

Debats i Diàlegs

La vida ordinaria. Apología de la historia cultural

JUSTO SERNA

Universitat de València

¿Qué es una autobiografía? ¿Qué es una biografía? Empecemos con cosas archisabidas. Por formar parte de la tradición, por ser escrituras comunes y habituales de Occidente, no parece que haya gran problema en definir tales géneros. Una autobiografía es el relato que alguien escribe acerca de su propia vida. Una biografía es la vida de una persona --célebre o no--, cuyos avatares y hechos reconstruye, ordena y narra alguien distinto. En el primer caso, el yo narrador y el yo observado coinciden; en el segundo, no. Hay un individuo observado y hay un individuo observador. Hay un agente y hay un sujeto cognoscente. Quien actúa hace y se justifica o calla, emprende acciones reservándose su sentido y juzgándolas con criterios que no siempre conoce o conoce bien. Puede contarlos o no.

Eso significa que el observador externo, pongamos un historiador cultural, ha de realizar un esfuerzo cognitivo, emocional, ideológico para ponerse en el lugar del otro, para ponerse en su piel, según decimos vulgarmente. Debe leer al memorialista, debe documentarse, informarse, pensar la existencia de aquel otro como una totalidad y como una suma de sucesos diferentes, incluso contradictorios. El biógrafo busca la particularidad de cada hecho y busca la congruencia de esos distintos acontecimientos, hallando un sentido retrospectivo. Ha de pensar como el biografiado, ha de percibir y juzgar como su personaje. ¿Para darle la razón, para confirmar sus juicios?

La racionalidad retrospectiva --en expresión de Michel Foucault-- es característica común de muchas autobiografías: pensarse, relatarse para justificarse, para racionalizar lo que se hizo o se pensó, para acomodarlo a lo que ahora se es. En el caso del biógrafo, no está obligado a ello, a forzar o a retorcer el presente y el pasado. Lo que debe hacer es reconstruir su contexto cultural, esas evidencias que

el individuo histórico no se cuestiona, ese sentido común con el que se conduce. Percibimos con otros, compartimos enseñanzas y experiencias, algunas particulares, propias, y otras sociales, colectivas. A eso lo llamamos cultura.

Permítaseme decirlo del siguiente modo: ahí fuera está la realidad, el núcleo duro de las cosas, todo aquello que nos ciñe, coarta, limita: nuestra condición de posibilidad. Pero para aceptar o rechazar eso que hay ahí fuera y que nos pasa hemos de designarlo, calificarlo, darle un sentido. Las palabras y las cosas no coinciden, y en el lenguaje o en la expresión parece estar la base de los malentendidos o las contiendas. Si ha habido luchas a lo largo de la historia es por los modos distintos y opuestos que hemos tenido a la hora de percibir, de nombrar, de juzgar.

Por decirlo toscamente: en sí misma, la pobreza no provoca revoluciones. Hacen falta ciertas condiciones para alzarse en motines o en revueltas: calificar la situación como insoportable, por un lado; y juzgar posible, razonable, una expectativa de cambio, por otro. Por supuesto, tenemos necesidades materiales, urgentes, más allá de la cultura. Pero esas necesidades se perciben o se detectan gracias a las categorías culturales: nos permiten ver, o echar en falta; nos permiten satisfacer o lamentar aquello de lo que carecemos; nos permiten identificar, designar y sopesar.

La cultura incluye, entre otras cosas, instrumentos, bienes, procedimientos técnicos, ideas, hábitos y valores. Con esos recursos alteramos, modificamos lo que nos rodea. Creamos un medio secundario. Los seres humanos hacen casas y caminos, construyen refugios, cocinan sus alimentos, se protegen con armas, con normas, con fantasías. La defensa, el alimento, el desplazamiento, la necesidad fisiológica o espiritual: todo ello se satisface mediante artefactos —o artificios— materiales o inmateriales. Pero para manejar esos pertrechos es preciso conocerlos, saber cómo funcionan; es necesario conceptualizarlos, catalogarlos y valorarlos.

