

Autorretrato con retoques

(Entrevista de Justo Serna)

JUSTO SERNA: Si me permite, su libro sobre Francisco Umbral parece la obra de una biógrafa que sabe que no puede hacer una biografía al modo clásico, aquella en la que se ocultan los obstáculos e ignorancias no resueltas. El pórtico, el primer capítulo, es fascinante: expone allí la historia del libro que el propio lector está ya leyendo, una operación que tiene algo de cervantino, que tiene algo de confesión, pero sobre todo que tiene algo de pesquisa posmoderna.

ANNA CABALLÉ: Si hay algo que tuve claro desde el principio es que quería y debía ubicarme en un punto de vista concreto desde el cual exponer mi trabajo, que nunca podía ser una biografía clásica, por varias razones. Se trata de un escritor con una obra en marcha y por tanto resulta imposible trazar su biografía, un ciclo necesariamente cerrado. Pero además yo quería exponer cuáles eran los mimbres del libro, de dónde partía y las limitaciones documentales del mismo debidas a las dificultades para obtener una información indispensable. Alguien puede pensar: ¿cómo iba a colaborar Umbral en un libro que le critica? Debo decir que yo, al principio, sólo pensaba en entender lo que para mí era en parte una obra inexplicable. Después, la gran presión de la dificultad, el hecho de no poder establecer cosas elementales, su reacción al recibir el premio Cervantes, me hizo ver las cosas de otro modo menos complaciente.

Lo explicaré. Cualquiera que le preguntara a Umbral por los datos más obvios: su segundo apellido, dónde había nacido, dónde estudió,... sabía la respuesta. Que él no era partidario del socialrealismo que, por ejemplo, hacía su amigo, Miguel Delibes. La gente solía reírse con esta salida y la entendía como una boutade, pero es razonable preguntarse a qué se refiere Umbral con eso. ¿Quiere decir que no desea contestar a la pregunta? ¿Significa que niega la realidad escindiendo la representación de lo representado y diciéndole por tanto a su interlocutor que fuera de su escritura no

hay nada? Bien, de acuerdo, me parece una actitud suicida, pero en cualquier caso... ¿por qué concentra entonces buena parte de la atención de la escritura en la pregunta? O mejor ¿en los alrededores de la pregunta? Para mí establecer la lógica interna de este funcionamiento paradójico se convirtió en un desafío personal. Todo eso debía explicarlo y de ahí el primer capítulo titulado «Historia de un libro».

JS: Permítame una analogía. En la sesión de psicoanálisis, el paciente se tumba y, por invitación del terapeuta, ese interlocutor benevolente que está fuera de su campo de visión, habla y habla: produce palabras que serán objeto de interpretación, palabras que probablemente sean oscuras, inconexas, y que se pronuncian en asociación libre, con velos encubridores o con recuerdos creadores. Leyendo su libro sobre Francisco Umbral, uno tiene la impresión de que usted hace hablar a Umbral: de que la palabra que pronuncia el escritor (su propia y torrencial obra compuesta por miles de artículos y por más de un centenar de volúmenes) es ese discurso confuso, encubridor, creador, velado, en parte censurado, transfigurado siempre. La analista (es decir, usted) oye y oye ese río verbal que el paciente segrega o expulsa para aliviarse pero también para cubrir, como la tinta del calamar. Lo digo e inmediatamente quiero disculparme por emplear una imagen tan obvia, tan manida (la tinta, el calamar, ya sabe), pero a la vez me muerdo la lengua y me admito el tópico: si nos referimos a un autor, a un autor caudaloso que gotea y se derrama, la tinta no es una metáfora tan impropia o gastada, es, por el contrario, una descripción exacta de quien habla sin parar para sellar un vacío helador.

AC: La imagen es estupenda porque además la tinta del calamar deja la huella inconfundible de su presencia. Y yo he querido analizar la figura de Umbral partiendo de ese reguero impresionante de

palabras que configuran su obra escrita y que están reclamando, exigiendo casi, la atención del lector. En realidad veo mi libro como una propuesta de lectura de su obra. Pero una lectura distinta, no basada en los criterios convencionales de valoración de una prosa, de la creación verbal..., criterios asépticos, en general en sintonía con el esfuerzo que ha hecho Umbral por controlar la interpretación de sus libros. Yo quise enfrentarme a los motivos que sustentan la obra de Umbral a pecho descubierto, para entendernos. Lo qué me dice esa obra escrita. De qué habla. De qué nos habla.

