Zeitschrift: Hispanica Helvetica
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: 1 (1991)

Artikel: Interpretar la autobiografía
Autor: Molino, Jean
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840890

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

INTERPRETAR LA AUTOBIOGRAFÍA*

Jean Molino
Université de Lausanne

La autobiografía constituye actualmente un campo amplio y floreciente de investigación. Sin pretender hacer el balance de los trabajos ya realizados, quisiera interrogarme sobre los grandes problemas que plantea ese género hipotético, interesándome con más detenimiento por el lugar que ocupan en su desarrollo las autobiografías en lengua española. En esa perspectiva, planteo tres dilemas seguidos de una pregunta. El primer dilema atañe a la existencia de un género: ¿existe un objeto claramente determinado que sería la autobiografía y de la que se podría dar una definición? o, en sentido opuesto, ¿estamos ante una dispersión sin límites, ante una diversidad de textos irreductible y casi inconmensurable?

El problema se plantea para con todos los pretendidos géneros literarios, pero sobre todo con mayor urgencia aún en el caso de la autobiografía, porque en todo intento de interpretación hay que hacer intervenir la concepción que se hace uno mismo de su propia existencia y las diferentes modalidades bajo las que puede aparecer: dimensión a la vez semántica y pragmática que nos coloca ante la infinita variedad de los modos de conocimiento y de apropiación de sí mismo. A ese dilema metodológico se asocia, pues, un dilema metafísico, que opone las formas y los contenidos de la autobiografía; están por un lado las modalidades de la experiencia de uno mismo y, por otro, unos tipos de organización que han sido las más de las veces tomados de formas literarias ya existentes. La autobiografía nos coloca en uno de esos puntos estratégicos en donde se agudiza la dificultad de establecer y de comprender los vínculos que unen la experiencia humana y su expresión literaria:

* Traducción de G. CANTERO-ORIOL

¿cómo se puede pasar de la vida a la literatura? Por último, se perfila un dilema epistemológico, que atañe a las relaciones entre verdad y ficción. Aunque este dilema se encuentre en todas las formas de literatura, aparece con una urgencia aún mayor en el caso de la autobiografía; contrariamente a lo que ocurre en otras áreas, el dilema se sitúa aquí en el centro de la empresa.

Cuando hablo de los demás, el juego de la verdad y de la ficción es un principio sometido a mis decisiones y, si hay incertidumbre, ésta viene de otra parte, por ejemplo de la insuficiencia o de la parcialidad de los testimonios. En cambio, cuando hablo de mí y de mi vida anterior, soy yo el único que yace en la incertidumbre: a la oposición verdad-ficción viene a añadirse, para perturbarla sin remisión, la dialéctica de la memoria, de la sinceridad y de la mala fe. De hecho, no puedo dejar de observar que, en cuanto hablo de mí, me transformo y transformo mi experiencia por el acto mismo que consiste en evocarla, es decir en construirla, en constituirla en cuanto tal. Así, pues, se encuentra dramáticamente planteado el vínculo entre la autobiografía y los otros géneros literarios, en particular los géneros de ficción.

El primer dilema opone una dificultad preliminar a cualquier encuesta relativa a la autobiografía: ¿Cómo encontrar un compromiso viable entre la pureza de un concepto sin duda ausente y la riqueza de una diversidad imposible de dominar? Antes que intentar la aventura de una clasificación abstracta, más vale fiarse de las indicaciones que da la historia. Así que distinguiré tres grandes momentos en el desarrollo de la autobiografía: 1) el tiempo que precede al nacimiento de un género literario en cuanto tal (se verá la importancia que reviste aquí la presencia del adjetivo), y que va, en líneas generales, hasta el siglo XVIII; 2) el tiempo de la autobiografía como género *literario*, desde J. J. Rousseau hasta principios del siglo XX; 3) por fin, una última etapa, la que vivimos hoy en día, caracterizada por el triunfo, la crisis y la fragmentación del género que, en una dialéctica sin fin, invade la literatura mientras se deja devorar por ella. Tomando este proceso como hilo conductor, consideraremos en cada etapa los intercambios entre formas y contenidos (segundo dilema), así como entre la autobiografía y los otros géneros literarios.

Tres dilemas y una pregunta, dije antes. La pregunta sólo se le podría ocurrir al hispanista y al americanista o, si se quiere, al comparatista -pero no me complacen mucho esas categorías profesionales -; digamos, pues, más acertadamente al aficionado o al curioso: ¿Qué lugar ocupan España y América Latina en la historia de la autobiografía?

No parece que la cuestión haya preocupado mucho a los especialistas, y sólo señalaré un indicio de esa falta de interés: en las 76 páginas del notable ensayo bibliográfico que William C. Spengeman ha colocado al final de su trabajo, *The Forms of Autobiography in the History of a Literary Genre* (New Haven, 1980), no se ha reservado ninguna sección al mundo hispánico.

Entonces, ¿qué pensar de eso? ¿No habrá conocido jamás el mundo hispánico la autobiografía? ¿Será su contribución decididamente despreciable? He intentado comprender y creo que los interrogantes que nacen de ese silencio nos enseñan algo a propósito del sentido y del destino de la autobiografía.

Es lícito afirmar que hasta el siglo XVIII no existe en Europa la autobiografía como género literario. Lo que no quiere decir que no existan autobiografías, ni tampoco un género autobiográfico - o más exactamente, sin duda, géneros autobiográficos -, sino que esos textos, esas familias de textos no entran en lo que llamaríamos, en el sentido moderno de la palabra, literatura. En esta última acepción, la literatura se parece mucho al contenido de la prensa tal como lo define Figaro en su famoso monólogo del *Mariage de Figaro*: "[...] Pourvu que je ne parle en mes écrits de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout imprimer librement, sous l'inspection de deux ou trois censeurs." Bajo el régimen de la *literariedad* formalista, la literatura funciona más o menos de la misma manera: debe ser "autorreferencial" y, por consiguiente, no hablarnos más que de sí misma. Se entiende entonces el desafío que la autobiografia lanza a la literatura: la obliga a salir de sí misma y de su fortaleza artificial en la que finge - o tiene la ilusión - de encerrarse para salir de nuevo al aire libre.

Antes de que exista la autobiografía como género *literario* existe toda clase de prácticas y de géneros autobiográficos y, si no son literarios en el sentido moderno de la palabra, revelan sin duda aún mejor los vínculos que existen entre la experiencia literaria y la experiencia no literaria, así como el carácter discutible, parcial, en una palabra localizado y transitorio, de lo que el simbolismo, formalismo y estructuralismo han llamado literatura.

La autobiografía, como todos los géneros literarios, pero de forma tal vez más evidente, tiene un fundamento antropológico; hay situaciones de existencia en las que aparece el *retorno sobre sí mismo* y esas situaciones dan origen a diversas conductas de las que la autobiografía no es más que una manifestación entre otras. En los excelentes trabajos

que dedicó a la autobiografía, Ph. Lejeune partió de una definición interesante pero que manifiesta claramente las limitaciones arbitrarias que impone a la diversidad de esos retornos sobre sí mismo: "Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité." Comprendemos por qué Ph. Lejeune ha querido deslindar el terreno para distinguir cierto número de "géneros" literarios: el diario íntimo, las memorias, la confesión religiosa etc.; pero, al mismo tiempo, Lejeune muestra los prejuicios culturales que determinan el género tal como lo ve constituirse con J.J. Rousseau: el individuo tiene una personalidad "laica" que se desarrolla y se hace más profunda independientemente de su salvación, por un lado, y de sus aventuras humanas por otro.

Ahora bien, no es evidentemente más que una de las formas posibles del *retorno sobre sí mismo* y de la comprensión de sí mismo. Porque hay por un lado varias posibilidades de *retorno sobre sí mismo*, así como de relación consigo mismo, que están mediatizadas por la psicología y la metafísica de la cultura.

Para interpretar la autobiografía bajo todos sus aspectos, hay que estar abierto, pues, a la diversidad de los retornos sobre sí mismo. Las situaciones de existencia en las que se reflexiona sobre sí mismo son diversas y difieren según las culturas, pero es interesante establecer un mapa aproximativo y efectuar como una primera exploración del territorio. Lo haremos conscientes de la heterogeneidad de la lista propuesta, ya que para evidenciar mejor la riqueza de las situaciones examinadas, no solo nos dirigiremos a las formas de existencia actuales, sino que también mezclaremos las épocas sin escrúpulos. Está el anciano que cuenta lo que ha visto y oído, lo que ha vivido y las enseñanzas que ha sacado, y entonces advertimos que todo tipo de motivaciones pueden explicar y guiar su empresa. Pero la urgencia del *retorno sobre sí mismo* puede manifestarse también a causa de una crisis que le hace tomar a uno conciencia de su fragilidad y le induce a interrogarse sobre el balance y el sentido de la propia existencia: es, por ejemplo, el caso de Juan Goytisolo, que relata, en *Coto vedado*, los dos accidentes en los que de poco escapó a la muerte y la lenta transformación que tales experiencias produjeron en él. El *retorno sobre sí mismo* puede responder también a un deseo de ejemplaridad: el que está convencido de haber encontrado por fin la Sabiduría, la Verdad y la meta que buscaba oscuramente, siente la necesidad de hacer que los demás se aprovechen de su descubrimiento. Así sucede en la conversión religiosa, ayer como

hoy en las Iglesias y en las sectas que se multiplican, pero también en cualquier otra conversión, por ejemplo, la conversión a la vida filosófica: "Postquam me Experientia docuit, omnia, quae in communi vitâ frequenter occurrunt, vana, et quae timebam, nihil neque boni, neque male in se habere, nisi quetenus ab iis animus movebatur; constitui tandem inquirere, an aliquid daretur, quod verum bonum, et sui communicabile esset et à quo solo, rejectis caetiris omnibus, animus afficeretur; imò an aliquid daretur, quo invento, et acquisito, continuâ, ac summâ in aeternum fruerer laetitia." (Spinoza, *Traité de la réforme de l'entendement*).

