

Autobiografía y compromiso: los nuevos desafíos del Yo en la literatura española actual

Autobiography and engagement: the new challenges of the *Self* in current Spanish literature

CONCEPCIÓN MARTÍN HUERTAS

Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras, c/ Francisco Tomás y Valiente, 1, Campus de Cantoblanco, Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: martinhuelas.c@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1074-4009>.

Recibido: 16-1-2022. Aceptado: 16-4-2022.

Cómo citar: Martín Huertas, Concepción. “Autobiografía y Compromiso: Los Nuevos Desafíos del Yo en la Literatura Española Actual”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 425-451, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.425-451>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.425-451>.

Resumen: En los últimos años se está produciendo una verdadera explosión de autobiografías que, en muchos casos, plantean nuevas formas, más éticas y comprometidas, de aproximarse a este tipo de literatura. Es el caso de obras como *La isla del padre*, de Fernando Marías, *El amor del revés*, de Luisgé Martín o *La lección de anatomía*, de Marta Sanz, en las que, como trataremos de demostrar, las relaciones entre el yo y su contexto histórico, social, cultural y familiar se hacen mucho más evidentes, al tiempo que se despoja al relato de los aspectos más narcisistas y nostálgicos del género.

Palabras clave: Autobiografía; literatura española actual; compromiso; Marta Sanz; Luisgé Martín; Fernando Marías.

Abstract: In recent years there has been a real explosion of autobiographies that, in many cases, propose new, more ethical and committed ways of approaching this type of literature. This is the case of works such as *La isla del padre*, by Fernando Marías, *El amor del revés*, by Luisgé Martín or *La lección de anatomía*, by Marta Sanz, in which, as we shall try to show, the relationship between the self and its historical context, social, cultural and family aspects become much more evident, while at the same time shedding the narrative of the most narcissistic and nostalgic aspects of the genre.

Keywords: Autobiography; Spanish literature; engagement; Marta Sanz; Luisgé Martín; Fernando Marías.

INTRODUCCIÓN

En *De la littérature considérée comme une tauromachie*, Michel Leiris define su autobiografía como un ejercicio literario caracterizado por un compromiso que va más allá de lo que se ha convenido en llamar “literatura comprometida”, en tanto en cuanto supone una dimensión más profunda y transversal de este concepto. Sin embargo, no son habituales los acercamientos al estudio de este género desde una perspectiva ética. A menudo, la autobiografía suele cargar con el estigma del egocentrismo, la autocomplacencia y el ensimismamiento, algo que, en algunas épocas u obras concretas está de sobra justificado, pero que en ningún caso debe entenderse como una característica propia de esta forma de escritura. No debemos olvidar que cualquier producción literaria va a estar siempre ligada a su contexto y que, especialmente en el caso de un género tan centrado en el individuo, la concepción que en cada momento se tenga de cuestiones como la identidad, la memoria, la verdad o la idea de presente histórico van a modificar por completo tanto el fondo como la forma de los escritos.

En este sentido, nos parecen harto interesantes los estudios que, frente a los tan extendidos tópicos sobre la autobiografía, resaltan el carácter valiente y comprometido de muchos de sus cultores. Es el caso del archiconocido experto en el género, Philippe Lejeune, quien en su ensayo *Écrire sa vie: du pacte au patrimoine autobiographique* concibe este tipo de escritura como “un acte rare et difficile, il suppose un travail de composition, il comporte des risques, même si c’est un acte privé” (2015: 103).

En nuestro país, otros teóricos de la talla de Manuel Alberca (2009; 2017) o Anna Caballé (2017) comparten opinión con el ensayista francés, relacionando la autobiografía con los conceptos de riesgo y desafío. Así, para Alberca, la autobiografía es un género que se caracteriza por “plantear unos desafíos específicos, diferentes a los de otros géneros pero igual de exigentes. El autobiógrafo que decide escribir su vida sabe o debe saber que ese acto le va a poner a prueba frente al pasado, frente a los demás y frente a sí mismo” (2009: 21). Por ello, en su ensayo *La máscara o la vida* (2017), decide agrupar dichos desafíos en tres grandes grupos: el desafío íntimo, que se relaciona con la cuestión de la verdad autobiográfica y del reto que supone contarse a sí mismo sin los artificios ni las máscaras de la ficción; el desafío literario, que consiste en encontrar la forma narrativa más adecuada y eficaz para narrar la propia vida; y el desafío ético, en el que nos centraremos en este estudio y que tiene que ver con las

posibilidades del autobiógrafo para comprometerse, a través de su obra, tanto consigo mismo como con su contexto y su entorno.

Por otro lado, en los últimos años –como puede comprobarse con un simple vistazo a las mesas de novedades de cualquier librería– se ha producido un increíble aumento en el mercado editorial de las producciones de corte autobiográfico. Este auge memorialista puede explicarse a la luz de muy diversas causas, tanto individuales como sociales, si bien en un gran número de obras encontramos algunos patrones similares tanto en los temas tratados, como en la forma misma de aproximarse y concebir el género autobiográfico. Una forma que tiene mucho que ver con la cuestión del desafío ético y con una idea del *yo* muy ligada a un *nosotros* que engloba desde las relaciones íntimas del individuo, hasta su estar en el mundo y sus vínculos con lo público.

Lo que pretendemos en este estudio es analizar algunas de estas producciones desde la óptica del compromiso para mostrar los cambios o las peculiaridades, especialmente temáticas e ideológicas, que está experimentando el género autobiográfico en nuestro país.

1. AUTOBIOGRAFÍAS PARA TIEMPOS DE CRISIS

Numerosos críticos han venido observando que es precisamente en periodos más convulsos, en épocas de crisis, de inestabilidad política o de revuelta social cuando la relación entre lo público y lo privado se hace más patente. Esto, como es evidente, va a influir en los relatos autobiográficos, donde ese mayor peso de lo público va a verse reflejado en el relato de lo íntimo¹. De este modo, en España, con el estallido de la crisis económica de 2008, ha surgido una nueva narrativa en la que lo que tradicionalmente se venía interpretando como problemas personales, que únicamente conciernen al individuo –desde la enfermedad o los problemas laborales, hasta la memoria familiar o las relaciones interpersonales–, comienza a mostrarse desde una óptica colectiva y política. La sociedad se repolitiza y la literatura lo hace con ella, entendiéndose ahora lo que nos ocurre como el resultado del (*dis*)funcionamiento del sistema en el que estamos insertos.

¹ Esta idea es compartida por estudiosos de la autobiografía de la talla de Georges May, el cual afirma que la “irrupción irresistible de la historia en la autobiografía, y que constituye uno de sus encantos, se destaca sobre todo durante los periodos de crisis políticas o militares” (1982: 121).

En este sentido, son numerosos los autobiógrafos que, en esta última década, proponen una manera de enfrentarse al *yo* y a su pasado reciente de una forma menos nostálgica y más politizada, poniendo el foco en las cuestiones de índole privada, pero también en todos los factores socio-históricos, culturales y económicos que influyen en la construcción identitaria de los individuos. Estamos pensando, por ejemplo, en Luisgé Martín con *El amor del revés* (2016), en Marta Sanz y *La lección de anatomía* (2014) o en Fernando Marías con *La isla del padre* (2015).² Estos autores proponen un tipo de literatura autobiográfica que no sirva de bálsamo calmante y autocomplaciente, sino de removedor de conciencias y de escaparate para los distintos conflictos que afectan al conjunto de la sociedad. En palabras de Marta Sanz, la literatura no debería tener “el mismo objetivo purificador y anestésico que los libros de autoayuda”, comparando la escritura con “arrojar la piedra contra una luna de cristal, no con la intención de fragmentar la realidad en múltiples perspectivas que la relativicen, sino de arriesgar una interpretación sin esconder la mano, de arrojar la piedra para oír el crujido de los vidrios al romperse y sentir inquietud” (Sanz, 2007: 29). Y, para ello, la autobiografía –aunque en algunos momentos de su historia haya funcionado de forma narcisista e individualista– sin duda resulta un género propicio a la hora de problematizar el mundo y cuestionarse una serie de conflictos presentes en la colectividad humana de un determinado momento histórico.

