia queda implícita también la salvación de esta literatura de su propia facilidad, de su malbaratamiento, apelando al interés de las autobiografías de las grandes personalidades, para evitar que las de otros de menor entidad estraguen el gusto: "Con usted hablo, Sr. Pi y Margall ¡Qué magnífico libro le deberíamos! [...] Pero como este es el país de las anomalías, y las modas en España son así, en vez de los «Recuerdos» de Pi y Margall, disfrutaremos las *Memorias del Enagüitas*" (1).

Entrado el siglo XX este tópico del "eterno retorno" de la autobiografía, continúa, de modo que lo que se perpetúa, acaso, es esa desconfianza o pesimismo acerca de la estabilidad del género, su posición. Así, a propósito de una autobiografía sobre

Byron escrita por André Maurois, Fernando Vela escribe en 1930:

> Si cunde la afición a las Memorias —y cunde, como demuestran las ediciones y reediciones— ¿qué porvenir aguarda al literato y a la literatura? Maurois ha escrito tres biografías; podría escribir cientos de ellas. Autobiografía, claro está, solo hay una, y esta al final de una vida interesante y completa. Con esto revela la época el papel secundario que va a reservar a la literatura, al profesionalismo literario, y el primer puesto que concede a la vida, a la existencia. Ante esta preponderancia —que yo creo creciente— de las Memorias, autobiografías y cartas, el escritor, como tal, quedaría reducido a una mínima condición. (2)

En la consideración de Vela el desplazamiento del género a las afueras de la literatura sirve para entender la convivencia del "éxito" de la autobiografía, y su paradójica invisibilidad cuando los hombres de cultura hablan de ella. No vamos a acumular ejemplos. Debemos volver sin embargo a esa "anomalía" de la autobiografía en España que diagnosticara Cavia, para analizarla más de cerca, al menos en cuanto a ese período de las últimas décadas del siglo XIX y el inicio del XX. Esta consideración de la autobiografía como género popular[1], en apariencia, o susceptible de caer en el ámbito de lo popular y desprestigiarse si no lo cultivan figuras respetables de las letras y la política puede entenderse mejor si se tiene en cuenta cómo la palabra autobiografía aparece en múltiples contextos, en muchos casos designando más que un género literario específico una práctica o un acto de lenguaje, una forma de autografía, según el término de Jean Molino (117). En todo caso, la prensa de la época es un espacio cargado de apariciones sorprendentes. Así, en 1880, en el mismo diario *El Imparcial*, un redactor anónimo justifica el interés político de la reproducción completa de una carta por ser "una relación de desdichas públicas y privadas, no exentas de interés, por lo mismo que pueden ser la auto-biografía de cualquier español de raza castiza" («El obstáculo» 1). Resulta sorprendente no ya que no importe la no observancia del pacto autobiográfico (el redactor admite que la supuesta carta vino sin firma), sino que el carácter ejemplarizante de esa autobiografía pueda extenderse hasta el punto de convertirse en el imposible de una "autobiografía colectiva". En 1905, en *La correspondencia de España*, leemos en la crónica de

[1] El fenómeno subsiste hoy en día, cuando incluso cantantes adolescentes de fama publican sus autobiografías, muy probablemente escritas por mano ajena.

juzgados, a propósito del juicio en Barcelona al anarquista Picoret, lo siguiente: "El relator leyó una extensa autobiografía, redactada por Picoret, relatando minuciosamente los incidentes de su vida íntima, enumerando los diversos sitios en que trabajó, y cómo hizo conocimiento con amigos que profesaban las ideas anarquistas que le conquistaron para su desgracia" (Figuerola 2). Nótese, por cierto, esa fórmula tan propia del género autobiográfico, "vida íntima", en este contexto criminal. Hablando de malhechores, Francisco P. de Flaquer se queja en 1909 de que exista "la curiosidad malsana de averiguar nimiedades de los criminales; al Vivillo se le pide interview, autobiografía, autógrafos..." (86). De nuevo en *El Imparcial*, pero a cuenta de asuntos menos truculentos leemos:

> ¿En qué quedamos, señoras mías? ¿Es o no es brillante, lucido, primoroso y lindo lo que la Moda nos ofrece hoy por hoy?
>
> De fijo que en España, como en Francia y en todas partes, habrá entusiastas partidarias de la sencillez, la bonita y airosa sencillez, que entre algunas elegantes viene a ser una autobiografía, digámoslo así. (Flavigny 4)