No olvidemos que la sociedad misma puede imponer el *retorno sobre sí mismo*: el *curriculum vitae* es una forma de ello, que resulta ser más o menos indiscreta, como la conversación que se tiene cada vez más frecuentemente con el candidato a un empleo o a un cargo docente. Un ejemplo extraordinario es el de la biografía exigida a los que querían entrar en el Partido Comunista: la precisión de las preguntas obligaba al postulante a una verdadera anamnesis de tipo inquisitorial perfectamente paralela a las sesiones de autocrítica, parecidas, por su forma y sentido, a la confesión pública. Para tener una idea más exacta de la amplitud del campo por estudiar, hay que salir del mundo de lo escrito y recordar que el *retorno sobre sí mismo* no data de la civilización escrita; existen situaciones orales homólogas en las que el *retorno sobre sí mismo* toma la forma del escrito.

Y se encuentran ya en esos retornos sobre sí mismo orales - ¿autofonías? - estructuras antropológicas y narrativas que caracterizan el relato en primera persona y la autobiografía: presencia de dos "yo", el que retorna sobre su existencia pasada y el perdido en esa vida anterior; presencia de dos tiempos - pasado y presente -; presencia del relato, del análisis y del comentario. Pero, por supuesto, el paso a la escritura ejerce una influencia profunda y provoca una transformación esencial.

Las propiedades de la escritura - objetivación, descontextualización, fijación, difusión - tienen como consecuencia el profundizar el corte entre los dos "yo", entre los dos tiempos de la autobiografía, dando al "yo" perdido y recobrado una consistencia y una autonomía radicalmente nuevas: como en el autorretrato, aquí aparece mi otro Yo como separado, como un verdadero doble. Lo que en la situación oral no podía ser el resultado de una alucinación, como en la autoscopía en la que se ve uno a sí mismo como "otro", se convierte en la experiencia normal del "autógrafo", del que escribe sobre sí mismo. Hay, pues, a la vez rupturas y continuidades entre autofonía y autografía.

Las rupturas se manifiestan en torno a la nueva solidez que adquieren mis "alter ego" mientras que las continuidades aparecen en la presencia recurrente de motivos obligados del *retorno sobre sí mismo*: genealogía, conciencia del bien y del mal, inocencia y pérdida de inocencia, paraíso y caída, etc.

Esos motivos tienen dos caras: aquí aparecen como experiencia singular de un individuo insustituible, pero en otro sitio aparecerán como caso intercambiable de una situación fundamental. Por un lado, J. J. Rousseau recuerda ese acontecimiento irreductible que es la falsa acusación contra Marion, cuando el único responsable del robo es él (*Confessions*, Libro segundo). También hay un robo al principio de la Vida de San Agustín (*Confesiones*, Libro segundo), pero aquí el acontecimiento no se basta a sí mismo, no toma su significado más que de un modelo, una ley eterna, que está ahí antes de que se produzca el incidente:

> Le larcin est, certes, puni par votre loi, Seigneur, et par cette loi inscrite au coeur des hommes, que leur iniquité même n'efface pas. Quel voleur souffre volontiers d'être volé? Quel riche pardonne à l'indigent poussé par la détresse? Eh bien! moi, j'ai voulu voler, et j'ai volé sans être poussé par le besoin, simplement par *indigence* et dégoût du sentiment de justice, par surabondance d'iniquité, car j'ai dérobé de ce que j'avais en abondance et de bien meilleure qualité. Et ce n'est pas de la chose convoitée par mon larcin, mais du larcin même et du péché que je voulais jouir.

El relato propiamente dicho ("Dans le voisinage de notre vigne se dressait un poirier chargé de fruits...") no empieza más que después de haber sido situado en el marco teológico que lo funda y lo explica, cuando para Jean-Jacques el robo no tiene sentido más que por el remordimiento que provoca. En un caso el resorte de la acción es el pecado, en el otro es la vergüenza que siente Jean-Jacques por confesar su falta en público: es altamente significativo que no utilice ninguna palabra que tenga valor religioso y sólo hable de falta, de crimen, de fechoría, de vergüenza y de remordimientos. Esta comparación de un incidente análogo vivido y recordado por J. J. Rousseau y San Agustín evidencia claramente dos modelos fundamentalmente opuestos de comprensión de sí mismo, y hay que tenerlos presentes para evitar restringir arbitrariamente el campo de la autobiografía. Si para nosotros una vida humana es "ce que jamais on ne verra deux fois" (Vigny), durante mucho tiempo fue - y tal vez volverá a serlo - la trivial repetición de una historia muy oída y no hay razón alguna para rechazar el modelo autobiográfico que se podría llamar la autobiografía ejemplar: la vida

del que escribe se le manifiesta como un ejemplo entre muchos de un itinerario trazado desde siempre.

El filósofo de la edad helenística, estoico o epicúreo, así como el cristiano de la Edad Media o de la época clásica no consideran su yo y su evolución como una variación sin importancia sobre un tema dado. En ese mundo del modelo y de la repetición, el *retorno sobre sí mismo* sólo nos conduce a darnos cuenta de nuestra humanidad.

Cuando en el canto I de la *Ilíada*, Aquiles se disputa con Agamenón, se encoleriza y está dispuesto a matar a su adversario, es porque literalmente la ira se ha apoderado de él y su corazón está dividido entre los dos movimientos que lo incitan uno a precipitarse sobre Agamenón, el otro a retener y a calmar su ira. Lo que es extraordinario en este texto, es que la cólera está tanto fuera como dentro del corazón de Aquiles: se ha apoderado de él y casi le domina; pero precisamente, si ha podido entrar, es porque venía del exterior y que ocupaba un lugar análogo al que Atena tenía, después de haber descendido de los cielos para aplacarla. Sin ser propiamente alegórico, el análisis psicológico está a medio camino entre la psicología subjetiva de la edad moderna y la alegoría medieval.

Hay, pues, que reconocer la existencia de autobiografías en las que el *retorno sobre sí mismo* se realiza a través de alegorías y de personificaciones. Esa es la norma, particularmente en la autobiografía medieval en la que el análisis de sí mismo se funda en una "psicomaquia" del mismo tipo que la *Psychomachia* de Prudencio: el alma humana es un campo cerrado en el que se enfrentan "Paciencia", "Cólera", "Orgullo" y "Humildad". En vez de buscar en las literaturas medievales señales de una efusión subjetiva que anunciaría a Rousseau, es preferible dar su verdadero significado a aquellas autobiografías en las que el "yo" está mediatizado por alegorías y personificaciones que atestiguan el carácter universal y "externo" de nuestros sentimientos y de nuestras motivaciones. El vicio y la virtud, el deseo, la vergüenza y el pecado son viejas historias que se representan en nosotros mismos como se representan en el corazón de los demás, con los mismos personajes que entran y que salen.

Esta objetivación del Yo y de sus aventuras, que se manifiesta como una proyección hacia el exterior, queda subrayada y como representada en el motivo que a veces sirve de marco a la autobiografía, y que es el motivo del sueño. El *retorno sobre sí mismo* se efectúa a la manera de una visión en la que la distancia que separa el "yo" que contempla del "yo" contemplado está integrada en el análisis: el hombre se desdobla

en sentido propio para verse mejor. Pero se trata, claro está, de verse -y sólo eso importa a la preocupación de sí mismo, que es la preocupación por la salvación- en cuanto lugar y fruto de un combate que se produce en cada momento entre el vicio y la virtud, entre Dios y el Diablo. En ese sentido, el *Songe d'enfer* de Raoul de Houdenc es una autobiografía: el relato que hace el narrador de su viaje al infierno es una historia ejemplar en la que cada cual encuentra lo que le interesa directamente. Y se comprende, en sentido inverso, el error que cometemos cuando nos ingeniamos en buscar en el *Libro de Buen Amor* las aventuras personales de las que Juan Ruiz pudo ser el protagonista; el que tal o tal anécdota provenga de él o de otro, está en el mismo plano y tiene la misma significación que la batalla de don Carnal y de doña Cuaresma: lo individual-subjetivo no se opone, como es el caso para nosotros, a lo objetivo-colectivo. Es una misma experiencia la que opera: un acontecimiento no tiene sentido en sí mismo, sólo tiene el que le conceden los modelos de interpretación de una cultura.

Es en la perspectiva que acabamos de esbozar donde hay que situar una de las obras maestras de la tradición autobiográfica occidental, las *Confesiones* de San Agustín, cuya influencia sobre las literaturas occidentales todos conocemos (cf. P. Courcelle, *Les Confessions de saint Augustin dans la tradition littéraire, antécédents et postérité*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1963). Conviene primero tomar el título en sentido propio, que no es más que el homónimo del que usó Jean-Jacques Rousseau para encabezar su obra; se trata verdaderamente de un acto religioso por el que Agustín se confiesa a Dios: "Reçois mes confessions et mes actions de grâce, mon Dieu, pour les bienfaits innombrables que je tais" (VIII, 17).

Generalmente, leemos las *Confesiones* de una forma totalmente anacrónica, aislando lo que nos parece pasar por confidencias personales y saltando los desarrollos, mucho más largos, que pertenecen a la oración y a la elevación religiosa. Es olvidar que la confesión religiosa tiene un doble sentido: "La confession ne s'entend pas seulement de l'aveu des fautes; elle s'entend aussi de la *louange* (In Psalmum 144).