Como los empleamos para emprender todo tipo de acciones, entonces se nos ha de socializar convenientemente: la existencia es un aprendizaje de los códigos que rigen esos usos. Por eso, nos pasamos la vida averiguando cuáles son las reglas que permiten decir o hacer las cosas en este sitio o en aquel. Por ello, las palabras y las cosas tienen sentido y el acto de nombrar no es secundario: para utilizar herramientas, para emplear armas, para celebrar rituales o para llegar a acuerdos, primero hay que designar con significado. Y el significado de las palabras y las cosas no está dado de una vez para siempre.

La autobiografía y la biografía son géneros de escritura en los que se plasma una vida ordinaria o excepcional, sí, pero son sobre todo trabajos, esfuerzos, de azarosos resultados. De entrada, como lectores, no sabemos si lo que se expone o se narra a partir de recuerdos, testimonios o documentos tendrá sentido, coherencia; no sabemos si será suficiente, si lo escrito se atendrá a los hechos verdaderamente ocurridos. Perdóneseme lo obvio: toda escritura es una selección, un

recorte, una presentación, un fragmento. Vivir es emprender numerosas acciones de las que después no queda registro: desde acciones propiamente físicas hasta pensamientos no expresados. ¿Qué autobiografía o qué biografía podrían retener todo ese material perdido o no documentable?

Por eso, pese a lo que pueda parecer, escribir sobre uno mismo o sobre otros es una empresa difícil. No nos conocemos bien. No conozco bien a aquel que fui, en parte porque he olvidado lo que hice y lo que sentía, lo que experimentaba y el significado que entonces le daba a lo que hacía; en parte porque no siempre sé bien el paso que doy y las consecuencias que tendrá; en parte porque no conozco enteramente mis motivaciones o mis justificaciones; y en parte porque no quiero examinarme cada vez que actúo: no hago continuas reflexiones o cogitaciones para evaluar todos los datos internos o externos con los que opero.

Numerosos actos los realizamos dejándonos llevar sin interrogarnos sobre su sentido. Muchos años después, si hiciéramos memoria para escribir una autobiografía, probablemente buscaríamos significado a aquello que emprendimos. Que lo encontráramos no quiere decir que fuera el sentido que le dábamos entonces. Ciertamente, es muy difícil escribir de uno mismo en términos autobiográficos si lo que nos anima es decir la verdad y decirlo todo. Esa meta está llena de obstáculos.

Si todo eso nos ocurre con lo que hemos vivido, si todas esas dificultades y obstáculos es aquello que debemos salvar para recordar lo propio, siempre insuficiente, ¿cómo podemos adentrarnos en la intimidad de un individuo a cuya existencia accedemos sólo a partir de esos vestigios, de esos restos exiguos y dudosos? Cuando acometemos dicha empresa, hacemos biografía, una tarea rara, extraña. Ya lo dijo Jorge Luis Borges, la biografía es un género paradójico. Se ha repetido muchas veces pero vale la pena reiterarlo. Decía el autor de *Evaristo Carriego*: “que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutada con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía”.

Un documento no es el hecho, lo que sucede. Es su huella, lo que queda cuando el acto se ha cumplido o frustrado u olvidado. Pues bien, de eso se valen siempre los biógrafos: de un material incierto, precario, al que atribuir significado en su contexto. La empresa se consuma adecuadamente cuando esos documentos son abundantes y permiten ahondar en la esfera pública, privada e íntima del biografiado, pero sobre todo se realiza bien cuando las interpretaciones, cuando los actos de sentido a que se ve obligado el biógrafo, no pecan de anacronismo o de suficiencia o de generalización.

¿Por qué leemos las vidas de otros? Los historiadores estamos obligados a ello. ¿Pero y los otros, la gente corriente? ¿Por qué el género autobiográfico o el biográfico tienen hoy tanto éxito? En épocas de incertidumbre, lo que otros hacen

nos sirve de ilustración y ejemplo. Las confesiones a la manera de San Agustín o de Jean-Jacques Rousseau, o los diarios al modo de Samuel Pepys, nos muestran los actos y el relato de esos actos que algunos individuos realizaron, sus bondades y sus iniquidades. Quienes anotan su existencia son sujetos carnales ahora convertidos en palabras, como expresara Jean-Paul Sartre. O son héroes que emprendieron gestas y que luego justifican, como hiciera Julio César.