1. 1. Un reino de pronombres enlazados

Para autores como Marta Sanz, Luisgé Martín y Fernando Marías, la autobiografía funciona, parafraseando el poema de Octavio Paz, como un “reino de pronombres enlazados”³. Sus obras generan una serie de dinámicas que vienen a oponerse al sistema ideológico imperante mediante

² Además de estos tres ejemplos que analizaremos con mayor detenimiento, también encontramos otras obras de gran interés como *No hay sitio para el miedo* (2014), de Almudena Montero, *El asesino tímido* (2018), de Clara Usón, *Ama* (2019), de José Ignacio Carnero, *A mí no me iba a pasar: Una autobiografía con perspectiva de género* (2019), de Laura Freixas, *Ordesa* (2018), de Manuel Vilas, *Mujeres que leían* (2019), de Rosa Huertas, *Amor intempestivo* (2020), de Rafael Reig, así como algunas aproximaciones interesantes desde la autoficción como *Los cinco y yo* (2017), de Antonio Orejudo o *Los nombres propios* (2021), de Marta Jiménez Serrano.

³ Nos referimos a los versos del poema “Piedra de Sol”, incluido en su poemario *Libertad bajo palabra* (1960): “llévame al otro lado de esta noche/ adonde yo soy tú somos nosotros/ al reino de pronombres enlazados”.

el uso de un género tradicionalmente asociado al individualismo, idea con la que intentan romper. Se trata de textos en los que el pasado no se aborda con nostalgia, sino desde la búsqueda de su punto de unión con el presente y con la mirada puesta en el futuro. Asimismo, el contexto histórico resulta fundamental en la construcción identitaria del individuo, creando un nexo generacional por el cual decir *yo* equivale a decir *nosotros*. Y lo mismo ocurre con la cultura, entendida como cristalización de la ideología y que, inevitablemente, cala en el sujeto. Por eso, uno de los principales *leitmotivs* de todas estas autobiografías es la influencia de los modelos culturales en la educación sentimental de sus protagonistas.

Como afirma Paul Eakin, “la vida de todo individuo está siempre conformada por la realidad experiencial de vivir en la historia” (1992: 185). Por ello, el contexto histórico debería ser esencial en cualquier tipo de escritura del *yo*, si bien es cierto que no todos los autobiógrafos le dan la misma importancia.

Si nos centramos en *La lección de anatomía*, *La isla del padre* y *El amor del revés*, podremos comprobar que el contexto histórico y sociocultural está muy presente y no como mero telón de fondo sino como un actor principal en la formación identitaria y en la educación sentimental de los protagonistas. A este respecto, es bastante representativa la coincidencia entre el paso de la infancia a la vida adulta de los protagonistas y el paso de la dictadura a la democracia en España, que se articulan en un doble juego de transiciones en el que Marta Sanz ha explicado a la perfección:

Nuestra pubertad, nuestra metamorfosis social y sexual, coincide con la supuesta metamorfosis de un país que, con el tránsito hacia la democracia, llega a su mayoría de edad. Las incertidumbres, los miedos y las esperanzas, las expectativas y los temores constituyen un estado de conciencia individual y colectiva, biográfica e histórica, que resulta muy sugerente a la hora de escribir (Sanz en Ros, 2014: 258).

Lejos, como decimos, del memorialismo nostálgico, en estas tres obras —y en muchas de sus contemporáneas— el recuerdo de esta época se encuentra tamizado por el punto de vista presente. Por ello, son constantes las críticas a la sociedad de la Transición, a sus producciones culturales y a sus contradicciones. Nuestros escritores no niegan el momento de explosión artística y cultural, la euforia y las ilusiones que

ellos mismos sintieron, pero tampoco ocultan la otra cara de aquel proceso: las drogas, el sida, el machismo, la violencia, el desencanto.

De este modo, Fernando Marías, debido a su experiencia personal, se centra sobre todo en el Madrid de la Movida. Un Madrid al que muchos llegaron siendo aún muy jóvenes y en el que, en esa euforia y en esas ansias de una libertad mal entendida, fueron bastantes los que se perdieron por culpa del alcohol y las drogas.

Por su parte, Marta Sanz, en *La lección de anatomía*, reflexiona acerca del machismo institucional y sobre el hecho de devenir mujer en la España de la Transición, poniendo el foco especialmente en las producciones culturales de una época marcada por un espejismo de libertad y emancipación femenina que, mirado desde la óptica presente, ya no resulta tan brillante.

Por último, Luisgé Martín aborda, en *El amor del revés*, los conflictos tanto íntimos como de índole pública que sufrieron tanto él como muchos de sus contemporáneos a la hora de asumir, aceptar y reivindicar su orientación sexual. Entre sus principales denuncias está, como veremos a continuación, la falta de unos modelos públicos positivos, así como la patologización de la homosexualidad.

De este modo, la Transición queda retratada con sus luces y sus sombras, con todas sus contradicciones. Nuestros autores nos muestran, a partir de sus memorias, cuánto de represión, de prejuicio y de continuismo existía en un periodo tradicionalmente ataviado en el ideario colectivo con la estética rupturista de la Movida. Una Movida que, si bien ha llegado a nuestros días como una “edad de oro” de nuestro país a nivel cultural, también tuvo una cara amarga marcada por las adiciones y la enfermedad que lastraron a buena parte de toda una generación.

Es en este contexto, además, donde se desarrollan los primeros contactos de nuestros protagonistas con la política e incluso con el activismo, si bien es cierto que todos coinciden en la falta de un verdadero compromiso durante su adolescencia y primera juventud. Es el caso de Marta Sanz, quien admite que su asistencia a las primeras manifestaciones tiene más de juego o de impostura que de verdadero interés:

Aunque a Elvira y a mí sólo nos importan nuestros enamorados, también fingimos preocuparnos por el mundo. Miramos un poco despreciativamente a esas chicas posmodernas que no se enteran de nada. Hacemos un esfuerzo de generosidad en la difícil etapa de la postadolescencia y acudimos a manifestaciones y a otras convocatorias políticas (Sanz, 2014: 248).

Rafael Chirbes, en *El novelista perplejo* afirma que “cada generación cree ser testigo del caos primigenio al llegar a la madurez, como cree ser protagonista de la creación del mundo durante su juventud” (2002: 33-34). Esta afirmación adquiere un mayor sentido entre los nacidos en los 60, puesto que el adanismo propio de su juventud se ve amplificado por un momento histórico de (aparente) ruptura, elevado a evento matricial de la España contemporánea. Así, Luisgé Martín habla de “la luminosidad adánica de la izquierda de aquellos tiempos” (Martín, 2016: 43) para referirse a los movimientos de protesta social que surgen a principios de los años 80, mientras que Marta Sanz describe las asambleas universitarias a las que asiste “como si fueran una reproducción en miniatura, sin altura intelectual ni ética, de otras asambleas que me han sido relatadas” (Sanz, 2014: 265). Ambos autores insisten en la impostura de los movimientos sociales que se producen entre sus iguales, en la paulatina despolitización, en el desinterés. Sanz se refiere a una huelga estudiantil producida en el año 82 como una “revolucioncita” que termina pronto “tal vez porque nadie la desea realmente y todo el mundo está ansioso por retornar a la taquigrafía” (265). Asimismo, tanto Luisgé Martín como Marta Sanz admiten el error de haber creído que vivían en el mejor de los mundos posibles, en el que ciertas luchas ya no eran necesarias. Por eso Martín relata cómo en su juventud le enfurecen cuestiones como el hambre en el mundo, la guerra o la desigualdad y, sin embargo, no considera necesaria una lucha a favor de los derechos de los homosexuales:

Defendía la desmilitarización de Europa, la liberación de Palestina, el fin del comunismo soviético, el laicismo del Estado o la legalización del consumo de drogas. Maldecía a Margaret Thatcher, a Ronald Reagan, a Juan Pablo II, a los nacionalistas vascos y a Fidel Castro. La causa de los homosexuales, sin embargo, no me conmovía. No creía que hubiera arbitrariedad ni desafuero, que aquellos que escarnecían o humillaban —con chistes denigrantes, con miradas burlonas, con comentarios irrespetuosos— cometieran ningún yerro demasiado importante ni tuviesen responsabilidad sobre la malaventura en la que yo vivía. Aquella segregación, a mis ojos, era inevitable. Tal vez no justa, pero sí forzosa. Yo me conformaba ahora, después de todos los años de adolescencia apocalíptica y de los desvaríos posteriores, con poder llevar una vida secreta plácida y satisfecha. No tenía problemas familiares —la relación con mis padres había entrado en una etapa más calmada—, nadie hablaba de mí con disgusto ni desprecio, disfrutaba de los placeres de la noche y tenía una vida sexual discretamente aceptable. Con eso daba por cumplida la justicia (Martín, 2016: 199).

No obstante, esa primera euforia deja paso al desencanto, y las experiencias personales de nuestros autores los llevan a concienciarse de la necesidad de seguir luchando. Para la joven Marta Sanz y su amiga Elvira “ocurren cosas extrañas en el mundo. Cosas que a veces se manifiestan en escenas absurdas que nos hacen sospechar que hay mucha mierda debajo de la alfombra” (Sanz, 2014: 255). Por ello, ambas evolucionan de la impostura en las manifestaciones a un verdadero interés y activismo político: “Elvira y yo acumulamos razones para que nos importara por lo que vimos y por lo que no vimos, por las veces que nos vieron y por las que fuimos invisibles (255).

En ese mismo proceso de madurez, Luisgé Martín convierte las alcobas en barricadas:

Hubo un instante en mi biografía —impreciso, sin fecha, a finales de siglo— en el que la eyaculación se transformó para mí en un asunto político. Había estado durante muchos años tratando de salvar mi propia vida y de repente me di cuenta de que no es posible nunca salvar una vida a solas; de que sólo me salvaría cuando estuviéramos todos en tierra firme, resguardados. No fui entonces agitador ni amotinado, no dediqué mis noches a la revolución, pero aprendí a aprovechar ese orgullo y empecé a contarlo: que había sobrevivido, que amaba a los hombres, que estaba de pie, que no sentía vergüenza, que tenía las manos limpias. Endurecerse sin hacerse piedra: ése es el orgullo (Martín, 2016: 256).

Algo tan íntimo como la sexualidad se convierte pues en una cuestión pública, política. El individuo, en el proceso de construcción de su identidad se transforma también en sujeto político.

1. 2. *Mass media* y educación sentimental

Al igual que la política, los cambios sociales y las manifestaciones culturales producen profundos cambios en el interior de los individuos, en su educación sentimental e incluso en la estructura de sus afectos, especialmente cuando estos cambios se producen a edades tempranas. Marta Sanz, en su artículo “Límites” afirma que “los seres humanos se construyen en y contra lo que les rodea” (2013: 462), idea que sigue la estela de lo postulado por filósofos de la talla de Locke o Ricoeur. Para el filósofo francés, la identidad es una relación de comparación que tiene

como oponente la diversidad, la diferencia (Ricoeur, 2003: 139). Así, el individuo conforma su identidad por imitación u oposición a lo que considera distinto a él. Dicha cuestión va a convertirse en el *leitmotiv* de muchas de estas autobiografías, especialmente en lo que tiene que ver con el “construirse en contra”. Como analizaremos más adelante, en estas historias los contramodelos por antonomasia van a ser los padres y otros individuos del ámbito doméstico, mientras que los personajes públicos — actores, cantantes, deportistas y demás “adultos no impuestos”— van a convertirse en verdaderos modelos a seguir.

Además, existe una particularidad en la generación de los nacidos en la década de los 60, en la que estudiosos como Teresa Gómez Trueba o Carmen Morán (2019) han reparado: “nunca como a partir de entonces los recuerdos se convertirán en memoria compartida estandarizada por la tecnología y los *mass media*” (Gómez, 2019: 101). La entrada en los hogares españoles de las primeras televisiones, el auge del cine, las radios y los programas musicales, la publicidad, las revistas, etc. provocan lógicos cambios en las modas y los cánones que seguirán los jóvenes durante esos años. Además, no debemos olvidar que en ese momento la televisión cuenta solo con dos canales, lo que crea toda una red de referencias generacionales compartidas. Esto se aprecia a la perfección en estas tres autobiografías y en muchas de sus contemporáneas, así como en gran número de autoficciones y novelas autobiográficas.

En su ensayo “Política y sexo en la transición” (2019), Víctor Mora se pregunta si, en cierto modo, no construimos nuestra percepción del mundo a través de lo representado. Así, nuestra forma de percibir y percibirnos estaría influida por los medios audiovisuales, que si bien se valen de la realidad para construirse, a su vez, como en un juego especular, proyectan dicha realidad deformándola o transformándola en mayor o menor medida. En palabras de Mora, “el cine no proporciona lo que el mundo es, pero nos dice lo que el mundo *debe ser*” (2019: 169). De acuerdo con esto, en *La isla del padre*, el cine juega un papel crucial y marca de forma absoluta la vida de su protagonista, convirtiéndose, según sus propias palabras en su “única y verdadera religión” (Marías, 2015: 117). El pequeño Fernando no puede evitar sucumbir a un mundo en que todo es posible, donde el bien siempre vence al mal y se viven aventuras que en la realidad del Bilbao de los 70 eran impensables:

Tal vez por eso cotejaba el mundo real con el mundo de la pantalla, apasionante y colorido, digno de ser recorrido y también, lo que era una de sus

mejores virtudes, plagado de peligros que, aparte de ser inocuos por razones evidentes, se me antojaban mucho más divertidos e interesantes de afrontar que los que podían acecharme en el Bilbao de la época, tan gris y tan cierto (109).

A causa de esto, comienza a ver y a verse a través del tamiz del cine, y concretamente del cine de aventuras y, pese a que la mayor parte de sus memorias cinematográficas son positivas, el recuerdo no está exento de mirada crítica. De este modo, en su relato, pone en tela de juicio la figura del héroe, del aventurero, que tanto marcó a los jóvenes de su generación:

Quiero además señalar que el término aventurero goza de un engañoso prestigio, originado en la universal devoción adolescente de tantos de nosotros, millones de aventureros ínfimos y anónimos repartidos. En ocasiones, en demasiadas ocasiones, los aromas épicos que envuelven la idea de aventura ocultan la realidad que puede acecharnos: abismos y cuchillos, grietas a ras de tierra donde el desprevenido vagabundo puede caer y partirse el alma y los huesos (102-103).

Él mismo sufre los estragos de un espíritu aventurero y de una sed de experiencias y de éxito que, durante su juventud, le adentran en una espiral de alcoholismo y autodestrucción.

Marta Sanz, por su parte, pone el foco en los nocivos modelos femeninos de la época —especialmente las mujeres del “destape”, que mostraban una mujer hipersexualizada y un canon de belleza inaccesible. Las protagonistas de este fenómeno se desnudaron en películas como *La trastienda* (1975) —donde se representa el primer desnudo integral del cine español— o *El ligüero mágico* (1980), aparecieron en programas como *Eva a las diez*, hicieron de serviciales azafatas en el concurso *Un, dos, tres... responde otra vez* y protagonizaron numerosas portadas en la revista *Interviú*. Se trata de mujeres que fueron objetivizadas, fetichizadas, convertidas en objetos de consumo. Sin embargo, para parte de la sociedad del momento, esos desnudos se identificaron con la libertad, el progreso y el bienestar material, al tiempo que las mujeres que los protagonizaron actuaron de modelo a seguir o de objeto que emular para muchas niñas y jóvenes.

