



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  http://cat.creativecommons.org/?page_id=184

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <http://es.creativecommons.org/blog/licencias/>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

2018

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA

PROGRAMA DE DOCTORADO

EN FILOLOGÍA ESPAÑOLA

LA PROSA AUTODIEGÉTICA: CARLOS BARRAL

POR SÍ MISMO

POR

JOSÉ LUIS RUIZ ORTEGA

TESIS DOCTORAL

DIRIGIDA POR LA

DRA. CARME RIERA GUILERA

A mis padres.

ÍNDICE

RESUMEN, ABSTRACT Y RÉSUMÉ	8
INTRODUCCIÓN	9
0.1. La poesía	14
0.2. La prosa	17
CAPÍTULO I: EL AUTOR, EL PERSONAJE Y EL LECTOR	41
I.1. Autor y estilo	45
I.2. La mort de l'Auteur et la naissance du lecteur	56
I.3. Robbe-Grillet, Barral y Barthes	63
I.3.1. La edición barraliana: apertura cultural y disensión política	65
I.3.2. De Barthes a Barral por Robbe-Grillet	67
I.3.3. Un entramado intertextual	75
CAPÍTULO II: HACIA LA RENOVADA PROSA BARRALIANA	79
II.1. Orígenes	82
II.2. <i>Chosisme</i> , intimidad y lítote	86
II.3. La metódica inexactitud	91

CAPÍTULO III: CARLOS BARRAL PAR LUI-MÊME_____95

CAPÍTULO IV: IDENTIDAD Y DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO _____121

IV.1. La reconstrucción de las identidades como discurso narrativo_____125

IV.1.1. Autobiografía y biografía_____128

IV.2. Verdad, ficción y sinceridad_____132

IV.3. Homodiégesis: autodiégesis o autoficción_____148

IV.4. Lenguaje y sinceridad_____165

IV.5. El recuerdo y la intratextualidad: memorias, diarios, novela y poesía_____168

CAPÍTULO V: CARLOS BARRAL ANTE JAIME GIL DE BIEDMA. LOS DIARIOS DE TRABAJO_____175

V.1. La sensualidad verbal_____181

V.2. Los diarios de pasión_____189

CAPÍTULO VI: EL DESDOBLAMIENTO DEL PERSONAJE EN EL POETA-ESCUPTOR DE *PENÚLTIMOS CASTIGOS*_____191

CONCLUSIONES: LA PROSA DEL CONOCIMIENTO Y LA SENSUALIDAD_____201

**CONCLUSION: LA PROSE DES CONNAISSANCES ET DE LA
SENSUALITÉ_____213**

Bibliografía_____223

Resumen de la tesis doctoral

En la producción literaria del polifacético Carlos Barral (1928-1989), la prosa parecía haber quedado relegada a un segundo plano tras la reivindicación de su faceta como poeta y el reconocimiento social como editor de prestigio. Sin embargo, tanto los tres volúmenes de memorias, *Años de penitencia* (1975), *Los años sin excusa* (1978) y *Cuando las horas veloces* (1988), como su única novela, *Penúltimos castigos* (1983), presentan una prosa renovadora que se nutre de las tradiciones francesa e inglesa para superar las convenciones del género autobiográfico.

Sobre el sustrato de una convicción estética modelada en su escritura poética, Barral elabora un discurso autobiográfico basado en la máxima de «la metódica inexactitud» y en recursos estilísticos como el de la lítote, con el fin de representar sus diferentes facetas y recrearse en la dimensión literaria, siendo fiel exclusivamente con el curso natural del recuerdo.

Abstract

Within the varied literary production of Carlos Barral (1928-1989), his prose is rather consigned to oblivion, hidden by his vocation as a poet and his well-known role as a publisher. Despite this, both Barral's trilogy of memoirs, *Años de penitencia* (1975), *Los años sin excusa* (1978) and *Cuando las horas veloces* (1988), and his novel, *Penúltimos castigos* (1983), show a renewed prose which feeds itself on the French and English heritages to push the boundaries of the genre of autobiography.

Assuming his aesthetic principles which were first reflected in his poetry, Barral develops an autobiographical discourse based on the concept of «la metódica inexactitud» and on some particular features such as the usage of litotes, in order to represent his diverse roles and to recreate himself in a literary frame, by just being faithful to the natural course of his memories.

Résumé

Dans la production littéraire de Carlos Barral (1928-1989), la prose semble avoir été reléguée, cachée par la vocation de poète et sa reconnaissance sociale en tant qu'éditeur prestigieux. Cependant, les trois volumes de mémoires, *Años de penitencia* (1975), *Los años sin excusa* (1978) et *Cuando las horas veloces* (1988), et aussi son roman, *Penúltimos castigos* (1983), présentent une prose rénovatrice qui se nourrit de la tradition française et anglaise pour surmonter les conventions du genre autobiographique.

Sur le substrat d'une conviction esthétique reflétée dans son écriture poétique, Barral élabore un discours autobiographique basé sur la maxime de «la metódica inexactitud» et sur des ressources stylistiques comme la litote, afin de représenter ses différentes facettes et de les recréer dans la dimension littéraire, en étant exclusivement fidèle au cours naturel de la mémoire.

· **Introducción** ·

Un poco más. Un poco más de tiempo.

Partículas de mundo más veloces

desbordan de su cálculo.

Podría

sumar lo que no existe, como cuenta

sus golpes el remero uno tras otro,

sin saber cuánto falta, sin volverse

a ver la punta inmóvil, meditando

los pájaros que cambian en las boyas

con las alas abiertas de postura...

CARLOS BARRAL

«Podría / sumar lo que no existe, (...)» (1998: 100).

Leer a un escritor es descubrir su cuerpo, hecho texto, pero también su deseo, lo que no existía pero quedaba insinuado, «deseando tanto la presencia como la ausencia del ser», como apuntara Luis Cernuda (1977: 91). Al acercarse a la prosa de Carlos Barral se advierte que detrás de aquellas palabras subyace el ritmo del poema, el deseo de armonizar la expresión y de poner el acento sobre las cuestiones tonales. Así pues, el poeta habría creído oportuno que este discurso que intenta explicar su prosa comenzara con un verso, y no con uno cualquiera, sino con uno de aquellos que sintetizan tanto contenido que son capaces de programar toda una vida-obra.

Sobre Carlos Barral no se ha escrito poco, aunque tal vez no lo suficiente como para hacer justicia a sus diversas formas de expresión. Se ha escrito especialmente sobre su emblemática faceta de editor, la que, muy a su pesar, vertebraría su juego de caretas. Hoy en día, su «apellido industrial» sigue ligando su recuerdo a la edición, y eclipsando el resto de sus vertientes creativas, por muy brillantes que pudieran ser. La tradición crítica recuerda a Barral principalmente como aquel gran descubridor de talentos literarios, dinamizador contumaz de la deplorable cultura de posguerra, además de artífice de la trabazón entre Latinoamérica y España a través de la colección Biblioteca Breve en una época de cerrazón intelectual.

La poesía

No han sido muy numerosas, aunque notables, las aportaciones críticas que se acercan a la faceta que Barral había preconizado como principal. El autor que inició su producción con la *plaquette* «Las aguas reiteradas» se sentía poeta antes que nada, pero su propuesta estética parece haber quedado desestimada por gran parte de la crítica, quizá por su extravagancia o por su dificultad. De modo parecido, sobre Luis Cernuda escribía Gil de Biedma que, aunque su poesía era «generalmente tenida en muy alta estima», existía el prejuicio de considerarlo un poeta «frío, o raro, o antipático»:

Es posible que esa peculiaridad, y no sólo la circunstancia de su prolongado exilio, nos explique por qué la poesía de Cernuda no ha tenido nunca, por lo menos hasta ahora, la directa influencia en el tono poético de unos cuantos años, la resonancia inmediata de la de otros grandes poetas de su promoción (2010: 546)

Una reflexión similar podría ser aplicada a la poesía del autor de *Metropolitano*, pues la propuesta poética barraliana no percutió en la tradición, por razones que podrían estar cercanas al prejuicio de tomarlo por un autor hermético, mientras que la producción de otros poetas de su generación como el propio Gil de Biedma conseguirían crear escuela.. Es Barral un poeta abstruso sin ningún género de duda, formalmente cultista, aunque en el fondo intimista y sensual. Tras la cortina de formas retóricas, de cuidado barroquismo, se esconde un universo de asociaciones lingüísticas que ha sido ampliamente estudiado por Carme Riera, especialmente en *La obra poética de Carlos Barral* (1990). Otros estudios reseñables sobre la poesía del autor catalán abordan sus versos desde perspectivas menos inmanentes. El trabajo que le dedica Jordi Jové parte de una lectura atenta aunque parcial de los poemarios barralianos, que, sin embargo, no llega a profundizar en los aspectos nucleares de su poética. La obra que, a mi juicio, completa el estudio sobre el lenguaje de Riera es *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación* (2002), donde José Vicente Saval escapa del análisis netamente textual y se aproxima a los poemarios a través de distintos conceptos de teoría literaria, como el de la

polifonía o dialogismo de Mijail Bajtin. Asimismo, el estudio de Saval se asienta sobre una serie de ideas preestablecidas referidas a la poética barraliana y que me parecen aprovechables también para el análisis de su prosa.

El trabajo de Saval parte del convencimiento de que el Barral poeta ha de ser entendido como un creador singular que supo integrar en su escritura diferentes voces que representaban distintos colectivos de la sociedad española. Para legitimar este planteamiento acude al concepto de dialogismo bajtiniano, y lo aplica como herramienta con la que rastrear el crisol de perspectivas que se advierte en las estrofas barralianas. Este posicionamiento, a su vez, sirve al autor como argumento para fundamentar la tesis principal de su obra, que entiende la poesía de Barral como un incesante «discurso dialógico» que, aun partiendo de una convicción esteticista, mantiene «los planteamientos abiertamente sociales (...) sin llegar a abandonarlos nunca» (2002: 11): por un lado, el compromiso y la pretensión de denuncia social, que lo pone en relación con la corriente dominante en su propia generación; y por otro, su voluntad esteticista, que lo vincula a referentes personales como S. Mallarmé o T. S. Eliot, al mismo tiempo que lo aleja de la hegemonía poética de la época y lo singulariza, a la postre, como autor con un estilo definido.

A este respecto, se puede discrepar en cierto modo de la presencia constante de ambas pulsiones a lo largo del conjunto de la obra poética de Barral. Saval parece convencido de que el estilo del poeta barcelonés mantiene desde *Metropolitano* (1957) hasta *Lecciones de cosas* (1986) una escritura dialógica que contenía y confrontaba posturas, como si lo principal de la poética barraliana fuera dicha polifonía y no tanto su planteamiento experimental:

Para Barral el esteticismo se convierte en una manera de huir de la desagradable realidad circundante, no por eso dejando de retratarla a través de las distintas voces de los distintos grupos sociales (Saval, 2002: 287)

Sin embargo, en la línea de lo que apuntan otros estudios como los de Carme Riera o Fanny Rubio, desde los primeros textos, incluyendo las *Aguas reiteradas* y el artículo programático de *Laye* de 1953, en la poesía de Barral se

advierte una continuidad esteticista, que es primordial a lo largo de su escritura, que actúa como aspecto cohesionador de su estilo, y que tan sólo pudo ser interrumpida por la irrupción de la maniobra de taller u «operación generacional» de J. M. Castellet (Riera, 1988: 167-171), ante cuyo efecto el Barral más pretencioso no pudo abstenerse:

Ya en 1953 Carlos Barral, y en 1955 Jaime Gil, al entrar en la polémica de la poesía como comunicación, la poesía como conocimiento, lo habían intentado mostrándose reacios a los planteamientos poéticos que la mayoría de los poetas consagrados o semiconsagrados defendían. Su discrepancia les servía de punto de apoyo para la afirmación personal, pero no era suficiente ni tuvo, tampoco entonces, demasiada trascendencia. Por el contrario, a partir de 1959 la situación empezaría a cambiar, gracias a la estrategia que desarrollarían conjuntamente (Riera, 1988: 167)

No obstante, del estudio de Saval se desprenden algunas asunciones teóricas que también arrojan luz sobre su prosa. Además del dialogismo, que se aprecia sobre todo en *Diecinueve figuras de mi historia civil*, el crítico sustenta su análisis sobre otros dos pilares fundamentales en Barral: la presencia del componente autobiográfico y su propuesta expresiva de corte esteticista. Desde la óptica del dialogismo, como ya he subrayado, se da relieve a aquellas voces subalternas que desafían la normatividad del régimen y que encarecen de algún modo la «mala conciencia burguesa» que Barral asumía. Sin embargo, en la obra del autor barcelonés en su conjunto no parece que sea este estímulo reivindicativo el que articule sus obras, sino más bien una consecuencia indeleble de su innovadora propuesta estética y de su afán experimental por encontrar una nueva escritura literaria que le otorgue una voz propia. Por tanto, son el aspecto autobiográfico, la presencia incesante del *écrivain* en el texto a través de la modalización y de la autorreferencia, además de la búsqueda de un estilo singular, y, en consecuencia, la ruptura con los precedentes poéticos realistas de la generación de posguerra que entraña su inclinación por planteamientos esteticistas al modo europeo, los rasgos que actúan como estímulos e isótopos de la poética barraliana; mismos atributos que, además, más tarde se reflejan en su prosa, trabándola con el resto de su producción.

La prosa

Son más bien escasas las aportaciones teóricas que abordan estrictamente la producción barraliana en prosa. Amén de la última edición de sus tres volúmenes de memorias en Lumen, que cuenta con un prólogo exiguo a cargo de Andreu Jaume, no encontramos otras muestras notorias. Es sintomático que este mismo crítico en esta misma casa editora se encargara también de editar la poesía barraliana, así como la de los diarios inéditos de Gil de Biedma, añadiendo en estos casos estudios introductorios de gran profundidad y acertados comentarios. El propio José Vicente Saval, en el mencionado libro dedicado a la poesía de Barral, destaca dicha escasez sobre la prosa, señalando como única fuente de referencia el artículo «La memoria imprescindible» (1995) de Anna Caballé.

Un estudio en el que cabe reparar es el realizado por Alicia Molero de la Iglesia, bajo el título *La autoficción en España* (2000), que cuenta con capítulos dedicados a diversos autores de prosa autobiográfica del último tercio del siglo XX, como Jorge Semprún, Luis Goytisolo o el propio Carlos Barral, cuyo foco de análisis será concretamente su única novela, *Penúltimos castigos* (1983). Además, Molero de la Iglesia incluye un acertado recorrido teórico sobre la literatura del yo, en el que se señalan las rasgos que definen el género de la autobiografía partiendo de los conceptos acuñados por Lejeune, Paul de Man o Nora Catelli. En su definición del género, Molero de la Iglesia da por sentada la idea del discurso autobiográfico como «una auténtica creación verbal» (2000: 21), de tal manera que se asume que el sujeto no posee la capacidad de hacer mimesis de su experiencia, sino que más bien, en su intento por construir un relato coherente que dé cuenta de quien es, conforma una nueva subjetividad que sólo puede ser entendida en el plano de la expresión:

Si algo se ha ido consensuando a lo largo de esta segunda mitad del siglo es la naturaleza retórica del sujeto escrito, o lo que es lo mismo, la construcción que de él hace el texto. En toda reflexión sobre la textualización de la subjetividad está presente el papel deformante del lenguaje, y la idea de que la escritura

autobiográfica es ante todo un trabajo verbal en el que se va elaborando el sujeto (2000: 22)

Sobre esta conceptualización bien asumida, se establece una premisa que también articulará este estudio sobre la prosa barraliana: se considera que en todo texto autobiográfico se observa una analogía entre la estructura existente en el plano discursivo y la estructura del propio intelecto del sujeto biológico sobre el que trate el discurso (2000: 22). Tomando esta premisa como cierta, el estudio del nivel sintáctico, semántico o narratológico y el pragmático-deíctico implicaría el conocimiento de la estructura psicológica del sujeto que se escribe a sí mismo, lo que supone por tanto un eje vertebral adecuado.

Así pues, como apunta acertadamente Molero de la Iglesia, en el último tercio del siglo XX dentro del discurso sobre el yo se optará por la ruptura de los moldes sintácticos y semánticos establecidos (2000: 23), transgrediendo el canon tradicional del *autobiografismo* de raigambre dieciochesca, lo que conllevará el cuestionamiento de la identidad psicológica indiscutible y, por ende, un creciente interés por la vertiente filosófica del sujeto. Ante la falta de referentes extratextuales que posean valor epistemológico, se asume que el yo mencionado en el discurso es una creación *in the making* y que el elemento que, a ojos del lector, establece el vínculo entre el sujeto textual y el biológico es la autenticidad de lo que se cuenta (2000: 24), a pesar de las inexactitudes y variaciones que serán especialmente palpables en la prosa autobiográfica barraliana. Este cierto desencanto y descreimiento hacia el referente, lejos de suponer la desaparición del discurso autobiográfico, se va a traducir en el intento de revitalizarlo como un género que se discute a sí mismo, y que cuestiona cuáles son sus propios límites. En esta línea, se encuentran las propuestas teóricas y literarias de los franceses Roland Barthes y Alain Robbe-Grillet, que Molero de la Iglesia menciona como base del cambio estético y teórico del género, y que además serán agentes causantes del proceso de renovación de la prosa castellana que acomete Barral. La cercanía de lo autobiográfico de finales del siglo XX al género de la novela supone otra de las problemáticas a la hora de definir cuáles son las características de dicho discurso. El proceso de ficcionalización inherente a la autobiografía moderna

provoca que sus límites se confundan con lo novelístico, lo que se hace evidente en la paradoja en la que se encuentran los autores del *Nouveau Roman*, que, como señala Molero de la Iglesia, «proclamaban una gran aversión hacia la autobiografía» (2000: 27), pero se centrarán en «explotar lo autobiográfico alegando siempre el propósito de crear ‘un nuevo tipo de relato autobiográfico en la ficción’» (2000: 28):

Las múltiples realizaciones personales determinan la complejidad de esta narrativa del posmodernismo que, según la iniciativa de Robbe-Grillet, algunos críticos denominan *nueva autobiografía*, pero el término defendido por el escritor francés (1993) no distingue entre la intención autobiográfica y la intención novelesca. Encuentra dicho autor que la fórmula de esta *Nouvelle Autobiographie* no se halla en la atención al catálogo exhaustivo y cronológico de elementos verídicos del pasado, sino en el ensamblaje de fragmentos y silencios que realiza la figura del sujeto que se autoescribe (Molero de la Iglesia, 2000: 28)

En esta deriva hacia la consolidación de un género que se tambalea entre la autobiografía y la novela, Molero de la Iglesia considera que la aparición de *Fils* (1977) marca un momento de cambio, al poner en duda el pacto novelesco de Lejeune, pues la obra de Doubrovsky se establece en el terreno de lo ficcional, aunque la fábula, protagonizada por un personaje que comparte el nombre con el autor, parte de hechos de orden vivencial. A este respecto, la autora también valora la posibilidad de que este nuevo género híbrido se alce como la única realización posible de lo autobiográfico en la posmodernidad. Por tanto, el concepto de aquello que es autobiográfico en el último tercio del siglo XX en adelante dista bastante de lo que había significado anteriormente. Ahora el concepto incluye la inevitable presencia de la ficcionalidad en la autorrepresentación, así como el progresivo distanciamiento respecto a la fidelidad hacia el referente externo y a su cronología:

Es una exigencia de la nueva experiencia del yo que su textualización se realice como fragmentación verbal (...) La función poética va a prevalecer por encima de los elementos de realidad en una novela autobiográfica, cuya fábula goza de absoluta autonomía respecto al supuesto referente, y donde el protagonista, pese

a llevar el nombre del autor, será tomado siempre como personaje de ficción que, como tal, disuelve su identidad en ese todo cultural que es el hombre (Molero de la Iglesia, 2000: 31)

Pese a que Molero de la Iglesia no considera que el híbrido novela-autobiografía sea la única modalidad mediante la que plasmar la expresión del yo, argumenta que a partir de la segunda mitad del siglo XX la escritura sobre uno mismo experimenta un cambio, al predominar los modos de expresión propios de la novela que conllevan la confusión entre la ficción en primera persona y la autobiografía de orden historicista.

Respecto a la producción barraliana de corte autobiográfico, Molero de la Iglesia mantiene la distinción entre, por un lado, las obras de tipo autobiográfico, entre las que incluye los tres tomos de memorias, y, por otro, la novela autobiográfica o autoficcional, *Penúltimos castigos* (1983). El argumento principal que esgrime la autora para sostener este límite procede de la perspectiva de la intención del autor y de la recepción. Bajo este enfoque, las memorias son presentadas como un texto que manifiesta el pacto autobiográfico, indicando de este modo que su discurso se ha de leer como factual en primer término. Por el contrario, según Molero de la Iglesia, *Penúltimos castigos* es leído como una trama ficcional donde los actantes son personajes ficticios, aunque algunos de ellos compartan el nombre y los atributos con sujetos reales, como es el caso del propio personaje de Carlos Barral. Otro de los aspectos que se exponen para intentar demostrar que la prosa memorialística de Barral es un ejemplo paradigmático de obra autobiográfica es el de la supuesta tendencia totalizadora, en aras de intentar explicar el decurso vital del sujeto en su completud, como un todo evidente que permite una transmisión diáfana y sincera de todos sus avatares. Además, también se valora incluso la extensión de la obra, pues se entiende que esta pretensión totalizadora sólo se puede acometer en un proyecto prolijo, habitualmente formado por varios tomos (2000: 40).

En cambio, para Molero de la Iglesia *Penúltimos castigos* se diferencia de las memorias en que no pretende mostrar la personalidad de Carlos Barral como sujeto histórico en ninguna de las facetas que desempeñó en vida, sino que más

bien se centra en representar los aspectos más pecaminosos de su carácter, visibilizando una imagen caricaturizada que se convierte en un personaje independiente de su referente externo. Asimismo, incide en que en la novela no se aprecia la búsqueda de una descripción global de esta existencia en particular, sino una mera presentación de retazos dispuestos de manera pretendidamente inconexa (2000: 41).

Sin embargo, la propia autora de este ensayo sobre la autoficción supera la dicotomía que establece a nivel genérico, y también reflejada sobre la obra de Barral, asumiendo el tipo de transgresión que lleva a cabo el poeta catalán al pretender que su representación literaria en prosa se centre exclusivamente en el recuerdo, y no en los hechos objetivos:

Sabemos que también el discurso del autobiógrafo se formula bajo los condicionantes de la deformación y el olvido (...) el autobiógrafo de nuestros días piensa que imitar el orden de la vida es una artificiosidad que traiciona el curso de la memoria (...) seguir las pulsiones del recuerdo en la escritura supone ya representar la memoria y no la vida, y esto es precisamente lo que define la autobiografía actual frente a la clásica (Molero de la Iglesia, 2000: 41)

Aun así, Molero de la Iglesia sólo considerará *Penúltimos castigos* como un ejemplo de texto autoficcional, diferenciándolo de la autobiografía y la novela tradicionales, de manera que esta será la única obra de Barral que incluirá en su análisis, obviando el hibridismo formal y la problemática en cuanto a su encaje genérico que presentan las memorias y que será motivo de exégesis más adelante.

En el epígrafe que se le dedica en exclusiva a la considerada como única novela barraliana, el acercamiento parte de una visión peyorativa del decurso vital de Barral, puesto que en *Penúltimos castigos* se asiste al proceso de descomposición literaria y vital tanto del sujeto histórico como del ficticio. Tanto el paso del tiempo como el constante proceso de decaimiento del sujeto son temas recurrentes que crean una isotopía en toda su obra, y que, por tanto, conectan *Penúltimos castigos* con la prosa memorialística y con sus composiciones poéticas. Se trata de «preocupaciones obsesivas» (2000: 363) que configuran su identidad

ficcional como un baile de máscaras, en el que su personalidad se escinde en diferentes facetas que se materializan, a su vez, en nuevos personajes. Es en este molde eminentemente novelesco donde Barral siente la libertad de poder representarse multiplicado, como si se tratara de una disección que le permitiera analizarse y entenderse mejor. También esto le ofrecía la posibilidad de mostrarse en sus diferentes capacidades y formas, de manera que esta inercia estaría ligada a su afán exhibicionista, al histrionismo que había caracterizado gran parte de sus apariciones en la esfera pública y que, en esta última fase de descomposición literaria, vuelve a aflorar para poner de relieve que Carlos Barral había pretendido ser un personaje ficcional, o más bien un sujeto que aglutinara varios personajes dentro de sí, durante su decurso vital.