Los géneros autobiográficos y biográficos tienen un sentido moral para el lector, una enseñanza que éste podría aplicarse. Nuestro tiempo es corto, siempre carente: un repertorio limitado de experiencias y de vivencias. La lectura de memorias o de dietarios nos da información de otro tiempo, conocimientos quizá aplicables en nuestra época. Pero sobre todo las autobiografías o las biografías nos proporcionan hechos irrepetibles, datos personales: los cálculos que aquél hizo, los valores con los que éste se guió. El registro escrito y cronológico de una vida nos sirve de contraste y de lección: leemos esas páginas y directa o indirectamente nos examinamos. Alguien escribe *yo* o *él* y el lector se compara.

En efecto, escribes el pronombre de la primera persona del singular para aludir a una entidad que te resulta más o menos familiar: aquello que te diferencia de los otros. Tienes la certidumbre de saber quién eres o tienes la esperanza de conocerte. De ahí que escribas *yo* para aludir a una identidad: lo que básicamente permanece igual a sí mismo. Para eso tienes un nombre propio, un rótulo que te designará durante toda la vida. Pero si lo piensas bien, esa certeza es algo ilusoria, según revelaba Pierre Bourdieu.

Cuando eras un recién nacido, un simple hatillo de promesas, no podías pronunciar tu nombre, no te distinguías en el espejo, no percibías ese yo que te singulariza y, de hecho, te fundías o te confundías con la madre o con el mundo. Eso nos dijeron Sigmund Freud y Jacques Lacan. Luego, al crecer, aceptaste que existían dos cosas separadas. Por un lado, el mundo con sus habitantes, del que eres parte infinitesimal. Por otro, una identidad que te diferencia y en cuyas huellas te reconoces: por ejemplo, una carta esforzadamente caligrafiada, un diario adolescente, unas memorias que finalmente escribes con pulso tembloroso.

En los géneros autobiográficos coinciden sujeto y objeto, el narrador y lo narrado. Alguien quiere contar su vida y lo hace gracias a un relato que ordena, resume y detalla los actos que emprendió. Quiere contar los hechos de su existencia y, por eso, establece un acuerdo de verdad, un convenio con el lector, según precisó Philippe Lejeune. Se trata de no inventar, de no mentir, de no fantasear, de afirmar lo cierto y lo documentado y documentable de su experiencia. ¿Lo cumplirá? Bien mirado, el relato del yo resulta un género paradójico.

La autobiografía es sobre todo eso: grafía, registro, escritura, narración. En cambio, la vida, no. Las cosas nos pasan simultáneamente y sólo al contarlas les damos un orden y una sucesión que no tenían, dice Jorge Luis Borges. Ese orden y esa

sucesión son, pues, operaciones de memoria o de escritura, el reajuste posterior de los hechos. Porque, en efecto, los hechos de una autobiografía se escriben cuando los vemos consumados, cosa que permite dar un sentido particular o global a lo que era un conjunto de actos aislados o inacabados. Ahora bien, los actos nunca son aislados, pues al realizarlos conservamos memoria de lo que hicimos con antelación: de acuerdo con esas reminiscencias obramos.

Pero lo que hicimos y lo que recordamos no tienen necesariamente el mismo sentido, como insiste Carlos Castilla del Pino al comienzo de sus memorias, *Prérito imperfecto*. Ésa es otra paradoja. La memoria nos da identidad, ya lo sabemos: un instrumento con el que trazar continuidad entre lo que fuimos o creímos ser y lo que ahora somos o creemos ser. Nos aferramos a lo que recordamos porque es el modo de darnos estabilidad, duración, la manera de retrasar lo inevitable: la muerte. Necesitamos esa certidumbre, que siempre será arraigo percedero, caduco, empresa finalmente fracasada. Pero a la vez esa conmemoración de lo pasado es selectiva, escasa; y así la facultan o la estorban recursos varios.

Por ejemplo, la entorpecen los recuerdos encubridores, que tapan hechos sobresalientes con reminiscencias vanas o triviales. Pero también la obstaculizan los llamados recuerdos creadores, las reminiscencias de cosas que jamás nos ocurrieron y que, sin embargo, juraríamos haber vivido o visto. Más aún, podemos acordarnos de cosas ciertas, acontecidas y, sin embargo, exhumarlas con un sentido bien distinto del que tuvieron. Por tanto, la memoria suele alterar no sólo los hechos, sino también el valor que les damos, adaptando los acontecimientos y su significado a lo que hoy somos o creemos ser.