El concepto de autobiografía aparece pues desprovisto de referencias a la práctica de un género literario, y se adscribe a todo acto de lenguaje, o incluso cualquier otra forma de interacción en público que signifique o simbolice alguna estrategia de autopresentación. Los ejemplos, como decíamos, son múltiples: si las primeras líneas de un personaje en una obra de teatro se convierten de inmediato en una "auto-biografía moral en cuatro rasgos" (Laserna 4), también el discurso de aceptación de un brindis en un banquete público a un famoso doctor Peña («Banquete a un catedrático» 2). ¡Incluso una única frase puede recibir ese tratamiento!: a la pregunta de un lector ¿quién dijo "Soy rápido para concebir y tardo en la obra?", otro amable lector responde atribuyéndola a Salmerón y añade: "Yo, por mi cuenta y riesgo, me permito decir que es toda una autobiografía" (Berbén García 240). Este abuso de la palabra que raya en lo cómico y que la vacía prácticamente de significado llega a su paroxismo en este último ejemplo de la conversión del término en un lugar común periodístico de la época: "El Sr. Canalejas ha negado que sea exacta una autobiografía suya que publica un diario de la mañana" («Notas de la tarde» 4). En este "breve" la consideración del "autos" como definitoria del género se elimina sin el mayor reparo: una semblanza de un político puede recibir también la ubicua etiqueta.

Esta extensión universal de un término literario para prácticas para-literarias (en el mejor de los casos) es acaso el núcleo de la "anomalía" de la autobiografía "culta" en España a la que se refiere Cavia. La situación podría entenderse como los efectos de la intersección de un género literario por un lado, sus manifestaciones como práctica literaria comercial y las estrategias autotextuales propias de la cultura popular productoras de lo que los historiadores han denominado relatos de vida, o egodocumentos[2]. En todo caso, desde el punto de vista de un escritor profesional como Cavia esta sinergia entre ámbitos culturales dispares no sólo "desprestigia" el género, diluye su interés, su originalidad, su especificidad como práctica literaria, su atractivo para los escritores "respetables", si se nos permite decirlo. Para Cavia, por tanto, la autobiografía, como ha escrito Philippe Lejeune, no es sólo una forma de transmisión de memoria sino también "le lieu où s'élabore, se reproduit et se transforme, une identité collective, les formes de vie propres aux classes dominantes" («L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas» 252).

De hecho, nos inclinamos a pensar que esta "inflación" autobiográfica está en la base de esa tendencia de quienes sí se atreven a practicarla con intenciones literarias a presentarse como los "primeros", los "pioneros" del género. Si Emilia Pardo Bazán en el autógrafo de sus «Apuntes autobiográficos», de 1886, lamenta ser ella "y no ellos [Galdós, Valera, Pereda]" quien se estrene en ese "camino nuevo e inusitado" (313) no creemos que se trate tan sólo de la ignorancia de una tradición, sino porque, insistimos, la calidad de los textos existentes, la entidad de quienes los han producido, la ausencia de las grandes firmas, el carácter poco autobiográfico (es decir alejado de la escritura de la intimidad) de la producción memorialística de la primera mitad del siglo XIX reduce los ejemplos con valor en el campo cultural de la época. Sin embargo, no deja de sorprender la extraña ceguera de Pardo Bazán, con respecto a las exitosas y apreciadas *Memorias* de Mesonero Romanos y los *Recuerdos* de Zorrilla. Aunque esto quizá sea señal de con quién quiere medirse de forma inmediata la autora en cuanto a su estatura pública, y también de cómo las autobiografías, por su misma utilidad propagandista, son tan efectivas para lograr visibilidad como perecederas en cuanto trabajos artísticos en la memoria del haber de los logros de un escritor.

---

[2] Sobre la interacción de escritura autobiográfica y documentos debe tenerse en cuenta Espinet i Burunat y también los diversos trabajos publicados en la revista *Cultura escrita y sociedad*, especialmente en su primer número (2005).