Porque su trayectoria es muy particular: ha escrito miles de artículos y más de un centenar de libros –en mi relación de «obra consultada» figuran 107 libros–, muchos de ellos novelas, sí, pero en todos prácticamente él es el principal personaje y único argumento consistente. Y la pregunta para mí fue: ¿de dónde proviene esa necesidad obsesiva de reflejarse en la escritura exhibiendo sus heridas? Su mejor creación literaria es un texto que dice Francisco Umbral y creo que en eso estamos todos de acuerdo y de ahí que haya insistido él tantas veces en que su género matriz es la «autobiografía». Pero se da el caso de que la autobiografía exige veracidad y el relato consecutivo de unos hechos. En la escritura de Umbral encontramos múltiples representaciones de la identidad: el escritor burgués, el dandí, el quinqui vestido por Pierre Cardin, el mujeriego –a partir de cierto momento el menorero–, el comunista *fashion*, el artista malvado, el padre de un niño que muere, el hijo de una familia republicana, el heredero de Gómez de la Serna y antes de Larra... Sucesivos y fulgurantes autorretratos siempre cargados de compasión por sí mismo. Pero no hay continuidad, no hay progreso. Y tampoco explicaciones. Leer a Umbral es como un acto de fe que obliga a rendirse ante el personaje (con sus plurales representaciones escritas) y ante sus palabras. Como si estuviéramos en misa. Yo siempre he detestado el culto a la personalidad (aún dedicándome a la auto/biografía) porque me parece una operación encaminada a alimentar el mito, lo irracional, no el entendimiento. Pero este último es capaz de deducir de la realidad empírica –entienda una obra literaria– formulaciones que, en mi opinión no hay más remedio que aceptar, aunque nos duelan.

«Lo mío es la gloria negra que otorga el odio» asegura el narrador de *Los metales nocturnos* con franqueza. ¿Cómo decirle a esa máscara del escritor que no hay odio de los otros, sino un hombre solitario y en cierto modo a la deriva, en lucha contra sus propios fantasmas?

JS: Permítame proseguir con la analogía psicoanalítica. Usted deja hablar sin que el analizado, ese Umbral que ha derramado sus palabras en textos innumerables, sepa qué piensa su analista, tal vez creyendo que su catarata verbal podrá rehacer el pasado hasta devolverle una imagen favorecedora de sí mismo. Usted permanece expectante y sólo cuando el paciente calla, agotado por su propia desmesura, sólo cuando faltan pocos minutos para que concluya la sesión, esta que es la vida, entonces comienza a expresarse y le hace ver al propio interesado el fracaso glorioso de su operación. Eso es su libro, si me permite. El velo verbal del escritor, de este escritor, no tapa porque en cada palabra hay una huella del dolor, de un dolor antiguo: el que provoca un nacimiento ilegítimo anterior a la revolución sexual, esa que ahora vuelven a condenar nuestros severos obispos, el dolor que agrava ocultarlo durante años, el sufrimiento que emponzoña sin más. El paciente, derrotado por su gigantesca producción, rechaza, evita, pero uno tras otro aparecen y reaparecen los indicios y la terapeuta le advierte: no soy yo quien ha descubierto lo que usted, mi interlocutor, quería ocultar (ser hijo de madre soltera), sino que es su yo el que por hablar tanto y tan seguido revela manifiesta o latentemente lo que le daña y que se obstina en desmentir.