Por otra parte, el memorialista recopila informaciones sobre sí mismo a partir de los documentos que se han conservado en distintos soportes materiales. Acopia y escribe. Exhuma y reúne vestigios, los restos que ha dejado, las huellas de su paso: las pone en orden y les da unas palabras. Acude a sus propios archivos o visita las ciudades y los parajes que frecuentó en su infancia, como hace, por ejemplo, José Carlos Llop en sus memorias (*En la ciudad sumergida*).

Desea apropiarse de aquello que era suyo en otro tiempo y que ahora espera captar o retener al modo de Marcel Proust. Esta exhumación hace visible lo que estaba enterrado, lo que se ignoraba o se había olvidado; o hace manifiesto lo que no se distinguía por ser común o habitual. Aunque esa información sea abundante, lo documentado es siempre escaso o sesgado. Por ello, los lectores sabemos que dicha operación es titánica e insuficiente, limitada, un bello o pálido reflejo de lo que aquella vida fue.

Abnegadamente, el memorialista o el diarista escriben y transcriben, narran y copian, cuentan y muestran: por un lado, relatan lo que les sucedió y, por otro, reproducen palabras literales o imágenes o documentos. Es decir, el autobiógrafo es un *autor*, en el sentido que le diera Michel Foucault a esta expresión: compo-

ne una obra con estructura, una obra en la que se administra la información de acuerdo con el orden cronológico y de acuerdo con las necesidades del propio relato; y compone un libro con restos que allí coloca, que son verdad y que provocan, además, un efecto de realidad, en palabras de Roland Barthes.

El autobiógrafo escribe poniéndose en el lugar del otro que fue y del que quedan pocos o muchos rastros. No sólo relata hechos: también precisa los motivos de sus acciones, lo que esperó, lo que deseó o lo que temió. Pero para esto no siempre hay fuentes. Es probable que puedan documentarse muchos acontecimientos de la propia vida, pero de lo que no se cumplió quizá no haya vestigio, como tampoco de lo que pensó sin verbalizarse. Una parte de nuestras vidas se consume conjeturando, soñando, fantaseando, imaginando y de eso no siempre hay documento o reminiscencia.

Por ello, el memorialista siempre escribirá una parte mínima: la que se materializó, la que dejó expresión o testimonio. ¿Pero cómo exhumar lo que no nos atrevimos a verbalizar o a realizar? “De casi nada hay registro”, dice resignadamente el yo que habla en *Mañana en la batalla piensa en mí*. De casi nada: “los pensamientos y movimientos fugaces, los planes y los deseos, la duda secreta, las ensoñaciones, la crueldad y el insulto, las palabras dichas y oídas y luego negadas o malentendidas o tergiversadas, las promesas hechas y no tenidas en cuenta, ni siquiera por aquellos a quienes se hicieron, todo se olvida o prescribe, cuanto se hace a solas y no se anota y también casi todo lo que no es solitario sino en compañía, cuán poco va quedando de cada individuo, de qué poco hay constancia, y de ese poco que queda tanto se calla, y de lo que no se calla se recuerda después tan sólo una mínima parte, y durante poco tiempo”, concluye el yo imaginado por Javier Marías.

Es posible que sea así, pero eso que dice es una paradoja: lo expresa un autor —uno más— en una novela, en una ficción autobiográfica, el empeño personal de un yo verbal. Quiere dejar registro, quiere conservar con memoria e invención lo vivido y lo fantaseado, justo antes de que acontezca lo inevitable: la muerte siempre amarga, la irremediable desaparición. ¿Qué hacer mientras tanto? Seguiremos leyendo o escribiendo.

Los historiadores culturales suelen estudiar las identidades: cómo nos socializamos, cómo nos instruimos, cómo nos relacionamos, cómo aprendemos, aceptamos o repudiamos los modelos, los códigos, las normas, las prescripciones y las prohibiciones que son comunes. La identidad no es sólo algo colectivo que marca y define a los individuos. Es, por el contrario, un híbrido de colectividad y particularidad, de común herencia y logro personal e intransferible. La vida ordinaria es lo corriente, lo que era habitual en un contexto, lo que estaba ordenado. Pero es también la pequeña empresa del individuo que no siempre tiene respuestas

compartidas o que se engaña con las identidades colectivas que le sirven de excusa.