La novela de Barral surge en un escenario postrero en el que el poeta asume que su faceta de editor está diluyéndose, y conviene ampararse en otras caretas, como la de poeta o la de novelista, que siempre había pretendido que fueran las principales, aun sin llegar a conseguirlo del todo. Incluso, su tardía incursión en la política puede deberse a este intento por mantener su estatus de intelectual influyente dentro de la sociedad.

En esta época ya es evidente su fijación por conservar los recuerdos mediante la letra escrita, de tal manera que entiende que es en la prosa donde puede almacenarlos con la mayor fiabilidad que el propio «curso natural del recuerdo» le permita. Sus primeras internadas en la prosa, que como se analizará más adelante tuvieron lugar de la mano de Jaime Gil de Biedma, mostraban su deseo de construir una trayectoria como narrador que finalmente no pudo cuajar hasta que vio la luz su primer volumen de memorias, *Años de penitencia* (1975). Sin embargo, no sería hasta la década de los 80 cuando se decidió a construir un relato plenamente ficcional, en el que pudiera desarrollarse como un novelista en toda su extensión, lo que le permitió recuperar aquel viejo anhelo de la obra colaborativa con Gil de Biedma, así como continuar en su intención de recluir sus experiencias y recuerdos en la obra literaria, en este caso, además, con la libertad en cuanto al contenido y la flexibilidad formal que el molde novelístico le ofrecía.

El mencionado proceso de decaimiento y disgregación del sujeto literario viene provocado por el agravamiento de ciertos hábitos perjudiciales que habían acompañado a Barral a lo largo de su trayectoria, y que en esta última etapa se intensifican, hasta el punto de convertirse en motivos recurrentes de su novela y de las últimas composiciones poéticas. Se hace referencia, por tanto, a su tendencia dipsómana y a la frustración que el poeta experimenta ante la asumida improductividad literaria, que acaba convirtiéndose en una barrera insalvable que lo caracteriza como autor y como sujeto biológico:

Reiterativo e irritable, pero además físicamente mal, sin sentido del equilibrio, con gestos descoordinados y de una torpeza que yo no podía imaginar. No quería ni saber cómo eran mis madrugadas, pero sospechaba lo peor. ¿Por qué no reducía mis dosis de alcohol durante algún tiempo? Estaba segura de que ésa era mi única enfermedad. No comprendía cómo podía trabajar por la mañanas con ese lastre del día anterior. Estaba dilapidando una naturaleza excepcional (Barral, 1983: 122).

Como bien apunta Molero de la Iglesia, estas referencias directas a su adicción se detectan principalmente en *Penúltimos castigos*, puesto que es en esta obra de marcado carácter ficcional donde el autor goza de la mencionada libertad que le permite proyectar sus preocupaciones o dolencias sobre un personaje trasunto de sí mismo, de modo que en ningún caso llega a declararlas como propias. Es por esto que la novela muestra unos tintes crueles, ásperos, que en la prosa memorialística parecen quedar mitigados:

La libertad que da al escritor el género ficticio y no le facilita en cambio el autobiográfico. Tal diferencia nos permite reflexionar de nuevo sobre la mayor voluntad que el narrador autonovelesco tiene de representar textualmente las incertidumbres más íntimas e inquietantes, frente a quien se sirve de su memoria para narrar unos hechos que pretenden ser históricos (Molero de la Iglesia, 2000: 369).

En esta línea, uno de los aspectos que el plano ficcional de la novela permite narrar es precisamente el de la experiencia post-mortem. En este caso, *Penúltimos castigos*, a diferencia de las memorias, admite la narración de lo que los

coetáneos del personaje Carlos Barral ven tras su muerte, lo que en la prosa memorialística no sería posible porque esta requiere la presencia de la perspectiva del sujeto protagonista en su propio relato. Así pues, con esta visión procedente de sus allegados se completa el proceso de autoanálisis del Carlos Barral proyectado en la ficción, rellenando esa fase incognoscible para cualquier ser humano como es el pensamiento ajeno sobre uno mismo, que Barral parece presentar sin miramientos, con la única pretensión de experimentar con la correspondencia vida-obra literaria y jugar, una vez más, a sentirse un demiurgo de su propia existencia.

Tanto en las memorias como en la novela resulta evidente que Carlos Barral pretende desafiar los límites de la prosa canónica, pero sin salirse del territorio de lo autobiográfico o autodiegético, si se opta por la terminología de G. Genette. Como ya habían avanzado los hermanos Schlegel al intentar clasificar los tipos de autobiografía, podía diferenciarse entre aquella que pretendía narrar la verdad de los hechos y el relato que era perpetuado por mentirosos. Es por esto que la autobiografía *stricto sensu* no era considerada una rama de la literatura, sino un intento de crónica sobre uno mismo que tendía a plasmarse como Historia. Aun así, en la narración que albergaba pretendidamente falsos testimonios se producía una sensación de reproducción de las experiencias retomadas por el sujeto que se redescubre. Por otro lado, desde el punto de vista de la crítica contemporánea queda asumido que en ambos tipos de autobiografía existe indudablemente impostura respecto al referente, en un grado mayor o menor, dada la distancia temporal que siempre media y las traslación que supone el proceso de discursivización de un recuerdo que puede haber sido alterado por injerencias o por el propio curso natural de la memoria, como diría el propio Barral.

En *El espacio autobiográfico* (1991), Nora Catelli centraliza la problemática sobre el género en el concepto de semejanza que se establece entre la expresión de la experiencia vital y la experiencia misma. Es esta semejanza la que da como resultado el tropo que conforma el núcleo de la autobiografía, que no es otro que la prosopopeya, la figura mediante la cual se recrean seres inexistentes en el presente y que establece esa simetría problemática entre el espacio temporal actual

y el de la evocación. En palabras de de Man, se produce una «necesidad de fuga» del sujeto que se escinde de su forma histórica, pero que, acto seguido, experimenta también un retorno al origen que le da unidad identitaria al discurso sobre uno mismo. La idea de autor como firma, como forma retórica que vuelve sobre su trasunto vivencial para autoafirmarse coincide plenamente con el planteamiento de Roland Barthes en *Roland Barthes par lui même* (1975), aunque en este último caso el rasgo del fragmentarismo y la disolución del personaje cobra mayor relevancia, como se verá en el epígrafe correspondiente en relación con la obra de Barral.

Como es común en la crítica contemporánea, tanto Catelli como de Man defienden que la figura del *y* se genera en la propia escritura, de manera que no existe un sujeto unitario previo ni un referente único que reproducir. El *y* es, por tanto, el resultado de una construcción discursiva que adquiere su forma y su capacidad interpretativa mediante el lenguaje. Tras esto, lo que prima es una tendencia que aporta un orden, habitualmente cronológico, que imita el tiempo histórico y que pretende ante todo sistematizar lo que en origen es una amalgama informe de recuerdos, datos y testimonios ajenos. Es precisamente este punto el que Barral desafía más claramente en su prosa memorialística, dada su pretendida despreocupación por la ordenación datística y su deseo de ser fiel exclusivamente al curso natural del recuerdo, lo que provoca en primer término que se reafirme su búsqueda de un autobiografismo que se inscriba en un paradigma basado en relaciones de tipo cualitativo, y en ningún caso factuales. En este proceso de construcción del relato sobre uno mismo el lenguaje cumple una doble función que puede parecer contradictoria, pero cuyas dos vertientes se complementan en exigencia mutua: es el lenguaje, el signo lingüístico, el que permite recuperar y materializar la experiencia evocada, pero, al mismo tiempo, se convierte en la barrera que transfigura el pensamiento y, por tanto, impide que se acceda a este estrato informe de otro modo que no sea a través de su procedimiento de representación simbólica. Nora Catelli, citando a de Man, categoriza este procedimiento como «fracaso», lo que podría ser extendido a la escritura en su conjunto:

La autobiografía es una metáfora del lenguaje entendido como un velamiento que, en su ocultación de lo sin figura, muestra la que carece de ella. Da un lugar a lo informe, le confiere unos límites; representa (literariamente) un fracaso: el del intento de reintroducir, dentro de las fronteras del lenguaje, lo que es irreductible precisamente a él (1991: 19).

La búsqueda de aquello que es específico en la autobiografía puede marcar los límites con respecto a cualquier otro tipo de relato de ficción, con los que, de acuerdo con la crítica actual, cada vez mantiene una consonancia mayor, por la mencionada disolución de las barreras genéricas y el hibridismo resultante. Para encontrar este punto de singularidad que determine qué tipo de relatos pueden considerarse principalmente autobiográficos surgen conceptos recurrentes como el de «pacto autobiográfico» de Philippe Lejeune (1975), que parte de una concepción del texto autobiográfico como un documento histórico, poseedor de un valor objetivable. Es aquí donde aparecen también nociones tangenciales como las de intimidad o autodescubrimiento de la propia persona, así como el desvelamiento y el pudor que pueden entrar en juego cuando se escribe desde un espacio de protección y privacidad hacia un lector múltiple y desconocido. Sin embargo, a pesar de su carácter documental, la autobiografía como género participa también de ciertos rasgos propios de las obras de ficción, de manera que Lejeune pretenderá conjugar todo ello aplicando su noción de pacto. La complejidad de todo género literario queda patente en la categorización de Lejeune, en la que tienen cabida factores de diverso tipo, entre ellos la recepción del texto, los condicionantes sociohistóricos o la propia evolución fenomenológica de lo que Genette llamará architexto, en referencia precisamente al género como noción que también puede experimentar cambios. Resulta inviable, por ejemplo, que la prosa memorialística de Barral sea analizada como perteneciente al architexto del memorialismo francés del siglo XVIII, aunque haya rasgos inmanentes coincidentes, cuando su paradigma contextual y su público lector difieren totalmente. No obstante, no por esto se han de olvidar las relaciones intertextuales que por descontado hay entre el memorialismo francés y la tentativa de renovación del autobiografismo en lengua castellana que acomete Barral en el último tercio del siglo XX. Ya no son los aspectos formales los que marcarán los límites de la

autobiografía en una época determinada, sino más bien el tipo de pacto que se establezca de manera tácita entre los diferentes agentes que intervienen en el proceso interpretativo de una obra literaria. Así pues, se le concede gran importancia a las funciones que desempeñan los actantes de un relato autobiográfico, así como a la ordenación de los acontecimientos narrados, lo que para el caso de Barral no funcionaría como criterio dados los saltos y las incongruencias temporales que abundan en sus memorias. Sin embargo, sí que cumpliría otro de los rasgos nucleares de la autobiografía según Lejeune, como es la existencia del héroe en el plano de la enunciación, el yo protagonista que describe un viaje donde se entrecruzan sus aspiraciones y sus frustraciones, chocando la esfera de lo íntimo y lo social, y que suele tender hacia una idea matriz que da sentido al conjunto del decurso narrativo:

Así, un sumario de estas cuestiones nos da como resultado una definición del sistema de lectura de Lejeune que es una negación de Lejeune. Pues *su* sistema es una neutralización de *todos* los sistemas. En él caben la poética, la hermenéutica, la historia literaria, la teoría del texto. Y el gran objeto en esta confluencia de sistemas es el pacto: noción cuya paradoja reside en que no está contenida en ninguno de los órdenes antes descritos (Catelli, 1991: 57 y 58).

Un aspecto que fundamenta toda la teoría del pacto y cobra especial relevancia en la prosa barraliana es la noción de firma, la imagen no ya del héroe en el relato sino la del Autor que reafirma su nombre propio mediando entre el sujeto histórico, histriónico y múltiple en el caso de Barral, y el sujeto de la enunciación. En este sentido, como se analizará más adelante, la figura del Autor en Barral mantiene marcadas concomitancias con la del pensador francés Roland Barthes, tanto en el modo en que configuran sus identidades a través del discurso autodiegético como en lo referente a su plena conciencia como creadores singulares de su propia vida-obra.

La definición de lo autobiográfico que maneja Lejeune no difiere apenas de la comúnmente asumida, con un alcance amplio que incluye a todo texto en prosa que relate la vida de uno mismo poniendo el foco sobre su existencia particular, sobre cómo se desarrolla su personalidad. Curiosamente, en la introducción a su

obra memorialística Carlos Barral incidía en que su intención era dar cuenta del «panorama urbano y el medio burgués» (2001: 71) que habían condicionado su historia personal desde su juventud, por lo que, aunque su perspectiva era la del sujeto autodiegético, su objetivo se ampliaba hasta alcanzar la dimensión de gran angular. No obstante, acaba admitiendo que con el tiempo su pretensión descriptiva propia de un cronista se contamina con las variaciones que su memoria y su valor como testigo determinan en el relato final.

Lo que resulta singular del planteamiento de Lejeune es la necesidad de recurrir a elementos extratextuales, como la noción de nombre propio o autor real, para poder armar una lógica interna de lo autobiográfico. De este modo, aunque no exista una correspondencia directa con su plasmación textual, la firma del Autor adquiere entidad para establecerse como función del mencionado pacto, garantizando, en el caso de que se produjera una simetría entre lo textual y lo factual, la plena vigencia del pacto a lo largo del relato.

Así pues, de acuerdo con la postulación teórica de Lejeune, lo que determina los límites entre ficción, autobiografía y novela autoficcional o autoficción no son los rasgos de carácter formal presentes en cada modalidad, sino más bien las relaciones de coincidencia u omisión que se establecen entre instancias intratextuales, como personaje o narrador, y las extratextuales, como autor, nombre propio y firma. La confluencia de todos estos factores provoca la creación de una mitología del yo basada en la mencionada contradicción que es inherente a lo autobiográfico. El discurso autobiográfico, como puede apreciarse en la autodiégesis barraliana, no se dirige tanto al encuentro del yo histórico o de la personalidad entendida como anclaje identitario diacrónico, sino a la restitución de la individualidad del sujeto que trata de reordenar su experiencia de acuerdo a una lógica textual. En Barral dicho deseo por encontrarse y definirse como individuo queda plasmado desde el momento en que pretende ser fiel con su propia memoria, y lo hace marcando una lógica y una sistematicidad, sintetizada en la expresión «metódica inexactitud», que toma como patrón de escritura. Nora Catelli acierta a condensar este planteamiento aludiendo a una tendencia, propia de la subjetividad, que se dirige hacia la materialización en el plano discursivo:

La subjetividad (...) es un haz de tendencias que buscan encarnarse en una máscara, en una figura. La subjetividad no sería una figura sino una fuerza que desea e impulsa la encarnación. Y en la construcción del mito (...) erige una peculiar trama simbólica (...) y la basa en el nombre propio (1991: 69)

La dimensión mítica de la que habla Lejeune resulta clave para entender su teoría, al igual que el proceso de mitificación, tanto de espacios como de personas, que se convierte en uno de los motivos recurrentes que vertebran la narratología de Barral. El fundamento del procedimiento de semejanza que pretende reproducir el referente es precisamente el valor de lo mítico, de la metáfora en la que se basa la recurrencia al antecedente histórico, a pesar de ser ontológicamente incognoscible.

A este respecto, en dicho haz de relaciones que se establece a través de la semejanza, queda por incluir la instancia del lector, que se sumaría a las textuales y extratextuales ya mencionadas. En el lector recae la función de otorgar valor a dicha semejanza y reconocer la relación que existe entre el mundo referenciado y el plano discursivo. Es el lector, por tanto, quien legitima el pacto y deposita confianza en el funcionamiento de la representatividad entre los diferentes planos, de manera que, según Lejeune, lo que caracteriza a lo autobiográfico no es el grado de veracidad factual que pueda albergar un discurso sino que el pacto entre las diferentes instancias del hecho literario sea asumido por todas las partes y funcione de acuerdo a los parámetros propios recogidos en la definición del género.

Así pues, tanto en la teoría de Lejeune como en gran parte de la crítica contemporánea, la autobiografía como género se convierte en distintivo al entenderse como un modo de lectura particular, sujeto a la prevalencia de un acuerdo tácito basado en la credibilidad de todas las partes, así como en el valor de autenticidad del concepto de firma y Autor. En cualquier caso, será siempre el lector el que tendrá que suscribir dicho pacto y el que, en último término y en virtud de los parámetros comentados, reconocerá y categorizará un determinado discurso en prosa como autobiográfico.

La misma problemática sobre el género autobiográfico ha sido tratada por José María Pozuelo Yvancos, particularmente en su texto teórico *De la autobiografía* (2006), en el que, además de presentar un recorrido por los diferentes planteamientos teóricos que han abordado el género, en un segundo apartado se centra en el análisis de obras concretas en las que dicha problemática sobre la literatura del yo se materializa. Como el propio autor manifiesta, su acercamiento a lo autobiográfico parte de la premisa de considerarlo un género fronterizo, puesto que, por razones ya expuestas, se trata de un género que no puede entenderse como plenamente literario y ficcional, dada la imbricación que tiene con el plano factual e histórico, o su necesidad, por tanto, de semejanza entre ambas dimensiones.

Pozuelo Yvancos considera que en muchos acercamientos teóricos se produce un error de planteamiento, al analizar de modo similar una obra autobiográfica independientemente de su época y de las circunstancias contextuales que la condicionaron, como podría pasar en el caso de Barral al estudiar su prosa a la luz del canon francés del siglo XVIII, a pesar de que el autor catalán lo reconoce como modelo de inspiración. Es por esto por lo que Pozuelo Yvancos dedica expresamente un bloque de su obra al estudio de casos particulares, de textos que solo admiten ser estudiados por sí mismos, pues no obedecen a sistematicidades ni a tiranías normativas, como puede ser el caso de la prosa de Roland Barthes, que se analizará más adelante. Cabe apuntar, además, que autores como Barthes o el propio Barral, al mismo tiempo que relatan su vida, teorizan sobre cómo llevar a cabo este discurso, de manera que sus planteamientos estéticos suelen ser autogenerados y ubicarse en un espacio periférico respecto a la norma del género.

Así pues, asumida por parte de Pozuelo Yvancos la problemática sobre la definición conceptual de lo autobiográfico, opta por establecer una distinción entre dos corrientes de pensamiento crítico contemporáneo: por un lado, en la línea de Derrida o Barthes, los que consideran que todo discurso autobiográfico implica una ficcionalización, por lo que, en tanto que discurso sobre uno mismo, la autobiografía sólo podría ser entendida como una literaturización de un contenido

que procede del plano factual; por otro lado, el grupo de los que, como Lejeune, son reticentes a reducir lo autobiográfico a un procedimiento ficcional y pretenden demostrar que en este tipo de discurso se encuentran evidencias de tipo pragmático, histórico o convencional que lo diferencian de los textos plenamente ficcionales.

Centrándose en la vertiente teórica que considera la ficción como un rasgo inherente a la autobiografía, Pozuelo Yvancos puntualiza que es en el último cuarto del siglo XX cuando la problemática dejará de ser si hay correspondencia entre el discurso autobiográfico y la verdad histórica, y se pondrá el foco sobre cómo se configura el nuevo sujeto en la narración. En este momento, la búsqueda no será de las concomitancias entre el plano factual y el discursivo sino el intento del sujeto de autodefinirse en una identidad construida en el relato (2006: 31). En Barral la búsqueda de esta identidad conformada a partir del relato de sí mismo es evidente, en tanto que el editor pretende dar cuenta de gran parte de las decisiones que tomó en vida, así como de las circunstancias que condicionaron dicha toma de decisiones, y que actúan como una exhibición sesgada de su intimidad y la consiguiente justificación de su esfera pública a partir de este desenmascaramiento de lo privado. Por otro lado, aunque la autobiografía suele cometer el error de intentar ordenar de un modo lógico y coherente el decurso caótico de la existencia, este no es el caso de la prosa barraliana, pues en todo momento Barral demuestra ser consciente de la manipulación que sufre el recuerdo por parte de quien lo retrotrae al presente, de manera que su pretensión no será nunca la de organizar su experiencia acudiendo a criterios lógicos ni cronológicos, a menos que estos procedan de la propia ordenación natural del recuerdo:

Tal postulación de sentido, ligada a una inteligibilidad narrativa y a la idea de que la memoria puede restituir y construir el acontecimiento pasado como realmente fue, es una simulación de sentido, porque en todo caso tendría una forma analógica. Por esa misma idea de construcción del yo ligada a la coherencia narrativa, como analogía de lo vivido, buena parte de las teorías actuales sobre el género avalan la conclusión (...) de tener éste una virtualidad creativa más que

referencial, de *poiesis* antes que de *mimesis*: no es ya un instrumento de reproducción sino de construcción de identidad del yo (Pozuelo, 2006: 33)

Atravesando este proceso de construcción del yo mediante el relato y evidenciando la toma de conciencia sobre esta realidad, aparece *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) como paradigma de texto autobiográfico que desatiende todo pacto que albergue factores extratextuales y, además, plantea el discurso sobre uno mismo como un procedimiento de disolución del yo en fragmentos temáticos. Este procedimiento se lleva a cabo acudiendo a lo lúdico como motor de engarce de todo el experimento literario, al optarse por modificar y reorganizar, de manera a veces caprichosa, las diferentes vivencias del sujeto, alternando fotografías u otros testimonios de la materialidad del ser. Este mismo carácter experimental, además de la conciencia de estar desafiando un género e incluso llevando al límite las posibilidades del propio lenguaje, se detecta en la prosa memorialística de Barral. En esta, como se verá más adelante, no es tan evidente la recurrencia al juego como procedimiento pero sí la tendencia al fragmentarismo y la desatención hacia la regularidad y la ordenación convencional del relato, lo que en el caso de Barthes se potencia al máximo.

Este modo renovado de representar la biografía de uno mismo se sustenta principalmente sobre una corriente filosófica que empezaría en Nietzsche y sería continuada por J. Derrida y Paul de Man, y que, de acuerdo a lo comentado por Pozuelo Yvancos (2006: 36), acaba determinando la pérdida de la autoridad del sujeto, y, por consiguiente, la crisis de la idea, tradicionalmente asumida, de sujeto e identidad como evidencias provistas de unicidad y autenticidad.