AC: Concluido el libro me topé por casualidad con un texto excelente, «Moléculas con mente propia» de John Lewis Gaddis (seguro que usted lo conoce) que plantea lo que para mí fue un motivo de preocupación permanente: hasta qué punto un biógrafo puede extraer conclusiones, elaborar un juicio moral del escritor, no tanto del hombre aunque él haya buscado siempre la confusión. Se han escrito muchas biografías que no emiten un solo juicio, que describen situaciones y conductas como si estuvieran ante un campo de coles. Admito que yo no pude hacerlo. Tal vez por la propia naturaleza del libro que plantea la tensión de un

lector ante una escritura que le resulta insatisfactoria (incluso detestable) y, al mismo tiempo, apasionante, necesitaba distanciarme de lo que significa el personaje.

Además, no creo en lo que podríamos llamar la «pomada biográfica» que neutraliza las conductas más discutibles haciéndolas solubles en el contexto de una escritura finalmente reverencial con el biografiado. Yo en la medida de mis posibilidades reconstruí aquella situación indecible y permanentemente presente de sus traumáticos orígenes, la seguí después y puse de manifiesto las dificultades que ha tenido para superarla. Comprendo las lógicas resistencias que pueda suscitar. El yo del escritor después de leer una biografía se vuelve más transparente ¿corre entonces el riesgo de perder el aura, muchas veces mitómana, con que se ha podido rodear en vida para potenciar la obra en un sentido determinado? Es una cuestión que deberíamos pensarla en profundidad.

JS: Cuando nos las vemos con una obra literaria, cuando nos enfrentamos a un volumen de creación, como son los textos de Umbral, ¿hay que analizar sólo el libro o hay que analizar al autor? ¿Hay que sondear en el escritor lo que la obra dice? Creo que su análisis resuelve prácticamente y en un caso concreto esos dilemas propios de la vieja crítica (con Saint Beuve o contra Saint Beuve), del formalismo, del estructuralismo. Ahora bien, no se trata de superar esos dilemas para incurrir en otro error: el de creer que la obra se explica averiguando las cosas que le pasan al autor empírico como si éste fuera la iluminación de aquélla. Creo que usted hace un psicoanálisis de la escritura, de la voz, no del escritor.

AC: Evidentemente a mí no me hubiera interesado la persona de no ser el vehículo de una obra en la cual esa persona se manifiesta de una forma tan intensa y continuada. Yo no voy de la vida a la obra, como hacía la crítica biográfica al estilo de Saint-Beuve (con todos mis respetos por él, desde luego), sino de la escritura a la vida porque esta última es el tema principal de la primera.

Cuando hice la tesis ya se me planteó «el problema de Umbral». ¿Es que podía incluirlo como autor de

textos explícitamente autobiográficos? La respuesta siempre era sí y no. Sí, porque ahí estaban remitiendo a un personaje, ficciones de un yo presente y autobiográfico (piense en *Memorias de un niño de derechas*, en *Retrato de un joven malvado*, en *Mortal y rosa*); no, porque en ninguno hay la explícita formulación de hacer autobiografía (es una información que Umbral ha proporcionado siempre en los paratextos de sus obras). Entonces orillé el problema que fue creciendo con sus sucesivos volúmenes de diarios.

Vivimos en una época en la que afortunadamente el eclecticismo metodológico se ha impuesto. Cada texto impone la metodología con que debemos analizarlo. Por otra parte, desde luego explicar la obra de un autor a través de su biografía no tiene sentido siempre y cuando esa biografía no juegue un papel decisivo en la obra. Si el escritor juega a fundir y a confundir el hombre con el personaje no veo porque yo debo tener más escrúpulos que él. En otras palabras, el lector que recibe un mensaje ambiguo no tiene por qué permanecer entre dos aguas.

JS: Al final, lo que queda es un Umbral imaginativo y patético, alimenticio y literario, dueño de un significativo poderoso y embustero, ese que ha sido sometido a escrutinio, un Narciso de tinta que se confunde con la persona real, una figura hecha de palabras cuyos perfiles ha recompuesto. Profesora Caballé, ¿valía la pena padecer el hostigamiento de Umbral y de sus adeptos? Uno de los enigmas que no resuelve su libro es el de su interés por la obra y la figura de Francisco Umbral, alguien efectivamente envanecido y herido, ufano, dolido y retador. Es un gran prosista, qué duda cabe, y es un esforzado creador de sí mismo con la prosa torrencial. ¿Por qué una investigadora como usted decide emplear varios años de su vida en descifrar el enigma de esa esfinge sin secreto que es, a la postre, Francisco Umbral?