Pierre Bourdieu afirma que la dominación masculina impone a las mujeres ciertos modelos de feminidad y las convierte en seres percibidos. Ellas, en un intento por responder a las expectativas masculinas “están condenadas a experimentar constantemente la distancia entre el cuerpo real al que están encadenadas y el cuerpo ideal al que intentan incesantemente

acercarse” (Bourdieu, 2000: 87). Esta sensación se intensifica tanto en la adolescencia como pasada la madurez, cuando las mujeres sienten que sus cuerpos no llegan o cada vez se alejan más del cuerpo ideal. Por ello, Marta Sanz va a relatar en *La lección de anatomía* el rechazo que llega a sentir hacia su cuerpo de niña y adolescente en tanto en cuanto este no corresponde a los cánones de su tiempo:

Yo me miro en el espejo y me corrijo: me rasgo los ojos y relleno su blanco con un verde hoja lisérgico y brillante, subo el color de mis labios, me estiro la papadita, me afilo la nariz, me borro las pecas hasta quedar convertida en nácar, mis pestañas se tupen como bosque, me extiendo el pelo hasta más abajo de la cintura, me inflo con aire los pechos, me relleno las caderas. Abro otra vez los ojos delante del espejo, me miro y me remiro, pero no soy así, como debería ser (Sanz, 2014: 201).

Más adelante, cuando crezca y empiece a aceptarse, afirmará: “mi cuerpo ha dejado de ser insuficiente, aunque sea distinto” (240). Pero, ¿distinto a qué? Distinto al canon de belleza que imponen los modelos de mujer de su infancia. De hecho, llega a dedicarle un capítulo completo a dicho canon en el que afirma que “en la época de los cines de verano, los modelos de belleza femenina adquieren un gran protagonismo en mi vida cotidiana” (69).

Pero tan peligrosos son los modelos inalcanzables —la belleza de las mujeres del destape para Sanz, los héroes de las películas de aventuras para Marías— como la ausencia de ellos. Para Luisgé Martín, el mayor problema de las producciones culturales de su tiempo es su heteronormatividad. La homosexualidad se escondía o, peor aún, se ridiculizaba en películas como *No desearás al vecino del quinto* (1970), en la que su protagonista, un mujeriego al puro estilo del Destape, finge ser gay para que las mujeres —y sobre todo sus maridos— confíen en él. Por eso, nuestro autor, durante su adolescencia y primera juventud, cree que su condición sexual es una aberración, una enfermedad padecida solo por unos pocos y que, por tanto, había que ocultar:

En ese tiempo —a finales de los años setenta— no era razonable creer que alguien cercano pudiera padecer la misma enfermedad. No había otros homosexuales en la vida corriente, en las aulas de un colegio religioso o de un instituto público de bachillerato, en las calles de barrio, en los bares a los que iba con mis amigos a beber un refresco o una cerveza, en las playas del verano, en los cines de la Gran Vía, en las casas de mi vecindario. Yo nunca había leído una estadística que determinara con precisión la segmentación económica y

cultural de los homosexuales que integraban la sociedad. No había personajes literarios ni cinematográficos, no había reyes ni cantantes ni deportistas famosos que tuvieran la misma tara. La homosexualidad, por tanto, era una aberración exótica sufrida por monstruos, y yo no deseaba reunirme con ningún monstruo para compartir mi vida: podía imaginar su piel desnuda purulenta, verduzca, verrugosa y sucia. Sus labios anfibios de sapo (Martín, 2016: 44-45).

Si, como afirma Víctor Mora, “a la hora de enfrentarnos al estudio del pasado, las manifestaciones culturales suponen una fuente documental muy interesante en tanto refieren a comportamientos sociales y dibujo del mapa moral” (Mora, 2019: 169), el mapa moral derivado de las manifestaciones culturales de la Transición dibuja, en un primer momento, una imagen patologizada de la homosexualidad, para después dar paso a una “estética de la pluma” (Vilarós:1998) que busca más la ruptura y la provocación que la aceptación social y la normalización. De hecho, como acusa Luisgé Martín, ni siquiera los personajes públicos más atrevidos en sus *performances* fueron, durante esos años, capaces de desvelar públicamente su condición sexual:

Ninguno de los grandes ídolos de aquellos tiempos —algunos de los cuales se convirtieron en patriarcas culturales que todavía perduran— se atrevió nunca a confesar en público sus inclinaciones. Miguel Bosé realizaba artísticamente su femineidad con vestuarios de estética gay y coreografías amaneradas, pero luego buscaba novias con las que posar en las revistas del corazón para evitar malentendidos. Y Pedro Almodóvar, que aquel año estrenó su primera película y que poco después se vestía de mujer para actuar junto a Fabio McNamara en las salas de Madrid, llegó a asegurar en una entrevista periodística que su homosexualidad era sólo una pose provocadora. Ni los más bárbaros y heterodoxos tenían el valor de desnudarse (Martín, 2016: 61-62).

Valor que sí tendrá Martín en una autobiografía pensada como acto político, como una forma de añadir al imaginario cultural un testimonio que pueda ayudar a otros, para alzar una voz que pueda llegar a los oídos de quienes atravesaron o atraviesan situaciones similares a las que vivió su autor.

2. LAS RELACIONES PATERNOFILIALES

Como venimos viendo, la idea vertebradora de estos textos reside en el hecho de que tanto la memoria como la identidad son elementos que

precisan del otro para conformarse. Así, los modelos familiares, los pertenecientes al ámbito de lo privado también estarán muy presentes en estas obras, siendo en muchos casos figuras incluso más importantes que el propio protagonista.

Decía acertadamente Manuel Vilas en su artículo *Los años del destape literario* (2018b) que la identidad histórica de cada uno no se explica sin la familia, sin un padre y una madre. Por eso, si uno de los principales objetivos de las autobiografías que aquí nos ocupan es la búsqueda de una identidad personal, pero que solo puede explicarse a raíz del entorno y de los acontecimientos vividos, no es de extrañar que las relaciones familiares vayan a ocupar un papel privilegiado. De hecho, es interesante ver cómo en muchas de estas historias el detonante de la memoria, lo que pone en marcha el relato, es precisamente la muerte del padre o de la madre o la aparición en ellos de alguna enfermedad degenerativa de la memoria, como el Alzheimer o la demencia. Es el caso de *La isla del padre*, en la que Marías, ante todo, busca rescatar la memoria de los años compartidos con su progenitor, antes de que la muerte de este la eche al olvido. De este modo, el individuo no solo está unido a su contexto, sino también a su pasado familiar, creando así unos lazos intergeneracionales sumamente interesantes.

Por su parte, en *El amor del revés* y *La lección de anatomía* las madres están presentes desde la dedicatoria, si bien es cierto que en la obra de Luisgé Martín el tema de las relaciones paternofiliales apenas aparece tratado. En la de Marta Sanz, en cambio, la importancia de la figura materna será crucial para la protagonista, como también lo serán muchas otras mujeres de su familia y de su entorno.

En cualquier caso, nuestras tres obras, cada una a su modo, son verdaderos homenajes a los padres. Así, pese a que en *El amor del revés*, como decimos, la relación con los padres queda en un segundo plano, sí que hay un especial homenaje a la madre. La figura materna abre y cierra el texto, siendo mencionada por primera vez en la dedicatoria —“Para mi madre, por todos los días” (Martín, 2016: 7)— y, por última, en el último párrafo del libro. De este modo, el autor reconoce y agradece la presencia constante de la madre en su vida, si bien a lo largo de su narración no oculta, como tampoco lo harán los demás autobiógrafos, los claroscuros de dicha relación.