El *retorno sobre sí mismo* no tiene sentido si no se concibe también como retorno a Dios, con el que, desde las primeras líneas, Agustín establece un diálogo perentorio que no parará hasta el final, porque es en Dios solo en quien el hombre por fin se encuentra a sí mismo en su verdad: "...inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te" (I, 1).

La confesión es pública al mismo tiempo y, si la escritura le da más audiencia que la confesión entre los fieles, la intención es la misma -y

vemos por qué no se puede hablar de "pacto autobiográfico" en el sentido que se le da, desde Ph. Lejeune, a la expresión-. Confesándose públicamente, Agustín manifiesta a todos su estado de pecador salvado por la gracia sola y el escarmiento que presenta es válido para todos: "Quid est cor meum nisi cor humanum?" (*De Trinitate*).

El *retorno sobre sí mismo* se organiza alrededor de un centro, que es la "conversión": "Arrepentíos, pues, y convertíos, para que vuestros pecados sean borrados" (*Hechos de los Apóstoles*, 3,19). Heredera de la tradición helenística (*epistrophé*, *metanoia* estoica y neoplatónica) y de la tradición judía (*shuv*), la "conversio" recibe en San Agustín el valor fundamental que conservará hasta nuestros días: el hombre debe *retornar sobre sí mismo* para encontrar, en lo más profundo, al Maestro interno que le iluminará en su verdad, reproduciendo así el movimiento que conduce cada criatura hacia su origen y hacia su ser propio (cf. P. Hadot, "conversio", in *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, I, Darmstadt, 1971, col. 1033-1036). Pues ésta es una de las estructuras fundamentales de la autobiografía, tanto en su forma religiosa como en su forma laica; se trata para el individuo de encontrar, al cabo de una larga odisea, lo que constituye su yo auténtico, cuyo descubrimiento da pie a una verdadera conversión. Ello es válido tanto para las *Confessions* de J. J. Rousseau como para el reciente *Coto vedado* de Juan Goytisolo (1985, Barcelona, Seix Barral), en donde el eje del relato autobiográfico viene dado por la larga búsqueda de un yo auténtico, que parece como agobiado por la política, la cultura y la sexualidad convencionales de una clase y de una época: hay que volver a nacer y la autobiografía relata los momentos de una toma de conciencia al final de la cual el narrador juzga con tanta severidad y violencia como un San Agustín lo que era antes de convertirse y lo que es ahora ("... lo que fuiste y no eres", p. 29, cf. p. 151: "Digamos mejor incredulidad teñida de tristeza ante la total contradicción del personaje con lo que luego serías").

Las *Confesiones* de San Agustín ocupan un lugar excepcional en la historia de la autobiografía porque han servido de inspiración y de modelo a la nueva preocupación de sí mismo que se manifiesta con el Humanismo y el Renacimiento. La figura simbólica es la de Petrarca, que no cesa de dialogar con el que evoca con respeto, emoción y cariño al principio del *Secretum*:

> Non fuit necesse nomen percuntari: religiosus aspectus, frons modesta, graves oculi, sobrius incessus, habitus afer sed romana facundia gloriosissimi patris Augustini quoddam satis apertum indicium referebant.

Accedebat dulcior quidam majorque quam nonnisi hominis affectus, qui me suspicari aliud non sinebat.

Pero la transformación que se produce cuando se pasa de San Agustín a Petrarca es significativa: el primero dialoga con Dios, o mejor dicho se dirige a Dios, al que confiesa sus pecados, al que reza y alaba, mientras que el segundo dialoga, en sentido propio, con la sombra de su glorioso predecesor. Es sabido que hay que relacionar la nueva preocupación de sí mismo con el nuevo mundo económico, político, social y cultural que se está estableciendo paralelamente (cf. J. Molino, "Stratégies de l'autobiographie au Siècle d'Or", in *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Paris-Aix en Provence, Université de Provence, 1980, pp. 115-137); pero es esencial comprender bien las modalidades propias de esa preocupación: ya no tiene el carácter "ejemplar" de la autobiografía tradicional, pero tampoco es su propio fin, como será el caso a partir de Jean-Jacques. El *retorno sobre sí mismo* está doblemente mediatizado: en su finalidad, ya que persigue otro objetivo que el del puro conocimiento de sí mismo; en su funcionamiento, pues se hace por medio de un intercesor.

Ese carácter aparece claramente no sólo en el *Secretum*, en que el conocimiento de sí nace del diálogo, sino también en las otras obras de Petrarca: en sus cartas, como por ejemplo en su carta à Borgo San Sepolcro, en la que, contando su ascensión al Ventoux, refiere que la conciencia de sí mismo le vino sólo al leer un pasaje de las *Confesiones*. Y, a pesar de todas las diferencias que los separan, es interesante comparar a Petrarca con Montaigne: la evolución de los *Essais* muestra claramente que el deseo de conocerse a sí mismo es el resultado de la lectura, de la reflexión sobre los libros y, aun cuando la voluntad de conocimiento haya triunfado, no será jamás pura, porque siempre necesitará, como argumento, como ocasión y motivo de estudio, la mediación del libro y de la cita.

El hombre renacentista -si es lícito usar esta simplificación algo excesiva- descubre la riqueza, la diversidad, las contradicciones de su aventura individual y de su persona; lo hace con tanta más fascinación cuanto que no tiene forma tradicional en donde pueda organizar de manera convencional y sistemática los *nuevos* territorios que empieza a explorar. De ahí una extraordinaria explosión de "autoscopías" y de "autografías" no sólo en Italia, en donde, desde los famosos análisis de Burckhardt, siempre se cita a Cellini y a Cardan, o en Francia, sino también y, tal vez, sobre todo, en España.

He intentado, en el artículo citado más arriba, subrayar este aspecto ignorado de la literatura del Siglo de Oro y explicar por qué la España del largo siglo XVI era, más que los demás países europeos, un terreno favorable a esa explosión de autografías.

Lo que efectivamente llama la atención, en cuanto uno no está cegado por las definiciones *a priori*, es la amplitud y la variedad de obras en las que alguien habla de sí mismo e intenta dar coherencia, unidad y sentido a la infinita riqueza de sus experiencias: si se prefiere evitar que se hable de *autobiografías* en sentido estricto, hablaremos de autografías. Para quedarnos en una clasificación de orden casi profesional, vemos multiplicarse autografías de soldados y de aventureros, de místicos y de religiosos.

Pero es esencial subrayar que la preocupación de sí no sólo está presente en las autografías "reales", porque entonces encontramos el problema fundamental de las relaciones entre ficción y verdad. Pues, ya antes de que se produjera esa explosión de autografías en el Siglo de Oro, la autografía ficticia había invadido la literatura: "Ce n'est pas par hasard que la fiction autobiographique en prose fait son apparition en Espagne, vers 1550, dans des genres très différents: dans le récit de *l'Abencerraje* de Villegas, dans le roman d'Isea conçu par Núñez de Reinoso d'après un roman grec d'Achille Tatias, surtout dans le *Voyage en Turquie* que nous attribuons au docteur Laguna" (M. Bataillon, en su edición del *Lazarillo de Tormes*, Paris, Aubier, 1958, p. 37).

Conviene, claro está, añadir a esta lista el *Lazarillo*, pero también ir más atrás, y en particular hasta la tradición de la ficción autobiográfica lírica y de amor, desde la *Fiammetta* de Boccaccio hasta la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro.

Esta confrontación entre autobiografía "real" y autobiografía ficticia conduce a tres conclusiones esenciales. En primer lugar la autobiografía se funda en experiencias que explican el *retorno sobre sí mismo*. Si la tradición medieval privilegia naturalmente la experiencia religiosa, resulta claro que la experiencia amorosa, desde la poesía de los Trovadores hasta el *Canzoniere* de Petrarca y la novela corta sentimental inaugurada por Boccaccio, proporciona progresivamente el campo rival en que se decanta y se profundiza otra modalidad del conocimiento de sí: no el alma en busca de su salvación sino un corazón preso en la aventura terrenal del amor, los celos, la duda y la desesperación.

La laicización del conocimiento de sí mismo se hace en gran parte gracias a la aventura amorosa, que proporciona al mismo tiem-

po un arsenal mucho más refinado de instrumentos para el análisis psicológico. Lo que nos lleva a la segunda conclusión: los instrumentos utilizados en la autobiografía "real" han sido las más de las veces elaborados en la autobiografía ficticia o en otro campo que no sea el de la autobiografía.

Las dos grandes fuentes son aquí la experiencia religiosa y la experiencia amorosa; y así se entiende el doble movimiento que enlaza, en el Siglo de Oro, la poesía erótica con la poesía religiosa: las transposiciones a *lo divino* son la prueba de que los instrumentos de análisis del yo son los mismos en los dos campos.

La lección no sólo es válida para el Siglo de Oro, debe ser generalizada: una autobiografía "real" de una época dada se parece más a una autobiografía ficticia de la misma época que a otra biografía "real" perteneciente a otra época; es que la concepción del yo, de sus mecanismos y de sus movimientos es la misma en los dos primeros casos pero cambia en el tercero.

Tercera conclusión por fin, que relativiza la distinción entre autografía "real" y autografía ficticia, en una época en la que el sistema literario no está basado en la oposición de lo verdadero y de lo falso sino en la categoría de lo verosímil, y en que la literatura no constituye una entidad autónoma que se oponga punto por punto a la vida: hay toda una serie de "hibridajes" entre autografía "real" y autografía ficticia, en esos intercambios incesantes que unen los dos términos por los procesos recíprocos de literarización de la vida ("Literarisierung des Lebens") y de literatura vivida.