AC: A mí algunos umbralianos me recuerdan mucho a los seguidores de Michael Jackson, gente cerrada al simple sentido común. Acepto la mitomanía, aunque no la comparta, pero creo que para llegar a una formulación crítica o teórica —como le decía, yo aspiraba a ello— hay que reducir

lo que se estudia al estatuto de objeto de estudio, de entidad que por sí misma marca el camino que hay que seguir, prescindiendo de los oropeles del mito. Aunque eso nos obligue a enfrentarnos con hechos poco agradables.

¿Por qué me he dedicado a Umbral? Yo creo en mi trabajo, como también creo en el trabajo de los demás. Un profesor de literatura o de movimientos culturales como usted, un crítico... son personas que han hecho del estudio de la literatura su profesión. Nada importante, desde luego, pero, como todo, merece un respeto. ¿Cómo puedo yo llegar a clase y hablar de un libro o de un escritor si no lo entiendo suficientemente? Porque no lo entendía precisamente me propuse estudiarlo a fondo. Y por eso me dirigí a él. Su actitud, siendo cordial y afable, era una profunda tomadura de pelo. Es decir, yo era útil a Umbral, y él me atendía y me dedicaba elogios en sus columnas, si servía a sus intereses, si legitimaba su propio discurso, si consideraba sólo aquello que él ya tenía elaborado sobre sí mismo desde hacía décadas. Eso me pareció de un cinismo total porque el papel que se esperaba de mí era el de comparsa. Para mí la cultura es otra cosa.

En cuanto a lo del interés de su obra ... Hay escritores que desde muy pronto concitan a su alrededor el consenso sobre su obra, apenas hay discusiones sobre la entidad de su aportación. El caso de Umbral es fascinante, porque no sólo no hay consenso sino que las posiciones están totalmente enfrentadas: mientras para unos es el mejor prosista del siglo XX, para otros no deja de ser un escritor de periódicos. Por las razones que le he dado, yo necesitaba formar mi propio criterio y ese es el origen del libro. Respuesta después de escribirlo: el aliento confesional que late en (pasajes de) la obra de Umbral es extraordinario y de consideración obligatoria en la escritura autobiográfica. Nadie en España ha descendido como él a sus demonios interiores dejándose llevar por la impulsividad de sus emociones. Junto a esto, y por lo mismo, hay algo de salvaje y descontrolado en sus libros. Creo también que por razones que ahora sería largo exponer, Umbral fue muy pronto víctima de su propio éxito —el año clave para mí es 1980 (cuando publica *Los helechos arborescentes*): ahí empezó la

repetición, el manierismo. También por entonces aflora su consideración de la cultura, la política y las personas como meros instrumentos que deben, o deberían, estar a su servicio.

JS: Profesora Caballé, dejemos a Umbral, pero sigamos con los géneros autorreferenciales. Reparemos en esa fórmula. He empleado en la introducción varias palabras extrañas, ajenas a la expresión cotidiana, palabras incluso feísimas pero imprescindibles para tratar el tema que nos ocupa: por ejemplo, literatura autorreferencial, una etiqueta que, sin embargo, es común entre los estudiosos. Procede de la palabra «referente», es decir, aquello que es externo al signo verbal, aquello que, de algún modo, tiene su traslado a la escritura. ¿Podría, por favor, explicarnos qué significaría autorreferencial?

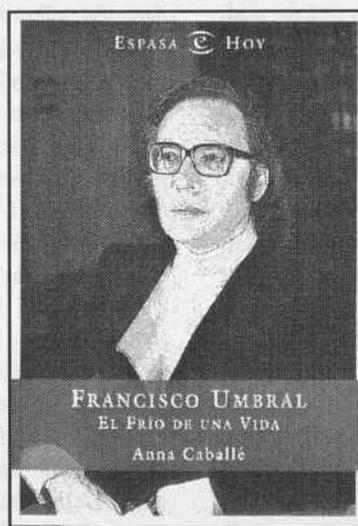
AC: La escritura autobiográfica parte de una consideración epistemológica: el sujeto de la escritura es también el objeto de la misma. Por tanto, con autorreferencial sólo estamos aludiendo a esa condición de reflexividad: una escritura, un acto de lenguaje si se prefiere, en que autor, narrador y personaje coinciden para hablar de sí mismos en unas condiciones determinadas de veracidad (no de verosimilitud, que son propias de la novela).