En nuestra opinión, sin embargo, la "anomalía" que venimos explorando tiene también otras razones, relacionadas tanto con el desarrollo de la profesionalización de la cultura y el comercio del libro, como con las formas simbólicas que la exploración del yo o la epistemología de la autobiografía, si se quiere, adquieren en este período. Nos referimos a la importancia que las metáforas visuales adquieren en la escritura autobiográfica del siglo XIX, en tanto que a través de ellas se traducen tanto las vicisitudes de la exposición del yo al escrutinio público por medio de la circulación del texto, como el propio trabajo de creación del yo autobiográfico a partir de la auto-observación. De hecho, creemos que se trata de procesos que el autobiógrafo entiende como paralelos o contiguos de modo que este múltiple trabajo escópico no sólo estructura la escritura autobiográfica, sino que se convierte también en el lugar de ciertas resistencias sintomáticas en cuanto a la "revelación" de la intimidad. Sánchez-Blanco ya identificó algunos aspectos de esta estructura escópica cuando ponía en relación el cuadro de costumbres y la autobiografía de la primera mitad del siglo XIX:

> Más que fuente de decisiones el sujeto se concibe como espectador. Lo que ve, lo que oye, o percibe constituye la autoconciencia. [...] Autobiografía y costumbrismo son reflejos de una misma concepción del hombre. En ambos casos nos hallamos ante un espectador que va narrando sus impresiones sin buscar más allá de ellas una dimensión psicológica personal. (637)

Naturalmente, conforme avance el siglo y entrados en el siglo XX la observación de la realidad externa va a ser sustituida por la de la realidad interna, esa dimensión psicológica personal[3]. Pero la herramienta para lograrlo seguirá basada, en buena medida, en tecnologías de la visión usadas por el yo sobre sí mismo. En efecto, al hablar de tecnología nos referimos al inmenso impacto en la sociedad española de los diversos procedimientos fotográficos que se desarrollan a partir del fin de la década de 1830. Junto a la proliferación de grabados en la prensa, y la difusión de las revistas ilustradas, la imagen impresa creará "las raíces de lo que hoy constituye nuestra cultura gráfico-informativa", como escribe Bernardo Riego (57-76). Pero

[3] Aun teniendo en cuenta la diversidad de la escritura autobiográfica en la segunda mitad del siglo XIX, señalada por Fernando Durán López, nuestra impresión es que muchas de esas corrientes tienden, conforme avanza el siglo, a acercarse cada vez más a una escritura de la intimidad, introspectiva, psicológica (Durán López, «La autobiografía plural», pp. 381-390).

además, la fotografía contribuye decisivamente a las formas de autopresentación y creación de identidad social, por tanto, del individuo a través de la afición al retrato y la incorporación de éste a la "carte de visite", como se conocían en el siglo XIX las tarjetas de visita personales. De este modo, "el estudio fotográfico se convierte en un espacio teatral al servicio de la representación social" (Riego 64). La extensión del uso de la fotografía en las interacciones sociales es tal que puede afirmarse que la sociedad burguesa de la época, al menos en las grandes ciudades, se acostumbra a una visibilidad del cuerpo, a una materialización del mismo y del yo desconectada tanto de la presencia del referente de la imagen como del control de la recepción de esa imagen por parte del supuesto "dueño" de la misma. Cabe recordar cómo de esas "cartes de visite" "circulan en la época miles y miles y se coleccionaban en los álbumes familiares" (Riego 64). Esta presentación del yo suscita ciertos riesgos y los consiguientes recelos. El periodista Carlos Ossorio y Gallardo escribe en 1893 al respecto:

> Desde luego confieso ingenuamente que no puedo explicarme la impresión que me produce la vista de un retrato.
>
> ¿Aquella imagen que miro, con qué objeto habrá sido fotografiada? Tal vez la vanidad; tal vez una imposición; tal vez una exigencia amorosa la han motivado. De todos modos, no sé si admirar o compadecer a quien se puso delante de la máquina para reproducir sus facciones y hacer alarde de su belleza plástica, o tener que sufrir resignado la propaganda que el retrato puede hacer de sus incorrecciones y sus faltas. (53)

Sobre esta ambigüedad de la exposición pública (nótese ese lenguaje casi comercial en la referencia a "propaganda"), basada en la paradójica situación que provoca la evidencia de una presencia y sin embargo la equívoca adscripción de una lectura a la misma volveremos más adelante. De momento quisiéramos constatar la contigüidad de la autobiografía con estas prácticas de visualización social del yo, tal como se comprueba en la conclusión del artículo: "La semblanza sin embargo va tomando incremento y las autobiografías, que no son sino retratos literarios, ganan terreno. ¿Quién mejor que uno mismo puede conocerse?" (56).