Las biografías se escriben con documentos, con testimonios, con fuentes materiales e inmateriales. Los investigadores interrogan, visitan archivos, consultan papeles y fotografías, objetos y escritos. Los datos obtenidos, finalmente recopilados, son sólo un amasijo de referencias, un cúmulo de informaciones: vastas o escasas noticias de una existencia a la que hay que dar relato y estructura, según decíamos.

Precisamente, las biografías ponen en orden lo que por principio carece de ello: la vida. Las investigaciones exhuman restos de una trayectoria personal que sólo es pasado, una vicisitud que ya está desaparecida y de la que no siempre hay fuentes. Por eso, las biografías únicamente pueden ser inquisiciones parciales, tentativas, siempre insuficientes. Han de perfilar una existencia compleja y múltiple, como es la de todo ser humano: una vida con claroscuros, con hechos evidentes y con acontecimientos indescifrables, con sucesos destacados y con avatares usuales, con cosas que se saben y con vicisitudes que se ignoran.

En ocasiones, los biógrafos dan con el tono exacto de la recreación. Redactan conforme consultan: confirmando así lo que les falta por completar o lo que jamás podrán hallar. Si la pesquisa es venturosa, la reconstrucción atina: el autor administra hábilmente las pruebas, escribe una prosa persuasiva y examina convincentemente los actos humanos documentándose hasta donde puede.

Pero de una vida no todo puede saberse, pues de lo que hacemos o pensamos no siempre dejamos huella, según indicaba al principio. Una parte esencial de nuestra existencia se consume y se consume sin vestigio o sin testimonio, oculta a la mirada o a la inspección de los otros, e incluso ajena a nuestra vigilia consciente. ¿Por qué razón?

Primero, porque esa parte es espectral, fantasías que alumbraba nuestra psique y que luego no se plasman; segundo, porque muchos momentos de nuestra vida se desarrollan en silencio, momentos en los que conversamos con nuestros objetos internos, con nuestras sombras, con seres inanimados y con criaturas impalpables. ¿Cómo se puede averiguar todo eso, la parte fantasmagórica de la vida, los diálogos interiores que jamás quedaron grabados? ¿Cómo podemos acceder a aquello de lo que no hay archivo ni registro?

Los documentos que generamos son un número exiguo de lo que hacemos y pensamos, y de ellos sólo unos pocos quedan, se conservan. Por tanto, la tarea del biógrafo es erudita y conjetural. Por un lado cuenta con trazas y por otro lado se asoma a un vacío para luego encontrar otra vez una referencia, la huella de algo que se realizó o se expresó.

Presencia, ausencia, presencia, ausencia... La labor del biógrafo se parece a la del arqueólogo. Tiene múltiples fragmentos esparcidos, que son piezas rotas. Debe

postular entre ellas una relación o una continuidad que no ve de entrada. Debe rellenar un hueco dibujando un entero. O de otro modo: ha de conjeturar lo que el todo pudo ser reconstruyéndolo a partir de esos residuos dispersos. En primer lugar, ha de imaginar el contexto del documento, siempre parcial, siempre sesgado, siempre limitado. Y el contexto de un documento obliga a interpretar la acción que queda registrada en conjunto o en parte. En segundo lugar, debe aventurar hechos para los que no hay fuentes, actos humanos que el biógrafo no puede inventar, pero sí figurárselos.

Los autores no se permiten ni un chismorreio; y el personaje es mostrado sin fantasías. No hay caprichos ni quimeras, sino una paciente búsqueda archivística y una exhaustiva recopilación testimonial. Pero hay también un caudal inagotable de preguntas sin respuesta segura o firme. A falta de fuentes y a partir de algunos indicios, los autores se interrogan por el sentido de las acciones, por actos que pueden parecer incomprensibles o de difícil significado. Formulan la cuestión. Una noticia obtenida es una información aclaratoria aunque es al mismo tiempo un enigma para el que siempre faltan datos. Lejos de contentarse con lo que pueden afirmar, los biógrafos se preguntan una y otra vez por hechos o por el sentido de hechos que no pueden responder, pero sobre los que, sensatamente, no pueden dejar de interrogarse.