JS: Philippe Lejeune es autor de un volumen clásico de los estudios sobre la literatura autorreferencial: *El pacto autobiográfico* (1975). Se trata de un libro, pero también de un autor, que han sido básicos en su formación, en su reflexión sobre los géneros confesionales. ¿En qué medida sigue vigente aquella obra? ¿En qué medida la idea fundamental del libro, el acuerdo o convención entre autor y lector según marcas o declaraciones de veracidad, es una tesis aún fructífera?

AC: Bueno, el caso del profesor Lejeune para mí es ejemplar. Es un hombre que apunta una teoría en *L'autobiographie en France* (1971), la formula en *Le pacte autobiographique* (1975) y desde entonces no hace más que corregirla y adecuarla a sus constantes investigaciones. No es frecuente encontrarte con alguien de su prestigio que practica la autocrítica y se corrige cuando debe hacerlo. En ese sentido lo veo ejemplar.

Por otra parte, cuando estaba preparando mi tesis sobre la autobiografía en España entre 1939 y 1975 –que ya he citado– en medio de un páramo teórico, descubrí los libros de Lejeune que me proporcionaron una definición y un método de análisis. Hasta entonces –hablo del año 80, 81– ni siquiera sabía si tenía sentido plantear ese estudio de una forma tan específica. Lejeune resuelve la mayor de las dificultades –la especificidad del texto autobiográfico– poniendo el foco de la atención en el lector, en la recepción del texto. El lector de una autobiografía, o de un diario personal, entra en un campo magnético –naturalmente puede rechazarlo o cuestionarlo– cuyas líneas de fuerza, dice Lejeune, orientarán su reacción. Ahí está la clave: cuando alguien nos interpela directamente diciéndonos que lo que sigue es el relato, la historia de su vida, nos fuerza a adoptar una postura, nos vincula al texto de un modo epistemológicamente distinto al de la ficción. Las posteriores aportaciones de Paul Ricoeur y de Gérard Genette han sido también muy útiles: Lejeune en 1975 asimilaba relato con ficción (entendiendo pues la autobiografía como un caso particular de la novela). Después, gracias a Genette, ha corregido este aspecto distinguiendo entre creación y ficción, o lo que es lo mismo entendiendo autobiografía y novela como casos particulares y en igualdad de condiciones de la *mise en récit*, del relato en definitiva.

Por su parte Paul Ricoeur al hablar de la identidad narrativa dejó claro que nosotros somos hombres y mujeres-relato. Es decir que nuestra identidad pasa por el relato que de nosotros mismos elaboramos de forma permanente. Pero estoy de acuerdo con Lejeune en que el pacto de verdad, como ahora gusta llamarlo, es esencial. Es lo que tienen las buenas teorías, pueden corregirse, ampliarse pero proponen una organización, un sistema, un principio de orden que, a pesar de los cambios, se mantiene en pie.



JS: En los mejores casos, la escritura de la identidad es siempre un forcejeo entre unas convenciones que vienen dadas de antemano y un horizonte expresivo que se inventa en parte, entre unas fórmulas heredadas y unas audacias retóricas que, al aventurarse, crean incluso el propio yo verbal. ¿En qué medida eso, el yo que al expresarse, al escribirse, se crea, es una ficción o es una tortuosa indagación que se plasma con las palabras?