Esta equiparación aparece explícita en Mesonero Romanos; así, el testigo, el memorialista observador prototípico, precisamente lo que se propone es, como escribe en esa desdobladora tercera persona,

> brindar hoy con prosaica y descarnada narración de hechos ciertos y positivos, con retratos fotográficos de hombres *de verdad*, que le fue dado observar en su larga vida contemplativa, cómodamente sentado en su luneta (o sea butaca) de segunda fila, o bien alternando en amigable correspondencia con los personajes de la acción, escondido tras los bastidores de la escena. (9-10)

La metáfora teatral, por otro lado, se adscribe al procedimiento fotográfico cuando la memoria se convierte en el mecanismo de la cámara oscura, en cuyo interior se desdobla el yo para rescatar las impresiones fijadas por el tiempo, como indicaba Sánchez-Blanco. Así podemos verlo en los *Recuerdos* de Echegaray, aparecidos en *La España Moderna* a partir de 1895:

> A veces, mis recuerdos son como un cuadro que acaba de pintarse, o, mejor dicho, como una fotografía reciente: las figuras, los contornos, las tintas y los matices conservan toda la intensidad y toda la frescura del primer momento.
>
> Me parece que la escena que describo la estoy viendo, y todo error me parece imposible, porque digo lo que veo, sin pretender deformarlo siquiera con adornos literarios. (66)

Cabe anotar aquí la curiosa contigüidad del estudio fotográfico y la autobiografía como espacios sociales para la autorepresentación mediatizada por la nueva tecnología. A partir de esa contigüidad proponemos que la mediatización alcanza también al hecho de que el resultado es una imagen construida del yo, de tal modo que ni fotografía ni autobiografía "revelan" la realidad, sino que forman parte de estrategias performativas del yo. Como tales se dirigen al otro, al menos la autobiografía, como ha mostrado Ángel G. Loureiro, en una relación de respuesta ética sobre la que se construye la identidad. Pero queremos volver sobre esa superficie que para Ossorio y Gallardo es el lugar para una ambigüedad, como el espacio en el que la efectividad de la *performance* se discute a partir de su encuentro con la mirada del otro. En la fotografía el cuerpo aparece dispuesto para su escrutinio, para su decodificación. Proponemos aquí otro paralelo más entre estos usos públicos de la fotografía personal, del retrato, y discursos del yo como la autobiografía. En ambos la ilusión de la metafísica de la presencia parece garantizar la igualdad entre la imagen (literaria o fotográfica) y el referente de la misma. Por supuesto, se trata de una ilusión desmontada tanto para la fotografía como para la autobiografía por aquellos que, con razón, cuestionan esa "traducción" o in-

mediatez de lo real en su representación. Esto, sin embargo, no elimina la efectividad pública de esa ilusión, más allá de lo que se quiera discutir acerca de su valor referencial, y mucho menos en épocas como la que estudiamos, cuando un poeta como Walt Whitman puede escribir: "This is no book/ Who touches me, touches a man" (342). Quisiéramos que se nos permitiera por unos momentos tomar esas palabras en su sentido literal, para explorar hasta qué punto la conciencia de la autobiografía como un cuerpo-texto donde el público "toca" al autor a través de la visión afecta la configuración del género y la escritura del mismo. Para esta hipótesis partimos de una reconsideración de una serie de tópicos autobiográficos que creemos pueden ser reevaluados bajo una nueva luz. Nos referimos a ese lenguaje en torno al cuerpo y su visualización que aparece en la justificación del relato autobiográfico, en especial a la insistencia en el verbo "desnudarse" y afines. Dado que los ejemplos aducibles son muchos, escogemos un camino un tanto oblicuo. En efecto, vamos a examinar el siguiente comentario de Juan Valera sobre la sinceridad en poesía a propósito de una poeta colombiana para empezar a reflexionar sobre lo que significa "mostrarse". Valera escribe:

> Es indudable que, en la mujer, el hacer versos presenta otra dificultad más grave; pero yo la allano o salto por cima. La poesía, la lírica sobre todo, siendo sincera, como debe ser para ser buena, es autobiografía del corazón y de la mente; es exhibir el alma al público de su desnudez, y esto parece que lastima algo el pudor y la modestia. ¿Cómo enterar a todo el género humano de tus afectos y pasiones? Pues peor es todavía que le engañes y que suponga lo que no eres. Entonces harás una mala acción, y harás, además, de seguro, muy malos versos. La mentira del sentimiento es adversa a toda estética. (169-170)

La poesía no es ajena, por cierto, a la autobiografía; al menos, a pesar de definiciones y de nuestra práctica habitual, en el siglo XIX no era raro encontrar composiciones líricas que, más cercanas al retrato, sin embargo, aparecían bajo el título de autobiografía. En todo caso, lo que nos interesa no es tanto el carácter autobiográfico que tenga o no la poesía lírica, sino el concepto que de lo autobiográfico tiene Valera y la implicación moral que toda desnudez acarrea. La prevención que en este mostrarse rige para hombres y mujeres se agrava en el caso de éstas, con evidentes connotaciones morales. Y si bien se habla de la desnudez del alma, esa nota moral parece indicar un paralelo entre la desnudez autobiográfica y el régimen social que

gobierna la "revelación" del cuerpo. La inclusión de la mujer en la ecuación de Valera entre autobiografía y revelación del yo creemos que descubre el "riesgo" de caer en el régimen de convenciones morales que castigan o permiten mostrar el cuerpo en público. Tal régimen para el autobiógrafo le empujaría a una posición en que sería leído, aprendido, codificado del mismo modo en que sucede con el cuerpo normalmente ofrecido para el consumo social, el cuerpo de la mujer. Valera parece identificar ese espacio de encuentro entre el texto y el lector que Janet Verner Gunn concibe como el último momento en la construcción del texto autobiográfico. Según esta autora, se trata de una relación entre el texto y la respuesta lectora que se define en términos visuales como una "stereoscopic relation", donde lo estereoscópico señala una lectura en profundidad y de profundidad. En todo caso, se trata de una respuesta que como "autobiographical response requires [...] what Hans George Gadamer calls a 'fusion of horizons' that acknowledges and makes productive use of the tension between the text and the reader" (Varner Gunn 21). En nuestra opinión, más que de una negociación se trata de una pugna, que puede llegar a la angustia en el texto autobiográfico ante la exigencia de revelación del lector. Esa angustia y esa exigencia de revelación forman parte de un proceso de lectura o respuesta del lector en el que éste, como escribe Leigh Gilmore "remakes the subject of autobiography into an extension of reading practices and confers upon that subject the status of an object" (23). Esta lectura agresiva se extiende incluso al lenguaje de los investigadores. Por ejemplo William Matthews, que parece enmarcar su propia lectura de la autobiografía en esta dialéctica de cuerpos desnudos a los que se exige deponer su resistencia a ser inspeccionados con la mirada: "The laws of literature and the human reluctance to stand individually naked combine to cheat the expectations of readers who hope to find in autobiographies many revelations of men true selves" (en Jelinek 13). En otro lugar, desde el género y la ideología de género de la época, hemos llevado a cabo una lectura del lenguaje del cuerpo en la autobiografía y las estrategias de resistencia con que autores y, sobre todo, autoras han reaccionado al respecto. Pero creemos necesario llamar la atención sobre la lectura de género que de su gesto, o la posibilidad de su gesto autobiográfico, los propios escritores llevan a cabo para entender el freno que se imponen ante esta escritura. Para no dejar sin ilustrar nuestras hipótesis sobre los efectos de la inscripción de la visión escrutadora sobre el texto-cuerpo del yo quisiéramos concluir con una última

muestra. Se trata de un brevísimo relato autobiográfico de Silverio Lanza aparecido en 1909 en la revista *Prometeo*.