Citaré dos ejemplos, entre otros, de esos intercambios. En primer lugar una autobiografía ficticia anónima como el *Lazarillo* puede tomarse, y se ha tomado, por una autobiografía "real". En segundo lugar, una obra como la *Dorotea* de Lope nos obliga a superar nuestra mentalidad actual, que oscila entre el positivismo y el formalismo, y se prohibe así pensar en las sutiles estrategias que unen, en el Siglo de Oro, la verdad y la ficción, la autografía y la heterografía, el yo presente, el yo pasado y rememorado, el yo imaginario y fantasmado, el yo transformado y formado por la tradición literaria, el yo construido en y por la ficción autobiográfica. Sin duda no es una casualidad que una apreciación acertada de la obra maestra de Lope no haya podido producirse hasta una época que recobra la imposible separación de la ficción y de la verdad.

*

Con las *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau se abre, si no la historia de la autobiografía, al menos una etapa nueva de su desarrollo. Primero, porque la obra aparece en el momento en que se está constituyendo la literatura en el sentido en que la entendemos hoy día. En sus *Eléments de la littérature*, última síntesis del clasicismo, Marmontel distingue claramente entre el erudito , el literato y el hombre de letras:

> L'homme qui cultive les lettres jouit des travaux de l'érudit; et lorsque, aidé de ses lumières, il a acquis la connaissance des grands modèles en poésie, en éloquence, en histoire, en philosophie morale et politique, soit des siècles passés, soir des temps plus modernes, il est profond *littérateur*.

La literatura, pues, no es erudición, sino lo que hoy día llamaríamos cultura: el literato es un hombre culto. En cambio, ambos se distinguen del hombre de letras, que es un creador: "Mais si ces deux qualités se réunissent, il en résulte un savant et un homme très cultivé. L'un et l'autre cependant ne feront pas un homme de lettres: le don de produire caractérise celui-ci." (Marmontel, "Elements de littérateur", article *Littérature*).

Marmontel recupera así el criterio de la *Poiesis* aristotélica, definida por la producción de una obra exterior al productor. Pero se observa que no hay distinción en el propio campo de la producción: la novela o la poesía no se oponen a la ciencia o a la filosofía. D'Alembert, Voltaire, Buffon y Diderot son "hombres de letras" en el sentido de Marmontel porque escriben en todos los géneros: Montesquieu es el autor de las *Lettres Persanes*, pero también de L'Esprit des Lois, de comunicaciones científicas en la Academia de Burdeos, de reflexiones morales y filosóficas... y del *Temple de Gnide*.

La ruptura se manifiesta aún mejor si nos referimos a una definición actual de la literatura; para R. Wellek y A. Warren (*La Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971):

> The nature of literature emerges most clearly under the referential aspects. The center of literary art is obviously to be found in the traditional genres of the lyric, the epic, the drama. In all of them, the reference is to a world of fiction, of imagination [p. 35].

El rasgo distintivo de la literatura es, pues, la fantasía, la invención, la imaginación: se ha consumado la separación entre el mundo real, tomado en consideración por las ciencias o la filosofía, y el mundo de la ficción, que se ha convertido en el campo exclusivo y cerrado de la

producción literaria. El viraje crucial, que hace pasar de una literatura abierta, aún allegada a su sentido etimológico, que remite al conjunto de lo escrito por oposición a lo oral, a una literatura de ficción cerrada sobre sí misma, se produce, precisamente, entre finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Uno de los rasgos más nuevos que presentan las *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau respecto a las diversas tradiciones de la auto(bio)grafía radica en su "literariedad". Estas son literatura en el sentido moderno de la palabra porque hacen entrar en la pura literatura lo que antes se apoyaba en principios no literarios. No se ha subrayado bastante la verdadera presión que sufre la palabra *confessions* en Jean-Jacques Rousseau.

En el preámbulo del manuscrito de Neuchâtel, escribe: "Je remplirai rigoureusement mon titre, et jamais la dévote la plus craintive ne fit un meilleur examen de conscience que celui auquel je me prépare; jamais elle ne déploya plus scrupuleusement à son confesseur tous les replis de son âme que je vais déployer tous ceux de la mienne au public." (J.J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection de la Pléiade, I, 1959, p. 1153).

El paralelismo que establece Jean-Jacques entre la devota y sí mismo vincula su texto al género de la confesión, pero la construcción de la frase nos induce a ver en el papel del confesor a un actor radicalmente nuevo, no al conjunto de los fieles que podrían escuchar juntos la confesión de uno de sus hermanos, sino al *público*, es decir, precisamente los que constituyen al mismo tiempo la opinión pública y la esfera de los lectores, el mundo de la literatura. Esa desviación aparece también al principio del Libro I:

> Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge [p. 6].

Aquí también parece como si los comentaristas hubiesen evitado subrayar el carácter provocador, propiamente escandaloso, de este texto: en el Apocalipsis, es Dios, "El que está sentado en el trono", el que tiene cogido un libro enrollado en su mano derecha. Que se trate de ese libro sellado que sólo el Cordero es digno de abrir o que se trate del "librito que está abierto" ofrecido a Juan, el libro tiene un valor profético y contiene los decretos divinos; aquí es Jean-Jacques quien llega con un libro en la mano. Ante el "souverain juge", habla "hautement", es decir en voz alta y sin miedo a que lo oigan; sin que se le

interrogue, viene, pues, a leer en voz alta *su* libro, que viene a ser el equivalente del gran Libro sellado.

Jean-Jacques se ha arrogado entonces los privilegios de Dios: sólo Dios sondea las *vidas* y los corazones y sólo gracias a su presencia puede el hombre pecador llegar a conocerse oscuramente a sí mismo.

El libro de Rousseau revela los secretos y los abismos que hasta ahora se suponía que sólo Dios conocía y revelaba: aparece claramente como un Apocalipsis y como un nuevo evangelio. Pero hay que volver al papel que interpreta Dios en esta escena, que parece una escena de teatro o de ópera, evocada en una visión alucinadora. El nombre de Dios nunca es pronunciado, ya que sólo aparece bajo las dos apelaciones de "juge souverain" y de "Etre éternel". ¿Qué hace, pues, este juez?

> Etre éternel, rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables: qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils gémissent de mes indignités, qu'ils rougissent de mes misères. Que chacun d'eux découvre à son tour son coeur aux pieds de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose: *je fus meilleur que cet homme-là* [p. 5].

Extraña oración, extraño Dios cuya única actividad se limita a reunir a toda la humanidad en torno a Jean-Jacques, para que todos puedan escuchar sus confesiones. Resulta claramente entonces que no se confiesa al Ser eterno sino al público: no es Dios el que juzga, son los demás los que, tras haberse confesado, tendrán que reconocer que él es el mejor de los hombres ("... moi qui me suis cru toujours et qui me crois encore à tout prendre le meilleur des hommes...", p. 517). La confesión ya no es la que dirige una devota a su confesor o San Agustín a Dios, es el libro que un literato dirige al público. El inocente perseguido no espera con confianza las compensaciones que le reserva la Providencia: del tribunal de Dios hemos pasado al tribunal de la opinión. La prueba está en que Rousseau, cuando apela a la Providencia en *L'Histoire du précédent écrit*, no cuenta con ella más que para ganar su proceso en *recurso* ante la opinión.

Más o menos en el momento en que Jean-Jacques redactaba los *Dialogues* y *L'Histoire du précédent écrit*, Diderot escribía a Necker:

> L'opinion, ce mobile dont vous connaissez toute la force pour le bien et le mal, n'est à son origine que l'effet d'un nombre d'hommes qui parlent après avoir pensé, et qui forment sans cesse, en différents points de la société, des centres d'instruction d'où les erreurs et les vérités raisonnées gagnent de proche en proche jusqu'aux derniers confins de la cité, où elles s'établissent comme des articles de foi (Lettre du 10 juin 1775).

La opinión, que antes no era más que la expresión de los prejuicios, se convierte en una fuerza con la que hay que contar y el Parlamento recuerda en 1787 que los Reyes "doivent respecter l'opinion publique, rarement susceptible d'erreurs". Entonces se comprende en qué las *Confessions* de Rousseau son, en el nuevo sentido de la palabra, literatura: ahora, sólo el público es juez en última instancia; y es esa nueva relación entre escritor y público la que funda lo que Ph. Lejeune ha llamado el pacto autobiográfico, pues no puede existir tal pacto más que entre partes iguales en derecho. Así se explica que las *Confessions*, libro de literatura, diese origen en seguida -nueva victoria de la opinión pública- a un género literario, el género autobiográfico, que no merece exactamente ese nombre hasta la publicación de la obra de Jean-Jacques Rousseau (1782, Primera Parte, y 1789, la Segunda).

Se trata sin duda de una de las obras que mayor influencia han tenido en la literatura y la sensibildad europeas. Antes de las *Confessions*, el yo es aborrecible y no se debe hablar de sí mismo si no es con una finalidad que no sea el yo, testimoniar, dar a conocer tiempos, hombres y lugares.

Cuando Casanova visita al Marquis d'Argens éste le *declara*:

> Croyez-moi, mon ami, s'il n'est pas permis à un honnête homme de parler de lui-même, il lui est encore moins permis d'en écrire , à moins que ce soit quand la calomnie nous force à faire notre apologie. J'espère que vous ne donnerez jamais dans le travers de Rousseau, travers que je n'ai jamais pu concevoir dans un homme supérieur comme lui (*Mémoires de Casanova*, Paris, Gallimard, t. III, 1960, p. 767).