Como contrapunto a la noción de pacto y a la distinción entre ficción y relato autobiográfico que marcaba Lejeune, aparece la teoría de Paul de Man, con la que se trastocan los términos del binomio vida-obra, argumentando que es la figuración de la obra la que conforma y determina el referente, y no al revés. Además, va más allá, al tildar de ilusoria la mera existencia de la oposición entre relato autobiográfico y plano referencial, porque asume que el discurso autobiográfico nace y se puede concebir sólo como lenguaje, de modo que no puede ser ajeno a su retoricidad:

La aspiración de la autobiografía a moverse más allá de su propio texto, a trascenderlo e imaginar un yo al que se conoce y se narra, es una pura ilusión, ya que el modelo especulativo de la cognición, en el cual el autor se declara a sí mismo el sujeto de su propio entendimiento, no es ante todo una situación o un hecho que pueda situarse en una historia, sino la manifestación, al nivel del referente, de una estructura lingüística. La base referencial de la autobiografía es, entonces, una ilusión producida por la estructura retórica del lenguaje (Pozuelo, 2006: 37)

Esta relación entre el mundo referencial y el textual se hace posible gracias a la aparición del tropo, que en el caso de de Man será la prosopopeya, como ya apuntara Nora Catelli. Por tanto, en la autobiografía se genera ese procedimiento bidireccional de figuración-desfiguración en el que se crea la alteridad del sujeto que se reescribe y se reafirma como texto. En este sentido, resulta interesante reparar en los dos actos del habla que de Man detecta en el discurso autobiográfico: en tanto que discurso que redescubre un pasado de un modo alterado, el procedimiento es de tipo cognitivo, pues el propio sujeto que se escribe se encuentra descubriendo aspectos de su personalidad que, de otro modo, habrían quedado ocultos o no habrían existido al no ser tamizados por la retórica del lenguaje. En la prosa memorialística de Barral se advierte un redescubrimiento de su relación con algunos de sus familiares en el momento de la escritura —si bien es cierto que sería más preciso hablar del momento en que dicta su experiencia, porque era así cómo procedía el poeta cuando componía sus obras en prosa-, por lo que no se trata sólo de una constatación sobre el lugar que Carlos Barral ocupaba en el retrato familiar que completa a lo largo de su prosa, sino que además esta revisión le permite desvelar nuevos atributos y matices, como es evidente al describir a su primo Gerardo, del que analiza sus dejes en relación a su bilingüismo «forzado» (2001: 103). Por otro lado, el segundo acto que opera en el discurso autobiográfico es el performativo, por el que la propia discursivización del recuerdo crea nuevas realidades que no estaban originariamente en el plano factual. En Barral la nota creativa se observa desde el momento en que pretende construir un relato sobre sí mismo basado únicamente en el recuerdo que conserva,

desatendiendo, por tanto, todo tipo de datación o testimonio que pudiera alterar el curso natural de su memoria.

Por su parte, la autobiografía y su problemática interesan a Jacques Derrida especialmente por lo que respecta a algunos conceptos ligados a la individualidad, como la firma o el nombre propio, que son a su vez nociones que Lejeune había tratado como primordiales. Asumiendo que la autobiografía en la posmodernidad no puede tomar como evidencia la supuesta correspondencia entre la verdad factual y la afirmación textual, Derrida también emplaza al tropo, a la metáfora en este caso, en el centro del proceso de diseminación y desplazamiento que se produce desde el referente hasta la escritura, lo que permite que el lenguaje quede libre de la materialidad del ser.

En relación con los actos de habla a los que ya se refería de Man, Derrida vincula la locución a la idea de autor como firma autorizada y estable, que ya había sido uno de los factores determinantes a la hora de establecer el pacto autobiográfico de Lejeune. El discurso autobiográfico, como el propio pacto que lo sustenta y le aporta su carácter pragmático, acusa la misma incerteza que la firma del autor, puesto que restan sobre un referente vacío, que en el momento de la escritura manifiesta su ausencia. Así pues, Derrida, en la línea de de Man sobre el carácter ficcional de toda escritura y la correspondencia ilusoria entre referente y signo lingüístico, amplía su impresión de inestabilidad también a factores como la firma o el nombre propio, que, de acuerdo al sistema teórico de Lejeune, se entendían como instancias que estaban a caballo entre lo extratextual y el discurso propiamente dicho.

Por último, sumándose a las dos principales vertientes teóricas que analizan la problemática de lo autobiográfico, se acude a nociones procedentes de teóricos psicoanalistas como Lacan para completar el sistema y fundamentar la relación entre sujeto, discurso y verdad. A este respecto, cobra gran relevancia el concepto de inconsciente, nuclear en toda la teoría psicoanalítica, y que se entiende que está configurado por el lenguaje, de tal manera que sólo puede ser analizado en la relación entre el sujeto y su alteridad. En este sentido, el procedimiento que

permite el autodescubrimiento del sujeto y su posterior escritura es de tipo especular, de modo que es el sujeto mismo el que comienza a configurarse en el momento en que percibe su figuración reflejada en el espejo. En la narrativa autobiográfica de Barral este enfrentamiento original ante el espejo se plasma en los capítulos inconclusos de *Memorias de infancia*, en los que el niño que fue, tratado como un otro en tercera persona, se autodefine en una prosa de alta carga ficcional:

Lacan sugiere que en el momento en que el niño se mira a sí mismo en el espejo (*le stade de miroir*) asistimos a la fase inicial de la ontogénesis del yo, hipótesis que le hace propugnar el abandono de una concepción del yo basada en el sistema de percepción-conciencia, organizada por el principio de realidad (Pozuelo, 2006: 42)

Sobre la cuestión de la prosa autobiográfica como género discursivo, cabría reparar en aquellos elementos *in absentia* que escapan a la palabra misma. Que Carlos Barral decidiera recurrir a su «metódica inexactitud» como procedimiento narrativo se debe, por un lado, a la toma de conciencia de la dudosa unicidad y veracidad del discurso autobiográfico, pero también debido a que era consciente de que en su recuerdo había vacíos y silencios que podían ser tan significativos como su propia escritura. La pulsión por la escritura, que en Barral es palmaria desde su más temprana juventud, provoca la tensión entre los recuerdos, la duda y el olvido. La escritura supone la búsqueda de un orden que de por sí la nebulosa caótica de la memoria no tiene, y de ahí que el proceso de composición de lo autobiográfico, así como su resultado final, alberguen un rango de incertidumbre que suele ser salvado por conceptos tan etéreos como el de olvido, silencio o duda.

En *De la autobiografía* Pozuelo Yvancos rastrea la oposición entre memoria y olvido posicionando la escritura como un híbrido en el que conviven ambas instancias (2006: 74 y 75). La escritura, como plano sustitutivo de la oralidad y, por tanto, de la materialidad de la voz, se instaura como símbolo de la ausencia, del silencio, aunque, al mismo tiempo, es una herramienta que posibilita la plasmación del recuerdo y su eternización. Curiosamente, como ya se ha mencionado, la prosa autobiográfica de Barral se articula en origen mediante la voz del propio autor que dicta, de manera que en el mismo proceso de configuración de este discurso se

produce la susodicha traslación entre la materialidad orgánica y efímera y la escritura inerte y atemporal.

Se podría considerar una falacia tratar de demostrar que la escritura tiene la potestad de alcanzar un grado de autenticidad similar al de la experiencia misma, pero en cambio lo que se presenta a través de la letra escrita es una dimensión distinta de experiencia, que es representación del orden referencial al mismo tiempo que alberga un valor genuino, por ser primigenia a pesar de que su origen remoto esté en el referente. El valor epistemológico del discurso autobiográfico queda relegado, por tanto, a la *doxa*, entendida en la terminología barthesiana como saber aparente, establecido en un estrato fantasmagórico cuyo origen reside en la ontología de la experiencia irrecobable.

Esta escritura que resta en el silencio se encuentra, a ojos de Derrida en *La diseminación* (1975: 113), huérfana de padre, de manera que es el símbolo el que permanece como vestigio de la voz extinta. El parangón con la biografía de Barral es notorio, porque la desaparición de su padre provoca precisamente que de niño se sumerja en un universo de objetos que poseían una fuerte carga simbólica, como armas, aparejos marinos o las fotografías, y que actuaban como legado inerte de la efigie del padre. En un contexto como este, la literaturización del resto de sus vivencias a partir de entonces parece una consecuencia lógica de la inmersión temprana en un mundo donde la ausencia de lo orgánico y el silencio habían sido ocupados por el símbolo y la imagen. Desde la perspectiva de la deconstrucción, precisamente por esta literaturización inherente al proceso de escritura, esta no modifica a la materialidad o se alimenta de ella, sino que más bien es capaz de desplazarla, de modo que consigue a su vez emanciparse de la voz y de lo factual. Una escritura, por tanto, que es la huella de la ausencia y que pone de relieve la desaparición de la instancia creadora, como se analizará más adelante bajo la teoría barthesiana. De esta manera, la firma o nombre propio del que hablara Lejeune se convierte en la demostración de una ausencia, la del sujeto autor, que debido al desplazamiento temporal entre el momento de la escritura y el de la interpretación ha perdido su autenticidad:

La autenticidad de la firma, como ocurre en los actos públicos o notariales, revela la presencia, en ese momento y con carácter no perdurable ni iterable, del ejecutor de la firma. Cuando ese acto ya se ha desplazado en el tiempo y ya no es reproducible, ¿qué garantiza la pureza de la firma? Es un imposible tal garantía: toda firma es por naturaleza imitable fuera del momento de su inscripción original (Pozuelo, 2006: 81)

Teniendo en cuenta la asunción de la escritura como ausencia y la tendencia pragmática y comunicativa que se le suele reconocer a un género vivencial como el autobiográfico, se puede articular esta relación como una tensión en la que lo autobiográfico intenta superar el olvido que caracteriza a la escritura. Esto se observa especialmente en el propósito de la autobiografía, que no es otro que el de plasmar en el texto una voz original que, a la vez que se amolda a esta nueva dimensión, ha de luchar por liberarse de los límites de la escritura. De ahí que se insista en el carácter oral de lo autobiográfico, que ya se ha señalado al evidenciarse que Carlos Barral prefirió dictar su prosa a escribirla propiamente, de manera que dotó de una mayor materialidad y fuerza expresiva a su lenguaje. En este caso, de manera más palmaria que en otros, la voz de Barral queda sumergida en los límites de la escritura, aunque consigue mantener el vigor propio de la oralidad al haberse conformado a partir de la misma materialidad del autor catalán. En este sentido, Pozuelo Yvancos destaca el valor conativo de la escritura autobiográfica, argumentando que la relación que se produce no es entre el hombre y la escritura, sino entre el hombre y su voz:

La escritura autobiográfica, en su intento por recuperar el aliento originario y el sentido testimonial de su valor conativo, establece no sólo una relación hombre determinado-escritura, sino sobre todo una relación hombre-voz, en su dimensión de *presencia* actualizada constantemente. La ruptura de esa presencia es la base de la argumentación platónica y puede verse corroborada por la experiencia que tenemos respecto al progresivo alejamiento que las letras tienen en relación con la voz que estuvo en su origen (Pozuelo, 2006: 84)

Por tanto, este alejamiento histórico de la corporeidad respecto a la escritura y la lectura se restituye en parte gracias a aquel tipo de literatura que

acude a la sensualidad como procedimiento para interpelar directamente al lector. Esta 'sensualidad verbal' será tratada en el capítulo correspondiente a los diarios de trabajo de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma, pues es en esta prosa de análisis de la creación poética donde se manifiesta el componente orgánico de la escritura, otorgándole carácter corpóreo al texto, que goza además de autonomía para evolucionar por sí mismo. Precisamente, como mecanismo para salvar la abstracción y el mencionado alejamiento entre materialidad y escritura, resulta adecuada la recurrencia a las impresiones sensoriales, al predominio de lo empírico en la textualidad.

Sin embargo, a pesar de esta tendencia a la concreción y a lo empírico en un plano donde predomina lo simbólico, la autobiografía no concede una gran libertad a la interpretación del lector, si bien es cierto que siempre es mayor que la que se tendría ante la propia experiencia en origen. Esta limitación de la interpretación procede del valor que se le reconoce a la autoridad del narrador, como fuente inexcusable de veracidad y de comprobación factual de lo que se relata. Se establece, por tanto, un paralelismo indudable entre el pasado y el presente que atraviesa la deixis personal del yo que narra, y que es el que fundamenta dicha relación, como instancia autorizada por el contrato tácito al que se refería Lejeune.

Para Pozuelo Yvancos lo que diferencia el discurso autobiográfico de cualquier otra aproximación de índole filosófica, hermenéutica o psicológica es que se trata de un relato que se construye fusionando el pasado con el presente de la escritura. En la autobiografía el pasado como un todo no existe, sino como puntos concretos de referencia para la configuración del relato presente, que es el objeto de toda esta problemática. Aunque la continuidad narrativa de la autobiografía se sostenga en fundamentos inconsistentes, no deja de ser esta una solución frente al olvido que la escritura posee de modo inherente. La tendencia, en todo caso, seguirá siendo la de alcanzar un discurso que cohesione la identidad formando una narrativa lógica y coherente con lo que el sujeto autor quiera justificar. En todo esto, también resulta de vital importancia que dicho discurso alcance un grado de

autenticidad suficiente como para que las vivencias relatadas sean creíbles y se mantenga el pacto de lectura que sostiene el género:

Constituirse como ser histórico, verdadero, es esencial al acto autobiográfico, de ahí que haya insistido en que, independientemente del carácter «inventado» de esa identidad, que resulta imposible desmentir, sea necesario inscribir el hecho autobiográfico en un lugar diferente al de la mera «figuración» ficcional (Pozuelo, 2006: 90)

· Capítulo I ·

EL AUTOR, EL PERSONAJE Y EL LECTOR

Je EST un autre

A. RIMBAUD

Autor y estilo

Corría el año 1953, y el joven Carlos Barral, una vez acabada su carrera de Derecho y tras haber publicado su primera colección de poemas, *Las aguas reiteradas* (1952), decide a su vez compendiar en un breve texto sus reflexiones estéticas hasta la fecha. De esta idea nace el artículo de *Laye* titulado «Poesía no es comunicación», que aparece finalmente en el número 23 de la revista barcelonesa junto a textos de autores amigos como Gabriel Ferrater o José María Castellet. Bajo la advocación del también poeta y editor Josep Palau i Fabre, cuyo epígrafe establece un paralelismo entre poesía y alquimia, y adelanta la tesis principal que se defenderá en el artículo —«La poesia és alquímia, és a dir: experimentació immediata i desordenada de la vida sobre el paper»—, Barral aboga por una interpretación del hecho poético como una experiencia única, como una creación lingüística inédita, y que surge de la confluencia del mundo interior del poeta con las posibilidades que le ofrece el medio de expresión o código lingüístico empleado.

De esta manera, la expresión poética no es entendida como un medio o vehículo de transmisión de ideas, como diría Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética* (1952: 22), sino más bien como un procedimiento generador de experiencias inauditas que suponen, por tanto, la aparición de información nueva, de conocimiento inexistente *a priori*. Así pues, para este Barral primigenio que apenas acaba de irrumpir, la escritura artística daría como resultado la creación original, autónoma y exclusiva de una experiencia que sólo existe en este nivel textual: «El poeta ignora el contenido lírico del poema hasta que el poema existe» (Barral, 1953: 25).

Se ha de entender, además, que con el término «original» no sólo se pretende destacar el carácter inaudito de la creación poética, sino también, y principalmente, el viaje retrospectivo e introspectivo que el poeta ha de emprender hacia *le cœur* de la expresión, hacia el origen o *arjé* que, en las lenguas romances, no es otro que el latín. Todo ello, continúa Barral, sin olvidar al agente más importante de todo este proceso, el lector, que en todo caso es quien «ha de cargar

de sentido» (1953: 25) el texto del poema.

Por todo lo dicho, queda patente que el joven Barral ya detectaba en aquellos años que la poética dominante, la de los Bousño o Aleixandre, obviaba la relevancia de la recepción en el proceso de acto poético, y, en cambio, otorgaba un papel esencial a los estados psíquicos del poeta previos a la materialización concreta del texto. Contraviniendo estos fundamentos, Barral advierte que el poema se realiza definitivamente en la recepción, de manera que toda alusión a un contenido lírico previo a la lectura o, incluso, a la expresión poética resulta ilusorio:

En la lectura el poema adquiere del lector su total contenido lírico a partir de un esfuerzo de colaboración que vierte sobre él sus vivencias propias y el matiz de su propio mundo lingüístico (...) La lectura poética consiste en un verdadero acto poético (1953: 25-26).

Así pues, estas posturas tradicionales antes mencionadas pasaban por alto la fase interpretativa del proceso, además de la singularidad y autonomía de la expresión poética, lo que entrañaba, por descontado, una excesiva simplificación que reducía el hecho poético a un mero trasvase de contenidos conscientes.

Por su parte, en este mismo año de 1953 pero en un contexto sociohistórico bien distinto, el entonces incipiente pensador francés Roland Barthes comienza su andadura por los vericuetos de la filosofía occidental con la publicación de *Le degré zéro de l'écriture*. Esta primera obra sale a luz como un compendio de artículos que habían sido publicados en la revista *Combat* durante el período entre 1947-51. Para *Le degré zéro* Barthes reelabora y completa los artículos originales con la intención de otorgarle uniformidad y sistematicidad a la obra resultante. El conjunto de estos artículos, junto a otros textos que el pensador escribió a partir de 1942 y en los que ya se advierten ciertas claves de su pensamiento, conforman una fase de la escritura que el propio Barthes consideraba como pre-escritura o 'aquello que se escribe antes de comenzar a escribir', y que de algún modo representa «ce désir d'écrire» que todo *écrivain* ha de tener. Desde sus primeras manifestaciones, se percibe que Barthes tiene la intención firme de *escribir* para precisamente preguntarse sobre qué es la escritura y

hasta qué punto se puede hablar de escritura literaria como un ente diferente a cualquier otro tipo de expresión.

En la introducción a *Le Degré zéro* Barthes comienza por delimitar una cronología de lo que ha sido la escritura y la literatura históricamente. Distingue *grosso modo* dos grandes etapas: una primera referida a la escritura clásica, transparente, al servicio de ideas y como continente de estas: un concepto de escritura que estallaría con la irrupción de G. Flaubert, a quien Barthes considera el escritor que provoca el cambio. Tras Flaubert, se abriría una segunda etapa en la que la escritura deviene un objeto, y, por tanto, la forma literaria se convierte en resultado de una fabricación, y no tanto un modo de representación. Lógicamente, esta segunda etapa alcanza su máxima expresión con la aparición de los simbolistas franceses, quienes ratifican dicha autonomía de lo literario y ponen de relieve que esta literatura-objeto entraña una problemática que dinamita el propio concepto, de manera que, como sostiene Mallarmé, la literatura sería su mismo cadáver tras la destrucción del lenguaje como vehículo de expresión. Resulta patente que Carlos Barral, además de coincidir en referentes con Barthes, también entiende el hecho literario en términos de creación única y autónoma, que se escribe a sí misma, tal y como había expresado en el artículo coetáneo de *Laye*.

«La littérature comme un langage consistant, profond, plein de secrets (...) comme rêve et comme menace» (Barthes, 1953: 172). La literatura como aspiración, pero también como amenaza ante sí misma. En esta dicotomía paradójica se establece Barthes para evidenciar que la literatura como institución social había dejado de existir como resultado del uso de un lenguaje que ya no significa sino en sí mismo, y que provoca una escritura en grado cero, en ausencia, que se construye negándose a sí misma: «comme si la Littérature [...] ne trouvait plus de pureté que dans l'absence de tout signe» (1953: 173). Partiendo de estas premisas funestas en cuanto a la literatura se refiere, Barthes da por concluida esta introducción exponiendo el objetivo principal por el que decide escribir esta obra: «affirmer l'existence d'une réalité formelle indépendante de la langue et du style» (1953: 173), y que se correspondería con el territorio inasible de la escritura, que, como en Barral, se entiende como independiente, aunque procedente de los

órdenes lingüístico y personal.

Del conjunto de esta obra de Barthes se advierte una serie de reflexiones metafísicas que coinciden en lo sustancial con la postura que Barral manifiesta en su sucinto artículo de poética, y que, asimismo, permiten de algún modo fundamentarlo ontológicamente. Ante la pregunta «Qu'est-ce que l'écriture?», el filósofo francés propone alcanzar la noción de escritura mediante la definición de conceptos tangenciales como el de «langue» o «style». De este modo, en una primera aproximación la «langue» se presenta como un objeto social por definición, un conjunto de modos de decir marcados por los hábitos de uso de una época determinada, y que, por consiguiente, es común a todos los escritores contemporáneos. No la define, sin embargo, como un espacio de «engagement social», o de compromiso o militancia de algún tipo, sino como un reflejo natural de la vida social y que inevitablemente, entre sus límites, «enferme toute la création littéraire» (1953: 177).

Mientras que la lengua actuaría como continente de la escritura, generado y moldeado por el medio social, el concepto de «style» surgiría del mundo interior del *écrivain*, de su pasado, de su memoria sobre este, y por consiguiente de su «mythologie personnelle et secrète» (1953: 178). Es en este espacio del estilo donde se forman los primeros signos lingüísticos, asociados a los referentes de las experiencias primitivas, que en el caso de Carlos Barral estarían íntimamente ligadas a la geografía marinera de Calafell. Se trata de un «infra-langage» que se origina a partir de la coyuntura entre la intención literaria y el propio universo vivencial del escritor. De esta manera, la intersección entre la lengua, como plano horizontal, y el estilo, como vertical, es considerada por Barthes una condición natural que el escritor en ningún caso elige. Su predisposición hacia la escritura, por tanto, viene determinada por la Historia, a través de la lengua y su naturaleza social, y por su propio pasado personal, mediante su incidencia en el estilo: «L'horizon de la langue et la verticalité du style dessinent donc pour l'écrivain une nature, car il ne choisit ni l'une ni l'autre» (Barthes, 1953: 179).

La naturaleza de la escritura, así pues, quedaría conformada por la

confluencia de la realidad de los otros y la mitología intrínseca del que posee el susodicho *'désir d'écrire'*. En consecuencia, la escritura queda encuadrada entre la lengua y el estilo, como categorías naturales que la limitan, y de este modo es definida por Barthes como una función que nace de la confrontación entre el escritor y su sociedad. A diferencia de los dos conceptos que la delimitan, la escritura no viene impuesta, sino que se genera a raíz de la elección de «la moral de la forme» por parte del escritor, si bien es cierto que esta elección no es del todo libre, pues está condicionada por la presión de la Historia y de la Tradición.

Esta presión de la Historia y de la Tradición se manifiesta en la escritura, poniendo de relieve que el lenguaje no es en ningún caso inocente, siempre es intencionado, puesto que, como Barral también afirmará, cada palabra tiene un pasado y una memoria, y por tanto sus connotaciones son indelebles. La escritura en este sentido no puede ser transparente, pues las palabras están sujetas a semas latentes que condicionan su uso actual. Ante esta problemática, el escritor elige un lenguaje que a su vez lo está eligiendo a él. El escritor no puede evitar acabar atrapado entre las significaciones múltiples, presentes y pasadas, de los términos que emplea. Se convierte en una quimera el sueño de la representación fiel de contenidos empíricos o de su comunicación consciente, como propugnaban los poetas sociales o Bousño en su *Teoría de la expresión poética*, y en cambio el lenguaje literario se vuelve una búsqueda de los orígenes semánticos de las palabras, con la pretensión de conocimiento de la lengua, pero también del propio mundo interior del que escribe. No obstante, como advierte Barthes, esta «cryptographie» o indagación sobre la expresión se vuelve cada vez más densa, las reminiscencias pasadas se obstinan, y así inexorablemente *l'écrivain* deviene «peu à peu prisonnier des mots d'autrui et même de ses propres mots» (1953: 181).

En el universo barraliano, estos fundamentos teóricos no son sólo coincidentes con el citado artículo de *Laye*, sino que también tienen su correlación en el poemario *Metropolitano* (1957), en el que Barral vertió sus determinaciones estéticas de aquellos años. En *Metropolitano* convergen intertextos ya comentados, como el de los simbolistas franceses Mallarmé o Rimbaud, pero también el extrañamiento al modo de Eliot o los posicionamientos existencialistas de J. P.

Sartre. A estas influencias, presentadas y comentadas por Carme Riera en el estudio sobre la obra poética de Carlos Barral (1990) y en el prólogo a su poesía completa (1998), pero también por L. García Montero en la introducción a su diario de trabajo (1997), conviene añadir la explicación metafísica que aporta Roland Barthes y que actúa como base sobre la que descansa el texto literario, como materialización de los presupuestos estéticos que el poeta había puesto de manifiesto en el artículo de 1953.

En una entrevista concedida a Radio Nacional fechada en noviembre de 1957, poco después de que se diera a conocer *Metropolitano*, Carlos Barral reconoce que el tema central de su obra recién publicada es la «imposibilidad absoluta de comunicación real entre seres humanos» (2000: 9). Aunque una afirmación de este tipo pueda parecer taxativa, resulta coherente con las ideas estéticas mencionadas. Barral, en el artículo de *Laye*, había advertido una problemática que iba más allá de la polémica generada entre los defensores de la poesía como comunicación o como conocimiento. La problemática esencial, en consonancia con el discurso de Barthes en *Le Degré zéro*, es la de la escritura literaria, que, tras Flaubert y a través de los simbolistas, se ha dinamitado a sí misma y desde entonces no puede más que referirse a sí misma.