La isla del padre, como decíamos, se articula como el ajuste de cuentas de su autor con su pasado y, especialmente, con el pasado compartido con el padre. La muerte del progenitor desencadena el

recuerdo y la necesidad de escribir, convirtiéndose esta obra en un auténtico homenaje póstumo en el que el hijo reconoce la herencia recibida por parte del padre y la agradece abierta y sinceramente.

Por último, Marta Sanz también dedica *La lección de anatomía* a su madre “ensimismada y pródiga” (Sanz, 2014: 17), poniendo en práctica al hablar de ella la figura retórica de la parresia, “que consiste en decir cosas aparentemente ofensivas, pero que, en realidad, encierran una lisonja para la persona a quien se dicen” (18).

No obstante, hay que señalar que estas obras, pese al homenaje que llevan a cabo, no olvidan los episodios más oscuros de las relaciones paternofiliales. El hecho de que los autores, desde su mirada adulta, agradezcan y reivindiquen a sus padres no es óbice para que recuerden y relaten momentos en los que la relación con ellos era más bien conflictiva. Así, aunque el tópico tolstoiano reza que todas las familias felices se parecen, mientras que las infelices lo son cada una a su manera, creemos, como lo demuestran nuestras autobiografías, que también abundan los lugares comunes en las relaciones familiares conflictivas. Toda la literatura que se centra en lo familiar, en lo doméstico, encierra en sí misma el potencial de trascender, de incidir en lo público, de adquirir un valor universal y conectar de esta manera con el lector y su individualidad, como es el caso de las obras que aquí nos ocupan. En ellas, las relaciones familiares se relacionan con el contexto y los conflictos padre/hijo devienen conflictos intergeneracionales.

Como ya hemos mencionado, en esta generación el adanismo propio de la adolescencia se ve intensificado por un contexto sociopolítico en el que también se pretende “matar al padre”, romper con el pasado reciente, oponerse a él. No obstante, tras esa primera juventud más egoísta y adánica, nuestros autores irán empatizando más con sus padres y tomando conciencia de la importancia de crear lazos con el pasado y de tender puentes intergeneracionales no solo para comprender el presente, sino también para poder construir un futuro sólido.

Por eso, Marías recuerda un episodio que, desde el presente de la escritura, le resulta incluso vergonzante. A los 18 años, el autor se va a estudiar a Madrid y su padre decide ir a verle y pasar el día con él. Sin embargo, en aquel momento, al hijo esa presencia paterna le resulta incómoda y solo puede pensar en que llegue el momento de la despedida para poder continuar con su vida de “aventurero” en la gran ciudad:

Creo que se mezclaban mi euforia madrileña, que quería experimentar a solas, como si pensara que compartirla con mi padre pudiese restarle fuerza [...]. Entonces solo pensé que su presencia me restaba horas para la felicidad de aventurero solitario que estaba estrenando, y nunca hasta hoy me he detenido a mirar la escena desde este otro ángulo (2015: 62-63).

Desde ese otro ángulo, el que le aporta la perspectiva adulta, puede ahora empatizar y ponerse en el lugar del padre, reconocer su esfuerzo y sus buenas intenciones:

Por aquella época, que yo recuerde, había vuelos directos entre Bilbao y Londres. Sin embargo, mi padre eligió pasar por Madrid. Por lo que sé de él y de su forma de entender el mundo, lo último que deseaba era controlar de algún modo mi forma de vida, ni muchos menos juzgarla. Tal vez buscaba un punto de sintonía entre los dos para propiciar alguna conversación nunca planteada antes; tal vez era consciente de que pasaría en el mar la inminente Navidad y le ilusionaba celebrarla de la forma que fuese conmigo, aquella Nochebuena matinal en el barrio de Argüelles con alcachofas de bote y escalope y solomillo; tal vez buscaba officiar alguna clase de rito íntimo, solo suyo y nunca expresado, ya que muchos años atrás, al terminar la guerra, él también intentó abrirse camino en Madrid, y fracasó. Tal vez solo buscó una fisura mínima en la retórica conversación para desearme suerte desde su mirada franca (63-64).

Solo desde el presente y a través de una mirada crítica hacia su pasado, sin nostalgias ni autoexculpaciones, puede ser consciente de su error. Los años de euforia pasaron —y de hecho casi lo arrastran— y en un presente de crisis —social, política, económica, pero también personal, familiar, causada por la muerte del padre— se arrepiente de su egoísmo.

Pero Fernando Marías no es el único adolescente egoísta. Marta Sanz también reconoce a lo largo de *La lección de anatomía* una serie de comportamientos despóticos especialmente hacia su madre. Movida por las estructuras sociales imperantes, la pequeña Marta desea sentirse protegida e integrada en una estructura social y familiar “normativa”, para lo cual necesita que su madre “se comporte como una madre”, es decir, que cumpla con los estereotipos de mujer cuidadora, protectora y sacrificada por sus hijos:

Yo necesitaba que mi madre fuera así. Que me regañase, que me quitase de en medio, que se hiciera obedecer. Necesitaba que mi madre curara las

enfermedades con las manos, preparara la comida, me quitase las liendres del pelo cada vez que cogía piojos en el cine. Necesitaba que mi madre me dijera que no, que fuera un poco arisca, firme, nerviosa y resolutiva, que me castigara. Necesitaba que alguien me inyectase los benzetaziles para prevenir el reuma y los soplos del corazón, que alguien solucionase los accidentes domésticos, supiera qué hacer cuando me subía la fiebre a cuarenta o cuando me descomponía, quizás, porque había comido demasiados tomates. Necesitaba que alguien me obligase a beber el caldo del arroz hervido, a desconfiar de mis amigas nuevas, alguien que me hiciese acumular argumentos, agravios y desagravios, para poderlo amar y odiar, aunque no exactamente en la misma proporción ni con la misma intensidad. Necesitaba estar libre de culpas, que todas recayesen sobre mi madre, y conservar, como gusanos de seda en su caja, un espacio en el que ejercer el egoísmo (Sanz, 2014: 112).

Lo que necesita es, en resumidas cuentas, una figura sólida y estable que le aporte la protección y el confort necesarios para poder rebelarse contra el mundo y construir su individualidad sin exponerse a ningún riesgo. Por eso no soporta ver el lado vulnerable de su madre, llegando a mostrarse enfadada e incluso despótica en los momentos en que ese lado aflora. De hecho, admite que a veces le gustaría que su madre fuera una “de esas madres clementes que siempre les cuentan a sus hijos que todo va bien” (118), ya que el saber que su madre está mal hace que su realidad se desmorone, que sus creencias y certezas pierdan consistencia. Por eso, después de un episodio en el que su madre muestra una especial debilidad, Marta decide ponerla a prueba:

Para comprobar si mi madre de verdad ha vuelto en sí, esa noche, soy especialmente asquerosa con lo que me pone en el plato. Me la juego a propósito para que mi madre, que me hace mucha falta, vuelva a ser la misma. Con un poco de culpa, mi madre me castiga por destrozar la tortilla a la francesa casi sin tocarla, así que puedo olvidar su imagen vulnerable — me esfuerzo, de hecho, en olvidarla— porque esa imprecisión, esa muesca oscura y quebradiza de su manera de ser, me carga de responsabilidad, me impide jugar a que soy otras personas y me llena de dudas sobre dónde he de depositar una furia y un amor, basados en la admiración, la constancia y en otros sentimientos que no sé cómo nombrar y que unifican los contrarios y separan los iguales, que son carne y son inteligencia (118-119).