Si la memoria de Casanova no lo traiciona, la declaración del Marquis d'Argens atestigua del eco que provocaban las *Confessions* en el momento mismo en que Jean-Jacques, en 1769, está cada vez más inquieto por la repercusión que tienen en París sus memorias, cuya redacción ha interrumpido. Casanova añade: "Convaincu par des raisons aussi sages, je lui promis de ne jamais faire pareille folie; malgré cela il y a sept ans que je ne fais pas autre chose...".

Las *Confessions*, lanzando una moda, rompen una convención: un hombre "virtuoso" - y no ya honesto - debe hablar de sí mismo, y debe decirlo todo. Para justificar la franqueza de sus confesiones, el mismo Casanova no encuentra nada mejor que valerse del ejemplo de Jean-Jacques: "J'ai fait bien des sottises dans ma vie; je le confesse avec autant de candeur que Rousseau, et j'y mets moins d'amour-propre que ce malheureux grand homme" (*Mémoires*, ed. cit., t.III, p.

870). Ahora, nos confesamos y lo decimos todo. ¿Qué novedad tenían, pues, las *Confessions*?

Claro está, se trata ante todo de una apología, y Rousseau jamás hubiera accedido a las solicitudes de su editor Marc-Michel Rey, si no hubiese padecido las dos crisis, la de 1761 - de la que salieron las *Lettres à Malesherbes* - y la de 1765, cuando Voltaire hizo publicar anónimo el violento libelo *Sentiments des Citoyens*. Decide no esconder nada para replicar a las calumnias y a las revelaciones de Voltaire y ello explica que la fórmula ya usada por Jean-Jacques sea ese carácter apologético: "J'ai peine à croire qu'aucun de mes lecteurs ose se dire, je suis meilleur que cet homme-là" (*Lettre à Duclos* du 13 janvier 1765).

El relato de su vida no será más que una parte de una defensa de amplias proporciones, que abarcará un conjunto de documentos y de piezas justificativas y, unos años más tarde, los *Dialogues* serán un nuevo intento para presentar el expediente de su defensa. Por esa voluntad de justificación, Rousseau parece permanecer fiel al principio que recordaba Casanova en el texto que hemos citado: tenemos el derecho de hablar de nosotros mismos cuando se trata de replicar a la calumnia. Nos seguimos situando así en el ámbito de la opinión; pero la empresa cambia de carácter porque Rousseau no replica sobre hechos sino que se sitúa inmediatamente -y esto es lo radicalmente nuevo- en el terreno de las intenciones: "Je vous ai montré, Monsieur, dans le secret de mon coeur les vrais motifs de ma retraite et de toute ma conduite" (cuarta carta a Malesherbes). Ya no se trata de analizar sus intenciones ante Dios, sino de justificarse ante los hombres como se acostumbraba hacerlo ante el Ser Supremo. J.J. Rousseau es aquí el heredero de la tradición pietista, de una "religión del corazón" que favorece un interés preciso manifestado por las más mínimas inflexiones del alma, que transpone a un registro puramente humano planteando la existencia de una naturaleza individual que es imposible cambiar o siquiera dominar: "Une âme paresseuse qui s'effraye de tout soin, un tempérament ardent, bilieux, facile à s'affecter et sensible à l'excès à tout ce qui l'affecte semblent ne pouvoir s'allier dans le même caractère, et ces deux contraires composent pourtant le fond du mien"(segunda carta a Malesherbes).

Rousseau descubre y contempla ese carácter que se le aparece como un destino, y ahí está la gran ruptura en la concepción del hombre que hace posible una nueva relación consigo mismo. Como lo demostró admirablemente Etienne Gilson ("La méthode de M. de Wolmar", en *Les idées et les lettres*, Paris, Vrin 1955, pp. 275-298), Rousseau preconiza una inversión completa de valores: para la tradición clásica y cris-

tiana, es la razón la que conduce, la que debe conducir, al ser híbrido que es el hombre; si tomamos el mito de Platón, es el cochero el que conduce al caballo blanco y al caballo negro. Para Rousseau, es la sensibilidad la que está en el centro de la existencia humana -y en eso participa del empirismo de todo el siglo-:

> Rousseau est le premier qui ait concédé aux chevaux le droit de conduire le cocher et fait un devoir au cocher de se laisser conduire. Car le cocher n'est pas seulement inutile, il est invisible. C'est par sa faute qu'arrivent tous les accidents de voiture et les chevaux iraient bien mieux tout seuls [...] c'est depuis ce temps-là qu'on voit se promener à travers le monde des attelages de chevaux blancs et noirs, entraînant derrière eux un cocher qui hurle de volupté ou de douleur, selon qu'il juge délicieux ou atroce d'être écartelé (E. Gilson, op. cit., p. 278).

Es con sentimientos mezclados de horror y de orgullo, como el ser humano, seguro de su singularidad, se sume en la contemplación fascinada y complaciente de su yo íntimo.

Lo nuevo no es solamente la mirada, sino también un conjunto de motivos y de esquemas de organización, de los cuales sólo mencionaremos los cuatro que nos parecen más importantes. El primer esquema es el que hace de las *Confessions* una odisea picaresca. En el preámbulo del manuscrito de Neuchâtel, Rousseau se presenta bajo los rasgos de un nuevo Gil Blas:

> A compter l'expérience et l'observation pour quelque chose, je suis à cet égard dans la position la plus avantageuse où jamais mortel, peut-être, se soit trouvé, puique sans avoir aucun état moi-même, j'ai connu tous les états; j'ai vécu dans tous depuis les plus bas jusqu'aux plus élevés, excepté le trône.

Las más de las veces, este aspecto de la obra es dejado de lado o subestimado, cuando es capital por dos razones. En primer lugar, porque toda una parte de las *Confessions* tiene más del género de las memorias que del género estricto de la confesión: es también un extraordinario cuadro social y una asombrosa novela de aventuras y eso debe conducir a no establecer barreras demasiado fijas entre memorias y confesiones. Hay muchos rasgos comunes entre las *Confessions* y las *Mémoires* de Casanova y son esas características las que explican tan parcialmente el éxito de la obra. En segundo lugar porque el itinerario picaresco se convierte en un elemento constitutivo de la experiencia del autobiógrafo: "dans l'histoire de ma vie" escribe Rousseau, "les événements ont été si variés, j'ai senti des passions si vives, j'ai vu tant d'espèces d'hommes, j'ai passé par tant de sortes d'états, que dans

l'espace de cinquante ans j'ai pu vivre plusieurs siècles si j'ai su profiter de moi" (Preámbulo del manuscrito de Neuchâtel). Demasiadas veces no se suele ver en las *Confessions* más que la relación del autobiógrafo respecto a su propio yo. Es Rousseau quien corrige y restablece la perspectiva en la frase que acabamos de citar, en la que asocia los acontecimientos, las pasiones, los hombres y los "estados" del narrador.

De hecho el placer que tenemos al leer una autobiografía, como el placer que tiene el narrador al escribirla, son ambiguos: nos interesamos, claro, por la historia interior de un alma, pero ya no es la historia abstracta que desarrollaba ante nuestros ojos la *Psychomachia* de Prudencio. La identidad personal, según Locke (*An Essay concerning human Understanding*, Libro II, capítulo XXVII, párrafos 9-10), está asegurada "par le sentiment qu'il [l'être humain] a de ses propres actions [...] car puisque la conscience accompagne toujours la pensée, et que c'est là ce qui fait que chacun est ce qu'il nomme soi-même, et par où il se distingue de toute autre chose pensante: c'est aussi en cela seul que consiste l'identité personnelle, ou ce qui fait qu'un Etre raisonnable est toujours le même. Et aussi loin que cette conscience peut s'étendre sur les actions ou les pensées déjà passées, aussi loin s'étend l'identité de cette personne". Y Hume asocia aún más estrechamente la identidad personal a la memoria: "As a memory alone acquaints us with the continuance and extent of this succession of perceptions, 'tis to be considered, upon that account chiefly, as the source of personal identity" (*A Treatise of human nature*, tomo I, cuarta parte, sección VI).

Las *Confessions* en realidad no presentan más que excepcionalmente la pura contemplación del yo, ofrecen un relato y el balance de una experiencia del mundo y de los demás. Y esta experiencia está puesta desde el principio en la perspectiva de una mirada desde abajo, propia de la novela picaresca: "Admis chez tous comme un homme sans prétentions et sans conséquence, je les examinais à mon aise; quand ils cessaient de se déguiser je pouvais comparer l'homme à l'homme, et l'état à l'état". Jean-Jacques es el contemplador neutro, la pura mirada que observa, registra y juzga desde un punto de vista privilegiado, porque no situado: "N'étant rien, ne voulant rien, je n'enbarrassais, et n'importunais personne; j'entrais par tout sans tenir à rien [...]" (Preámbulo del manuscrito de Neuchâtel).

Un segundo tema, que a la vez es un nuevo esquema organizador, es el de la adolescencia y del descubrimiento de la sexualidad. San Agustín ya había revelado la naturaleza del niño, que presentaba, antes que Trend, como un "polimorfo perverso"; pero no eran más que breves

indicaciones, tomadas, como lo hemos visto, en una construcción teológica. La obra de Jean-Jacques se inscribe en el movimiento social y cultural que descubre poco a poco la irreductible originalidad de las etapas por las que pasa la formación del ser humano; Rousseau hubiera podido incluso añadir a su lista de las dimensiones de la experiencia humana, el ámbito de las edades de la vida.

Existía, es cierto, un "tópico" de las edades de la vida, uno de cuyos modelos fundamentales lo proveía el Libro II de la *Retórica* de Aristóteles (1388b 30-1390a 27): la influencia de este texto se nota en las *Confesiones* de San Agustín y permanece hasta el siglo XIX el punto de partida obligado para toda evocación de la juventud.