¿Es preciso conocer la biografía de una novelista para captar su obra de ficción? ¿Es necesario saber la vida de un escritor para comprender sus novelas? Vida y ficción son ámbitos separados, dos mundos distintos. Mientras en un caso, la existencia son los hechos reales, cosas que le pasan a una persona; en el otro, la vida es una sucesión de acontecimientos inventados que le ocurren a un personaje imaginado.

¿Qué paralelismos pueden haber entre ambos dominios? Al fin y al cabo, el novelista es un soberano (eso se nos dice) o un Dios. “El autor, en su obra, debe estar como Dios en el universo”, señalaba Gustave Flaubert en una carta mil veces citada, una misiva dirigida a Louise Colet el 9 de diciembre de 1852. ¿Y cómo está Dios en el universo? “Presente en todos los sitios y visible en ninguno”.

Es un buen lema, sin duda. El escritor gobierna cada uno de los detalles, pero no aparece como personaje del drama o como tirano de la trama. Así, las cosas parecen suceder sin intervención directa, sin que la sombra de nadie se refleje en el fondo de los hechos. “El efecto, para el espectador, tiene que ser una especie de estupefacción. ¿Cómo se ha hecho todo esto? Ha de decirse, sintiéndose anonadado sin saber por qué”, concluye Flaubert.

Podemos admitírselo, pero que el autor mueva los hilos no significa que no puedan detectarse las huellas de su presencia. Al fin y al cabo, muchos escritores hacen de su vida la fuente de sus propias imaginaciones. O en otros términos: muchos novelistas toman del mundo real, de las cosas que les ocurren o de los

deseos y fantasías que alimentan, el material con el que inventar una fábula. Si sabemos qué les pasa no aclararemos la virtud creadora, cómo narran con esa fuerza o esa convicción. Pero advertiremos la fuente de sus proyecciones, el origen de un mundo que la habilidad narradora convierte en ficción.

Pongamos un ejemplo. Una joven provinciana, una muchacha de dieciocho años, llega a la gran ciudad: a la Barcelona mundana, moderna y adelantada que sus deseos han levantado. ¿Mundana, moderna y adelantada? Estamos a comienzos de los años cuarenta del siglo XX, en la posguerra española, y las miserias y las necesidades son la pesadumbre cotidiana. Los ánimos están envenenados. La muchacha reside en casa de su abuela materna y allí conviven o malviven esa anciana ya despistada y otros familiares avenados, además de una criada odiosa. Y allí se estancan el tiempo y las historias tristes y miserables de sus ocupantes, vidas rotas o arruinadas que ya no tienen porvenir. La joven ve lo que ocurre. Registra lo que sucede o lo que cree que sucede y tiempo después nos lo contará con habilidad y detalle, de manera lacónica y precisa: todo ello a un tiempo, con una lucidez y una decepción que se harán evidentes conforme avancemos en la lectura, conforme ella misma nos lo narre.

¿De quién estamos hablando? De Andrea, la protagonista de *Nada*. Premio Nadal de 1944, esta novela fue la tempranísima consagración de Carmen Laforet. Desde que apareciera en 1945, *Nada* es un éxito de ventas. Desde entonces, en efecto, generaciones y generaciones de lectores han quedado conmovidos por esta obra. Concebida y escrita cuando Carmen Laforet únicamente es una jovencísima autora, una escritora que se inicia con sólo veintitantos años. *Nada* ha tenido una enorme difusión y es sin duda un suceso. La editorial Destino aún la sigue reimprimiendo.

Será un exponente de la historia literaria española, una nueva forma de narrar con autenticidad y crudeza las relaciones desabridas, mezquinas, de una familia, pero también la desilusión, la frustración de las expectativas, la ingratitud y el egoísmo. Andrea nos presenta a sus parientes como personas de gran sordidez y violencia: en el mejor de los casos, gentes extraviadas, de chifladura incorregible, seres incapaces de generosidad, individuos para los que es difícil cualquier expresión de afecto o de ternura. La novela será vista como un relato alegórico del régimen franquista, como la crítica furibunda, tremenda, de una España mezquina, la de aquella posguerra inacabable. Todo ello --ambiente y lenguaje-- es perfectamente creíble: corresponde a una muchacha que ve derrumbarse su inmediato futuro, ese sueño barcelonés y universitario, esa expectativa familiar.