No obstante, este tipo de episodios también hacen que la niña aprenda y vaya tomando conciencia de otras realidades —de su entorno familiar en

particular y del género femenino en general—. Más tarde, desde su edad adulta y desde la madurez y la experiencia adquiridas en el presente de la escritura, se mostrará mucho más empática y comprensiva con su madre, alentándola incluso a no ser tan exigente consigo misma. Entenderá la necesidad de romper con el tópico de la mujer fuerte e intachable, así como la de pedir ayuda o mostrarse vulnerable ante los demás:

La vulnerabilidad de mi madre, ahora que va envejeciendo —es inevitable, yo también lo hago— emborrna su condición de icono y me la acerca para que yo la acurruque [...]. A veces le hago cosquillas en la cabeza, entremetiendo los dedos entre las fibras de su pelo cortísimo y la felicito cuando por fin una taza se le escurre y se rompe [...].

—Pero, mamá, no te culpes. No es necesario... No sé de qué estamos hablando, pero no importa, estoy segura de que no es necesario. No es necesaria la culpa ni el sobreesfuerzo ni el exceso de preocupaciones. Mi madre, como todos nosotros, ha aprendido mucho con el paso del tiempo. Ahora también la felicito cada vez que olvida onomásticas imborrables o un recado importantísimo, no porque le suceda cada día y yo quiera excusarla —mi madre no está enferma—, sino porque, cuando rompe el platillo del juego de café que su tía le regaló el día de su boda, por fin ha aprendido a tomárselo con una pizca de sentido del humor, y yo me siento liberada para perpetrar mis olvidos y acometer, con una sonrisa de oreja a oreja, mis propias destrucciones del menaje (119-120).

Si a la Marta adolescente le preocupaba que en el comportamiento de su madre no hubiese fisuras para que ella pudiese seguir construyéndose sin sentirse desprotegida, la Marta adulta lo que desea es precisamente liberar a su madre de esa rigidez y, de esta forma, liberarse también a sí misma.

En *El amor del revés*, la presencia de los padres es notablemente inferior que en las demás autobiografías. Puesto que la obra versa acerca de la educación sentimental de su protagonista, y más concretamente del descubrimiento y del tratamiento de su sexualidad, los padres adquieren aquí un papel secundario. Sin embargo, esa ausencia también es relevante, puesto que revela un problema de comunicación que inevitablemente también influye en la educación sentimental de nuestro autor.

Pese a que los padres de Luisgé Martín comparten las creencias católicas imperantes en su época, hacen gala de una mentalidad un poco más abierta y progresista, lo que permite que este pueda desarrollarse de manera algo más libre que otros de sus compañeros de vida. No obstante, el Luisgé adolescente no siente que esa apertura de mente sea lo

suficientemente grande como para que entiendan su homosexualidad, sobre todo porque en un primer momento ni él mismo es capaz de entenderla y aceptarla con naturalidad:

Mi familia, de la que tan orgulloso he llegado a sentirme con el paso del tiempo, estaba levantada sobre las ciénagas morales de aquellos años. Mis padres habían sido educados para el trabajo y para las bienaventuranzas del valle de lágrimas terrenal. Su tarea era la de vivir con honestidad y tratar de dejarles a sus hijos —a mí y a mis hermanas— un porvenir sosegado y azulino. No estaban preparados para comprender la turbiedad. La ley de Dios dice que las hierbas venenosas crecen en campos de azufre o en tierras mal regadas. ¿Cómo era posible, pues, que en su propia casa, cultivada siempre con esmero y con paciencia, labrada amorosamente con manos encallecidas, pudiera haber florecido la cicuta? (Martín, 2016: 109).

Esto, sumado a la promesa que durante muchos años hace Martín de no hablar nunca con nadie de su condición sexual —“En 1977, a los quince años de edad, cuando tuve la certeza definitiva de que era homosexual, me juré a mí mismo, aterrado, que nadie lo sabría nunca” (12)— provoca entre sus padres y él una falta de confianza y un distanciamiento que no hará sino agrandarse con el paso del tiempo. De hecho, incluso cuando ya siendo más adulto, nuestro autor decide incumplir su promesa y comenzar a hablar de su homosexualidad con algunas personas, sus padres no serán en ningún momento los destinatarios de dichas confesiones. En palabras del autor, “la relación doméstica era apacible, pero mi alma de erizo me apartaba de cualquier confidencia” (108).

No obstante, como ya hemos apuntado, pese al conflicto paterno-filial que describen nuestros autores, sus tres autobiografías destilan un intento de reconciliación y de unión intergeneracional que, en algunos casos, se convierte incluso en la finalidad primera del relato. La palabra escrita se articula como medio para cerrar viejas heridas y acercar posturas, función para la cual la autobiografía se postula como uno de los géneros más adecuados. Al escribir su vida, el autobiógrafo adquiere nuevas perspectivas con respecto a su pasado y, desde el presente adulto de su escritura, logra una mayor autocrítica e incluso más empatía con la figura de un padre o una madre de edades similares a las que él tiene en ese momento que con su *yo* infantil o adolescente.

Así, el adanismo adolescente, el rechazo hacia los padres y la idolatría de personajes públicos —principalmente los ofrecidos por el cine y las

revistas—, dejan paso a la comprensión, el agradecimiento y la admiración hacia los modelos familiares. Además, la toma de conciencia adulta viene acompañada de un reconocimiento de lo aprendido gracias a las figuras paternas. Una “herencia” identitaria adquirida por imitación o por contraste, de manera voluntaria o involuntaria, pero de la que, en cualquier caso, nuestros autores se sienten orgullosos.

Según Francisco Ernesto Puertas, “uno es quien es por oposición a lo que son y representan los demás, por mucho que se les parezca y comparta con ellos la mayoría de los rasgos físicos y psíquicos que posee como individuo” (2004: 49). Y, si bien no podemos negar dicha afirmación, sí podemos matizarla a partir de la filosofía que muestran estas autobiografías. Desde la óptica con la que se aproximan a este género nuestros autores, uno es quien es no tanto por oposición a los otros como —y especialmente— por su influencia. Si Puertas considera que cada ser humano atrinchera en su interior su condición de único e irrepetible, tomando conciencia a través de la autobiografía de la singularidad que lo distingue del resto de los miembros de su especie, autobiógrafos como los que aquí nos ocupan vienen a desmentir esta idea a través de relatos de vida en los que prevalece todo aquello que acerca al individuo con sus semejantes. Fernando Marías, Luisgé Martín y Marta Sanz muestran en sus obras su proceso de construcción a favor y en contra de lo que les rodea (sus familiares, la escuela, la televisión, el cine, sus amigos...), pero no con una intención de alejamiento e individualidad, sino con la finalidad de acercarse a los demás y crear una suerte de sentimentalidad colectiva. Además, en la búsqueda de su identidad no tratan de responder, como ocurre en otras autobiografías más tradicionales, a la pregunta “¿quién soy?”, sino a la de “¿gracias a qué y a quién he llegado a ser como soy?”.

3. UN YOÍSMO EXPANSIVO

Por último, si hay algo que distingue a la autobiografía de otros géneros literarios es la particular relación que establece con el lector desde el proceso mismo de escritura. Muchas teorías, que parten de la idea postulada por Philippe Lejeune de “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1975) defienden la importancia del lector de autobiografías a la hora de dotar de sentido pleno al texto. En esta línea, Elizabeth Bruss señala que la autobiografía —que históricamente ha adoptado muy distintas formas— depende en gran medida de la mirada del lector para ser considerada como tal, utilizando para explicarlo el concepto de “fuerza elocutiva”:

El género distingue, no tanto el estilo o construcción de un texto, sino más bien cómo deberíamos esperar “tomar” aquel estilo o modo de construcción: qué fuerza debería tener para nosotros. Y esta fuerza se deriva del tipo de acción que se supone que tiene el texto (Bruss, 1991: 64).

La autobiografía necesita, por tanto, de un lector que se ponga frente al escritor y acepte o no su pacto de verdad. El principio que rige el pacto autobiográfico es el compromiso del escritor de decir la verdad, pero para que este contrato se haga efectivo, es necesario un lector que le crea —o, en todo caso, que se encuentre al menos predispuesto a creerle—.