Recordemos la hermosa variación que construye Bossuet sobre ese tema en su *Panégyrique de saint Bernard*:

> Vous dirai-je en ce lieu ce que c'est qu'un jeune homme de vingt-deux ans ? Quelle ardeur, quelle impatience, quelle impétuosité de désirs ! Cette force, cette vigueur, ce sang chaud et bouillant, semblable à un vin fumeux, ne leur permet rien de rassis ni de modéré.

A partir de este tópico, la evolución se hace en un doble sentido: por un lado se remonta en la historia del individuo reconociendo la especifidad de cada edad, como a la vez se descubre la originalidad de cada cultura, de cada época de la historia. Al mismo tiempo se supera la tópica del primer amor, el que siente Romeo por Julieta, o des Grieux por Manon y que Jean-Jacques descubre mucho antes "quelque instinct précoce du sexe":

> Qui croirait que ce châtiment d'enfant reçu à huit ans par la main d'une fille de trente a décidé de mes goûts , de mes désirs, de mes passions, de moi pour le reste de ma vie, et cela, précisément dans de sens contraire à ce que devait s'ensuivre naturellement? (*Confessions*, Libro primero).

La sexualidad, moldeada por las circunstancias, se hace destino. A ese descubrimiento de una sexualidad precoz se asocia un tercer tema, el de la laicización de los sentimientos morales. Para la tradición cristiana, la vergüenza está asociada al pecado: "Estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, pero no se avergonzaban uno del otro" (*Génesis*, II, 25).

En el marco de la moral clásica del hombre honesto, la vergüenza es un sentimiento social: "Nous aurions souvent honte de nos plus belles actions si le monde voyait tous des motifs que les produisent" (La Rochefoucauld, *Maximes*).

En Jean-Jacques se produce una extraordinaria inversión de la noción de vergüenza; la vergüenza no está ahí para detenernos, para impedirnos hacer algo; está ahí para ser superada, para ser vencida:

> Ce n'est pas ce qui est criminel qui coûte le plus à dire, c'est ce qui est ridicule et honteux. Dès à présent je suis sûr de moi, après ce que je viens d'oser dire, rien ne peut plus m'arrêter (*Confessions*, Libro primero).

No se ha señalado suficientemente la novedad de la fórmula: hay que vencer su vergüenza, no ante Dios y ante uno mismo, sino ante los demás. Lo que confirma el paso del tribunal de Dios al tribunal de la opinión pública, pero que al mismo tiempo coloca a Jean-Jacques Rousseau en una tradición filosófica bien definida: toma el papel del cínico. La palabra y las imágenes que tradicionalmente se le asocian vuelven a menudo bajo la pluma de sus enemigos, en particular la de Voltaire: "Pauvre Jean-Jacques ! Voilà un grand mal d'être enterré comme un chien, quand on a vécu dans le tonneau de Diogène" (Carta a Thiériot del 29 de agosto de 1761). Como claramente lo vió Diderot, el cinismo -en el sentido filosófico y técnico del término- es lo que le permite a Jean-Jacques juzgar a los demás sin apelación, como un "artificieux scélérat qui, pour donner quelque vraisemblance à ses injustes et cruelles imputations, se peindrait lui-même de couleurs odieuses" (*Essai sur les règnes de Claude et de Néron*). Pero ese equilibrio deseado entre sí mismo y los demás no es más que un aspecto en la actitud del cínico; hay además el placer de la transgresión, de la provocación, en donde se mezclan las satisfacciones de la vergüenza vencida y del escándalo producido.

Este esfuerzo sobre sí mismo, que está acompañado de una lección dada a los demás en la ruptura brutal de las conveniencias y de la sensibilidad moral, tendrá una larga posteridad, novelesca en Sade, y también autobiográfica, cuyo eco directo lo encontramos en *Coto vedado* de Juan Goytisolo:

> Distinguirse de ellos, sus olvidos, semiverdades, dos pesos dos medidas, memorias desmemoriadas, hagiografías grotescas, censuras íntimas para centrarte en lo más duro y difícil de expresar, lo que no has dicho todavía a nadie, recuerdo odiosamente vil o humillante, el trago más amargo de tu vida: hallar en la resistencia interior a desnudarlo el cánon moral de tu existencia [p. 41].

Último elemento, en fin, que constituye el eje principal de la empresa, es la búsqueda de sí mismo concebida como trayecto iniciático interiorizado y laicizado. En el estado en que las dejó Rousseau, las

Confessions se organizan en torno a un esquema de origen religioso transpuesto al registro individual: al principio, el paraíso de la inocencia, del que es echado Jean-Jacques por la culpa *nacida* del contacto con la sociedad; entonces empieza el tiempo de los vagabundeos, de las ilusiones; después viene (Libro VIII) el tiempo del *retorno sobre sí mismo*, que se manifiesta por la "réforme" de la indumentaria, del modo de vida y de la visión del mundo.

El paraíso es reconstruido en la soledad de la reflexión. Pero con este primer esquema se articula un segundo esquema, que modifica el equilibrio de la obra y le da un nuevo sentido, ya perceptible desde el principio de la Segunda Parte (Libro VII): es el del profeta perseguido. Por eso, el conocimiento del yo vuelve a encontrar la doble dimensión, aparentemente contradictoria, del interior y del exterior, de lo privado y de lo público, de la relación consigo mismo y de la relación con los demás. Hay, pues, reconquista de sí al término de una búsqueda que debería regresar a la pureza de los orígenes; ése es, evidentemente, el claro sonido que se oye al principio de la *Dixième Promenade*. Pero, al mismo tiempo, el ser se desdobla en los *Dialogues* para testimoniar de la verdad del yo recobrado ante la mirada hostil y dubitativa de los demás.

Retornando a sí mismo, J. J. Rousseau pudo llegar hasta el "modèle intérieur" que es el fondo auténtico de su ser:

> Pour bien connaître un caractère il y faudrait distinguer l'acquis d'avec la nature, voir comment il s'est formé, quelles occasions l'ont développé, quel enchaînement d'affection ??? l'a rendu tel, et comment il se modifie, pour produire quelquefois les effets les plus contradictoires et les plus inattendus. Ce qui se voit n'est que la moindre partie de ce qui est; c'est l'effet apparent dont la course interne est cachée et souvent très compliquée (*Preámbulo del manuscrito de Neuchâtel*).

Pero ¿cómo persuadir a los demás de la verdad de lo que no pueden ver? Aquí aparecen, desde el texto fundador, los límites de lo que Philippe Lejeune ha llamado el "pacte autobiographique". De hecho, desde el principio de mi lectura, desconfío del compromiso que parece contraer conmigo el autobiógrafo. Más que de un pacto, se trata de una declaración unilateral que no puedo tomar en serio, y los *Dialogues* son la contrapartida necesaria de las *Confessions*: el francés al que Rousseau se dirige es la imagen misma del lector incrédulo; y ¿qué es el "complot" sino el recelo universal respecto al que primero ha pretendido decir la verdad sobre lo que es?

Esta ambigüedad radical de la autobiografía explica la nueva relación que tienen en el siglo XIX autobiografía y ficción. Esta nueva relación se añade a los incesantes intercambios que hay, como en el Renacimiento, entre verdad y ficción, entre autobiografía "real" y autobiografía ficticia. Entre las obras fundacionales que dan, en el siglo XVIII, un nuevo significado a la novela -las de Defoe, Fielding, Richardson-, varias se presentan como relatos autobiográficos: *Robinson Crusoë*, Moll Flanders y muchas otras novelas de Defoe, mientras que la novela por cartas, para la que la *Pamela* de Richardson servirá de modelo, implica el mismo *retorno sobre sí mismo* que la autobiografía. Y hay más que analogías formales entre estas novelas y las *Confessions* de Jean-Jacques: los esquemas de organización, así como las intenciones morales y psicológicas demuestran una misma concepción del mundo. Pero al mismo tiempo, y respecto a las obras que acabamos de mencionar, la diferencia se manifiesta inmediatamente en que el novelista del siglo XIX se sitúa en una modalidad nueva de las relaciones entre verdad y ficción, entre experiencia personal y construcción literaria: la novela, como la poesía, se vuelve, según el dicho de Goethe, fragmento de una gran confesión.

El *Werther* de Goethe, como *Oliver Twist* o *David Copperfield*, como *Volupté* de Sainte-Beuve o *Dominique* de Fromentin, son obras en las que la confesión -en el sentido estricto del término- se hace en y por la elaboración novelesca. Para el creador renacentista y clásico, la producción literaria es de tipo mimético; yo puedo, claro está, en la creación de un personaje, valerme de mi experiencia; mas, el proceso de "literarización de la vida" al que hemos aludido a propósito del Siglo de Oro español, supone una distinción entre la vida y la literatura.

Esta separación es la que desaparece con el Romanticismo: escribir se convierte en o es la vida. Por esto la creación aparece como construcción del yo mediante la escritura, como intento de reconquista del yo; se trate de un poema como el *Prelude* de Wordsworth o de *Werther*, lo mismo está en juego : se trata de asir de nuevo un yo que amenaza a cada instante con desaparecer y disgregarse. La novela no es una simple transposición artificial de la experiencia, que serviría para esconderla a los ojos del lector. La novela se presenta como "variación eidética" en torno a un dato real -lo que ha vivido, en un momento de su vida, el creador, y cuya plena significación le permite precisamente comprender. Entonces se entiende por qué hay que deshacerse aquí de la noción de sublimación, de todos sus sustitutos y de lo que implica respecto de la creación literaria: la novela personal no es una sublima-

ción, es decir, un medio de disfrazar una experiencia hasta volverla irreconocible a sus propios ojos; es una confesión en la que, como en la autobiografía, pero de otro modo, el escritor retorna sobre sí mismo para comprenderse y construirse, para construirse interpretándose. La distancia de la reflexión, es en el primer caso, la que separa al yo que escribe del yo anterior; en el segundo, la que separa al yo novelista del yo perdido en la aventura: la novela es una autobiografía elaborada y continuada con otros medios.