En Silverio Lanza, el escritor "raro" tan admirado por Ramón Gómez de la Serna, la presión ante la recepción pública del propio gesto autobiográfico es hasta tal punto fatigosa, que aparece dramatizada en el propio texto la decisión de poner un abrupto punto y final al discurso del yo. Así termina Lanza su «Auto-biografía» (sic):

> Cuando acabe mi camino y llegue a la muerte, no me faltarán las...
>
> Interrumpí mi escrito para recibir una visita; terminó esta; recogí en la mesa de los periódicos el *Nuevo Mundo* de hoy; lo traje a la habitación donde escribo; lo he hojeado; y Colombine recuerda que "Para vivir felices, vivir oculto" y Andrenio, en uno de sus artículos admirables, dice: "En ninguna parte es tan apetecible el incógnito como en España, porque en ninguna está la opinión pública tan mal educada. Es preferible no tener trato con ella".
>
> Pues bien, cuando acabe mi camino, quizá me recuerden Colombine y Andrenio; ya que conocen mi vida perfectamente. (79)

Es conocido el retraimiento de Lanza, su vida y obra "escondida", pero además de estas reticencias, las que le vencen las expone de hecho en la página que antecede su brevísimo texto, cuando explica su aceptación de la petición de enviarle su autobiografía que precisamente le dirige Gómez de la Serna. Se trata a nuestro juicio de una interesantísima y luminosa reflexión sobre el gesto autobiográfico. Así se explica Lanza:

> El hombre discreto oculta sus bondades, y la mujer discreta oculta sus pechos. Estos pudores son atormentados por quienes buscan popularidad entre la plebe; y escriben semblanzas tan inexactas, como tendenciosas.
>
> Pero la auto-biografía ha de ser sincera; y como no es decente enseñar los pechos en medio del arroyo, exige un ambiente donde convivan la intimidad, el amor, la indulgencia y el respeto.
>
> Seguramente no es oportuna en un periódico popular y quizá sea posible y útil en una Revista de exquisito público: en *PROMETEO*. (73)

Aparece aquí el temor a la circulación del texto ante un público agresivo, pero sobre todo se manifiesta de una forma no exenta de un cierto humorismo la referencia al cuerpo. De nuevo, de acuerdo con nuestra discusión hasta este punto, podemos comprobar cómo ante el mismo gesto la revelación de la intimidad supone en el caso del hombre el escamoteo del

cuerpo a la visión, mientras que en el caso de la mujer es la exposición del mismo. Inmediatamente, la posición del autobiógrafo se identifica con el sentido del gesto para la mujer, pero una mujer de clase baja, suponemos, en concordancia con el tipo de mujer que en la ideología de género burguesa (Jagoe 21-54) exhibe, usa, pone a trabajar, en todos los sentidos, su cuerpo fuera del hogar familiar. De este modo, la identidad del autobiógrafo pasa a ser la de un ambiguo ser, parte mujer, parte hombre, obligado a posicionarse en un lugar marginal, el "arroyo", a no ser que se opte por la "desvergonzada" exhibición del cuerpo en la prensa popular, siempre dispuesta para Lanza, es de suponer, a cualquier espectáculo degradante, pero lucrativo gracias a la popularidad conseguida. De ahí que la protección para el que siente escribir desde esta posición de debilidad, ambigua, disonante en relación a las reglas del género, con respecto a las cuales se lleva a cabo la *performance* del género, como diría Judith Butler[4], le lleva a la protección de la elite: un espacio cultural reducido y de circulación más restringida. Por paradójico que pueda parecer a simple vista, Silverio Lanza parece compartir esa posición problemática, cruzada por las metáforas visuales ligadas al cuerpo (pero también a la clase) y su circulación, en la que la mujer artista (al menos en cuanto a su género) también se encuentra, de acuerdo con Mary Kelly: "The woman who is an artist sees her experience in terms of the feminine position, that is as object of the look, while she must also account for the feeling she experiences as an artist occupying the masculine position as subject of the look" (123). Como respuesta a ese dilema Griselda Pollock sugiere que la artista puede incluso eliminar la representación del cuerpo femenino (86). En cierto modo, en el campo literario, esa es la respuesta de Lanza cuando se coloca de forma simultánea al lector que recorre las líneas del texto con la vista, simulando que escritura y lectura tienen lugar al mismo tiempo, e interrumpe el fluir del mismo y la configuración de ese espacio de la intimidad desarrollado ante nuestros ojos, violentamente. Deja sólo los puntos suspensivos a la vista y devuelve la intimidad al ámbito pri-