Cuando la escribe, Carmen Laforet también es joven, ya digo, y comparte con Andrea muchos vínculos biográficos. Es decir, comparte vivencias y experiencias. Ese hecho banal, aparentemente banal, será una durísima prueba para ella, para la autora. Por lo que sabemos, la existencia de Laforet es una continua lucha: contra

el éxito que la sorprendió tan joven, contra los fantasmas que ella alimentaba o contra los retos que otros le planteaban. El libro de Anna Caballé e Israel Rolón, *Carmen Laforet. Una mujer en fuga* narra esa vida de terquedad y punición. Es una biografía que leemos con el ánimo sobrecogido, esperando una redención que tal vez no llegue. Es una indagación psicológica, literaria e histórica, pero es también un análisis del yo y de sus demonios, esas obsesiones. ¿Podrá redimirse?, nos preguntamos una y otra vez, conforme avanzamos en la lectura de una obra que es desconsolada y conmovedora.

Los autores han tenido el acierto de combinar los hechos y las fantasías de Laforet, esas quimeras de las que ella misma dejó huella en sus novelas y en su abundante correspondencia. Es una pesquisa basada en numerosos testimonios, en abundantísimas fuentes, pero es sobre todo un relato aventurero, de fugas personales, una narración que nos desasosiega. Los biógrafos han debido ordenar toda esa información; han debido disponer los datos, admitiendo las lagunas que no podrán ser colmadas. Pero han debido escribir con prudencia, de manera elegante y de modo cauteloso, sin fabular.

Tampoco sin perdonar la vida a la biografiada. Es ése un riesgo que siempre corre el biógrafo: el de saber cómo van a acabar las cosas, el de atreverse a enjuiciar con suficiencia. Si la vida de la biografiada tuvo sus contratiempos, sus desgarros y hasta sus tremendos fracasos, el investigador puede incurrir en una errónea superioridad. La existencia siempre es algo incierto de lo que nos reponemos torpemente: con fracasos más o menos repetidos. No moralicemos, pues. No salvemos o condenemos retrospectivamente. Anna Caballé e Israel Rolón presentan a su personaje con compromiso y distancia, de manera compasiva y realista: sin ocultar las penas del personaje y sin aceptarle el escarmiento a que constantemente se somete.

La identidad es siempre mudable, un residuo vacilante con el que hay que cargar, algo que carece de significado estable y único. Anna Caballé e Israel Rolón combinan el análisis del yo y el relato generacional, el tiempo del individuo y el contexto de una colectividad: propiamente hacen una historia cultural de la posguerra. Han sabido fijar levemente lo inestable y han sabido rastrear lo que queda, los vestigios de la identidad: los escritos, los recuerdos de otros. Y lo han hecho sin ajustes de cuentas, comprendiendo lo que el personaje padece o consigue.

Carmen Laforet cargó durante toda su vida con los efectos de una infancia triste y carente, aunque sin estrecheces materiales: de buena familia, con un padre refinado y distante, dinámico y atlético; y con una madre apenada, indispueta, deprimida, una madre que pronto fallece siendo sustituida por otra mujer. Por lo que se sabe, la madrastra hostigará a Carmen Laforet y a sus hermanos. Ahí empieza la primera de sus fugas, de sus fugas literales. De las Islas Canarias a la Península. El resto de su vida quedará condicionada por esa vicisitud: por el mal arraigo y

por la mala conciencia que le provoca la huida. Ni Barcelona será el paraíso soñado de sus ancestros, ni Madrid será la urbe cosmopolita que se le abre a Andrea en *Nada*: sólo una ciudad raquítica y también provinciana, de la que Carmen Laforet siempre estará huyendo. Repitiendo, pues, una vida ordinaria.

¿Podemos ver su obra como la sustitución del mundo real? No es tan sencillo: por un lado, la escritora proyecta su experiencia personal en las narraciones que inventa; por otro, la autora niega obstinadamente el fermento y el origen autobiográfico de su imaginación novelesca. Escribirá, romperá, rehará, exigiéndose tal vez más de lo debido y soñando con dedicarse a los suyos, a su familia. O soñando con desaparecer. Carmen Laforet se alzó contra el destino de un suceso temprano y se levantó contra la expectativa. Pero no se rebeló: sólo emprendió sucesivas fugas, con fatiga y con miedos. “Yo no soy luchadora”, admitió y así lo revelaba a Ramón J. Sender en una carta remitida en mayo de 1966. ¿Hemos de creerla?