Si de este modo el siglo XIX es el siglo de la autobiografía y de la novela autobiográfica, se plantea un problema de tipo comparatista: ¿Por qué no hay prácticamente, autobiografías en España en el siglo XIX? Quiero decir, claro está, autobiografías que se sitúen en la misma línea que Rousseau o que sus émulos. Un contraste sorprendente se manifiesta así, pues, entre España y los otros países europeos: ¿Por qué España, en donde florecieron en el Siglo de Oro los diversos géneros de autobiografías, ignora la nueva cara que toma en el siglo XVIII el *retorno sobre sí mismo*?

La geografía literaria nos puede ayudar en este caso: las autobiografías de la nueva era nos remiten a Suiza -Jean-Jacques Rousseau, Henri-Frédéric Amiel y su *Journal intime*-, a Inglaterra -de Thomas Browne y su *Religio Medici* al *Prelude* de Wordsworth, de las *Memorias* de Gibbon a la *Autobiografía* de John Stuart Miel-, a los Estados Unidos, de los que se ha podido decir que eran la patria de elección de la autobiografía (cf. James Cox, "Autobiografy and America", *The Virginia Quartely Review*, 47, Nº 2, Spring 1971, pp. 252-277).

Si se hace intervenir el grado de intimidad que revelan las autobiografías, oponiéndolas así a las memorias que privilegian los acontecimientos exteriores, la correlación es aún más evidente: la autobiografía, que nació y se desarrolló con su nueva forma en los países protestantes, es creación de la modernidad social y del puritanismo. Sin volver a hablar de los problemas planteados por la tesis de Max Weber relativos a las relaciones entre protestantismo y capitalismo, no se puede negar que los valores de la sociedad moderna se manifiestan primero en los países protestantes: en ellos triunfan el individualismo, la conciencia que toma el individuo de la autonomía de su conducta, así como la filosofía empírica gracias a la que la naturaleza y el hombre adquieren una nueva significación. Pero, al mismo tiempo, las nuevas formas de piedad personal implican una relación inmediata con Dios, desarrollando el sentimiento que esa relación se establece a través de un yo singular cuyo fiel debe respetar las inspiraciones y observar la complejidad, con

una mezcla algo contradictoria de complacencia y de desconfianza. ¿No constituyen estos diferentes elementos lo que podríamos llamar el síndrome autobiográfico? Ahora bien, son precisamente ellos los que le faltan a la España del siglo XIX, como también a Italia o, en menor grado, a Francia: un país agrícola, con estructuras jerarquizadas, cuya religión es mediatizada por una Iglesia, cuya cultura es sobre todo pública y fundada sobre la sociabilidad, no favorece mucho el nacimiento de ese monstruo curioso, ingenuo y cínico, intravertido e inquieto, seguro de sí mismo pero atento a los más mínimos matices de su ser íntimo, que es el autobiógrafo.

*

Los factores que acompañaron el nacimiento de la autobiografía moderna no han desaparecido, al contrario, se han hecho más resistentes aún. Por eso se puede decir que la época contemporánea se caracteriza por una verdadera democratización de la autobiografía. ¿Quién hoy día no escribe la historia de su vida? Lo hacen celebridades de toda clase, escritores, artistas, políticos, estrellas del cine o de los medios públicos.

La democratización no se refiere sólo a la cantidad, sino también a los temas. Las confesiones de Rousseau parecen ahora paliduchas al lado de lo que ostentan las confidencias de Henry Miller o Anaïs Nin. Se tendría sin duda la impresión de robar al público, si no se le diera a conocer su lote personal de fantasmas, de gustos y de disgustos, de culpas, de malas acciones o incluso de crímenes. El psicoanálisis ha pasado por ahí, y -lo que se olvida demasiadas veces- como creación humana que se impone a la cultura, construye los hechos tanto como los revela. A la autobiografía de celebridades viene a sumarse la autobiografía etnográfica, documental.

Después de la segunda guerra mundial, la revista *Les Temps Modernes* publicaba historias de vidas, en las que un "hombre cualquiera" resumía el itinerario de su existencia. De forma más general, la etnografía, luego la sociología y la historia han multiplicado las tentativas de dar la palabra a todos los testigos de una experiencia significativa, excepcional o típica, y es interesante a ese respecto seguir la evolución de una colección como "Terre humaine" (Plon): si los primeros volúmenes daban paso a análisis construidos por el antropólogo que intervenía en cuanto tal, poco a poco predominaron las autobiografías solicitadas por terceros.

Última etapa, por fin, en esta vía de la democratización, la autobiografía experimental y documental (cf. Ph. Lejeune, "Archives autobio-

graphiques", *Le Débat*, 54, marzo-abril 1989, pp. 68-76). Una asociación llamada "Vivre et l'écrire" (12, rue de Recouvrance, 45000 Orléans) provoca y solicita el envío de textos autobiográficos, mientras que un concurso anual de la autobiografía tiene lugar el 8 de septiembre en Pieve Santo Stefano. Vemos claramente que lo que constituía la novedad de la autobiografía moderna pasa del mundo estrecho de los escritores al conjunto de la sociedad: el nombre de la asociación que acabamos de citar pone claramente de manifiesto la relación que existe entre la vida y la escritura: la escritura es un momento fundamental de la existencia que, de cierto modo, hace llegar la vida al ser.

Lo que aquí cuenta, es escribir de sí mismo como se dice hablar de sí mismo: no se trata ya de autobiografía en el sentido estricto sino mucho más generalmente de autografía. La escritura establece la distancia que le permite al individuo tomar posesión de sí mismo, de reunir su experiencia; es el sustituto moderno de la meditación y de la oración. La diferencia reside en que el sujeto no hace más que desdoblar su imagen, construyendo y tachando siempre nuevos reflejos: la autografía, hecha cotidiana, traduce el desvío narcisista del individuo. Pero al mismo tiempo, esas tentaciones manifiestan la ambigüedad y las contradicciones de la autografía que es, desde Jean-Jacques Rousseau, publicación de lo privado. En el llamamiento que lanza la asociación citada para recolectar autobiografías, encontramos estas líneas:

> Nous le lirons [ton texte] avec amitié et respect. Acceptes-tu qu'il soit photocopié ? Car en changeant tous les noms de lieux et les prénoms, des pages de ton cahier peuvent être mises dans un des livres écrits par des jeunes. Nous ne mettons ancun nom de famille. *Nous pouvons te le garder* si tu le désires.

Por una parte se apela al deseo de intimidad, de secreto ("Toi, tu as peur que quelqu'un te lise un jour par pure indiscrétion. Tu as peur qu'il tombe entre des mains étrangères"), pero por otro lado se pide permiso para leerlo e incluso publicarlo (¿modificándolo? Nada preciso se indica al respecto). Recolectores y lectores parecen antropófagos, como aquel personaje de W. Burroughs que se traga y absorbe a los seres que necesita para seguir viviendo. Nos hemos convertido en consumidores de intimidades, proclamando así el carácter paradójico de la autobiografía como género literario: el placer de escribir y de leer es también y ante todo, placer de vivir.

A la vez que se producía esa democratización de la autografía, la autobiografía experimentaba una crisis. Jean-Jacques, como el cam-

peón actual de un concurso de autobiografía, intentaba asir de nuevo, encontrar de nuevo su verdadero ser ocultado en los estratos superficiales de una personalidad deformada por las circunstancias. A partir del momento en que el hombre está sólo frente a sí mismo y a la sociedad, sin absoluto al que aferrarse, se produce una deriva sin fin: en busca de sí mismo, el individuo se lanza en una expedición, en una búsqueda cuyo objetivo siempre va alejándose. Al yo le ocurre lo mismo que a la cebolla, de la que no queda nada cuando se le han ido quitando sucesivamente las diferentes capas del bulbo: no hay corazón, ni siquiera ese irrompible núcleo de noche que debería constituir la partícula última de nuestro ser.

Con el psicoanálisis y las diversas comprensiones de un yo profundo, inaccesible para la clara conciencia, empezó un descenso a los abismos, cuyo sentido trágico sólo han entendido los más grandes. Porque hay soluciones más fáciles: unos miman a su yo proyectando fantasmas y sueños en la pantalla de su cine interior, otros obligan a su experiencia a que entre en los esquemas explicativos de una teoría psicológica cualquiera. El descenso a las profundidades del yo, muy lejos de conducir a esa unidad totalizante que descubre al fin el Virgilio profético de Hermann Broch, hace sumergirse en un magma confuso, en un caos de imágenes. El yo, visto demasiado de cerca, se desintegra y, como en la física de hoy, siempre se ven aparecer nuevas partículas, más primitivas, más fundamentales, cada vez más ligeras, cada vez más evanescentes. En vez de llegar finalmente a la roca estable del yo auténtico, se desemboca en la ausencia de sentidos: el yo profundo no es mucho más que -desviando la fórmula de Taine de su significado literal- un polipero de imágenes.

Y se comprende por qué la autobiografía cambia también de forma. Ya no hay, el uno frente al otro, el enlace hecho ya viejo y su doble, o el adolescente cuyo propio itinerario intenta entender: los dos "yos", el yo antiguo y el yo nuevo, quedan reducidos al mismo estado pulverulento.