Al aludir a la falta de «comunicación real», Barral no parece querer cuestionar la supuesta entidad ontológica de la comunicación humana, discusión que escapa a los dominios de la estética, sino que más bien pretende destacar la imposibilidad de que exista comunicación fiel o transparente a través del signo lingüístico en su función poética. Por tanto, la sentencia de Barral señala que, al menos en cuanto a la escritura poética se refiere, no hay posibilidad de conexión directa y unívoca entre el escritor y el receptor, dada la naturaleza polisémica del mensaje, que, como Barthes subrayaba, está compuesto de palabras que almacenan ‘*souvenirs*’ de usos pasados, de manera que en ningún caso su valor designativo actual puede ser diáfano.

Así pues, sobre esta argumentación, la transmisión de contenidos líricos conscientes y previos al acto poético, defendida por Carlos Bousoño como la

sustancia de la escritura poética, se convierte en un planteamiento inalcanzable, más afín a otros tipos de expresiones no literarias donde la terminología es principalmente de origen culto y no patrimonial, con lo cual los vocablos utilizados han sufrido menor desgaste y conservan un valor designativo único y preciso.

Ratificándose en su posicionamiento, cuatro años después de la publicación de «Poesía no es comunicación», en la citada entrevista de RNE Carlos Barral vuelve a insistir en que «no creo en los contenidos extrapoéticos de la poesía» (2000: 9), y de nuevo, como hiciera en 1953, pone el foco sobre la fase interpretativa del proceso, sobre la lectura particular y única que hace cada lector sobre el texto poético. Así, se puede concluir que el contenido previo al acto poético no puede poseer un valor sustancial, en tanto que dicha información, procedente exclusivamente de la experiencia del que escribe, no ha sido completada aún por la perspectiva del que lee, y que, como intérprete que es, reelabora: «Un poema es esencialmente el planteamiento genérico [...] de una situación humana que cada lector nutrirá de los contenidos de su propia experiencia, de su historia» (2000: 10).

Como se ha apuntado previamente, en *Metropolitano* todos estos planteamientos teóricos toman cuerpo. Aparte de sus concomitancias filosóficas con el discurso de Barthes, a cuya influencia Barral no alude explícitamente,—debido tal vez a su estricta contemporaneidad y su consiguiente desconocimiento—, en los estudios críticos de Carme Riera (1990 y 1998) y de García Montero (1997) se mencionan un conjunto de autores y obras que el poeta admite haber leído, y que por dicho contacto factual se han considerado las fuentes en las que se basa el poemario.

Sus influencias comprobadas, o al menos reconocidas por el propio autor, podrían ordenarse en dos grupos: por un lado, aquellas lecturas que realiza sobre fuentes primarias, acudiendo a los textos en lengua original, como sería el caso de su lectura de *La náusea* de Sartre, que, como señala C. Riera, se trasluce no sólo en los aspectos metafísicos de la angustia existencial, común a los sujetos, lírico o narratorio, de sendas obras, sino también en el empleo de determinadas voces de

clara procedencia sartriana, y que responden en cualquier caso al mencionado fundamento existencialista (1998: 23).

Por otro lado, se observa una serie de influencias que Carlos Barral asimila de manera indirecta, bien a través de fuentes secundarias, como puede ser el caso de *De rerum natura* del autor latino Lucrecio, que leyó en traducción de José Marchena, —según indica Riera a partir de lo que reconoce el propio Barral en *Los años sin excusa*—, o bien textos que conocía por mediación de sus amigos poetas, a través de comentarios o citas, como sería el caso de su conocimiento de la poesía de Eliot. Siguiendo la opinión de C. Riera reflejada en *La obra poética de Carlos Barral* (1990: 24), al parecer Barral conocía la obra del poeta norteamericano principalmente por medio de Gabriel Ferrater y Gil de Biedma, lo que no podía ser de otro modo porque Barral no dominaba con suficiencia el inglés como para poder abordar por sí solo un estilo tan denso como el de Eliot.

En un tercer grupo un tanto al margen de la taxonomía, se puede incluir aquellas referencias que Carlos Barral reconoce no recordar con exactitud o que sencillamente nunca llegó a leer, pero con las que *de facto* dialoga, con las que conecta en sincronía no sólo cronológica sino también nocional, como sería el caso del intertexto que lo vincula con Barthes. No obstante, cabe tener presente el deliberado rechazo hacia etiquetas relacionadas con la filosofía que Barral insinúa en algunas ocasiones. En *Los años sin excusa* Carlos Barral declara que aquellos días en que comenzó a trabajar en *Metropolitano* constituyeron también el inicio de un proceso de toma de conciencia sobre qué era la literatura y, en particular, la poesía. Por tanto, Barral reconoce esta fase embrionaria como reflexiva, como generadora de preguntas y preocupaciones sobre estética que entroncarían con los esbozos programáticos del artículo de 1953.

Sin embargo, unas líneas más adelante asevera con cierta rotundidad que todo este proceso reflexivo que antecede a la cristalización del poemario no debería ser catalogado como filosófico, aunque procediera de planteamientos de este tipo, puesto que considera que sus «interrogaciones no tendían a la formulación de ideas, a ordenar los elementos abstractos de un pensamiento»

(2001: 360), sino que más bien se preguntaban sobre la materialidad del ser y sobre cómo representarse a sí mismo ‘pensando el mundo’, esto es, sobre la auto-representación del poeta-filósofo que se cuestiona a sí mismo y al mundo en el que está inserto.

Tal vez esta determinación a rehuir cualquier tipo de vínculo con lo filosófico se deba a su fijación por desarrollar un tipo de poesía marcadamente sensual, autónoma pero no por ello desvinculada del plano empírico, del que proceden en primer término las impresiones que nutren su proceso de creación poética. En todo caso, de este posicionamiento se desprende cierta actitud crítica respecto a la teorización filosófica y a su supuesta sistematicidad totalitaria: Barral rechazaba la ordenación sistémica del pensamiento porque estas teorías están exentas de concreción y porque las entiende como pretenciosas explicaciones «recogidas en el azar de la cultura e hilvanadas por la necesidad de congruencia» (2001: 360).

Con todo, el mencionado intertexto implícito de Barthes se conjuga con el resto de influencias explícitas dando como resultado un tejido poético de significaciones trabadas, partiendo del conocimiento minucioso de la diacronía de cada palabra, pero también del uso pragmático actual y de sus connotaciones. Desde los primeros poemas de la obra, escritos en torno al 1955, Barral es plenamente consciente de la autodestrucción del lenguaje y la imposibilidad de referir de la que hablaba Barthes. Además, también asume que las palabras albergan diversos estratos de significación, más allá de sus sentidos estables o consabidos, de manera que el poeta, al trabajar sobre la materia lingüística, se siente abocado a desentrañar las acepciones latentes de los términos utilizados a fin de poder dominar el potencial realizativo de las voces que usa.

Así pues, esta labor de buceo a través de los *souvenirs des mots* que mencionaba Barthes acaba alejando su expresión lingüística de los usos convencionales, y provoca que su sintaxis devenga un ejercicio de criptografía para el lector. En este sentido, no es de extrañar que la interpretación autorizada de su amigo Jaime Gil, en «*Metropolitano: la visión poética de Carlos Barral*» (1958), se

convierta en una leyenda imprescindible para conocer las claves de lectura de muchos de sus versos. El propio Barral, en el primer tomo de sus *Memorias, Años de penitencia* (1975), intenta encontrar una razón que pueda justificar su estilo alambicado. Cree encontrar la causa en un aspecto biográfico: en su condición bilingüe y su contacto natural con el castellano y el catalán. Admite nuevamente la dificultad de designar objetos de modo referencial, en la línea de lo argumentado en *Le Degré zéro*, pero además asume que dicha dificultad se agudiza cuando pretende hacer alusión a una realidad, experimentada en una geografía lingüística dada, empleando una lengua ajena a dicho entorno comunicativo. De esta manera, aduce que esta incompatibilidad ocasional entre lengua y experiencia vivida le conducía a optar por describir en lugar de designar, por adjetivar en lugar de simplemente nombrar, por sugerir en lugar de presentar:

Pienso que una dificultad tal en nombrar cosas y experiencias de tan viva presencia ha desarrollado en mí el instinto de sustituir el nombre de los objetos y de las situaciones por la descripción o la sugerencia de su forma, instinto que configura un aspecto de mi estilo literario y que a menudo asoma a mi conversación (Barral, 2001: 126)

Tomando el primero de sus poemas de *Metropolitano*, 'Un lugar desafecto', como paradigma de la materialización de los intertextos comentados, se percibe desde la cita de Eliot, *Here is a place of disaffection*, referida como apunta Gil de Biedma al metro de Londres (1958) y que Carlos Barral la trasladará al de Barcelona, que Barral pretende alejarse de la realidad prosaica del exterior para sumergirse en la dimensión más ignota de la condición humana. También se distancia, por tanto, de los usos establecidos, de lo tomado como natural y de los órdenes impuestos por un régimen que, aun sin subvertirlo, lo ningunea evadiéndolo. Barral se recluye en las profundidades para encontrar un lugar desde el que pensar y pensarse, y en este viaje la alegoría utilizada se completa, puesto que este enclaustramiento le permite emprender ese trabajo riguroso de indagación filológica en pos de la búsqueda de un orden y un sentido, aunque deba ser fundamentalmente lingüístico. Es en este punto en el que radica la diferencia y la revelación: Barral entiende que el sentido sólo se lo puede proporcionar la propia

creación, la realización lingüística *desafectada* de toda contaminación pragmática. En esta libertad autogenerada, en el seno de un lenguaje que sólo consigue autorreferirse, tal y como diagnosticaba Barthes, Carlos Barral descubre que el poema es el que ordena, que «la palabra empezada prevalece», y que gracias a ella el sujeto se libera, aunque para volver a ser *prisonnier* de su propia creación.

La mort de l'Auteur et la naissance du lecteur

En la década siguiente, Barral se asienta como un editor de reconocido prestigio, a la par que continúa publicando poemarios que lo consagrarán, además, como uno de los poetas nucleares de la generación del medio siglo en Barcelona. Por lo que respecta a su oficio de editor, durante esta década de los sesenta Barral abandera relevantes proyectos culturales, como el Premio Biblioteca Breve, el Internacional de los Editores o el Formentor desde la editorial Seix Barral, que dirige junto a su socio Víctor Seix. No obstante, en octubre de 1967, el prematuro fallecimiento de Víctor Seix mientras asistía a la Feria del Libro de Frankfurt provocó que se comenzara a deteriorar su relación con la familia Seix, lo que conllevó la separación definitiva y el inicio del debilitamiento del personaje Barral, como editor humanista y romántico de referencia. Tras su desvinculación de Seix Barral, Carlos Barral continuará ligado al oficio de editor en otras plataformas creadas por él mismo, como Barral Editores, aunque no volverá a trabajar como el editor artesano y humanista que había sido en sus orígenes.

Por otro lado, en este mismo año de 1967, el filósofo francés Roland Barthes publica *The Death of the Author* en la revista americana *Aspen*. Sin embargo, no será hasta el año siguiente cuando este ensayo clave vea la luz en el país natal del autor. En un año marcado por las manifestaciones estudiantiles y el estado de efervescencia cultural en París, *La mort de l'Auteur* pone el foco sobre la figura del artífice del hecho literario, incuestionable hasta la fecha en la tradición francesa, para ponerlo en duda hasta sacrificarlo. Desde sus primeras publicaciones, allá por los años 50, Barthes había comenzado a atentar contra las posturas tradicionales dominantes en el campo de los estudios literarios, lo que desde entonces se tradujo en ciertos enfrentamientos dialécticos con los partidarios de una crítica literaria más ortodoxa, como era el caso de Raymond Picard, autor de textos mordaces como *Nouvelle critique ou nouvelle imposture?* (1965).

Siguiendo la estela de los avances teóricos del *New Criticism* de la costa este estadounidense, Barthes asumirá uno de sus conceptos clave, la falacia intencional,

con la que se destacaba la gran relevancia que había tenido la instancia autorial en los estudios literarios, y la consiguiente pretensión de intentar desvincular la figura autorial y el texto. A este respecto, el filósofo francés ahondará en esta segregación hasta dictaminar la misma muerte del sujeto creador en favor de otras instancias ficcionales —narrador, voz narrativa— o mecánicas —escritor/*scripteur*—.

Así pues, ligándolo con su producción anterior, con *Le degré zéro* se dictaminaba la muerte de la Literatura, al menos de dicha institución tal y como había sido entendida hasta el momento. Posteriormente, a partir del *New Criticism* y a través de *La mort de l'Auteur* se declara la descomposición de la figura histórica del Autor, cuya entidad parece dejar de ser monolítica e incuestionable para pasar a estar sujeta por múltiples variantes que la ponen en entredicho.

Partiendo de dichos presupuestos, en *La mort de l'Auteur* Barthes comenzará por responsabilizar a la ideología capitalista como la causante de que se le haya otorgado tradicionalmente más importancia a la figura histórica del autor que a lo que de él queda en el plano textual. La imagen del autor histórico, por tanto, se presenta como un constructo artificial que ha sido generado por la propia sociedad moderna:

L'auteur est un personnage moderne, produit sans doute par notre société (...) aboutissement de l'idéologie capitaliste, qui ait accordé la plus grande importance à la «personne» de l'auteur (Barthes, 1968: 40-41)

Con la intención de fundamentar sus apreciaciones teóricas en materializaciones poéticas concretas, acude a referentes simbolistas como Mallarmé o Valéry, coincidentes con el gusto barraliano, sobre todo en su época universitaria, y que, como Barral y Barthes, consideran que en el hecho literario es el lenguaje el que habla, no el autor, y que, por tanto, la esencia de la literatura es eminentemente verbal. «Seul le langage agit, *performe*, et non *moi*», declara Barthes, es la lengua la que performa realidades y no el autor. Tras Mallarmé y Valéry, se cita a Marcel Proust como el siguiente escalafón en este proceso de descomposición del ente autorial. En la escritura de Proust no hay ya referente ni mundo representado ajeno al hecho literario, pues su propia vida ya está

literaturizada desde un principio. «Il fit de sa vie même une oeuvre» y todo aquello que en la obra literaria se encuentra no es una representación que al realizarse se desliga de la cotidianidad, sino una continuación de esta, una derivación dentro de una misma dimensión, la de la literatura-vida. De este modo, el autor no puede ser más que un personaje, una voz más, dentro de esta dimensión híbrida y polifónica.

Desde esta perspectiva, la escritura de Barral, especialmente a partir de su siguiente poemario, *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), es coincidente con la de Proust y, por tanto, con este devenir que presenta Barthes. Carlos Barral no pretende desde entonces escribir *sobre* su vida, o sobre cómo pensaba su existencia o su lugar en el mundo —como hiciera en *Metropolitano*— sino que ahora lo que pretende es escribir *su* vida. Escribir su existencia, hacerse dueño de sus reflejos y apariencias para transformarlas a través de la palabra.

En una conversación con Gil de Biedma fechada en 1976, Barral reconoce que es incapaz de percibir sino a través del ‘filtro’ de la literatura, y lo justifica añadiendo que «para la persona que se ha visto inmersa en la literatura siempre, su vida es materia literaria» (2000: 91). No encuentra, pues, un mundo natural, empírico, que no esté discursivizado y que por lo tanto no responda a una interpretación particular que lo deforma y lo ficcionaliza. Y, a este respecto y como consecuencia de lo dicho, llega a sentenciar, también, la misma muerte del autor e incluso de aquel sujeto re-creador que cree ingenuamente que puede observar sin intervenir:

La literatura es una especie de formulación de la vida, no sólo del literato que escribe, sino de toda persona que vive en función de la verbalización de todas sus experiencias (...) Llega un momento en que uno no tiene más vida que lo que uno tiene escrito, y que los estímulos ante la vida son básicamente verbales. Se acaba siendo un personaje de sí mismo (Barral, 2000: 92)

La desautorización de la figura del autor, que además permite dotar a la literatura de mayor libertad, porque, como argumenta Barthes, «donner un Auteur à un texte, c’est imposer à ce texte un cran d’arrêt (...) c’est fermer l’écriture» (1968: 44), provoca en consecuencia que el foco de atención en el hecho literario pase a

una instancia que hasta el momento había quedado relegada a un segundo plano, el lector. La fase interpretativa que se produce de la mano del receptor será reivindicada en este momento por Barthes, de manera cuando menos rotunda, aduciendo que «l'unité d'un texte n'est pas dans son origine, mais dans sa destination» y por tanto es necesario trastocar los términos de la relación jerárquica entre autor-lector, pues «la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur» (1968: 45).

Sin embargo, años antes este cambio de paradigma que supone el nuevo posicionamiento del lector como el centro del hecho literario ya había sido detectado por uno de los intelectuales más cercanos a Carlos Barral en el seno del grupo barcelonés del medio siglo, José María Castellet, que en 1957 publicó *La hora del lector*. «Esta obra quiere, ante todo, subrayar la importancia que el lector adquiere, en nuestros días, como activo creador de la obra de arte literaria» (1957: 11). En una breve justificación introductoria Castellet expresa de este modo el propósito de su obra, que no es otro que demostrar hasta qué punto la figura del lector ha de ser tenida en cuenta como nuclear en este proceso. Adelantándose unos años a Roland Barthes, Castellet no duda en afirmar que en la literatura de índole narrativa se estaba produciendo una «progresiva desaparición del autor» (1957: 15) que es consecuencia de un conjunto de factores de carácter histórico y social. En este sentido, no se ha de olvidar que Castellet, a diferencia de Barral y Gil de Biedma, se había mantenido siempre del lado de un tipo de literatura social, en la que el medio y la historia tenían una influencia capital.

Así pues, las razones que apunta Castellet para fundamentar dicha desaparición del autor se rigen por motivos de tradición literaria, de manera que opta por justificarlo acudiendo a un análisis diacrónico de planteamientos y recursos narrativos a lo largo de los siglos. Detecta, del mismo modo que lo haría Barthes más tarde, que el paradigma de la literatura de corte burgués se está resquebrajando, y para demostrarlo esta vez se centra en aspectos netamente literarios, como el cambio que se produce en el punto de vista del narrador, que pasa de la omnisciencia más absoluta a posicionarse en un nivel similar al de la diégesis. A este respecto, Castellet también advierte que la desautorización de la

instancia autorial viene precedida por otro hito de la historia de la filosofía que parece entrañarla: se trata de la muerte de Dios que dictaminara Nietzsche, y que, más que a la desaparición de una entidad sobrenatural, se refería a la supresión de valores absolutos como el de autoridad, justicia u omnisciencia que también estaban presentes en el creador literario:

Su gran error teórico [el del creador literario] fue no darse cuenta de que, aceptada la idea de la muerte de la concepción burguesa de la divinidad, él mismo quedaba automáticamente incluido entre los valores que iban a desaparecer, arrastrados por el derrumbamiento de toda la concepción burguesa de la vida (Castellet, 1957: 25)

Por todo esto, Castellet acuña la denominación de 'literatura sin autor', para una modalidad naciente en la que, además del lector, cobran gran relevancia los personajes. Como avanzara Barral respecto a su prosa, llega un momento en que el autor sólo es capaz de percibir a través de la literatura, vive una realidad literaturizada, hasta el punto de que él mismo se convierte en un personaje de su propia diégesis. Los ejemplos que aduce Castellet son los más recurrentes, Unamuno en *Niebla* y Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*, donde los personajes se rebelan ante su creador y adquieren autonomía, reivindicando la concepción de texto-cuerpo autónomo que se explayará más adelante:

Con esa ficción de la rebelión de los personajes, el autor viene a demostrarle al lector que ya no posee una absoluta autonomía en el orden de la creación. Llega un momento (...) en que los personajes (...) se independizan de su creador y le exigen una explicación o un destino, o protestan y le insultan por haberlos creado, exactamente igual como un hijo puede hacer con su padre o el hombre con Dios (Castellet, 1957: 27)

Asimismo, el autor de *La hora del lector* también considera el incremento del volumen de obras en primera persona como un síntoma de este cambio de paradigma. De este modo, se evidencia que la voz principal de la narración se posiciona en un estrato equivalente al que ocupan los personajes en la ficción, de manera que sólo cabría dos enfoques narrativos, bien el homodiegético o el autodiegético, como será el caso de la prosa memorialística de Barral. Argumenta,

además, que este cambio de perspectiva narrativa conlleva una alteración de los presupuestos estéticos de los relatos, pues ahora adquieren un mayor grado de realismo y concreción, que será uno de los objetivos de Barral en su proceso de renovación de la prosa castellana al percatarse de que esta acostumbraba a tener una fuerte carga conceptual y abstracta que la alejaba de la materialidad.

En este análisis del cambio de tendencia en cuanto a la narración se refiere, Catellet considera como último estadio y conclusión de este proceso la literatura de tipo objetivista, cuyo máximo exponente fue un autor próximo a Barral y Barthes, A. Robbe-Grillet. De este modo, se entiende la progresiva desaparición del autor como sincrónica respecto al aumento del grado de objetivismo en el relato. Castellet liga la paulatina predominancia del objetivismo a la irrupción del cine y de sus novedosas técnicas narrativas, lo que lo vuelve a relacionar con Robbe-Grillet, que se inició en el mundo del cine al colaborar con Alain Resnais en el film *L'Année dernière à Marienbad* (1961). El crítico catalán explica que la mencionada objetividad se consigue precisamente al narrar como si se estuviera percibiendo a través de una cámara cinematográfica, lo que implica una representación lo más fidedigna posible, esto es, «sin añadir el menor comentario, ni intentar el menor análisis que represente la presencia de una subjetividad aparte del mundo en que se desenvuelve la anécdota» (Castellet, 1957: 36).

Sin embargo, el autor de *La hora del lector* también destaca que se trata de la representación de «una conducta humana», lo que se intentará resaltar en todo momento para justificar que el objetivismo no entraña necesariamente una deshumanización. Todo ello evidencia, una vez más, la práctica desaparición del autor en cuanto a su presencia tradicional, especialmente cómo se había entendido en las narraciones decimonónicas. Ya no hay pretensión analítica ni un enfoque cenital que permita un dominio del espacio y de lo que allí ocurre, sino un prisma que fija su objetivo en «conductas humanas en situación» (1957: 37) ubicadas en el mismo plano. Amparándose en posturas existencialistas y en el conductismo, tendencias muy en boga en los años 50 y 60, se incide en que los aspectos psicológicos de los personajes no son desestimados, pues forman parte del retrato que se hace desde el objetivo del cinematógrafo literario.

Desde la perspectiva del lector, este objetivismo le garantiza la posibilidad de involucrarse aún más en el proceso interpretativo del texto, pues ha de ser él quien complete las apreciaciones de tipo psicológico que no figuran de manera explícita, de ahí que su mayor grado de implicación en el proceso creativo le otorgue, a ojos de Castellet y Robbe-Grillet, un mayor valor, si cabe, a la técnica objetiva. Este procedimiento, como fase última del descenso del autor al plano terrenal, provoca que se enfrente al lector de cara y que sea posible una colaboración entre iguales que garantice una mayor libertad en el proceso creativo-interpretativo.