AC: Gran pregunta, profesor Serna. Toda la teoría de la autobiografía prácticamente ha vinculado el ejercicio autobiográfico a la «-grafía», entendiéndolo pues un hecho de lenguaje, una construcción del yo generada por las palabras, es decir otra ficción. Ya hemos dicho por qué la autobiografía no es una ficción. No lo es porque no recurre a la invención de hechos imaginarios para construir el relato. Sin embargo, un ser humano, el sujeto real, es un haz plural inaprehensible al conocimiento en su totalidad. Lo que proporciona la autobiografía es una narración del mismo que dice de él, lo significa, pero no lo abarca en su totalidad porque eso es imposible. Y hay autobiógrafos que escenifican esa dificultad de la narración renovándola en sus planteamientos y/o en su resolución: pienso en *Coto vedado* de Juan Goytisolo, en *Autorretrato sin retoques* de Jesús Pardo, en el primer volumen de las memorias de Terenci Moix, en la autobiografía de Castilla del Pino... En ellos encontramos narración, dialéctica, poesía, voluntad de indagación, una gramática...

JS: La posmodernidad pone en jaque algunas ideas arraigadas de nosotros mismos. La idea de sujeto, por ejemplo. Ese ser transparente, conocedor de sí mismo, dueño de sus recursos y de su conciencia, sabedor de sus metas, de sus decisiones y de las intenciones de sus elecciones. Este sujeto moderno es algo que, dicho así (como yo lo he hecho), de manera compendiada, tiene mucho de ficción. Pero la posmodernidad tritura un valor existencial del que

no es fácil desembarazarse: la permanencia del yo, la constancia de nuestra conciencia y autorreflexión. ¿Cómo juzga esta circunstancia alguien que, como usted, es especialista en literatura autorreferencial?

AC: En efecto, y creo que lo que ocurre en el ámbito de la creación refleja la realidad. Por una parte tenemos a la novela que ha sabido expresar muy bien lo que impropriamente llamamos la «disolución del sujeto», su borrosidad. Frente a ella, conviviendo con ella, a su lado si se prefiere, la autobiografía se mantiene firme en su esfuerzo por preservar, a pesar de todo, la integridad del sujeto. Por darle a la propia vida —nada tan valioso para el ser humano— una coherencia y también una capacidad de seducción. ¿Qué pasa? ¿Por qué ese contraste? A mí en este sentido me fue muy útil la lectura de *Teoría de los sentimientos*, de Carlos Castilla del Pino y su definición del sujeto como un sistema de yoes. Es un libro que me ha ayudado a clarificar esta situación que para mí también era confusa. Los yoes de un individuo, explica el profesor Castilla del Pino (excelente autobiógrafo, dicho sea de paso) son muchos y conviven, se solapan, ajustan sus estrategias en función del contexto en que se desarrollan... Nosotros desempeñamos muchos roles a lo largo de la vida, cada uno con su especificidad y sus exigencias propias pero el sujeto que los rige es uno y es este sujeto el responsable de garantizar a los múltiples yoes una continuidad, una historia común. ¿Cómo? Gracias a la memoria. De modo que sin memoria no hay identidad posible.

JS: La documentación es algo que siempre sorprende en sus libros. La abundante documentación que sostiene y avala los enunciados y las hipótesis. Obra como una investigadora académica, pero sobre todo de esa documentación extrae lo que a simple vista no se ve. Documento es una palabra cuyo origen etimológico está en el verbo latino «docere», enseñar. Un documento, tomado así, es siempre un testimonio, un testimonio de una ausencia, la de quien lo escribió y no está ahora, y es también el testimonio de una presencia: un texto escrito sobre un soporte material siguiendo un código expresivo. Leyendo sus libros, tengo la impresión de que para usted es tan importante aquella ausencia (aventurar razonablemente el significado de unas palabras) como esta presencia

(contrastar la materialidad del texto).

AC: Pues sí, es cierto que me interesa mucho devolver la vida a los escritores y a su entorno y, por ejemplo, ha sido una preocupación constante en la redacción de las breves biografías —más de cien— redactadas para *La vida escrita por las mujeres* porque las escritoras apenas han dejado documentada su trayectoria literaria. Pero piense que, en general, esta es una práctica muy frecuente en el ámbito de la crítica auto/biográfica donde el valor de los documentos —entendidos como testimonios, de valor incalculable, sobre la conducta humana— es fundamental.