Pero, además, como ocurre en cualquier texto concebido para ser publicado, en las autobiografías que estamos analizando también existe una preocupación por la figura del lector que, en algunas ocasiones, se llega a manifestar de forma explícita. Así, por ejemplo, Fernando Marías se plantea la eterna cuestión en torno a la escritura de la propia vida: el interés —o la falta de él— que puedan tener unos recuerdos ajenos para el lector. Como reconoce el autor, a lo largo de su juventud:

Fui emboscado por la tentación autodestructiva, las incertidumbres del caminante solitario, la miseria, los espejos del fracaso, el riesgo diario del derrumbamiento moral, la desesperanza o la sed de fuego en la que casi me exterminé. Sin embargo, jamás me ha parecido que nada de ello sea digno de ser narrado (2015: 104).

El alto número de obras autobiográficas que se han publicado en los últimos años en España y el enorme éxito que han cosechado muchas de ellas deberían servir, no obstante, para disipar las dudas de estos autores acerca del interés de sus obras, llevándonos sin embargo a plantearnos otras cuestiones: ¿a qué se debe el éxito de estas autobiografías? ¿Qué buscan los lectores en ellas? ¿Estamos ante una simple moda pasajera o podemos encontrar en esta explosión autobiográfica razones más profundas?

Si las razones que llevan a los escritores a narrar su vida pueden ser muy variadas, también lo son, como es evidente, los motivos por los que un lector decide acercarse al género autobiográfico. El principal problema para escudriñar dichas razones reside en que, como bien ha recalcado Georges May, los lectores, a diferencia de los autores, “generalmente no nos confían sus motivaciones, lo que hace que en este terreno no podamos avanzar sino a tanteos” (1982: 108).

Entre los motivos que expone el estudioso francés está la curiosidad por conocer las vidas ajenas, especialmente las de personas con cierta notoriedad (1982: 110), lo cual sería útil para explicarnos el auge de las autobiografías de políticos, actores, cantantes, etc., pero no el de las que aquí nos ocupan, puesto que sus autores, aún jóvenes, no gozan de una excesiva fama⁴. Otro de los motivos, según May, se deriva de la fuente de consuelo que suponen estos textos para el lector, puesto que “las debilidades, las bajezas y hasta las indecencias de los otros, sobre todo si esos otros están cubiertos de fama y de gloria, no son tan solo estimulantes sino también y más que nada reconfortantes” (May 1982: 115). Sin embargo, en el caso de estas obras, creemos que lo que reconforta al lector tiene más que ver con una identificación con el autor en su cotidianidad y sus vivencias. Dicho con otras palabras, el lector no se siente bien, como explica May, al saber que hasta el más notable no está exento de bajezas, sino al identificar sus bajezas, sus errores, sus culpas —y también sus momentos felices, sus vivencias más entrañables— con los de muchos otros como él, en un sentimiento generacional, de pertenencia a un grupo. De acuerdo con Anna Caballé, el éxito de las autobiografías depende únicamente “del grado de identificación alcanzado por la audiencia” (1995: 65); idea defendida también por María Zambrano, que en su ensayo *La confesión: Género literario* afirmaba que “cuando leemos una confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos, y si no o repetimos no logramos la meta de su secreto” (1998: 17).

Como afirma Fernando Marías en *La isla del padre*, “casi nada está a salvo de portar consigo datos de su pasado, casi nadie lo está” (2015: 45). Y, paradójicamente, aunque dichos recuerdos sean individuales y pertenezcan al ámbito de lo privado, en tanto en cuanto afectan a sentimientos universales y se ven influidos por un contexto vital similar, producen en los demás una clara identificación con sus propios recuerdos.

Creemos, pues, que uno de los motivos principales por los que los lectores contemporáneos se acercan a las autobiografías es precisamente por ese hermanamiento, esa identificación con el autor que les permite igualmente tomar conciencia de su propia existencia y de lo que esta tiene de común y de particular con respecto a los otros.

⁴ Cabe aclarar que, en este contexto, entendemos fama no como éxito literario — del que nuestros autores sí gozan— o relevancia de su obra, sino como notoriedad en tanto que personaje público.

La autobiografía, que algunos han identificado con un juego especular en el que el autor aparece reflejado, no solo devuelve esa imagen autorial, sino que en esa misma dinámica de reflejos, impulsa al lector a mirarse también al espejo. El género autobiográfico conjuga en sí mismo la condición autorreflexiva y la condición de ser social que caracterizan a todo ser humano de forma que, como explica Francisco Ernesto Puertas, supone una “obligación con los semejantes de contarles la verdad para incentivar en ellos, en la medida de lo posible, una actitud similar de búsqueda y desvelamiento de la identidad personal” (2004: 35). De este modo, si observamos la autobiografía desde la perspectiva de los procesos comunicativos, descubriremos que tanto el emisor como el receptor ostentan una relación similar con el mensaje, puesto que si quien escribe lo hace para indagar en sí mismo, observarse y conocerse a través del recuerdo de sus actos, actitudes y sentimientos, el que lee, en un movimiento de identificación con el texto y su autor, es llamado también a la búsqueda de las pistas de su identidad.

Cabe señalar además que, en *La isla del padre*, *La lección de Anatomía* y *El amor del revés*, como se ha ido demostrando a lo largo de estas páginas, nuestros autores ponen en práctica un *yoísmo* que, como diría Gloria Fuertes, resulta un “*yoísmo* expansivo”, dado que todos tienen en cuenta al *otro* tanto como a ellos mismos a la hora de construir su identidad. Por eso, no resulta raro comprobar cómo los tres autores incentivan en sus textos esta relación con el lector, al tiempo que manifiestan en ensayos y entrevistas su intención de influir en él. Tanto Marta Sanz, como Luigé Martín y Fernando Marías comparten la concepción ética del género autobiográfico que venimos defendiendo a lo largo de este trabajo y, por tanto, escriben desde la convicción de que sus textos tienen poder transformador, que pueden ayudar a los lectores y provocar cambios tanto a nivel individual como a nivel social. Así Marías, en una entrevista en la que su interlocutor le da las gracias por un libro “con el que muchos lectores nos hemos identificado”, responde:

Yo creo que eso es lo bonito, que hay muchos lectores que me estáis diciendo “me veo ahí, me reconozco, me veo en muchas cosas”. Creo que es importante. Hablar de lo que somos [...] de lo que hemos aprendido en nuestro viaje en esta pequeña piedrecita que gira es lo mejor que podemos aportar (Marías en Fira del Llibre TV 2015).

Por su parte, Luisgé Martín considera *El amor del revés* como el relato de sus arrepentimientos. Un relato que, sin embargo, al hacerse público, “resulta provechoso para el futuro de los otros, de los que aún no han escuchado las mentiras” (2016: 184).

Más clarificadoras aún resultan las palabras de Marta Sanz a este respecto, siendo quizá la que más incide en recalcar las implicaciones éticas del discurso autobiográfico y su relación con el lector. En una entrevista publicada en 2017 afirmaba:

Cuando me abro en canal no lo hago yo sola, lo hago para que tú como lectora te des cuenta de la tripa que se ha roto y de que estás sometida a un montón de inercias y alienaciones que te pueden provocar malestar. Aquí se utiliza el género autobiográfico para sacar la autobiografía del espacio de las vanidades y hacer la crítica a ese individualismo que nos hace prestar una atención desmesurada a los ruidos de nuestro propio cuerpo por dentro y a nuestra imagen por fuera (Sanz en Sainz 2017).