De este modo, respecto al empoderamiento del lector y la pérdida de autoridad por parte del autor, Castellet concluye el incremento de la responsabilidad el primero respecto al segundo también supone, como no podría ser de otra manera, un aumento de su exigencia en el marco del hecho literario. Un mayor esfuerzo a la hora de interpretar, pues tendrá que ser capaz de rellenar aquellos espacios de significado que el autor, de manera deliberada o no, haya dejado vacíos. Se igualan, por tanto, las condiciones de participación en el acto creativo de la narración, ambos a un mismo nivel, sujetos a un pacto que al mismo tiempo les garantiza un amplio grado de libertad:

El lector se ha convertido, pues, en protagonista activo de la creación literaria (...) Pero a éste, su hora, a la vez que en satisfacción, se le convierte en exigencia: se le exige un doble esfuerzo de atención y humildad. Atención y trabajo, los que pide el libro abierto (...) La hora del lector (...) es, en realidad, la hora del equilibrio entre dos hombres que se descubren iguales en una tarea común (Castellet, 1957: 63)

Robbe-Grillet, Barral y Barthes

Existe una relación entre uno y otros,

pero no sabemos bien cuál sea.

Esa discontinuidad, ese cabo que queda por atar,

confiere una mayor verdad artística al personaje.

«Dos novelas de Alain Robbe-Grillet», J. GIL DE BIEDMA

Hacia el año 1955, según queda relatado en *Los años sin excusa* (1978), segundo volumen de memorias de Carlos Barral, el poeta y editor catalán conoce al por aquel entonces innominado Alain Robbe-Grillet, iniciando de este modo una relación afectiva que acabaría constituyendo un puente de intercambio ideológico y estético entre París y Barcelona:

No olvidaré fácilmente mi primer encuentro con Alain Robbe-Grillet [seguramente en 1955, mismo año de la aparición de Jaime Salinas en la editorial Seix Barral], cuando estaba interesado en publicar su primera obra, *Les Gommès* [Les Éditions de Minuit, 1953, traducido como *La doble muerte del profesor Dupont* en Seix Barral, 1956]. Me había citado en la editorial, Les Éditions de Minuit, de la que yo ignoraba entonces que fuese colaborador principal (...) Robbe-Grillet me puso al habla con su patrón, Jérôme Lindon, uno de los editores con más sañuda e inquebrantable vocación que conozco (...) Hablado lo poco que había que hablar, nos fuimos Alain y yo a tomar copas y a meditar sobre el futuro de la literatura (Barral, 2001: 394-395)

Así, en torno al año 1955, entablaron amistad estos dos humanistas de la edición y la creación, gracias a los frecuentes viajes que Barral, como editor incipiente, emprendía a París; pero no sería hasta el año 1959 que el compromiso y la consonancia de posicionamientos se consolidaría. En el mes de mayo de este año, en el seno de la primera ‘encrucijada’ de Formentor, unos meses después de que durante el homenaje a Antonio Machado en Colliure Carlos Barral tomara

conciencia de su posición de privilegio (2001: 429), como miembro de una naciente generación poética y editor a la vez, se celebró en la isla de Mallorca una asamblea que reunió a lo más granado de la escena literaria europea del momento; tanto a poetas, durante las Conversaciones Poéticas del día 18 al 25, como a narradores, en el posterior Coloquio Internacional de Novela, entre el 26 y el 28 del mismo mes:

Formentor se convirtió en un lugar familiar o en una referencia constante para la vanguardia de la edición europea y en el ágora literaria más importante y famosa de la década de los años sesenta (Barral, 2001: 466)

Como relata el también asistente Joan Fuster (1959: 210), el objetivo de dicho encuentro de novelistas, promovido por Barral desde la colección Biblioteca Breve y auspiciado por otros editores europeos como G. Einaudi, era dialogar sobre el modo en que la narrativa de la época abordaba la realidad social, y, en definitiva, precisar si la novela se encontraba en un periodo de florecimiento o decadencia.

Asimismo, en su reseña sobre dicho encuentro, Fuster destaca la polémica central que dividió a los asistentes y que, de algún modo, resume cuáles eran las dos grandes tendencias estéticas en Europa a caballo entre los años 50 y 60: por un lado, se encontraba la nueva escuela francesa, la de los Michel Butor y Robbe-Grillet, esteticista —«el único compromiso posible, para el escritor, es la literatura» (Robbe-Grillet, 1965: 158)—, experimental y neohumanista, más que 'objetivista', como se le acabó llamando; por otro lado, el movimiento de arraigo español, social-realista, con los Goytisolo y López Pacheco a la cabeza, bajo el magisterio de J. M. Castellet, quien, a la postre, haciendo apología de este mismo posicionamiento, haría una lectura sesgada e interesada, exclusivamente en clave de realismo social (Riera, 1988: 184-90), de la reciente historia de la literatura española, y en particular de la producción poética de A. Machado, en la mencionada Antología de 1960, *Veinte años de poesía española*.



La edición barraliana: apertura cultural y disensión política

En aquellos años, navegando entre las dos corrientes que atinara a confrontar Joan Fuster, Barral ya había comenzado su labor editorial al frente de Seix Barral, publicando textos que aireaban el enclaustramiento de la cultura oficial bajo la dictadura, como en 1956 hiciera con la primera novela del también editor Robbe-Grillet, traducida como *La doble muerte del profesor Dupont*.

Paralelamente a su empeño editorial, provisto no en balde de un carácter subversivo, si bien velado, que ya ha sido destacado en otras ocasiones (Sarría, 2008: 67-78), Barral ya había asentado las bases de su poética en el artículo programático «Poesía no es comunicación», publicado en la revista *Laye* en 1953, cuyo contenido contestatario entronca a su vez con sus declaraciones previas en favor de la poesía como conocimiento, que habían aparecido en la revista *Estilo* en 1949 (Riera, 1988: 126). Su clara inclinación hacia el acto poético autónomo, entendido como proceso cognoscitivo en el mismo momento de la escritura, pero también en el de la re-creación o lectura, colisiona con las posturas 'sociales' imperantes en el panorama literario español del medio siglo, al mismo tiempo que entra en consonancia con los planteamientos que en estos primeros años de la década de los 50 comienza a manifestar Roland Barthes desde París.

Como se ha apuntado en el capítulo anterior, hablaban ambos en voces concordantes, aunque alejadas en geografía y forma, de una escritura, deudora del simbolismo francés, que es total y libre, y que en ningún caso ha de ser dependiente del referente externo, porque asume que toda referencia diáfana hacia lo extratextual, así como todo intento de establecer una comunicación literaria directa, evidencia una innegable ingenuidad y una simplificación falaz del proceso

creativo (Barral, 1953: 25).

Mientras que en *Le Degré zéro* (1953) Barthes se opone a la concepción sartreana del *engagement*, como 'compromiso netamente político y social' (Bogue, 1980: 158), Barral, con el artículo de *Laye* de ese mismo año, rebate la tesis de Carlos Bousoño expuesta en su *Teoría de la expresión poética* (1952), que entendía la creación poética como un acto comunicativo cuyo mensaje, existente antes de la génesis lírica, podía percutir directamente en la realidad. Cuestionando dicha premisa, el joven Barral también contrariaba, con la debida deferencia, la máxima de Vicente Aleixandre, «poesía es comunicación», y, por extensión, minusvaloraba todo planteamiento pretendidamente comprometido con la esfera social, que de hecho era el postulado estético más en boga en la década de los 50 (Riera, 1988: 151).

En estos términos, la consonancia de posicionamientos entre Barthes y Barral salta a la vista: transgresores e inconformistas, sus planteamientos contrarios a la literatura socialmente *engagée* y, por consiguiente, dependiente del referente externo, parecen comulgar intertextualmente en torno a 1953, año embrionario para la carrera de ambos autores. Así pues, coetáneamente, Barral, desde la creación poética, y Barthes, desde la teorización de base estructuralista, acaban confluyendo en un discurso consonante sobre la naturaleza de la expresión literaria.



De Barthes a Barral por Robbe-Grillet

A pesar de las concomitancias que se vislumbran en sus textos, no hay certeza sobre la relación factual entre el teórico francés y el poeta catalán en ciernes, como la hay sin duda entre Barral y su homólogo parisino Robbe-Grillet. La influencia directa entre el filósofo y el poeta barcelonés resulta arduamente demostrable: no se puede determinar si Barral y Barthes se llegaron a conocer en alguna de aquellas escapadas del editor catalán a París, que quedan relatadas en sus memorias. En cualquier caso, parece presumible pensar que especialmente Barral, que estaba al corriente de los movimientos editoriales más pujantes, debiera conocer de primera mano textos canónicos de Barthes como *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) o *Mythologies* (1957). No en balde en aquellos primeros años de formación literaria como poeta y editor Barral reconoce ser lector asiduo de revistas parisinas como *Les Temps Modernes*, *Tel Quel* o *La Nouvelle Revue Française* (Barral, 2001: 394). Es en esta última en la que precisamente descubre a Robbe-Grillet (2001: 316), y donde comenzaban a aparecer artículos críticos analizando la obra de Barthes, como el publicado en 1955 por el propio director de la NRF, Jean Paulhan, sobre los textos que más tarde constituirán *Mythologies* (1957).

En todo caso, al menos en los textos que se han podido consultar, Barral no menciona a Barthes como lectura o influencia. Aun asumiendo que el poeta-editor no hubiera entrado en contacto directo con estos textos dada su estrecha contemporaneidad, resulta de recibo pensar que debía estar imbuido de su contenido incluso antes de que fueran publicados. En la época, dicha corriente subalterna de revisión estética comenzaba a empapar el pensamiento de índole progresista de estas ideas que afrentaban la literatura comprometida y los usos convencionales, y abrían un nuevo marco de análisis cualitativo. Será la prosa de

autores como Robbe-Grillet o Michel Butor la que servirá como vehículo de irradiación de estas nuevas formas, gracias a que paulatinamente se fueron ganando la consideración de editores extranjeros como Einaudi en Italia o Barral en España. La camaradería entre todos ellos, y el consiguiente haz de intertextos que comienza a mediar, cristaliza en la mencionada encrucijada de Formentor, tanto en su versión de 1959 como en su secuela al año siguiente.

Por su parte, desde la perspectiva contraria, en estos mismos años se fragua la amistad entre Robbe-Grillet y Barthes, que resulta más notoria y corroborable factualmente. Esta relación parece tener su origen con la publicación de la primera obra de Robbe-Grillet, la mencionada *Les Gommages* (1953). Como le ocurriera a Barral al intentar publicar su primer poemario, *Metropolitano* (1957), las casas editoras se muestran reticentes a invertir en textos de gran complejidad que parecen de escaso interés. Dado el poco éxito de la obra una vez publicada por Les Éditions de Minuit en 1953, en una carta fechada en julio de ese mismo año el editor Jérôme Lindon se dirige al que acabará siendo su compañero en la editorial, Robbe-Grillet, notificándole la escasez de ventas, al mismo tiempo que reconoce haber iniciado contactos para que la trama del profesor Dupont reciba un espaldarazo de la crítica que le haga remontar la popularidad: «Je sais quelque bonnes critiques qui sont en train de se préparer» (Corpet-Lambert, 2002: 23).

Al año siguiente aparece, por tanto, un primer artículo de Barthes en la revista *Critique*, «Littérature objective» (1954), sobre la ópera prima de Robbe-Grillet, donde el crítico se muestra partidario de este nuevo modo de narrar, en el que encuentra reflejada su teoría de la escritura en grado cero, desafectada y original, que entiende como la forma literaria liberada. Además, dada la ausencia de retoricismo y extrañamiento, en cuanto a la forma Barthes declara antitéticas la prosa blanqueada de Robbe-Grillet y la poesía moderna y renovadora, si bien es cierto que destaca que ambos moldes literarios coinciden en lo esencial: la pretensión de experimentar con el lenguaje y provocar una ruptura con la lógica tradicional, consiguiendo que la palabra adquiera autonomía, y pueda, de este modo, quedar liberada para establecer asociaciones significativas inauditas (Bogue, 1980: 161).

En este sentido, esta oposición entre prosa y poesía moderna ya había sido puesta de manifiesto en *Le Degré zéro*, al afirmar que toda prosa era equivalente a la poesía clásica, puesto que la función de estos modos tradicionales era «d'ordonner un protocole ancien, de parfaire la symetrie ou la concision d'un rapport» (Barthes, 2002a: 198), mientras que la expresión poética moderna debía ser «un acte sans passé immédiat, un acte sans entours», que albergara en sí misma «une sorte de géologie existentielle, où se rassemble le contenu total du Nom» (2002a: 199). De este modo, asumiendo la categorización barthesiana, la propuesta narrativa de Robbe-Grillet desmontaba el antagonismo prosa/verso al presentar novelas donde los objetos aparecían *per se*, aislados de todo entorno asociativo que pudiera limitar su contenido semántico sustantivo, de tal manera que el resultado estético se asemejaba sustancialmente al que provocaba una expresión poética renovadora como la barraliana, cuyos términos tienden hacia una significación absoluta, independiente, «[qui] contient simultanément toutes les acceptions» (2002a: 200).

Los artículos elogiando su prosa serán más frecuentes un año más tarde, cuando el autor bretón se convierta en consejero literario de Lindon en Les Éditions de Minuit y publique en junio *Le Voyeur* (1955). Sobre esta segunda obra Roland Barthes escribe un nuevo artículo titulado «Littérature littéraire» (1955), donde de nuevo muestra su admiración hacia el estilo revolucionario del autor de Brest, como una propuesta narrativa que tiende a blanquear el mismo acto narrativo, y que exige al lector que se fije en la expresión, que se sumerja en una lectura más exhaustiva y ‘comprometida’, aunque sólo con el propio texto, la cual suponga en sí misma una experiencia de conocimiento lingüístico y conceptual.

La consonancia entre ambos alcanza tales cotas que, como afirma Ronald L. Bogue, han sido varias las voces que consideran el auspicio de Barthes como el fundamento principal de la buena reputación que alcanza Robbe-Grillet, y que incluso el semiólogo era quien mejor conocía lo que el novelista pretendía hacer con su novedosa propuesta narrativa (Bogue, 1980: 156).

A este respecto, Fanny Lorent en su obra *Barthes et Robbe-Grillet. Un dialogue critique* (2015) centra gran parte de su estudio en esclarecer los puntos de conexión

estética que había entre los dos creadores franceses. Establece como periodo de mayor unión entre ambos los años 1954 al 1958, precisamente la época en que Barral, en su faceta de editor, intensifica sus viajes a la capital francesa. Lorent también marca como hito que desencadena su mayor sintonía la publicación de *Le Voyeur* en 1955 y la consiguiente respuesta laudatoria de Barthes con «Littérature littérale», incidiendo en que dicha novela se articulaba como artefacto perfecto en el que se acentuaba el carácter formal e intemporal de la literatura (Lorent, 2015: 23). Sin embargo, a pesar de los evidentes elogios, el artículo de Barthes comienza a dejar entrever ciertos recelos que, en este momento, son mínimos y se concentran en «L'être-là des choses» (2015: 25), que parece no respetarse por la repetición y el uso de las conjunciones. Aun así, se observa que Barthes y Robbe-Grillet forman un tándem que marca un haz de intertextos y que va más allá de lo literario, como se puede apreciar en su correspondencia.

Lorent no duda en afirmar que Barthes, a pesar de las pequeñas discrepancias que ya se atisbaban, se convierte durante este periodo en la pieza principal para el desarrollo de las ideas teóricas de Robbe-Grillet, sobre todo en relación con *Le Degré zéro* y en conceptos como *l'engagement* formal, la revolución o la crítica frente a la novela naturalista decimonónica. De este modo, el autor de *Les gommes* comienza a fundamentar su «nouveau réalisme», alejado del orden burgués convencional, en artículos como «Réalisme et révolution» y «Pour un réalisme de la présence», que son el origen del capítulo «Une voie pour le roman futur» de la obra que sistematiza su teoría, *Pour un nouveau roman* (1963, trad. 1965).

Al igual que Carlos Barral valoró muy positivamente haber encontrado en Robbe-Grillet un ejemplo de prosa que, por medio de técnicas objetivistas, conseguía renovar la narrativa y dotarla de un mayor grado de concreción, como él mismo pretendía, Barthes se satisface de que esta prosa renovada coincidiera plenamente con los planteamientos teóricos que había defendido desde *Le Degré zéro*, puesto que el pensador francés tenía la fijación de que su teoría no quedara en mero mito o fabulación y pudiera tener una plasmación en la literatura de su tiempo:

Les voix des auteurs se font écho: Robbe-Grillet avoir trouvé dans les écrits barthésiens la juste expression théorique de sa conception de la littérature, et Barthes paraît reconnaître dans les œuvres et les réflexions de Robbe-Grillet le modèle vivant du système conceptuel qu'il défend depuis *Le Degré zéro de l'écriture* (...) Pour Barthes, il importe de *donner corps*, de trouver un *corpus*, à cette nouvelle littérature dont il se fait l'annonciateur dans *Le Degré zéro* (...) chacun semble trouver dans l'autre ce qui lui fait défaut (Lorent, 2015: 28)

En esta época, paralelamente a este trasvase de la teoría barthesiana a la narrativa de Robbe-Grillet, se produce también el movimiento inverso, por el cual Barthes comienza a estar imbuido por la literatura del autor de Brest e inicia de este modo su interés por la creación propiamente dicha, desarrollando, en su propia terminología, un *désir d'écrire* que le llevará a convertirse en *écrivain* al mismo tiempo que crítico. Como el propio Barthes teoriza, establece una distinción entre los intelectuales o *écrivants*, que se encargarían de la crítica y la divulgación, y los *écrivains*, los creadores literarios, y a cuyo grupo se unirá a partir de la publicación de *Michelet*, en 1954. No obstante, precisamente Barthes será quien en primer término pondrá en cuestión la taxonomía, admitiendo que puede haber seres híbridos, *écrivain-écrivant*, como ocurriría en su caso. Por tanto, la complementariedad entre Barthes y Robbe-Grillet llega a su clímax en el momento en que cada uno desarrolla el discurso que había caracterizado al otro, de tal manera que Barthes, desde 1954, origina una *écriture* propia, por la creación de un lenguaje original, aunque a veces quedé disimulado bajo la apariencia de *écriture* o discurso crítico. Esta naciente *écriture* literaria en Barthes dará pie a una serie de obras de creación entre las que cabe destacar *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), de la que se hablará en capítulos posteriores por conformarse como paradigma de la renovación de la prosa autobiográfica, paralelamente a la obra memorialística de Barral.

Entre Barthes y Robbe-Grillet se produce una simbiosis que se observa en el vocabulario que ambos comparten, como ocurriría entre Barral y Gil de Biedma. Esta «porosité discursive» de la que habla Lorent implica que ambos autores comparten un mismo campo homogéneo de significados, además de un espacio

común en el que ambos se reconocen como deudores del otro, hasta el punto de que Barthes al felicitar a su amigo por la consecución del Prix des Critiques con *Le Voyeur* admite estar contento no sólo por él, sino, «même en un sens, pour nous» (2015: 77). Más allá de los aspectos afectivos, se puede considerar como nucleares las motivaciones de tipo estrictamente literario, por la dependencia antes mencionada entre *écrivain-écrivain*. El discurso de Barthes, en su afán por adquirir un lenguaje original y propio, tenderá a ser indirecto, aunque sin alejarse del lenguaje directo, pues sigue refiriéndose a la obra de Robbe-Grillet de un modo crítico. Esta simbiosis es entendida por Barthes como una melodía de palabras compartida, que seduce a ambos como un canto de sirena.

El tono del discurso, al que Barral también confería una relevancia capital, se mantiene a lo largo de los textos críticos de Barthes y los literarios de Robbe-Grillet como una intertextualidad de orden cualitativo, y en este sentido se repiten términos muy significativos como *ailleurs* o *au-delà*, referidos a un espacio otro inalcanzable; o también *l'analogie*, como procedimiento, similar al de la semejanza del que tratan N. Catelli y Lejeune (2015: 79-80).

Sin embargo, con el tiempo se producirá un distanciamiento entre los autores franceses que parece atisbarse en el hecho de que Barthes, a pesar de haberse iniciado como *écrivain*, comienza a desear la posición de Robbe-Grillet como *écrivain*, más que la suya propia: «l'écritain, à ses yeux, c'était l'autre alors qu'il voulait que ce soit lui» (2015: 30). Además, a partir de 1957 Robbe-Grillet comienza a desbancarse tanto de la *Nouvelle Critique* encabezada por Barthes como de la crítica tradicionalista. Es el propio Barthes el que había marcado la distinción maniquea entre la nueva y la vieja crítica y literatura, extremando sus polos y colocando al autor de *Les Gammes* en uno de ellos. Robbe-Grillet, por su parte, acaba asumiendo que sus obras no alcanzan el ideal contenido en *Le Degré zéro*, pues no cree que su literatura pueda estar *entièrement deconditionnée*, de manera que reconoce su fracaso y comienza a distanciarse del magisterio de Barthes. En definitiva, el novelista acaba sintiéndose atrapado en una serie de atributos, como el de que su narrativa niega al ser humano, que proceden de una interpretación sesgada de la teoría barthesiana pero, de un modo u otro, condicionan su obra

literaria. Así pues, lo que en un primer momento había servido a Robbe-Grillet como fundamento y apoyo para darle a conocer entre el público, en este momento se convierte en una losa que no le permite autoafirmarse como novelista al margen del yugo de Barthes:

Robbe-Grillet est face à un véritable engorgement de présence barthésienne. Il est prisonnier des malentendus critiques — l'objectivité, l'inhumanité —, dérivant de la théorie barthésienne, qui, bien qu'encouragés un moment par l'écrivain lui-même, engluent désormais les œuvres, assujetties à une lecture paralysante. Robbe-Grillet alors est cerné par la radicalité de Barthes d'un côté et de l'autre par les méprises qu'elle a suscitées. S'il a sans aucun doute été séduit par la voie blanche tracée par Barthes, s'il a certainement profité de la visibilité de l'imbraglio des gloses qui s'y sont attachées, le fantasme et la projection atteignent désormais leur limite (Lorent, 2015: 100)

Con todo, cuando Robbe-Grillet se lanza a compilar sus disertaciones teóricas en la obra *Pour un nouveau roman*, no vacila en reformular las conclusiones a las que había llegado Barthes en su afán por identificar su pensamiento con el estilo del novelista, y de alguna manera modera los planteamientos 'objetivistas' y alienantes del crítico, acercándose más bien a una lectura 'experiencial' y humanista, sin dejar de ser esteticista, en la que lo que prima, como en la poética barraliana, es la percepción desde el ojo humano y la construcción de un 'nuevo hombre' mediante la toma de conciencia de una nueva subjetividad cognitiva:

La nueva novela sólo se interesa por el hombre y su situación en el mundo (...) Aun cuando se encuentran en ellas muchos objetos, y descritos con minuciosidad, existe siempre y ante todo la mirada que los ve, el pensamiento que los recuerda (...) Los objetos de nuestras novelas nunca tienen presencia fuera de las percepciones humanas (...) Sólo Dios puede pretender ser objetivo. Mientras que en nuestros libros, por el contrario, es un hombre quien ve (...) Y el libro no refiere más que su experiencia, limitada, insegura (Robbe-Grillet, 1965: 153-155)

Por tanto, esta amistad trabada en torno a los años 1953-55 conlleva la identificación, y, en cierto modo, la asimilación y reinterpretación del pensamiento

barthesiano en otros moldes, como el novelístico. En consecuencia, se produce la canalización de esta oleada renovadora hacia círculos extranjeros, en los que percutirá mediante los lazos afectivos y editoriales que se granjea el conocido precisamente como *le voyageur du Nouveau Roman*. En esta coyuntura, la prosa de Robbe-Grillet consigue visibilidad y renombre más allá de las fronteras de su país, incluso antes de que lo obtuviera entre sus compatriotas: corroborando lo dicho, Barral atestigua que Jérôme Lindon se quedó sorprendido cuando le mostró interés por los derechos en lengua castellana de la primera novela de Robbe-Grillet (Barral, 2001: 316), lo que demuestra, además, que el editor catalán, de acuerdo con su propio olfato y con su gusto, apostaba por textos arriesgados, rescatándolos del anonimato y otorgándoles nuevos públicos.