[4] Según esta autora, el planteamiento del género debe alejarse de un modelo sustancial de identidad y situarse "en un ámbito que exige una concepción del género como temporalidad social constituida. Resulta revelador que si el género se instaura mediante actos que son internamente discontinuos, entonces la apariencia de sustancia es exactamente eso, una identidad construida, una realización performativa en la que el público social mundano, incluidos los actores, llega a creer y actuar en la modalidad de la creencia. El género también es una regla que nunca puede interiorizarse del todo; lo «interno» es una justificación de superficie, y las normas de género son, en definitiva, fantasmáticas, imposibles de personificar" (Butler 229).

vado, el de la amistad con Andrenio o Colombine. Acaso podríamos interpretar ese gesto violento como una forma de recuperación de la identidad expuesta mediante un gesto de autoridad paradójicamente restaurador: haciendo de la negación una forma de afirmación ante el imperio del otro.

Así, a través de este despliegue de reticencia y renuncia final a la autobiografía Lanza resume en buena medida los elementos que hemos analizado en torno a la difícil tradición de la autobiografía en España. Por un lado, ilustra la desconfianza ante este género literario por su identificación con una creciente comercialización del yo y su escritura en la prensa en autobiografías o prácticas autobiográficas que no se prestan a su validación en la esfera de la producción y consumo de la alta cultura. Por otro lado, en estrecha relación con lo anterior, en Lanza se manifiestan las tensiones dentro de un discurso androcéntrico como el autobiográfico en cuanto a las implicaciones morales, es decir en cuanto a la estabilidad de la *performance* del género sexual, relacionadas con la puesta en circulación de la intimidad. El lenguaje del cuerpo, tópico desde mucho tiempo atrás en la revelación de lo íntimo, se problematiza en el siglo XIX al recolocarse dentro de las reglas de género sexual, como lo muestra la ambigua criatura en que se reconoce Lanza como autobiógrafo masculino.

Llegados a este punto, debemos concluir a sabiendas de que aún quedan por delante aspectos pendientes en esta tarea de desbrozar la parte de verdad que anida en los tópicos sobre la autobiografía española. Pero esperamos haber contribuido a través de estas páginas a aportar algunas notas aclaratorias a la complejidad en la que se desenvuelve el cultivo de la autobiografía en lengua castellana en España en el momento del cambio del siglo XIX al XX, cuando precisamente este género literario empieza su lenta carrera de afianzamiento en el campo cultural.

OBRAS CITADAS

«Autobiografía», en: *Enciclopedia moderna. Diccionario universal de literatura, ciencias, artes, agricultura, industria y comercio.* Publicada por Francisco de P. Mellado. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Mellado, 1851, vol. IV, pp. 121-123.

«Banquete a un catedrático», *La Época,* 23071 (lunes 26 de abril de 1915), p. 2.

«Caricaturas de viaje. I. De mi casa a la puerta nueva», *El Ancora*, 1327 (27 de agosto de 1853), pp. 804-806.

«El obstáculo», *El Imparcial*, 4553 (7 de febrero de 1880), pp. 1-2.

«Notas de la tarde», *El Globo*, 12261 (19 de enero de 1911), p. 4.

Bakhtin, Mikhail: *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.

Berbén García, Félix: «Averiguador Universal. Contestaciones recibidas», *Alrededor del Mundo* (12 de abril de 1906), p. 240.

Butler, Judith: *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

Cavia, Mariano de: «Autobiografías», *El Imparcial*, 12146 (2 de noviembre de 1901), p. 1.

Cultura escrita y sociedad, 1 (2005).

Durán López, Fernando: «La autobiografía plural en la segunda mitad del siglo XIX», en: Fernández Prieto, Celia/ Hermosilla Álvarez, María Ángeles (eds.): *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor Libros, 2004, pp. 381-390.

— *Vidas de sabios. El nacimiento de la autobiografía moderna en España (1733-1848)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

Echegaray, José: «Recuerdos», *La España Moderna*, 265 (1911), pp. 66-75.

Espinet i Burunat, Francesc: *Teoria dels egodocuments. La literatura del jo i la historia*. Barcelona: Llibres de l'Índex, 1994.

Figuerola: «Las bombas del 'Coll'», *La correspondencia de España*, 17446 (16 de noviembre de 1905), pp. 2-3.