JS: La crítica en la prensa está en candelero por el llamado «Caso Echevarría». Usted es una prestigiosa analista, comentarista, crítica en unos de los suplementos culturales más importantes: *Blanco y Negro Cultural*. La discusión fundamental de este «Caso» ha sido sobre el mercantilismo, sobre la posible censura. Creo, sin embargo, que se ha tratado menos otro asunto decisivo y que, a mí, como lector me interesa más: la posición del crítico como educador. El crítico dicta, pero creo que no es suya la tarea propiamente docente, creador de buenos y fieles lectores respetuosos del canon, con la memoria abarrotada de conocimientos profesoraes. ¿No cree que la labor del crítico es la de ayudarnos, en fin, a ordenar el caos que llevamos dentro presentando las obras como vestigios de la acción humana, de la creación? El novelista crea novelas, pero el crítico crea lectores, individuos que se interrogan y que intentan apreciar lo que los confirma y lo que los desmiente. Si es así, el crítico tiene una gran responsabilidad: no es, no puede ser un predicador, sino un educador.

AC: Bueno, nada más vapuleado que la crítica literaria. Leyendo a Coetzee (*Costas extrañas*) he recordado aquella ya lejana experiencia que tuvo Doris Lessing con la crítica (primero envió un texto con pseudónimo a varias editoriales inglesas: todas desecharon su manuscrito. Enviado posteriormente con su nombre —muy conocido después de la publicación de *El cuaderno dorado* en 1962— los elogios al manuscrito no se hicieron esperar). Para ella, y para muchos, los críticos son pulgas adosadas a las espaldas de los escritores. Es difícil generalizar porque en la crítica se dan los dos extremos: desde

su sacralización hasta el desprecio más absoluto. En primer lugar, hay muchas maneras de ejercer la crítica: desde la que se escribe en los periódicos, cada vez más dependiente de la evolución interna de la producción cultural, hasta la crítica académica cuya misión principal debería ser la de interrogar a la obra literaria, sacudirla, para comprobar si mantiene vivas sus constantes vitales. Debería ser. En la práctica, la inercia de los trabajos universitarios es abrumadora. En cuanto a la crítica preceptiva, canónica, preocupada por establecer dogmas de obligado cumplimiento —esto sí, esto no—, a mí personalmente no me interesa en absoluto: la veo un ejercicio ridículo, de una arrogancia insufrible.

Por supuesto que tiene razón y esa función orientadora de la crítica debería ser la prioritaria. No creo que lo sea. En cualquier caso, me gusta mucho la propuesta de Pierre Bourdieu de aconsejar al crítico mantenerse alejado de lo que él llama «los tópicos sobre el arte y la vida». Coincido con él en que la obra literaria no escapa al conocimiento racional y ése es el campo de la crítica literaria, más acá, mucho más acá, de los grandes y estupidizantes conceptos y corrientes hagiográficas.

JS: Un concepto frecuente en sus libros es el de narcisismo.

AC: Muchas veces me he preguntado por qué me interesa tanto el narcisismo. Y encuentro dos explicaciones: la primera que creo que a las personas con poca autoestima —es mi caso— nos fascina la seguridad de algunas personas en sí mismas, es como si asistiéramos a un fenómeno incomprensible para nosotras y lógicamente nos sentimos atraídas por él. En un orden de cosas más general, estoy convencida de que la vanidad es un peligro terrible para el escritor que puede llegar a destruirlo intelectualmente.

JS: Hablando de narcisismo, concepto clave del psicoanálisis, ¿en qué medida sigue, acepta, dialoga o cuestiona el legado de Sigmund Freud?

AC: El legado de Freud me parece indiscutible. Piense que fue el primero en elaborar una teoría sobre la vida interior del individuo, hasta entonces un arcano absoluto. Tal vez Freud subdividió su

teoría en otras muchas teorías y eso ha sido un problema pues algunas de ellas han sido fácilmente superadas después (el complejo de castración de la mujer, la rígida simbolización del lenguaje onírico —pero él fue el primero en decir que nuestros sueños configuraban un lenguaje—). Pero lo que importa es que él inauguró un nuevo paradigma de conocimiento y ante esto ¡qué puede importar que a Freud le crezcan los enanos!