Un entramado intertextual

Se puede entender mejor los versos de un poeta tan alambicado como Barral si recurrimos en primer lugar al resto de obras del propio autor, que se nutren en una espiral incesante de intertextos *restreints*, pero también si acudimos a las glosas escritas por otros poetas coetáneos, como sería un ejemplo paradigmático el comentario paratextual sobre *Metropolitano* que le dedica su amigo Gil de Biedma al año siguiente de su publicación (*Ínsula*, 1958), y que de algún modo aporta las claves de lectura necesarias para afrontar la complejidad del primer poemario barraliano.

Sin embargo, estos textos poéticos, como entramado de estratos de significado, sólo pueden ser comprendidos sustancialmente si se accede a los hipotextos velados que subyacen bajo la expresión. Desde una formulación poética que dialoga con Barthes y que se inscribe en la tradición filosófica del *New Criticism* eliotiano, la función del poeta, según la óptica del primer Barral de *Metropolitano*, pasa a ser la de sugerir un nuevo lenguaje de la sensibilidad, desmembrando las asociaciones significativas establecidas por el uso, para poder liberar su expresión «des mots d'autrui» (Barthes, 2002a: 181) y alcanzar así un estilo independiente del orden social, que sugiera nuevas formas y suponga conocimiento:

[La parole poétique] institue un discours plein de trous et plein de lumières, plein d'absences et de signes surnourissants, sans prévision ni permanence d'intention et par là si opposé à la fonction sociale du langage (Barthes, 2002a: 200).

Pienso que la poesía es primordialmente un resultado especulativo, no un medio singular de expresión de realidades espirituales preexistentes al poema (...) el

sentido profundo del texto y los sentimientos en que se desarrolla no se transmiten de autor a lector sino en grado de meros indicios (Barral, 1997: 309-310)

La 'singular claridad', que desde Derrida se le ha reconocido a Barthes, permite arrojar luz desde una perspectiva novedosa a la hora de afrontar la lectura de una obra tan pretendidamente hermética como la del primer Carlos Barral. Sin pretenderlo, en cambio, la prosa y los versos de Barral teorizan, si bien en un orden diferente del de Barthes: sus metagoges no exentas de sensualidad son el resultado de una reflexión rigurosa sobre cómo sugerir la experiencia revivida en el mismo momento de la creación sin caer en los usos manidos que puedan desviar su voluntad. La literatura debía generar conocimiento autónomo e inédito, como desde sus orígenes manifiesta, pero un tipo de conocimiento que, siendo principalmente lingüístico, permitiera descubrir, desde una perspectiva similar a la que manifiesta Robbe-Grillet en *Pour un nouveau roman*, cómo percibe e interacciona el ser humano en sociedad:

[Sobre *Metropolitano*] el libro narra una experiencia de vida urbana, de convivencia, desde el punto de vista del ciudadano de una gran urbe (...) una situación humana que cada lector nutrirá de los contenidos de su propia experiencia, de su historia (*Almanaque* 9-10),

sin pasar por alto, por tanto, que se trata de una percepción basada en una representación bifronte: del poeta al poema, creación de conocimiento lírico en primera instancia, y del poema al lector, recreación o reconocimiento en segunda instancia, lo que lo pone en relación, *avant la lettre*, con los postulados de la teoría de la recepción de H. R. Jauss, y en concreto con el concepto gadameriano de 'fusión de horizontes', que unos años más tarde Barthes extremará hasta declarar la muerte de la autoridad creadora.

Por lo que respecta a la faceta de editor y promotor de nuevas tendencias, cabe reseñar que en la primera encrucijada de Formentor la convergencia de los mencionados movimientos antagónicos de raigambre dispar evidencia un momento de confrontación estética: sobre la tendencia hegemónica del realismo

social en España se vierte la alternativa renovadora, auspiciada por el editor catalán a través del autor de *Le Voyeur*, y que rezuma el pensamiento inconformista de Barthes. Es, por tanto, la asimilación moderada de las posturas barthesianas, con carácter humanista además de esteticista, la que cunde en la voz del Robbe-Grillet que acaba enfrentándose al credo romántico de los novelistas sociales españoles. En 1959 la asunción de estas ideas peregrinas resulta intolerable incluso para algunos intelectuales de primera línea, de manera que, apenas un año después, la citada antología de Castellet todavía las eludirá desde la estética social-realista que estaba quedando trasnochada.

En todo caso, gracias a esta conexión entre Francia y España que promueve Barral al apostar por la narrativa, tan admirada en un principio por Barthes, del precursor del *Nouveau Roman*, el panorama literario español comienza a regenerarse y podrá superar la literatura de tipo social, literatura de urgencia, de oposición pragmática ante el régimen, para dar lugar a una propuesta más elaborada, que, consciente de sus límites, se cuestiona a sí misma, dinamitando los propios moldes y llevando a cabo una disidencia cultural basada en la renovación formal.

· Capítulo II ·

HACIA LA RENOVADA PROSA BARRALIANA

En mi memoria aquí, en este lugar exacto
la acera de grandes losas que quizás no existiera
hacía un quiebro adentro, huyendo de la duna
segada por la esquina del viento en la pared.

Había dos portales de un verde oscuro y sucio
dos zaguanes hundidos de los que yo me apartaba,
porque no pasaba el triciclo que no tuve
por el estrecho dique y yo creía
que estorbaba en las húmedas sombras y quién sabe
si no era muy bien visto en el lugar.

CARLOS BARRAL

Orígenes

A comienzos de la década de los 70, Carlos Barral comienza a dictar *Años de penitencia* (1975), aunque todavía no sabe en qué molde literario se ubica este nuevo texto o qué género desafía. Aun así, a lo largo del proceso de composición el poeta acaba tomando conciencia de que lo que está haciendo es articular una prosa renovada, que escapa de los referentes memorialísticos que conocía, y que puede dar pie a un nuevo «monstruo» (Barral, 1997: 92) en un plano ficcional, pese a su escenografía autobiográfica y el encuadre sociohistórico:

Este libro no es congruente con el proyecto que me decidió a su redacción (...) Quería pintar el paisaje civil y la atmósfera moral de aquellos años, usándome y usando mis recuerdos como sola perspectiva, haciendo a un lado todo lo estrictamente singular de mi propia historia (...) Pero, evidentemente, no he sabido hacerlo. El alma del testigo, minuciosamente educada para la poesía lírica, ha ido invadiendo inexcusablemente el relato (...) el libro quisiera alcanzar la dignidad de la obra de ficción (Barral, 2000: 71 y 72).

Un monstruo que, por primera vez en su carrera literaria, será cincelado *ex profeso* en la prosa, con lo que el paradigma se altera pero sin afectar a la singularidad estilística ni a su marco estético. «El alma del testigo», el espíritu del poeta que se ha formado en la lectura de clásicos grecorromanos y del simbolismo francés, condiciona indefectiblemente la perspectiva sobre la década de los 40, marcada en la experiencia barraliana como años de penitencia social, que es también la etapa de formación cultural e ideológica de la generación conocida como la de los niños de la guerra, y que, como describe el propio Barral en *Años de penitencia*, «tampoco era tan incómoda», porque «ignorábamos que en el cinturón de aquella ciudad gris y desangelada (...) aquellos mismos meses, aquellos primeros años, eran tiempos de hambre atroz y de persecución sangrienta» (2001: 89). Esta *mauvaise conscience* burguesa y su fijación preciosista y escéptica en cuanto a la transmisión del contenido poético marcan la singularidad en la representación de lo que se había planteado como una crónica que reflejara el sentimiento colectivo

de las generaciones en la posguerra.

Por su parte, Andreu Jaume al reeditar los tres volúmenes de prosa memorialística (2015), puntualiza que Barral, como Jaime Gil de Biedma y Gabriel Ferrater, había adquirido conciencia de las carencias a nivel formal y temático que presentaba la prosa en castellano en comparación con otras tradiciones como la francesa:

Otra cosa es en España, donde la prosa no tuvo tiempo de realizarse, abortada por la Contrarreforma. La Teología y la Casuística vaciaron de objetos el mundo mental de la nación, substituyéndolos por conceptos (...) El castellano, en cuanto a prosa, se quedó para los usos ejemplares. O eso o el puro y simple pintoresquismo (Barral, 1993: 74)

En una etapa temprana de su formación como escritor, las lecturas de memorialistas clásicos y otros autores contemporáneos en lengua francesa, como es el caso de las *Memorias* del cardenal de Retz, el *Journal* de André Gide (Barral, 1997: 85 y 86) o también *Les mémoires d'une jeune fille rangée* de Simone de Beauvoir (1993: 78), son para Barral referentes que le permiten construir una prosa castellana que atente contra sus limitaciones tradicionales, lo que se ejecuta en consonancia con su propia poética de la sensualidad verbal y la expresión autónoma. Esta sinergia produce el efecto de una expresión novedosa, inédita, que, no obstante, alberga cierta familiaridad por la presencia de los mencionados intertextos franceses y la intratextualidad con su producción en verso, especialmente *Metropolitano* (1957), en cuanto a los aspectos tonales y las asunciones estéticas —«Pienso en la posibilidad de procurar hacerme una prosa como quehacer inmediato sucesor de *Metropolitano*», 1997: 86— y *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), por lo que respecta a los temas y al marco sociohistórico.

A este respecto, Carme Riera fue pionera al poner el foco sobre el vínculo que se establecía entre su producción poética y la prosa autobiográfica, que queda patente en las coincidencias temáticas y en la recurrencia a determinados *topoi*, especialmente evidentes en los títulos de los capítulos. Como destaca Riera, la prosa se convierte en un comentario que complementa la poesía, y que, a tenor del

hermetismo que caracteriza a la poética barraliana, pasa a ser un elemento de gran utilidad que facilita la comprensión y aumenta el alcance de sus versos:

Años de penitencia, Los años sin excusa, Cuando las horas veloces y Penúltimos castigos (...) cada uno de ellos encuentra su antecedente en un poemario anterior al que en parte prosifica y en parte amplía. Así los dos primeros volúmenes de memorias surgen de *Diecinueve figuras de mi historia civil*, cuyos poemas se desarrollan allí en una reflexión mucho más analítica. *Penúltimos castigos* y *Cuando las horas veloces* se relacionan íntimamente con los textos de la sección última de *Usuras*, «Figuración del tiempo», y con *Informe personal sobre el alba y acerca de algunas auroras particulares* (Riera, 1998: 10).

Los citados vínculos entre el conjunto de la prosa y el verso barralianos presentan su materialización más evidente en la coherencia estilística ya comentada entre el primer tomo de memorias, *Años de penitencia* (1975), y el poemario donde se configura por primera vez la singularidad estilística de Barral, *Metropolitano* (1957).

En su texto crítico *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación* (2002), José Vicente Saval también señala la coherencia de tipo referencial, especialmente en relación con el posicionamiento que adopta Barral hacia las instituciones educativas durante la dictadura franquista:

Entre los catorce años que separan *Diecinueve figuras de mi historia civil* y *Años de penitencia* no existe la más mínima vacilación a la hora de desencadenar un ataque furibundo hacia aquellas instituciones (...). Por lo tanto, la obra autobiográfica de Barral en sus dos vertientes resulta cuanto menos [sic] coherente y nada fluctuante (2002: 193)

Con todo, el deseo de Barral por escribir prosa tiene su origen en una etapa temprana y puede encontrarse en el proyecto de novela que en enero de 1958 le propone a Gil de Biedma y que no acabará de cristalizar: «Conté a J. G. el esquema argumental de mi posible novela y me propuso que la escribamos [sic] en colaboración» (1993: 61).

En los *Diarios* se puede observar que a Barral le gustó la idea de escribir

esta novela en colaboración con Gil de Biedma, aun asumiendo las discrepancias de orden estilístico que podrían aparecer: «No creo que tengamos ideas muy semejantes en cuanto a la técnica narrativa que nos gustaría emplear; ése es a mi juicio el mayor inconveniente» (1993: 61). La base argumental se intenta perfilar en estas páginas, y Barral llega a afirmar que, aunque el proyecto colaborativo no prosperara, «a cualquiera de los dos puede serle útil» (1993: 62).

Así pues, a comienzos del año 1958 son recurrentes las referencias a la trama original en torno a «un muchacho de unos 16 años» (1993: 65), aunque el interés comienza decrecer en el mes de abril, cuando Gil de Biedma vuelve de Filipinas y Barral reconoce que «no he escrito una línea desde el mes de febrero» (1993: 68). La querencia barraliana hacia la prosa quedará latente desde entonces hasta que se ponga a trabajar en el proyecto de *Años de penitencia*, en torno a 1970. Además, la propensión hacia lo novelístico en particular queda en suspenso hasta la aparición en los años 80 de *Penúltimos castigos*. En todo caso, la trama de aquel muchacho adolescente, educado en el seno de una familia pequeño-burguesa de la quiere escapar, parece tener su continuación en el argumento del citado *Años de penitencia*, en el que acaban confluyendo la faceta más esteticista del Barral de *Metropolitano*, la vertiente autobiográfica y reivindicativa de *Diecinueve figuras de mi historia civil* y la pulsión novelista, que acaba propiciando el nacimiento de su personaje, que alimentará en la prosa hasta su disolución en *Penúltimos castigos*.

Chosisme, intimidación y lítote

En la línea de lo comentado en el epígrafe dedicado a los intertextos entre Barral y Robbe-Grillet, el autor de *Metropolitano* empieza a sentir admiración por Robbe-Grillet hacia 1955, cuando comienza a entrar en contacto con él en sus frecuentes viajes a París, tal y como queda relatado en *Los años sin excusa* (2001: 394-395).

En sus *Diarios*, Barral declara que una prosa como la castellana, que tradicionalmente había omitido los objetos en favor de las categorías conceptuales (1993: 74), necesitaba una renovación, un cambio de paradigma, de lo conceptual, de la abstracción, a lo material, a la concreción, que sólo se podía producir si se la emparentaba con otras tradiciones más arraigadas a lo objetual:

La gran prosa de Francia, ese enfatismo y esa precisión que ninguna otra lengua tiene, se deben principalmente a la obra de los memorialistas (por autores de Memorias) del XVII y del XVIII (...) Otra cosa es en España, donde la prosa no tuvo tiempo de realizarse, abortada por la Contrarreforma. La Teología y la Casuística vaciaron de objetos el mundo mental, substituyéndolos por conceptos. Y una lengua que se refiere casi exclusivamente a conceptos no necesita desarrollo (1993: 74)

Para superar esta dificultad, la prosa barraliana asimila presupuestos y recursos que ya había utilizado Robbe-Grillet en su narrativa renovadora, una serie de planteamientos de marcado carácter transgresor hasta el punto de que condenaron al autor de *Les gommés* (1952) a la falta de reconocimiento en una primera etapa de su producción, como queda patente en su correspondencia epistolar con Jérôme Lindon.

La propuesta renovadora acometida por Robbe-Grillet, que en ocasiones ha recibido el apelativo de ‘objetivismo experimental’, se encuentra compendiada en su obra *Pour un nouveau roman* (1963), de la que se publica una traducción en Seix Barral en 1965. A lo largo de sus páginas el autor francés alude a las etiquetas que se han asignado a sus novelas, como la de ‘Objetal’, a veces con la única intención

de menospreciarlas. En este sentido, los detractores de la propuesta estética de Robbe-Grillet sostenían que su narrativa producía efectos deshumanizantes e intentaba «desterrar al hombre del mundo», con el único objetivo de marcar un «modo propio de escribir a los demás novelistas» (1965: 10-11). Sin embargo, lo que pretendía Robbe-Grillet con este nuevo molde narrativo era poner el foco sobre las «nuevas relaciones entre el hombre y el mundo», porque entendía que «la sistemática repetición de las formas del pasado» es «absurda y vana», y, además, «puede incluso llegar a ser nociva» (1965: 11).

Esta narrativa de nuevo enfoque será aprovechada por Barral para dotar a su prosa autobiográfica de una mayor ductilidad y plasticidad, así como un mayor acercamiento al material de la expresión y un grado mayor de concreción, de manera más sincera y menos ingenua. Aun así, la prosa memorialística de Barral no pretende reproducir *per se* la representación de objetos a veces abigarrada que ensaya Robbe-Grillet, sino que aboga más bien por una prosa de la sugerencia en la que destaca el proceso de acercamiento a los objetos de la percepción y plantea la duda sobre los problemas de la representación basada en el recuerdo, superando así el intento ingenuo de proyectar la experiencia evocada de un modo realista:

Tus relaciones con los objetos personales, los juguetes y artilugios de entretenimiento (...) fueron siempre sumamente frías, marcadas por el desprendimiento y valoradas sobre todo por sus posibilidades de empleo en la representación (2001: 55)

De este modo, Barral logra representar una realidad predominantemente objetual sin necesidad de designar explícitamente el objeto, con lo que involucra al lector en la tarea interpretativa para que determine por él mismo dónde se encuentra la evocación y dude de la reapropiación de la experiencia empírica. Este planteamiento, por tanto, entra en consonancia con la convicción poética de Barral, que ya había manifestado en el citado artículo de *Laye* de 1953 que no creía en la transmisión de contenidos poéticos explícitos, y es esta idea matriz la que vuelve a determinar su prosa. En las memorias barralianas todo ello queda plasmado en las digresiones metalingüísticas que se intercalan entre las evocaciones, como la que alude al bilingüismo y a la dificultad que experimenta Barral a la hora de designar

realidades que pertenecen originariamente a geografía lingüística distinta:

Pienso que una dificultad tal en nombrar cosas y experiencias de tan viva presencia ha desarrollado en mí el instinto de sustituir el nombre de los objetos y de las situaciones por la descripción o la sugerencia de la forma, instinto que configura un aspecto de mi estilo literario (...) La resistencia a ciertos nombres ha hecho mi elocución preferentemente adjetival y a menudo de alusión indirecta (2001: 126).

Sobre la base de este nuevo paradigma narrativo Barral consigue adentrarse en el territorio de la intimidad, otra de las dimensiones que la prosa castellana había dejado relegadas hasta el momento. El lenguaje que ahonda en las relaciones afectivas o en el ámbito privado era otro de los terrenos que habían quedado vedados en la tradición prosística castellana, siguiendo la reflexión que expone Gil de Biedma en *Retrato del artista en 1956*: «Asombra comprobar de qué pocas cosas está hecho por dentro un español: somos muñecos de resorte, y así resulta de aburrido nuestro trato y de extremosa y simple nuestra literatura. Nuestra intimidad es esteparia, inmemorial» (2015: 277)

De modo similar a lo que Barral había hecho emparentando la tradición prosística francesa con la castellana respecto a la concreción y la materialidad, Gil de Biedma entiende que el referente en el plano sentimental es la literatura inglesa, de cuya burguesía afirma que «es, en materia de sentimientos, la más culta del mundo», y establece una distinción entre las dos tradiciones que influyen principalmente en esta renovación de la prosa en castellano: «La mentalidad de los ingleses no es literal, a diferencia de franceses o españoles, que lo toman todo al pie de la letra» (2015: 247).

Una intimidad que se había mostrado como «esteparia, inmemorial» y que se viene abajo en la prosa barraliana gracias al uso procax del léxico de la sensualidad. Con el uso de este léxico se desvelan episodios en los que Barral se exhibe, tanto a nivel lingüístico como referencial, y no duda en desnudarse ante el lector, dejando a la luz aquello que el poeta quiere mostrar, de tal manera que se incide en la apariencia de sinceridad y de fidelidad con lo vivencial de la que se

hablará más adelante, y que constituye otro de los núcleos que configura su estilo en prosa:

Lo de los lupanares era cachonda escatología y la que precisaba la imaginación había de ser materia limpia, situaciones y objetos surgidos de una selección secreta, como en un cierto tipo de poesía o de pinturas amaneradas (...) Tampoco me he sentido tentado en la literatura por los temas directamente eróticos, contra los que, evidentemente, no tengo ningún prejuicio. Me ha quedado, en cambio, de aquella época, una gran familiaridad con lo que comúnmente se entiende como obscenidad y un gran impudor por todo lo que se refiere al cuerpo desnudo y a su funcionamiento. Ningún acto, ninguna situación natural, me parecen desagradables ni necesariamente impúdicos (...) Mi vida erótica actual y mi vocación literaria me parecen directamente entroncadas con aquella etapa del onanismo ritual de la adolescencia (...) no consigo imaginar qué hubiera sido de mí si hubiera crecido en una época de relaciones fáciles, de comprobaciones inmediatas (2001: 163-164)

Al mismo tiempo que tiende hacia la concreción y que pretende internarse en el ámbito de la intimidad, la propuesta renovadora de *Años de penitencia* muestra un tercer recurso, el de la lítote, que la acaba de definir, acercando aún más la prosa barraliana a la tradición francesa. La manera en que Barral plasma sus recuerdos se basa en el esquema «no recuerdo bien pero recuerdo», por lo que, tras una primera negación, el narrador comienza a discursivizar un recuerdo que no puede ser fijado, puesto que lo que se manifiesta desde de la perspectiva barraliana es que no hay certeza alguna sobre lo que narra. Así pues, *Años de penitencia*, como los dos capítulos de *Memorias de infancia* y los otros dos tomos de memorias, muestran una gran variedad de expresiones introductorias basadas en dicha matriz:

No puedo recordar cuál era la lengua espontánea que usaban el padre y el niño en aquellos *tête à tête* raros y casuales en la ciudad (2001: 39)

Es curioso, del resto del claustro, con la sola excepción de otra profesora, la de ciencias naturales, rubia y más bien agresiva, no me acuerdo en absoluto. No recuerdo ni siquiera si el señor R. daba clases (2001: 193)

De igual modo, a lo largo de su prosa destaca el empleo de modalidades

dubitativas con formas perifrásticas como «debía de ser un licenciado en ciencias» (2001: 82), o el empleo del condicional: «El profesor, ¿se llamaría señor Suárez?» (2001: 83), lo que redundante en el sentido de evidenciar la incertidumbre en la representación de la experiencia vivida.

Toda esta propuesta estilísticamente renovadora de Barral podría quedar compendiada en la sentencia «je n'ai créé mon œuvre que par élimination» de uno de sus grandes referentes literarios, Stéphane Mallarmé (1959: 245). Respecto al mencionado recurso de la litote, que aparece de nuevo en esta cita de Mallarmé, cabe destacar que André Gide lo considera como el procedimiento más característico del clasicismo francés: «Le classicisme —et per là j'entends: le classicisme français— tend tout entier vers la litote», y lo define como el arte de expresar lo máximo diciendo lo mínimo: «C'est l'art d'exprimer le plus en disant le moins» (1924: 42), de modo que en el fondo se aproxima bastante a lo que proponía Mallarmé.

La creación literaria «par élimination» entraña que toda afirmación se sustente sobre la ausencia ontológica, a partir de la negación de la cláusula principal. Cuando Barral intenta representar su recuerdo, lo hace habiendo asumido la desconexión con el referente externo del que parte la experiencia, y así confiesa «no recordar bien». No obstante, su deseo de autorepresentarse continúa y da pie a que la evocación sea tan verosímil como la misma experiencia vivencial.

La metódica inexactitud

A raíz de la influencia procedente de Francia y de su propia convicción estética, la voluntad estilística de Carlos Barral se adecua al deseo de representar la volatilidad de los recuerdos, sin traicionar al referente. Esta pretensión estética queda recogida en la nota introductoria a *Años de penitencia*, de enero de 1973:

El descuartizamiento del relato en piezas temáticas que prevalecen sobre la continuidad cronológica, por ejemplo, o un desenfado rozando a menudo la impertinencia en el que vino a parar, al ser desbordada por la mitología personal, la voluntad de reflexión objetiva. Y, sobre todo, una metódica inexactitud. Puesto que se trataba de suscitar una visión general, granangular, en la que la peripecia del personaje era sólo el punto de vista, no importaba que las dataciones fuesen precisas, los recuerdos circunstanciados y exactos, si su ambigüedad no desequilibraba el cuadro general. Y en principio no lo desequilibraba, era incluso mejor componer con recuerdos incomprobados (2001: 72).