En lugar de describir una evolución, la autobiografía de Luinis presenta, por ejemplo, un calidoscopio: sueños, palabras, imágenes, fantasmas se asocian a una técnica del fragmento para restituir con fidelidad la nueva experiencia del yo. Aquí también es sorprendente comprobar los intercambios entre autobiografía y ficción: son las técnicas narrativas del monólogo interior y las técnicas poéticas del futurismo, del impresionismo y del surrealismo las que proporcionaron las formas de la exploración autobiográfica.

Paralelamente a esta utilización por la autobiografía de técnicas narrativas, se producen intercambios en sentido inverso, que orientan la ficción hacia la escritura del yo. El rasgo esencial de esta evolución es el descubrimiento del "realismo subjetivo" en la ficción: los acontecimientos sólo se miran a través de lo que de ellos puede asir una conciencia individual. Si, por otra parte, el relato hace intervenir un desfase temporal entre el acontecimiento vivido y el momento de la narración, nada distingue intrínsecamente la autobiografía de la novela: son un "punto de vista", una "focalización" análogos, los que obran en todo lo que es historia de una vida, y sólo la relación exterior del texto con el sistema de creencias del lector permite distinguir la autobiografía auténtica de la autobiografía ficticia -las *Mémoires d'Hadrien* de M. Yourcenar- y de la novela.

La literatura efectúa así, con un tiempo de retraso, la revolución copérnicana que había realizado Kant en filosofía: en vez de regular el conocimiento sobre el objeto, conviene suponer que los objetos se regulan sobre nuestro conocimiento, y este conocimiento no puede ser el de un sujeto singular. Y sin duda esta presencia del realismo subjetivo es la que mejor distingue la "gran" literatura de todas las formas de literatura de consumo corrientes: sólo un autor de best-sellers aún se atreve a escribir utilizando el punto de vista del creador omnisciente.

Si de ese modo la literatura se hace subjetiva y autobiográfica, la autobiografía se hace novelesca. Como los lectores que consumen la intimidad del prójimo, el escritor se hace "tragador de vidas" (S. Rushdie, *Les Enfants de Minuit*).La autobiografía se transforma en proyección de vidas fantasmadas.

Un ejemplo particularmente esclarecedor lo proporciona la trilogía de la posguerra, de Céline: *D'un Château l'autre*, Nord et Rigodon. ¿Se trata de crónicas, de memorias, de novelas? La situación de escritura es clararamente la actitud clásica de la autobiografía: en las primeras páginas de *D'un Château l'autre*, un narrador que identificamos inmediatamente como Louis-Ferdinand Céline nos habla a la vez de sus orígenes y de su estado actual ("Pour parler franc, là entre nous, je finis encore plus mal que j'ai commencé...") antes de evocar su estancia en *Sigmaringen* en 1944-1945. Aquí todo es a la vez verdadero y falso, todo está duplicado, de fondo múltiple, todo está en el modo del "como si": ese narrador que se queja y ataca, es el doctor Destouches, pero es al mismo tiempo un personaje que está construyendo el escritor Céline. Se puede decir lo mismo de los personajes, los acontecimientos, las grandes escenas, los recuerdos y las reflexio-

nes: Céline juega sobre lo que llama "transposición" y que le permite pasar indefinidamente, por ese desajuste perpetuo, de la verdad a la ficción y de la ficción a la verdad. Ya no se trata de ese arreglo necesario y solidario entre la memoria y la voluntad de construcción, como en la autobiografía de Goethe en donde se oponían la *Dichtung* -como recreación poética- a la *Wahrheit*, y a la objetividad sin complacencia del relato. Céline cita nombres, auténticos o apenas transformados, lugares, fechas, pero inventa, siembra la confusión, transpone: Céline fantasea lo real y el lector se ve preso en un remolino que le hace tambalearse en la frontera entre la verdad y la ficción.

Pero es que el escritor no está en una situación distinta: igual que no sabe dónde encontrar su yo auténtico y profundo, ya no intenta distinguir lo que ha vivido de lo que ha querido, creído o soñado vivir. Lo que invierte el creador en sus personajes llega a su límite; lo que quedaba fuera de la obra, cuando Flaubert sentía los síntomas de encarcelamiento de Emma Bovary, está ahora integrado en el relato, como si el solitario Croisset nos presentase su vida anterior pero no los recuerdos del tiempo en que era Madame Bovary.

La verdadera vida no es la que uno podría creer haber vivido; la vida llana y sin interés que ven los demás, está en otra parte, en todas las vidas que he vivido verdaderamente y ficticiamente, y que cuento. El adolescente se siente capaz de vivir todas las vidas: ¿Por qué no las viviría, de una forma u otra, a través de la escritura?

Por eso ya no hay actualmente género autobiográfico. Claro está, mucha gente aún va a escribir el relato de su vida, pero la creación literaria juega a borrar las fronteras haciendo estallar los géneros. Lo que existe, lo que va sin duda a desarrollarse, es una mezcla entre autobiografía y ficción en que el dinamismo del texto nace de la presencia, en segundo término, de límites que ya no se respetan. ¿Dónde está la autobiografía de Aragon? ¿En las pocas páginas, publicadas después de su muerte, y que empiezan así?:

> Pour expliquer ce que j'étais et ce que je suis devenu, il est probable qu'un romancier commencerait par s'en prendre à ma famille, y trouverait les sources de mes idées et les raisons de mes révoltes; et moi-même, lorsque je veux mettre en place un personnage, je n'agis pas autrement. Mais pour ce genre de confession que j'entreprends, dont je ne sais pas, l'entreprenant, si je la ménerai à bien, j'achoppe au permier pas devant cette nécessité, parler de ma famille... (*Pour expliquer ce que j'étais*, Gallimard, 1989).

Las confesiones de Aragon están sin duda más profundamente presentes en sus novelas que en las que ha destilado aquí y allá. Es que siempre ha practicado lo que admirablemente ha llamado *Le Menti-Vrai*; se esconde cuando pretende decir la verdad, y más fantasea cuanto más nos revela de sí mismo:

> Que pourriez-vous obtenir de moi, sauf que je me taise, et quand je me tais, je vous trompe encore, je mens comme jamais dans ce que j'entends seul [...] Et toute histoire est mon histoire, où mon coeur se mange à belles dents." (*Les Histoires*, in *Oeuvres romanesques croisées*, tomo IV, R. Laffont, 1964).

La autobiografía de Aragon es una mixtura constituida por sus novelas, sus "reportajes" -tal el sorprendente *Henri Marisse, roman*- y sus confidencias -"Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit", así como los prefacios de las *Oeuvres croisées*-; mixtura que redobla, al interior de cada obra, por la incertidumbre entre la verdad y de la ficción.

Sin duda se debe interpretar de una manera análoga la autobiografía de Juan Goytisolo, *Coto vedado* (Barcelona, Seix Barral, 1985), que no cobra su verdadera significación sino cuando es colocada de nuevo en el conjunto de su obra. Pues la autobiografía, para Goytisolo, empieza con *Señas de identidad* (1966) y continúa en los campos, al parecer, más variados: la serie que constituyen *Reivindicación del conde don Julián, Juan sin tierra*, y *Makbara*, así como en los volúmenes de ensayos, *El furgón de cola, Disidencias, Libertad, Libertad, libertad, Obra inglesa de Blanco White, Crónicas sarracinas*.

Ya *Señas de identidad* es una autobiografía transpuesta y, a partir de este primer intento de *retorno sobre sí mismo*, el acto autobiográfico se desarrolla sobre varios registros: el ensayo sitúa al hombre y al escritor en una historia y en una cultura mientras que la autobiografía confesada -*Coto vedado*- presenta una versión sintética y dominada de la esencia del género autobiográfico tal como se cristalizó con Jean-Jacques Rousseau. Efectivamente en él encontramos los elementos estructurales del género -separación gráfica del yo que escribe y del yo anterior- así como temas tradicionales -orígenes familiares, primeros recuerdos, descubrimiento de la sexualidad-. Pero está ausente una dimensión esencial,que hay que ir a buscar en las autobiografías fantasmáticas que empiezan con *Reivindicación del conde don Julián*:

> La literatura no responde tan sólo a un discurso lógico y racional [...] tiene sus zonas de sombra, sus motivaciones oscuras, sus pulsiones

secretas. Oscila entre la realidad y el sueño, la crítica moral y la opacidad del instinto (*Crónicas sarracinas*, Barcelona, Ruedo Ibérico, 1982).

El sentimiento de exclusión, las obsesiones sexuales y las elecciones políticas se mezclan en una orquestación inspirada de Genet, de W. Burroughs y de P. Guyotat y donde sólo la desmesura voluntaria, demasiado querida para ser perfectamente convincente, deja que se expresen "motivaciones oscuras y pulsiones secretas".

La autobiografía de Juan Goytisolo es pues, en parte, doble: por un lado, un relato clásico y comedido en el que las cosas se dicen por lítote; por el otro, una construción hiperbólica en la que el colmo de la literatura libera el fantasma que no podría ser confesado de otra forma. Goytisolo, en su testimonio ambiguo, marca la entrada de España en el campo de la autobiografía moderna: en ella, confesiones al estilo Rousseau se yuxtaponen a la proyección de vidas fantasmadas -lo que bien demuestra la resistencia que opone el mundo hispánico al impudor de la autobiografía-.

Podemos, sin querer, dárnoslas de profetas, prever en España el nacimiento de una literatura autobiográfica en la que, mezcladas las diferentes etapas, autobiografías, vidas imaginarias, vidas ficticias, se asociarán en todas las proporciones posibles: contribución específicamente española a la confusión posmoderna de los géneros.

J. MOLINO