Flaquer, Francisco P. de: «Crónica», *El Álbum Ibero-Americano*, 8 (28 de febrero de 1909), p. 86

Flavigny, Helene de: «Modas de Paris», *El Imparcial*, 43, 15175 (10 de junio de 1909), p. 4.

Gilmore, Leigh: *Autobiographics. A Feminist Theory of Self-representation*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1995.

Jagoe, Catherine: «La misión de la mujer», en: Jagoe, Catherine/ Blanco, Alda/ Enríquez de Salamanca, Cristina (eds.): *La mujer en los discursos de género. Textos y contextos en el siglo XIX*. Barcelona: Icaria Editorial, 1998, pp. 21-54.

Jelinek, Estelle C.: «Introduction: Women's Autobiography and the Male Tradition», en: Jelinek, Estelle C. (ed.): *Women's Autobiography: Essays in Criticism*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1980, pp. 1-20.

Kelly, Mary: «Desiring Images/Imaging Desire», en: *Imaging Desire*. Cambridge, London. The Massachussetts Institute of Technology Press, 1996, pp. 122-129.

Laserna, José de: «Comedia. El deber, comedia en dos actos, de D. Ricardo J. Caterineu y D. Pedro Mata», *El Imparcial*, 13946 (21 de enero de 1906), p. 4.

Lejeune, Philippe: *L'autobiographie en France*. Paris: Librairie Armand Colin, 1971.

— «L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas», en: *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris: Éditions du Seuil, 1980, pp. 229-318.

Loureiro, Ángel G.: *The Ethics of Autobiography*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2000.

Matoses, Manuel: «Recuerdos», *La Risa*, I, 14 (1 de abril de 1888), pp. 11-12

Mesonero Romanos, Ramón de: *Memorias de un Setentón natural y vecino de Madrid*. Madrid: Renacimiento, 1926, pp. 9-10.

Molino, Jean: «Interpretar la autobiografía», en: Lara Pozuelo, Antonio: *La autobiografía en lengua española en el siglo XX*. Lausanne: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1991, pp. 107-138.

Ortega Munilla, José: «[Sin título]», *El Imparcial*, 6627 (9 de noviembre de 1885), p. 1.

Ortega y Gasset, José: «Sobre unas memorias», *El Sol* (16 de septiembre de 1926), p. 3.

Ossorio y Gallardo, Carlos: «El retrato», *El Álbum Ibero-americano*, VI, 5 (1893), pp. 53 y 56.

Pardo Bazán, Emilia: «Apuntes autobiográficos», en: López Freire, Ana María: «La primera redacción autógrafa e inédita de los 'Apuntes autobiográficos' de Emilia Pardo Bazán», *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 26 (2001), pp. 305-336.

Pollock, Griselda: *Vision and Difference. Feminity, Feminism and Histories of Art*. London and New York: Routledge, 1988.

Ramón y Cajal, Santiago: *Recuerdos de mi vida*. Ed. por Juan Fernández Santarén. Barcelona: Editorial Crítica, 2006.

Riego, Bernardo: «Visibilidades diferenciadas: usos sociales de las imágenes en la España isabelina», en: Linda-Ortega, Marie (ed.): *Ojos que ven, ojos que leen. Textos e imágenes en la España isabelina*. Madrid: Visor Libros, 2004, pp. 57-76.

Sánchez-Blanco, Francisco: «Autobiografía y concepción del 'yo' desde Mor de Fuentes a Ramón y Cajal», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XI, 3 (1987), pp. 633-644.

Serrano Sanz, Manuel: *Autobiografías y memorias*. Madrid: Librería Editorial de Bailly/ Bailliere e Hijos, 1905.

Valera, Juan: «El Parnaso colombiano. A D. José Rivas Groot. Carta IV, 3 de septiembre de 1888», en: *Cartas Americanas*. Madrid: Manuel Minenya de los Ríos, Impresor, 1889, pp. 160-173.

Varner Gunn, Janet: *Autobiography. Toward a Poetics of Experience*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

Vela, Fernando: «De la novela a la autobiografía. El 'Byron' de Maurois», *El Sol*, 14.4007 (15 de junio de 1930), p. 2.

Whitman, Walt: «So Long!», en: *Leaves of Grass*. New York: Thomas Y. Crowell Publishers, 1902.