Sobre el razonamiento referido al recurso de la lítote basado en el esquema ‘no recuerdo pero recuerdo’, Barral se desvincula en cierto modo de su relato al presentarse impunemente como un memorialista sin memoria. Por tanto, su intención no es la de hacer una representación fiel de la realidad, sino simplemente plasmar lo que ha quedado en su memoria de lo que fue, en lo que se le otorga mayor importancia a la «visión general» y se desestiman un tanto «las dataciones» o «los recuerdos circunstanciados y exactos». Más adelante llegará a afirmar que podría haber utilizado esta información datística, así como otros testimonios, que le habrían permitido contrastar las incongruencias imprecisiones referenciales que son habituales en su relato, pero esto habría provocado que su autobiografía se volviera marcadamente mimética, lo que entrañaría un empleo falaz de la escritura, como si pudiera proceder de manera diáfana.

De este modo, en tanto que Barral era consciente de las limitaciones que marca la distancia temporal y que provoca que el plano factual no pueda ser

retomado íntegramente, prefiere que su prosa se centre en un tipo de sinceridad que está a su alcance: la sinceridad con los recuerdos, en una plasmación que no rehúye sus imperfecciones, sino que las asume y les otorga valor epistemológico. Así pues, dentro del planteamiento barraliano, el resultado de este proceso, sobre la base de la «metódica inexactitud» y empleando la matriz formal del «no recuerdo pero recuerdo», supera cualquier otro tipo de pretensión ingenua que abogue por recobrar un pasado que es inasible por definición: declara Barral que «era incluso mejor componer con recuerdos incomprobados», de manera que podía tejer un discurso que, pese a volver indefectiblemente sobre el material vivencial, demostrara a su vez ser consecuente con sus limitaciones y sincero únicamente con «el curso natural del recuerdo» (Barral, 2001: 72).

Estos procedimientos para representar el plano referencial y el modo en que se maneja el recuerdo son similares en el caso del mencionado Robbe-Grillet. Este planteamiento es especialmente patente en su libro de memorias, *Le miroir qui revient* (1984), en el que también hace referencia a la concepción objetual y esteticista del relato autobiográfico que tanto Barral como el autor francés acabarían por asimilar:

Si j'ai bonne mémoire, j'ai commencé l'écriture du présent livre vers la fin de l'année 76, ou bien au début de 77 (...) Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi (...) Ainsi, ce n'est pas un hasard si j'accepte en ce moment précis d'écrire un «Robbe-Grillet par lui-même» dont, naguère, j'aurais sûrement préféré abandonner à d'autres le soin. Chacun sait désormais que la notion d'auteur appartient au discours réactionnaire (...) et que le travail du scripteur est au contraire anonyme (...) Je ne crois pas à la Vérité. Elle ne sert qu'à la bureaucratie, c'est-à-dire à l'oppression (...) est devenue dogme (...) Il ne faudrait donc attendre de ces pages quelque explication définitive que ce soit, ni seulement véridique (...) Je ne suis pas homme de vérité, ai-je dit, mais non plus de mensonge, ce qui reviendrait au même. Je suis une sorte d'explorateur, résolu, mal armé, imprudent, qui ne croit pas à l'existence antérieure ni durable du pays où il trace, jour après jour, un chemin possible. Je ne suis pas un maître à penser, mais un compagnon de route, d'invention, ou d'aléatoire recherche. Et c'est encore dans une fiction que je me hasarde ici (1984: 7-13).

En estas primeras páginas de su obra, Robbe-Grillet expone una serie de ideas nucleares que Barral había sacado a la luz en la nota introductoria de 1973. Como se advierte especialmente al comienzo de esta cita —«Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi»—, también el recurso formal utilizado se asemeja al de la atenuación de Barral, con la duda constante sobre la fiabilidad de la memoria y el uso tan propiamente francés de negar una cláusula para reafirmar la siguiente: «Je ne suis pas homme de vérité (...) mais non plus de mensonge». De modo similar a lo que ocurre en la prosa barraliana, Robbe-Grillet no pretende alcanzar la verdad de los hechos, porque es consciente de las mismas limitaciones que Barral y no quiere caer en la mentira ni en el fracaso, que parece inherente a la escritura misma. En cambio, prefiere actuar como «une sorte d'explorateur», sin prejuicios ni expectativas sobre la evocación, que se dedique simplemente a bucear en la memoria, en una búsqueda que califica de «aléatoire» y «d'invention», por lo que sería metódicamente inexacta, aunque no por ello necesariamente menos verdadera.

No obstante, el posicionamiento que adopta Robbe-Grillet comporta un halo subversivo que tal vez en Barral no quede tan patente. Como ya se ha analizado, el escritor del *Nouveau Roman* se ampara teóricamente en Roland Barthes, lo que se detecta claramente al manifestar que podría escribir un «Robbe-Grillet par lui-même», imitando el título de la obra autobiográfica que Barthes había publicado en 1975. Deudor del concepto de *doxa* y convencido también de la muerte del Autor —«Chacun sait désormais que la notion d'auteur appartient au discours réactionnaire»—, con *Le miroir qui revient* Robbe-Grillet pretende reafirmarse dentro del tipo de literatura inconformista que atenta contra los discursos dogmáticos e imperantes. De este modo, el desacato respecto a la verdad factual como símbolo de lo convencional e inalterable entronca con la teoría barthesiana, también materializada en su propia tentativa autobiográfica de 1975.

De la cita de Robbe-Grillet con la que inicia su obra autobiográfica destaca una frase de gran carga semántica que también utiliza como título de un artículo, «je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi», y en el que escribe lo siguiente:

S'il existe un 'nouveau roman', il doit exister quelque chose comme une 'nouvelle autobiographie' qui fixerait en somme son attention sur le travail opéré à partir de fragments et de manques, plutôt que sur la description exhaustive et véridique de tel ou tel élément du passé, qu'il s'agirait seulement de traduire (1991: 50)

Así pues, se vuelve sobre el esquema de la literatura de la negación que aporta «una visión general, granangular», en la línea de la escritura «par élimination» de Mallarmé. Con todo, de acuerdo con la propuesta de Robbe-Grillet, esta escritura que surge de la negación se establece dentro de un género recién acuñado, el de la *nouvelle autobiographie*, que contendría tanto *Le miroir qui revient* como *Roland Barthes par Roland Barthes* pero también *Años de penitencia*, puesto que de la mano de su «metódica inexactitud» y sus procedimientos formales renovadores Barral consiguió proyectar este nuevo género *avant la lettre*.

· Capítulo III ·

CARLOS BARRAL PAR LUI-MÊME

¿Quién ha visto un cadáver? ¿Quién ha visto
de pie, llorando, a un hombre que no existe,
con mortaja de peces, que buscaba
otro cuerpo?

¿Sabe alguien
de un verde hueso antiguo?
¿Me ha visto alguno antes?
Porque tu voz, tu nombre
nos incrusta en un mundo que apartamos
inútilmente desde siempre.

CARLOS BARRAL

Como se ha podido apreciar en los capítulos anteriores, la prosa autobiográfica de Carlos Barral se ubica en una encrucijada de estilos, voces y textos de procedencia diversa. Resulta de gran complejidad determinar una jerarquía en cuanto a la trascendencia que cada uno de ellos tiene en la configuración definitiva de la escritura barraliana, pero no por ello deja de ser cierto que hay textos que, sin demostrarse como influencias directas, contienen una serie de afinidades que permiten arrojar halos de clarividencia a ambos lados. Un caso evidente de este tipo de paralelismo se establece entre la prosa de Barral y *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

La textualidad de Barral queda ubicada en un espacio de encrucijada que también es fronterizo con respecto a los moldes tradicionales. A pesar de que es consciente de que su primer volumen de memorias, *Años de penitencia* (1975), se encuadra en lo que podría ser una saga perteneciente al género autobiográfico — «[Este libro] sea un capítulo (...) de una especie de autobiografía o de algo tal vez más semejante a unas memorias» (2001: 72)—, no duda en afirmar que, a su vez, «el libro quisiera alcanzar la dignidad de obra de ficción, por cerca que quede de la crónica y de la reflexión sobre hechos de la historia menuda» (2001: 72). Por tanto, Barral detecta que su planteamiento autobiográfico se adentra en el terreno de lo ficcional, desde el momento en que decide incluir imprecisiones en su relato siguiendo el patrón de la «metódica inexactitud» y siendo fiel exclusivamente al «curso natural del recuerdo».

Además, resulta revelador el modo en que se refiere a la ficción como un espacio que dignifica la obra resultante. Para un poeta como Barral que, desde sus inicios, había pretendido adentrarse en el terreno de la novela como autor —como atestigua el intento de obra colaborativa con Gil de Biedma que se comentará más adelante—, y que, además, otorgaba un gran valor a lo simbólico y al lenguaje literario como fuente de conocimiento, la ficción era el lugar al que pertenecía de manera natural y en el que quería inscribirse a la hora de discursivizar su experiencia vital.

De modo similar, también la autobiografía de Roland Barthes atenta contra

los límites del género, y lo hace en plena consonancia con el carácter contestatario que caracteriza al autor por su trayectoria y sus asunciones teóricas. Como queda patente en el texto, Barthes, que socialmente no se había sentido admitido por su condición homosexual y la mencionada rebeldía estética, traslada este rechazo de lo convencional al plano de lo literario, afirmando que también su lenguaje queda excluido de los moldes establecidos:

Aux exclusions simples que cet épisode lui représentait, s'ajoutait un dernier éloignement: celui de son langage: il ne pouvait assumer son trouble dans le code même du trouble, c'est-à-dire l'*exprimer*: il se sentait plus qu'exclu: *détaché*: toujours renvoyé à la place du *témoin*, dont le discours ne peut être, on le sait, que soumis à des codes de détachement: ou narratif, ou explicatif, ou contestataire, ou ironique (Barthes, 1975: 89)

Para Barthes, el discurso presenta una presunción de referencialidad que es la que intenta poner en duda a través de un lenguaje que pueda desligarse de los usos comunes que operan bajo el yugo de la ideología. Barthes destaca, además, por su capacidad para desarticular cualquier escena dominada por valores establecidos y convertirla en una retahíla de signos que pueden resignificarse. Uno de los procedimientos que se usan para desmontar la escritura monolítica es el del fragmentarismo, que queda ligado a nociones como las de silencio u omisión, que ya se trataron en la introducción.

En tanto que Barthes, como Barral, pretende escribir su identidad mediante el signo lingüístico, no encuentran una manera más fiel que hacerlo a través de retazos, de pequeñas dosis, que, como su identidad multiforme y discontinua, solo adquieren unidad al observarlos en su conjunto. Por un lado, hay trazos que descubren el cuerpo físico por medio de fotografías, que en ambos casos son referidas como muestras materiales aunque igualmente interpretables y controvertibles. Por otro lado, la escritura, el texto, que recrea la identidad de los autores desde los distintos enfoques que su complejidad requiere.

Respecto a las fotografías, resulta relevante reparar en cómo se presentan en cada caso y qué función cumplen en el conjunto del relato autobiográfico.

Como señala Remo Ceserani en *L'occhio della Medusa* (2011), en la obra de Barthes el pensador francés lleva a cabo toda una construcción de su propio personaje a través de las fotografías de familia, a las que añade pequeños pies de foto en los que aporta su exégesis particular sobre dichas muestras y, de este modo, las cataloga en un determinado lugar de su discurso vivencial, desestimando todo tipo de encaje temporal o temático predefinido. A diferencia del modo en que Barral utiliza la fotografía *in absentia* para nutrir su recuerdo, Barthes opta por mostrar, yuxtapuestas, las instantáneas que comenta, otorgándole un lugar preferencial en el texto y destacando a su vez esa naturaleza inconexa y enajenada que se evidencia al confrontar fotografías de distintas épocas y retratos de familia donde es necesaria una leyenda que identifique a cada uno. A modo de ejemplo es significativo el comentario que acompaña a un retrato de familia, titulado «Le roman familial»:

D'où viennent-ils? D'une famille de notaires de la Haute-Garonne. Me voilà pourvu d'une race, d'une classe. La photo, policière, le prouve. Ce jeune homme aux yeux bleus, au coude pensif, sera le père de mon père. Dernière stase de cette descende: mon corps. La lignée a fini par produire un être pour rien (Barthes, 1975: 23)

En el uso que hacen Barral y Barthes de la fotografía se observa un premeditado rechazo a aquello que precisamente parece consustancial a dicho objeto: ambos rechazan la precisión que aparentemente otorga, pues desestiman la nitidez en la expresión con su estilo bajo la consigna de seguir «la metódica inexactitud», pero, sin embargo, optan por recurrir a las fotografías y filmaciones para nutrir, y por tanto alterar, «el curso natural del recuerdo» (2001: 72).

La fotografía se convierte en un *souvenir* que acompaña a Barral en su escritura, un *souvenir* que en su acepción genérica puede ser definido como 'la survivance d'un événement passé', lo que resta, ese elemento que conecta el presente de la interpretación con el referente remoto e inalcanzable. La fotografía para Barral es, por tanto, la puerta de acceso a esa alteridad del sujeto que fue en la infancia, y por esto el Barral adulto le pide al niño, tanto en la prosa memorialística como en la poesía, que le descubra aquello que ocurrió, que le permita ir más allá del marco de cantos afilados —«di, dónde enterraste / el hacha de los juegos

peligrosos» (1998: 119)—, le pide que le guíe y que le introduzca de nuevo en una experiencia que sólo parece accesible a través de la fotografía y de la literatura.

Más allá de las fotografías, que ya de por sí son testimonios fragmentados, de naturaleza marcadamente selectiva, el único rasgo que otorga unidad a la obra de Barthes es, paradójicamente, el fragmentarismo. El fragmento no se plantea como un procedimiento para alcanzar un conocimiento más preciso sobre la realidad, sino como un signo con significado en sí mismo, una manera de mostrar la evidencia de que el cuerpo-texto está constituido de retazos, y que la unidad es una especulación ilusoria. Además, como ocurría con la fotografía que en la obra de Barthes aparecía *in praesentia*, yuxtapuestas unas a otras, en el epígrafe titulado «Le cercle des fragments» insiste en que los fragmentos no sólo están separados del resto de elementos contiguos, sino que en el interior de cada uno «règne la parataxe» (Barthes, 1975: 97), pues los motivos y semas que contiene están dispuestos en un mismo nivel y de manera asindética, como pequeñas dosis de significado que forman un mosaico heterogéneo.

Consciente también de la ilusión que supone intentar representar la unidad y la lógica narrativa en el discurso autobiográfico, Barral opta por propiciar el «descuartizamiento del relato en piezas temáticas que prevalecen sobre la continuidad cronológica» (2001: 72), dado que, lo que le interesa principalmente, es suscitar «una visión general, granangular» (2001: 72) que se obtuviera a partir de los diferentes fragmentos. De este modo, además de ser fiel con su propio convencimiento sobre la escritura y su limitado valor de verdad referencial, otorgaba una mayor relevancia a la figura del lector, cuya función interpretativa, en la línea de lo expuesto por Castellet y el propio Barthes, cobraba una importancia vital al ser el responsable de advertir la sugerencia y ensamblar los retazos para dotarlos de un sentido global.

Este fragmentarismo y la consiguiente falta de cohesión estructural se observa también a nivel sintáctico, puesto que a lo largo de la autobiografía Barthes emplea tanto la primera como la tercera persona, lo que supone de por sí un rasgo de irreverencia hacia la convención del género. En el caso de Barral,

aunque el efecto de narratividad se mantiene a lo largo de los tres volúmenes de memorias, articulados a partir de una primera persona gramatical, precisamente en la precuela, *Memorias de infancia*, escrita posteriormente, se recurre a la tercera persona para representar al niño que fue.

El posicionamiento respecto a la narratividad es más contestatario en la obra de Barthes, puesto que, al contrario que Barral, ni tan siquiera intenta ensamblar sus experiencias en un discurso que siga dicha lógica, aun asumiendo las inexactitudes y la descronología. En el epígrafe titulado «Le goût de la division», se reafirma en su interés por dar cuenta de su experiencia a partir de pequeñas porciones de significado, bien sea mediante «la vue des champs, les fenêtres, le haïku, le trait...» (1975: 74), conformando una dimensión marcadamente objetual, donde lo simbólico ocupa el lugar preferencial en la representación de las vivencias y los estados de ánimo. Esta presencia constante de lo simbólico a través de los objetos resulta muy significativa en la mitología de infancia de Barral, donde «una casa vulgar y sin gracia» en apariencia albergaba, sin embargo, una «superconcentración de objetos» que constituían un universo de significados incesante. Barral recuerda que «todas las estancias estaban superpobladas», repletas de objetos, ya fueran armas o aparejos marinos, que tenían una «presencia relevante y activa» (2001: 86), como si por ellos mismos estuvieran reclamando atención y lanzaran hacia el observador impulsos de significado que lo trasladaran a dimensiones oníricas que evadían de lo factual.

En ambas autobiografías los dos autores, con su trasunto como personaje principal, se ubican en el centro respecto al que gira toda la diégesis. Este afán por construir un relato en torno a un personaje de múltiples caretas que mantiene su unidad gracias al nombre propio y a la identificación entre la primera persona gramatical, el narrador y la firma demuestra una tendencia hacia el histrionismo que es palpable en ambos casos. Las fotografías, si no están protagonizadas por los autores, cumplen la función de bucear sobre las raíces de una genealogía que desemboca en ellos, de manera que el centro sigue siendo la representación perspectivista del sujeto histórico en todas sus dimensiones:

Su otro lado, el narcisista, es también una fuerza que le impele a cifrar muy claramente su yo histórico, lo que hace mediante la larga serie de fotografías que remiten directamente a la autobiografía, con todos sus *topoi* característicos. Por ejemplo la cubierta del libro (...) reproduce una foto de R. Barthes con los alumnos de su seminario de la École Pratique des Hautes Études. Es una foto de grupo, pero un lápiz rojo señala y rodea con un trazo circular el rostro de Roland Barthes, es decir de la persona real (Pozuelo, 2006: 217)

Como apunta Pozuelo Yvancos, son los *topoi* o motivos recurrentes otro de los rasgos que aportan unidad a las autobiografías de Barthes y Barral, y las conectan entre sí. A fin de encontrar estos puntos de encuentro que aportan una isotopía al texto-cuerpo de la autobiografía resulta conveniente acudir a un concepto acuñado por el propio Barthes, los *biographèmes*, que pueden definirse como los motivos recurrentes de una biografía que contienen significado por sí mismos. Para ilustrarlo, Barthes recurre de nuevo a la fotografía, aduciendo que el biografema respecto a la biografía mantiene la misma relación que la fotografía respecto a la Historia (1980: 54). Puesto que los biografemas pertenecen al plano de la diégesis, su valor queda ligado a la dimensión ficcional, aunque mantengan una relación de representación respecto al mundo referenciado.

Un biografema clave en el relato autobiográfico de Barthes es la presencia sempiterna de la efigie de su madre, cuya preeminencia se detecta ya desde las fotografías con las que se inicia el texto y el lugar que ocupa en ellas. La desaparición de la madre, como le ocurrirá a Barthes con su padre, genera la necesidad de volver a la infancia para ocupar esos vacíos de sentimiento que la orfandad prematura les ha dejado. Así pues, la mitología de infancia de Barthes está articulada a partir de la presencia fantasmagórica de la madre, y tal es su importancia que, al iniciar su autobiografía, reconoce que siente un gran placer de fascinación, una fascinación que considera un sentimiento egoísta, al volver sobre las imágenes de su infancia en las que suele aparecer la madre o los espacios en los que ella había vivido, como Bayonne. Asume, además, que esta fascinación y «jouissance» (1975: 5) no procede de la reflexión ni de la búsqueda de una identidad, ni tan siquiera del gusto por encontrarse de nuevo en cuanto a su

fisonomía, sino que más bien hay una querencia de tipo orgánico. Sobre las fotografías en que aparece él, o él con su madre, como la que encabeza el texto, entiende que se crea un vínculo de familiaridad que, sin embargo, muestra un cuerpo que ya no le pertenece sino como imagería textual, sino como biografema al que recurrir para otorgarle una unidad falaz a su decurso vital. A la primer fotografía con su madre, Barthes le pone el título de «La demande d'amour», en clara alusión a ese sentimiento de orfandad que también refleja en la propia elección del fotograma, pues muestra a Roland Barthes niño tomado por su madre y abrazado a ella, como quien quiere retenerla y ahuyentar las adversidades de la temporalidad.

Entre las fotografías de otros familiares de Barthes destacan espacios urbanos, jardines y casas. Una de ellas, presentada como la casa de «Les trois jardins», es descrita como una verdadera maravilla ecológica, un espacio de fábula, repleto de puertas, ventanas, escaleras..., «comme un château de roman» (1975: 10). Esta casa, al igual que el conjunto que conforma la ciudad de Bayonne, ocupa un lugar central en la mitología de infancia de Barthes, de modo similar a lo que ocurre con Calafell en la imagería barraliana. Una casa, además, que estaba sintomáticamente dividida en tres jardines, lo que, a ojos de Barthes, tiene un valor simbólico adscrito, como sucedería en la mayor parte de los episodios que narra. Por un lado, el jardín mundano, por otro, el casero, y por último, el salvaje, como epítomes de lo social, lo privado y lo natural. Siguiendo con la analogía respecto a la mitología barraliana, Barthes lamenta que esta casa de novela sólo perviva en su memoria, pues «cette maison a aujourd'hui disparu, emportée par l'Immobilier bayonnais» (1975: 10), al igual que sucede con *les botiques* de la Calafell primigenia de Barral, que con el paso de los años han desaparecido de la costa por la masificación turística que ha sufrido el entorno. Son, por tanto, espacios de origen vivencial que, con el tiempo, se han convertido en recuerdos que apenas se materializan como proyecciones nostálgicas en el plano de la literatura.

La efigie del padre, al igual que la de los abuelos maternos y paternos, se deja entrever en un segundo plano, aunque no por ello deja de ser significativa. La ausencia del padre, fallecido prematuramente en la guerra, no aparece en el

recuerdo del autor, lo que contrasta con la figura del padre desaparecido en Barral, que es quien abre todo su universo simbólico, de modo similar a la función que cumple la madre en Barthes. De hecho, es a través de la madre cómo le llega el recuerdo del padre, aunque lo hace de un modo «presque silencieuse»:

Le père, mort très tôt (à la guerre), n'était pris dans aucun discours du souvenir ou du sacrifice. Par le relais maternel, sa mémoire, jamais oppressive, ne faisait qu'effleurer l'enfance, d'une gratification presque silencieuse (Barthes, 1975: 19)

Dentro de la genealogía de Barral, la dominancia del padre, aun en su ausencia, es evidente en su configuración identitaria y profesional, pues no sólo es su legado el que incita la puesta en marcha de la sensibilización de Barral en cuanto a lo simbólico, sino que además su hijo continuará y expandirá el apellido industrial en la empresa familiar fundada por el padre. En cambio, Barthes, además de posicionar a su madre en un lugar principal en su autobiografía, reconoce que tanto en la familia de su padre como en la de su madre el discurso, y, por tanto, el poder dialéctico, pertenecía a las mujeres, de manera que se pregunta a sí mismo si se trataba de una nueva estructura, en cierto modo contestataria respecto al orden burgués tradicional: «Dans ces deux grand-familles, le discours était aux femmes. Matriarcat?» (1975: 16).