Esta idea se va a ver igualmente reflejada en *La lección de anatomía*, siendo además su capítulo final una apelación directa al lector. Este, como ya hemos mencionado con anterioridad, se titula “desnudo”, y en él Sanz va realizando un exhaustivo retrato de sí misma—“Llevo mi honestidad hasta el impudor del desnudo” (2014: 357)—. Retrato que, según la autora, “se colgará en la sala de un museo” (357), lugar donde el público entrará para contemplarlo. Sin embargo, el observador de dicho cuadro pronto se percatará de algo: es él quien está siendo observado desde el fondo del retrato:

Alguien entrará y lo mirará y dejará de mirarlo. El contemplador dará vueltas alrededor de la sala, se detendrá frente a otras obras. De pronto algo le hará girar sobre sus talones para descubrir quién le persigue. Se fijará otra vez en mi desnudo. Reparará en los ojos adormecidos. Caminará hacia la galería principal. Volverá de nuevo sobre sus pasos. Mirará por tercera vez y, como un niño que juega al escondite, procurará escamotear su cuerpo. Lo mire desde donde lo mire, desde el punto más recóndito o lateral de la sala, el contemplador no lo podrá evitar: soy yo la que le está mirando (357).

De este modo, parece coincidir la idea que Sanz tiene de la autobiografía con las tesis de Philippe Lejeune, quien afirma que el pacto autobiográfico es contagioso en tanto en cuanto “il comporte toujours un fantôme de réciprocité, virus qui va mettre en alerte toutes vos défenses” (Lejeune 2005:16). Una buena autobiografía no sería, por tanto la que

mejor relata la vida de una persona, sino la que consigue que el lector se interrogue sobre la suya, suponiendo en muchos casos una suerte de desafío para este, pues, como explica María Zambrano:

La confesión, al ser leída, obliga al lector a verificarse, le obliga a leer dentro de sí mismo, cosa que el lector curioso no quiere por nada, pues él iba para mirar por una puerta entreabierta, para sorprender secretos ajenos, por una falta de precaución, y se encuentra con algo que le lleva a mirar su propia conciencia. La confesión literariamente tiene muy pocas exigencias, pero sí tiene esta de la que no sabríamos encontrar su receta y es: ser ejecutiva, llevarnos a hacer la misma acción que ha hecho el que se confiesa: ponernos como él a la luz (Zambrano 1998: 28).

CONCLUSIONES

Con estas nuevas autobiografías, el estanque en el que Narciso se ha contemplado tantas veces se transforma en un espejo capaz de reflejar al sujeto en todo su contexto y en el que el lector puede también verse reflejado. El *yo* se concibe como el resultado de un sistema que nos moldea, nos trasciende y nos engloba como sociedad, abandonando el género autobiográfico ese matiz ególatra y ensimismado por el que se ha caracterizado en otras épocas y convirtiéndose en otra forma más de literatura comprometida. Por ello, si para Georges May la autobiografía era la forma literaria en la que se establece una armonía más perfecta entre el autor y el lector, para nosotros resulta también un género propicio para mover a dicho lector a ciertos mecanismos de (auto)crítica e introspección. Un género que plantea preguntas y desafíos y que nos mueve a interrogarnos y a conectarnos con nuestros semejantes.

De este modo, autores como Marta Sanz, Fernando Marías o Luisgé Martín conciben la autobiografía como un instrumento transformador a partir del cual lo individual se proyecta en lo social y viceversa. No buscan el recuerdo nostálgico y único de un pasado perdido, sino una confrontación de ese pasado con un presente que resulta conflictivo, así como una proyección de sus reflexiones en un futuro que se presenta incierto.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberca, Manuel (2009), “Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción” en *Rapsoda. Revista de literatura*, 1, pp. 1-24, <http://www.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf> (18-12-2021).
- Alberca, Manuel (2017), *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*, Málaga, Pálido Fuego.
- Bourdieu, Pierre (2000), *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama.
- Bruss, Elizabeth (1991), “Actos literarios”, en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, 29, pp. 62-79.
- Caballé, Anna (1995), *Narcisos de tinta: ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana*, Málaga, Megazul.
- Caballé, Anna. (6 de enero de 2017) “¿Cansados del yo?” en *Babelia, El País*, https://elpais.com/cultura/2017/01/06/babelia/1483708694_145058.html (15-12-2021).
- Carnero, José Ignacio (2019), *Ama*, Barcelona, Caballo de Toya.
- Chirbes, Rafael (2002), *El novelista perplejo*, Barcelona, Anagrama.
- Eakin, Paul John (1992), *En contacto con el mundo. Autobiografía y realidad*, Madrid, Megazul-Endymion.
- Fira del Llibre Tv (2015), *Fernando Marías. La isla del padre*, <https://www.youtube.com/watch?v=JILRwWkLrc> (11-12-2021).
- Freixas, Laura (2019), *A mí no me iba a pasar. Una autobiografía con perspectiva de género*, Barcelona, Ediciones B.
- Gómez Trueba, Teresa (2019), “Félix Romeo y la Generación TV”, en María Pilar Celma y Carmen Morán (Coords.), *La verdadera patria. Infancia y adolescencia en el relato español contemporáneo*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, pp. 101-118.

- Huertas, Rosa (2019), *Mujeres que leían*, Madrid, Tres Hermanas.
- Jiménez Serrano, Marta (2021), *Los nombres propios*, Madrid, Sexto piso.
- Leiris, Michel (2020), “De la littérature considérée comme une taumachie”, en *L’âge d’homme*, Barcelona, Folio, pp. 9-22.
- Lejeune, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lejeune, Philippe (2015), *Écrire sa vie: du pacte au patrimoine autobiographique*, París, Éditions du Mauconduit.
- Marías, Fernando (2015), *La isla del padre*, Barcelona, Seix Barral.
- Marías, Fernando (2021), *Arde este libro*, Barcelona, Alrevés.
- Martín, Luisgé (2016), *El amor del revés*, Barcelona, Anagrama.
- May, Georges (1982), *La autobiografía*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Montero, Almudena (2014), *No hay sitio para el miedo*, A Coruña, Ediciones del viento.
- Mora Gaspar, Víctor (2019), “Política y sexo en la Transición. La construcción de la normatividad sexual desde las nuevas narrativas cinematográficas”, en Pilar Peña Ardid (ed.), *Historia cultural de la Transición. Pensamiento crítico y ficciones en literatura, cine y televisión*, Madrid, Catarata, pp. 165-178.
- Orejudo, Antonio (2017), *Los cinco y yo*, Barcelona, Tusquets.
- Puertas Moya, Francisco Ernesto (2004), *Aproximación semiótica a los rasgos generales de la escritura autobiográfica*, Logroño, Universidad de La Rioja.
- Reig, Rafael (2020), *Amor intempestivo*, Barcelona, Tusquets.

Ricoeur, Paul (2003), *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta.

Ros Ferrer, Violeta, “Contar la transición, o cómo hablar de la china en el zapato. Entrevista a Marta Sanz”, en Violeta Ros (coord.), *Contar la Transición: discursos e imaginarios del proceso de cambio político en España*, Kamchatka, 4, 2014, pp. 257-263.

Sainz Borgo, Karina (2017). “Marta Sanz: «Quiero sacar la autobiografía del espacio de las vanidades»” en *Zenda*, <https://www.zendalibros.com/marta-sanz-quiero-sacar-la-autobiografia-del-espacio-las-vanidades/> (25-12-2021).

Sanz, Marta (2007), *La novela española hacia el nuevo milenio*, Cuenca, Centro de Profesores de Cuenca.

Sanz, Marta (2013) “Límites”, en VV. AA., *Mujeres en la frontera*, Madrid, UNED.

Sanz, Marta (2014), *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama.

Usón, Clara (2018), *El asesino tímido*, Barcelona, Seix Barral.

Vilarós, Teresa (1998), *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la Transición española*, Madrid, España editores.

Vilas, Manuel (2018a), *Ordesa*, Madrid, Alfaguara.

Vilas, Manuel (2018b), “Los años del destape literario”, *Babelia. El País*, 14 de abril de 2018, https://elpais.com/cultura/2018/04/11/babelia/1523439622_040646.html (3-12-2020).

Zambrano, María (1988), *La Confesión: Género literario*, Madrid, Mondadori.