JS: Y ya que hablamos de Freud (un gran narrador: recordemos sus historias clínicas), ¿en qué medida la contribución de psiquiatras-escritores, como Carlos Castilla del Pino, ha sido decisiva para su reflexión?

AC: Sobre lo que ha supuesto para mí Carlos Castilla del Pino, le voy a contar una anécdota. Yo, como cualquier universitaria de mi tiempo, había leído sus libros principales sobre la mujer (*Cuatro ensayos sobre la mujer, La incomunicación, Sexualidad y represión...*). Una tarde en casa sonó el teléfono —yo acababa de publicar entonces *Narcisos de tinta* y llevaba toda mi inseguridad a cuestras todavía—. Era Castilla del Pino. Me dijo que había leído el libro, que lo encontraba muy interesante y que si quería participar en uno de sus seminarios sobre Antropología de la conducta en San Roque. Fui, con mucho miedo por defraudarlo, pero fui. Me encontré con una persona cordial que me trató, a pesar de todas las distancias existentes entre nosotros, como se trata a un colega de verdad. Sin el menor paternalismo, sin el engolamiento característico de tantos intelectuales que hablan contigo haciéndote ver lo lejos que se encuentran de ti. Hablamos mucho sobre la autobiografía, intercambiamos impresiones de libros que los dos habíamos leído, etc. Regresé a Barcelona pensando que por más imposible que pudiera parecer, a Castilla del Pino le habían interesado mis opiniones. Aquello me hizo pensar y Carlos pasó de ser una referencia bibliográfica ineludible a ser para mí un maestro de verdad, un ejemplo, alguien que es capaz de escuchar con atención a una joven que está empezando su carrera y hacerle ver que lo que hace tiene sentido. Después he intentado aprender de su forma de pensar las cosas, de cómo organiza aquello que se propone estudiar.

JS: Hay una experiencia académica muy interesante,

verdaderamente: la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona, de la que usted es responsable. Allí se han reunido especialistas diversos, de distintas procedencias. Allí se han reunido amigos y colegas y se ha favorecido una fructífero debate intelectual. Jordi Amat, Jordi Gracia, Arcadi Espada, Andres Soria y otros profesores e investigadores han colaborado, en lo que fue el *Boletín* de la Unidad y ahora en la revista *Memoria*. Cuéntenos su experiencia, sus logros y sus decepciones.

AC: Bueno, crear la Unidad de Estudios Biográficos para mí ha sido fundamental porque me ha permitido de alguna manera reunir a personas de muy diversa procedencia pero interesadas en el tema en torno a un proyecto común, que es el estudio de la escritura autobiográfica. Es muy difícil mantener la continuidad de la Unidad porque no nos mueve el interés crematístico y eso exige mucho de las personas que colaboramos, pero sí, es un motivo de satisfacción y la deuda que tengo con todos cuantos me han ayudado y me ayudan es infinita. Me gustaría añadir a los nombres que usted ha citado los de Blas Matamoro, Manuel Alberca, Celia Fernández Prieto, Amparo Hurtado, Fernando Rodríguez Badimón... Por supuesto Philippe Lejeune. Nos gustaría mucho, por cierto, poder contar con usted.

La experiencia, en cualquier caso, incluso tratándose de colaborar con un tiranosaurus rex como es la Universidad española, es muy positiva. Logros: el mayor, haber recibido más de diez mil textos autobiográficos de gente anónima que ha confiado en nosotros. La Unidad tiene en estos momentos el principal archivo autobiográfico del país y está a disposición de quien quiera consultarlo.

¿Decepciones? Muchas pero las que cuentan son las personales. Es muy difícil hacer compatibles la docencia, la crítica, la investigación y la dirección de un proyecto de esta envergadura. Siento que no puedo cumplir con todas las obligaciones que genera día a día la UEB y me duele mucho decepcionar a quienes se acercan a ella buscando apoyo, lectura, comentarios a sus escritos personales... A veces no tengo tiempo...

Nota

^oEntrevista publicada en la revista digital *ojosdepapel.com* (febrero de 2005), precedida de una extensa presentación que puede consultarse en internet: http://www.eyesdepapel.com/show_article.asp?article_id=2226