Se vio forzada a definirse como mujer de éxito, como escritora, sin disponer de espejos en los que reconocerse, dudando de sus logros, sometándose a una auténtica penitencia. Anna Caballé e Israel Rolón nos muestran esa peripecia, diagnosticando con limpidez y cordura los males de una *grafofobia*, la que Carmen Laforet llegó a padecer. ¿Fracasó al triunfar? La vida es una urdimbre confusa, una composición enmarañada que no se desanuda, que no se reduce a un solo acto o a una temprana derrota. En la existencia no alcanzamos un sentido global; tampoco hallamos una congruencia general que todo lo aclare. Al menos hoy en día, las biografías han de descartar esa ficción: no hay una coherencia consumada y no hay un significado completo que relacione cada acto.

“Quien se convierte en biógrafo se compromete a mentir, a enmascarar, a ser un hipócrita, a verlo todo color de rosa e incluso a disimular la propia ignorancia, ya que la verdad biográfica es totalmente inalcanzable, y si se pudiese alcanzar, no serviría de nada”, decía Sigmund Freud. Lo decía en una carta fechada en mayo de 1936 y dirigida a Arnold Zweig. Leyendo a Anna Caballé e Israel Rolón comprendemos lo lejos que estamos de esa mala práctica que Freud deploraba. En las manos de Caballé y Rolón, la biografía se despliega con todo el esplendor de los géneros complejos. Y, a la vez, nos deja con numerosas dudas. Como no podía ser de otro modo.

Toda biografía es en mayor o menor sentido una autobiografía. El biógrafo no es protagonista de las acciones relatadas, no es el personaje narrado. Por ser un relato *heterodiegético* —en palabras de Gérard Genette—, sujeto de la enunciación y sujeto enunciado no coinciden, según hemos insistido.

Ahora bien, cuando el biógrafo elige y cuando el biógrafo escribe dando sentido a lo que narra vuelca una parte de su yo, una parte de su identidad, de sus deseos, de sus fantasías, de sus vidas potenciales, de lo que habría querido ser o de lo que habría querido evitar. En una página en blanco. Directa o indirectamente

toma al biografiado como un espejo real o deformante, como un reflejo deseado o repudiado. No hay cesura radical entre el observador y el observado: precisamente, el acto de observación modifica la cosa observada porque quien mira pone valor a lo que distingue, lo que le confirma y lo rebate.

Jean-Bertrand Pontalis hizo explícita esta relación del biógrafo y del biografiado en la colección que creó para Gallimard. *L'un et l'autre* es el título que le dio: con ese epígrafe quiso hacer manifiesto el vínculo inextricable que hay entre el yo que habla y el yo del que se habla. De nosotros mismos: de nosotros mismos no escapamos ni los historiadores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Roland Barthes, *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1987.

Pierre Bourdieu, “La ilusión biográfica”, en *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, págs.. 74-83

Anna Caballé e Israel Rolón, *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, Barcelona, RBA, 2010.

François Dosse, *La apuesta biográfica*, Valencia, PUV, 2007.

Gustave Flaubert, *Cartas a Louise Colette*, Madrid, Siruela, 1989.

Michel Foucault, *De lenguaje y literatura Obras esenciales*, Barcelona, Paidós, 1999, vol. II.

Sigmund Freud, *Correspondencia Sigmund Freud-Arnold Zweig (1927-1939)*, Barcelona, Gedisa, 2000.

Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

Jacques Lacan, “El estadio del espejo como formador de la función del yo (*je*) tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, México, Siglo XXI Editores. 2003, págs. 86-93.

Carmen Laforet, *Nada*, Barcelona, Destino, 1945.

Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul Endymion, 1994.

Richard L. Kagan, “Autobiografía involuntaria o inquisitorial”, *Cultura escrita y sociedad*, núm. 1 (2005), págs. 92-94

Philippe Poirrier, *La historia cultural. ¿Un giro historiográfico mundial?*, Valencia, PUV, 2012.

Ramón J. Sender, *Puedo contar contigo: correspondencia con Carmen Laforet*, Barcelona, Destino, 2003.

Justo Serna y Anaclet Pons, *La historia cultural*, Madrid, Akal, 2013 (2ª edición)