En todo caso, esta propuesta fragmentaria de Barthes, que se evidencia en el uso analítico de cada uno de los detalles que presenta, mantiene, sin embargo, una ordenación interna, que, como en el caso de Barral, aunque no es estrictamente cronológica, es al menos temática o lógica en cierto sentido. En el epígrafe titulado «L'ordre dont je ne me souviens plus» (1975: 151), recurriendo de nuevo a la tercera persona con la consiguiente impersonalización, se pregunta de dónde procede el orden que sigue en la disposición de los fragmentos. Aduce un olvido sobre el origen de esta ordenación —«mais d'où venait cet ordre? (...) Il ne s'en souvient plus» (1975: 151)— que se asemeja al recurso que utiliza Barral con la fórmula 'No recuerdo pero recuerdo', que se volverá a tratar más adelante. Sin embargo, admite que se sigue cierta lógica, al menos un orden alfabético —«un ordre immotivé (hors de toute imitation), qui ne soit pas arbitraire (puisque tout le monde le connaît, le reconnaît et s'entend sur lui)» (1975: 150)—, que, a su vez,

esconde otro tipo de ordenación por afinidad o progresión temática entre los fragmentos. Aun así, no deja de insistir en que su intención es que la estructura no alcance un sentido de totalidad que determine la lectura, y por esto incide en el planteamiento de juego, por el que se le sugiere al lector que altere el orden de lectura por propia voluntad:

C'est pour arrêter, dévier, diviser cette descente du discours vers un destin du sujet, qu'à certains moments l'alphabet vous rappelle à l'ordre (du désordre) et vous dit: *Coupez! Reprenez l'histoire d'une autre manière* (mais aussi, parfois, pour la même raison, il faut casser l'alphabet) (Barthes, 1975: 151)

La problemática sobre la ordenación queda concluida en el siguiente epígrafe, titulado «L'œuvre comme polygraphie» (1975: 151), donde anuncia que la obra tiende a conformarse como una enciclopedia, en cuanto a que la disposición de sus biografemas se hace por relaciones de contigüidad, metonímica o asindética, y es esta antiestructura de la obra la que deja libertad para que se establezcan diferentes relaciones de semejanza o contraste.

Como ya se ha avanzado a lo largo del comentario, la escritura de Barthes atenta contra lo establecido, ya sea a nivel estructural, social o lingüístico. El concepto que reúne todo aquel conocimiento convencional que no entraña saber ni verdad por sí mismo es lo que el pensador francés denomina Doxa. Este concepto se mantiene íntimamente ligado al de ideología, ya mencionado, puesto que la doxa actúa como el discurso dominante, que se impone sin que entre en acción la crítica o el juicio individual. Para romper estos automatismos del conocimiento aparente Barthes recurre a la paradoja como procedimiento que plantea la duda y desmonta las regularidades del lenguaje. En Barral una de las paradojas más recurrentes a lo largo de su prosa memorialística es el uso de la lítote, a la que ya se ha aludido en el capítulo anterior. Con este procedimiento, basado en la mencionada expresión matriz 'No recuerdo pero recuerdo', consigue plantear la duda sobre la representación fiel de la memoria y sobre el grado de verdad que puede albergar el lenguaje. Barral es consciente de que 'no recuerda' con exactitud algunas vivencias que otros sujetos le pueden confirmar, pero en lugar de obviar dicha experiencia opta por narrarla, rellenando esos espacios de

olvido con aproximaciones o directamente fabulaciones, que, aun sin ser certeras respecto al referente, dotan de sentido narrativo al conjunto de la evocación. De este modo, Barral consigue desmontar la apariencia falaz del discurso narrativo monolítico que pretende ocupar el lugar de la experiencia misma, suprimiendo todo tipo de inseguridad y regularizando el relato como si fuera transparente, como si no hubiera figuración.

Este recurso de la lítote, tan característico de la tradición francesa, tiene como base el de la elipsis, al que Barthes otorga una importancia capital en el seno de la escritura literaria. El enunciado 'No recuerdo pero recuerdo' entraña una elipsis en tanto que omite en un primer término la información referencial, aunque esta se acabe restituyendo en el nivel de la fabulación. En su autobiografía, Barthes va más allá, y considera este recurso como el más característico del tipo de escritura que pretenda suscitar la libertad del lenguaje. La elipsis, como figura del olvido y del silencio, se convierte en la manera más eficaz de sugerir sentidos e interpretaciones sin imponerlos, y por esto, por su naturaleza incontrolable y subversiva respecto a la narrativa realista de orden burgués, provoca incompreensión y rechazo:

Quelqu'un l'interroge: «Vous avez écrit que *l'écriture passe par le corps*: pouvez-vous vous expliquer?». Il s'aperçoit alors combien de tels énoncés, si clairs pour lui, sont obscurs pour beaucoup. Pourtant, la phrase n'est pas insensée, mais seulement elliptique: c'est l'ellipse qui n'est pas supportée (...) L'ellipse, figure mal connue, trouble en ceci qu'elle représente l'effroyable liberté du langage, qui est en quelque sorte *sans mesure obligée* (Barthes, 1975: 83)

Por su parte, la paradoja en la prosa barthesiana se manifiesta en la búsqueda de un nuevo lenguaje, que ahora denomina «le tiers langage» (1975: 54), cuya tarea ya había comenzado en la primera de sus obras teóricas, *Le Degré zéro*. Este tercer lenguaje ha de ser capaz de liberar los significados, «des prisonniers», y desarticular los catecismos. Sin embargo, este tercer lenguaje podría confundirse con el segundo grado, entendido como revisión del primer grado, como el nivel en el que se cuestiona el plano de la escritura pero como una mera dislocación, como un mero movimiento irreverente de inversión de los términos sin un fundamento

trascendente:

J'écris: ceci est le premier degré du langage. Puis, j'écris que j'écris: c'en est le second degré (...) Nous faisons aujourd'hui une énorme consommation de ce second degré. Une bonne part de notre travail intellectuel consiste à porter la suspicion sur n'importe quel énoncé en révélant l'échelonnement de ses degrés (...) Le second degré est aussi une façon de vivre. Il suffit de reculer le cran d'un propos, d'un spectacle, d'un corps, pour renverser du tout au tout le goût que nous pouvions en avoir, le sens que nous pourrions lui donner (...) Dès qu'il se pensé, le langage devient corrosif. A une condition cependant: qu'il ne cesse de le faire à l'infini. Car si j'en reste au second degré, je mérite l'accusation d'intellectualisme (adressé par le bouddhisme à toute réflexivité simple); mais si j'ôte le cran d'arrêt (de la raison, de la science, de la morale), si je mets l'énonciation en roue libre, j'ouvre alors la voie d'une déprise sans fin, j'abolis la bonne conscience du langage (Barthes, 1975: 70-71)

Por tanto, se puede determinar que este segundo grado, al que Barthes confiere un nivel de reflexividad simple y que sería el propio del intelectualismo más común, se acerca a la noción de doxa como conocimiento aparente de la ideología. Como sostiene Pozuelo Yvancos, la tarea de Barthes respecto al lenguaje y al conocimiento parece ser la de «descomponer la buena conciencia burguesa expresada en la buena conciencia del lenguaje» (2006: 227). La conciencia burguesa que aporta estabilidad y seguridad, en Barral y en relación a la generación del medio siglo barcelonés se tornaba en la *mauvaise conscience*, puesto que se sentían responsables de la inacción y el conformismo que caracterizaba a la burguesía, al mismo tiempo que prisioneros de esta clase social, incluso en años de gran turbulencia social. Precisamente, este concepto de la mala conciencia burguesa le llega a Barral por medio de Gil de Biedma, y tiene su origen en la tradición francesa, particularmente en la lectura de Sartre y de *Les Temps Modernes*. La problemática sobre la ruptura de la estructura estabilizadora de orden burgués aparece cuando destruir los dos primeros grados del lenguaje supone la necesidad de hacerlo desde un lugar determinado y tender hacia otro, y estos son espacios ambiguos que no posibilitan la construcción de sentido alguno. Por tanto, es preferible optar por descomponer en lugar de destruir, porque de este modo no

hace falta ausentarse y el sujeto puede acompañar dicho proceso mediante la descomposición de sí mismo, como Barthes y Barral proponen:

Admettons que la tâche historique de l'intellectuel (ou de l'écrivain), ce soit aujourd'hui d'entretenir et d'accentuer la décomposition de la conscience bourgeoise (...) La *décomposition* s'oppose donc ici à la *destruction*: pour *détruire* la conscience bourgeoise, il faut s'en absenter, et cette extériorité n'est possible que dans une situation révolutionnaire (...) Tandis qu'en décomposant, j'accepte d'accompagner cette décomposition, de me décomposer moi même, au fur et à mesure: je dérape, m'accroche et entraîne (Barthes, 1975: 67-68)

En capítulos anteriores, al hablar de la evolución de Barral como autor y de su continuidad estética, se mencionaba como texto programático y nuclear el artículo de *Laye* de 1953, «Poesía no es comunicación». En este artículo se detectaban los presupuestos teóricos que otorgarían una singladura al resto de su producción, tanto en prosa como en verso. Además, a partir de sus asunciones teóricas sobre la poesía social se podía prever qué papel ocuparía en la esfera pública como creador literario en los años siguientes. Así pues, la esencia de su existencia como autor o firma literaria parecía estar contenida en aquellas primeras líneas de prosa.

Por otro lado, también en la producción de Barthes se ha señalado una primera obra como embrionaria del resto de su producción, aunque en este caso en lo referido principalmente a su faceta de crítico y teórico, *Le Degré zéro de l'écriture*. Sin embargo, en ella no se detecta el alcance que podría llegar a tener Barthes como creador literario, de modo que esta primera obra articula tan sólo una parte de la producción barthesiana. Con todo, será *Roland Barthes par Roland Barthes* la obra que aglutinará todo lo que el estilo del autor francés implica, tanto en su faceta de teórico como en la creador. En esta autobiografía se observa que Barthes, como Barral, reescribe su historia personal fundiendo la vertiente intelectual y creativa con la personal y social, de tal manera que entienden todo su relato vivencial como un ensamblaje intratextual en el que se entrelazan vivencias, fabulaciones sobre la experiencia y sus obras de creación. De este modo, tanto *Roland Barthes par Roland Barthes* como los tres volúmenes de memorias de Barral

cumplen la doble función de ser un compendio del pensamiento y obra de los autores así como una introducción a su lenguaje, a sus planteamientos teóricos y, en definitiva, a su vocación de ser. Pozuelo Yvancos resalta este valor totalizador de una autobiografía como la de Barthes y Barral:

Ello proporciona a este libro un valor muy singular, porque actúa a la vez de excelente introducción a la obra de su autor, a la obra precedente, de la que se dice, en diferentes entradas, su sentido, el lugar de cada libro en la biografía personal y en el andamiaje de su búsqueda y evolución intelectual. Y añade a ello el valor de ser también una excelente introducción a lo que podríamos llamar el «estilo» de Barthes (2006: 229)

Dentro de la producción de ambos autores, se crea una oposición de facetas que Barthes categoriza de manera muy lúcida. Como ya se comentó a propósito de la relación entre Barthes y Robbe-Grillet, el teórico francés distingue entre *écrivain*, como creador literario, y *écrivain*, que cumpliría la función de crítico o intelectual. Esta distinción la manifiesta abiertamente en su artículo «Écrivains et écrivains», recogido en *Essais critiques* (1964), donde sostiene que, aunque ambos emplean el mismo material, la palabra, el *écrivain* cumple una función con componentes técnicos que tiene un valor esencial, ontológico, mientras que el *écrivain* realiza una actividad ‘transitiva’ que no tiene un carácter productivo, sino que tiende a emplear una escritura común a todos los de su condición.

En una de sus anotaciones a pie de página, Barthes afirma que un *écrivain* también puede producir un sistema teórico, aunque nunca será tomado como tal por parte del lector: «Un écrivain peut produire un système, mais qui ne sera jamais consommé comme tel» (1964: 149). Una afirmación de este tipo puede ser aplicada al ejemplo de Barral, puesto que en el autor catalán se advierte una ambivalencia en cuanto a su producción que habitualmente ha pasado desapercibida. Carlos Barral, que, en un principio, por su vocación de poeta y su deseo original de escribir una novela, quedaría encuadrado dentro de la categoría de *écrivain*, ya desde sus primeros escritos, como el mencionado artículo de *Laye*, muestra que su escritura, aun siendo literaria, está moteada de un halo reflexivo que lo acerca al discurso propio de un *écrivain*.

A este respecto, en su autobiografía Roland Barthes le dedica un espacio bastante peculiar a la noción de *écrivain*. Como ya se comentó al analizar sus vínculos con Robbe-Grillet, Barthes, en parte por influencia del autor de *Les gommages*, acabaría deseando ser considerado *écrivain* como su amigo. Esta relación especial con el concepto puede explicar que en la autobiografía lo ligue constantemente a la idea de fantasma o a la de la esfera de lo privado. En cierta manera, es cierto que es el *écrivain* el que se siente en la obligación de mostrar su espacio privado, entendido por Barthes como la divulgación del imaginario personal, del mundo interior del creador:

C'est en effet lorsque je divulgue mon privé que je m'expose le plus: non par risque du scandale, mais parce que, alors, je presente mon imaginaire dans sa consistance la plus forte; et l'imaginaire, c'est cela même sur quoi les autres ont barre: ce qui n'est protégé par aucun renversement, aucun déboîtement (1975: 85)

Sin embargo, también añade una nota crítica, en el sentido en que manifiesta que el *écrivain* se presenta como fantasma cuando se destaca de él lo que *es* exceptuando su obra, esto es, lo que podría aparecer en un diario personal. Para Barthes, de acuerdo a su concepto híbrido ya comentado de texto-cuerpo, el *écrivain* exento de su obra pierde su esencia, pierde su materialidad, que es su escritura, de manera que deviene precisamente un fantasma de sí mismo:

Car ce que le fantasma impose, c'est l'écrivain tel qu'on peut le voir dans son journal intime, c'est l'écrivain moins son œuvre: forme suprême du sacré: la marque et le vide (1975: 81-82)

El *écrivain-écrivain* en el que se convierte Barthes, especialmente con la aparición de *Roland Barthes par Roland Barthes*, tiene lugar gracias al mencionado 'deseo de escribir', que es a su vez la búsqueda de un Cuerpo en la textualidad. Dentro de esta concepción, acaba incluyendo el factor del placer —*jouissance*— y la sensualidad, que se convierte en una pulsión volitiva que aporta un tono más visceral y menos conceptual a su teoría de la textualidad corpórea. Además, como apunta Pozuelo Yvancos, se trata de una reivindicación del placer muy ligada al conocimiento, como si se obtuviera el goce en el descubrimiento y en el

aprendizaje (2006: 231). Esta vertiente donde lo sensitivo cobra mayor relevancia encuentra su equivalente en el concepto barraliano de la ‘sensualidad verbal’, del que se hablará detenidamente más adelante, y que desarrolla conjuntamente con Gil de Biedma (2010: 1203) como un componente clave del proceso de renovación de la prosa castellana:

Et pourtant (malice fréquente de toute accusation sociale), qu’est-ce qu’une idée pour lui, sinon *un empourprement de plaisir*? «L’abstraction n’est nullement contraire à la sensualité» (My, 169). Même dans sa phase structuraliste, où la tâche essentielle était de décrire l’*intelligible* humain, il a toujours associé l’activité intellectuelle à une jouissance (Barthes, 1975: 107)

Resulta relevante cómo Barthes incide en que la abstracción no tiene por qué ser óbice para la escritura de la sensualidad, de manera que esta idea le sirve para justificar su propia identidad híbrida como *écrivain-écrivain*. Cabe apreciar que, como es evidente en el último fragmento reproducido, a lo largo de la autobiografía de Barthes se observa un uso bastante riguroso de la intratextualidad, con la referencia habitual, en forma de cita explícita, a otros textos del autor, como en este caso *Mythologies* (1957). Aunque Carlos Barral también emplea la intratextualidad, como parte del narcisismo que comparten ambos escritores y que viene aparejado a la consolidación de sus respectivas firmas, lo hace de un modo más sutil, sin acudir a la referencia directa, ya que prefiere integrarla en el texto y que, de esta manera, no se pierda la sensación de narratividad y fluidez en el curso del recuerdo.

Especialmente en el segundo volumen de memorias, *Los años sin excusa*, la mayoría de títulos de los capítulos contienen referencias implícitas a poemas del autor, como es palpable en «Cometemos un círculo que dura» o en «Osar poder». Además, en la prosa barraliana es común que algunos episodios evocados remitan a textos de otros autores de su entorno, como Gil de Biedma, lo que se puede apreciar al describir uno de los momentos más cargados de sensualidad de *Los años sin excusa*. Se trata de la anécdota, recogida en el poema de Gil de Biedma sobre el encuentro de Formentor en mayo de 1959, en la que se relata que Carlos Barral, en un momento de recogimiento general frente al mar Mediterráneo, decide bajar

hasta donde se encuentra una estatua con forma de mujer y besarla, lo que no dejó de sorprender a los asistentes a las jornadas poéticas:

Lo de la estatua no sé qué hora sería, ni lo precisa Jaime Gil en su poema conmemorativo, pero tiene todo el aspecto de una anécdota de final de noche muy regada y tras el mutis de las personas serias y hasta las compañeras y esposas. La cosa es que, efectivamente, amé a la estatua, a la figura de piedra artificial puesta de pie en un escollo frente al muelle del imaginario club (...) Hay formas de vulgaridad absolutamente justificadas. Aunque tal vez no tan generosas como para amparar lo de la violación de una estatua sino con los atenuantes de las volutas de conciencia simbólica y las espirales casi gaseosas de entusiasmo que dispensan ciertos estados etílicos. Amé a la estatua, besé al menos su fría sonrisa, y no resultó bochornoso. Volvería a hacerlo sin miedo a los aplausos ni a las escoceduras (Barral, 2001: 469-470)

Esta escena de alto contenido simbólico puede ser leída a la luz de uno de los fragmentos de la autobiografía de Barthes, titulado «Parler/embrasser», en el que presenta la figura de un hombre que, en el momento que consiguió erigirse y logró liberar la boca de sus usos primarios, se encontró libre para inventar el lenguaje y el amor, puesto que entonces pudo imaginar un uso simultáneo de la boca tanto para la palabra como para besar, de manera que el cuerpo, la sensualidad, se fundía con el intelecto, la palabra, «parler en embrassant, embrasser en parlant», como en la fusión entre el poema de Gil de Biedma y el beso recreado de Barral a la estatua:

Passant à la station debout, l'homme s'est trouvé libre d'inventer le langage et l'amour: c'est peut-être la naissance anthropologique d'une doublé perversion concomitante: la parole et le baiser. À ce compte-là, plus les hommes ont été libres (de leur bouche), plus ils ont parlé et embrassé (...) Imaginons à cette doublé fonction, localisée en un même lieu, une transgression unique, qui naîtrait d'un usage simultanée de la parole et du baiser: *parler en embrassant, embrasser en parlant* (Barthes, 1975: 144)

Así pues, como se observa en el conjunto de su autobiografía, pero especialmente en este fragmento citado, el lenguaje de Barthes presenta unas

particularidades muy marcadas, que parecen proceder principalmente de la comentada identidad literaria híbrida como *écrivain-écrivant*. Aun así, a pesar de reconocerse como diferentes por su estilo y por su naturaleza, tanto Barthes como Barral son capaces de incluir la autocrítica de su propio lenguaje y atributos dentro de su discurso. En el caso de Barral, donde más manifiesta es esta revisión crítica del propio estilo e identidad es en la novela *Penúltimos castigos*, en cuyo capítulo se hablará del modo en que el autor Barral proyecta un personaje trasunto de sí mismo para lapidarlo tras materializar en él gran parte de sus vicios y defectos. Precisamente, en *Cuando las horas veloces* Barral argumenta que la memoria tiende a lanzar hacia el pasado remoto todos aquellos episodios o experiencias que son tomadas por la conciencia presente como indignas del sujeto que se redescubre. Este hecho justifica a su vez el evidente desorden que presenta el curso natural del recuerdo y la necesidad de Barral de liberarse de estos pesares mediante el exhibicionismo de una caricatura de su cuerpo-texto:

No es tan extraño, pues, que la memoria rechace un orden que nunca existió, que no quiso ser (...) Esas experiencias huyen hacia atrás sin haberse puesto mínimamente decentes, sin haberse disfrazado convenientemente para ocupar con dignidad su lugar en la memoria consolidada, tumbos y desvíos de la jornada solar. Por eso conservan ese fulgor de demencia, esas formas caóticas y de desordenado archivo. Seguramente por eso hice morir al personaje de Carlos Barral, que había dejado de interesarme, en el penúltimo capítulo de la novela *Penúltimos castigos*. Ese personaje que me representó más que parecerseme era precisamente aquél cuyas ideas sobre sí mismo pretendí abandonar y en parte borrar al cabo de aquellos desordenados quehaceres (Barral, 2001: 706)

Esta autocrítica es de nuevo palpable en la obra de Barthes, ejercida a partir de una escritura también exhibicionista y en apariencia impúdica. Al igual que Barral hará en *Penúltimos castigos*, el autor francés emplea la tercera persona para manifestar cierto desdén hacia su propia proyección, marcando una distancia que le permite coger perspectiva y analizarse como si de un observador ajeno se tratara. En este discurso crítico parece adoptar la posición de *écrivain* enfrentada a la de *écrivant*, como si esta última hubiese sido una etapa que ha superado precisamente con la publicación de esta autobiografía, que de algún modo le permite adentrarse

en una escritura próxima a la prosa de ficción. De su faceta como *écrivant* señala como rasgos reprochables la reiteración en el uso de ciertos conceptos, además de la superficialidad con la que los trata. Llega a afirmar, por tanto, que «il ne sait pas bien *approfondir*» (1975: 131), puesto que no es posible profundizar al mismo tiempo que «désirer un mot» (1975: 78), lo que entraña una antítesis entre la función que es propia del *écrivant*, reflexionar y teorizar sobre el signo lingüístico, y la del *écrivain*, que supone la *jouissance* por la palabra y el deseo de escribir sin atender a razones de orden filosófico. Este razonamiento también implica la ironía que se produce cuando Barthes, al sostener que no sabe profundizar y que por tanto sólo puede considerarse un *écrivain* a estas alturas, manifiesta que de este modo, sin reflexión, apenas se pueden encadenar nuevas metáforas al discurso, sin desarticularlas, sin poder escapar de sus automatismos y, en consecuencia, de la *doxa*, que participa en definitiva del concepto de Moda, al que él se supedita subrayando su cinismo:

Il ne sait pas bien *approfondir*. Un mot, une figure de pensée, une métaphore, bref une forme s'empare de lui pendant des années, il la répète, s'en sert partout (...) mais il n'essaye guère de réfléchir plus avant sur ce qu'il entend par ces mots ou ces figures (...) on ne peut approfondir une rengaine; on peut seulement lui en substituer une autre. C'est en somme ce que fait la Mode. Il a de la sorte ses modes intérieures, personnelles (Barthes, 1975: 131)

Pozuelo Yvancos, en su obra teórica antes referida, destaca dicho goce de Barthes por la palabra como «su actividad motriz» (2006: 234), lo que supone una actitud de entusiasmo y placer respecto a la escritura que no es la propia de un *écrivant*. Este gusto por la expresión lingüística entraña una concepción organicista del texto, de la palabra como forma autónoma que posee la capacidad de evolucionar por sí misma, tal y como Barral argumentaba en el artículo de *Laye*. Se trata, por tanto, de un esteticismo que penetra en el terreno de la sensualidad y de la materialidad por la vía de la reivindicación de un hedonismo de tipo verbal. Esta querencia estética remite, a ojos de Pozuelo Yvancos, al modo en que los poetas conciben y trabajan la palabra, otorgándole preeminencia a la expresión lingüística sobre las ideas, puesto que lo que prevalece es el tono y el ritmo, aspectos de

marcado carácter formal: «Es como si la palabra fuese para él figura, cuerpo, emblema, belleza, y su estilo discurre siempre buscando el hallazgo feliz, la brillantez sonora (...) Igua le ocurre a los poetas, que anudan sus ideas conforme anudan palabras (...) quien marca el ritmo es la tonalidad, la sensualidad, el placer de la forma» (Pozuelo, 2006: 234). Es evidente que en este contexto las disquisiciones de la prosa barraliana sobre la poesía presentan numerosas concomitancias con el planteamiento barthesiano. Así lo manifiesta el poeta catalán en un diálogo con Gil de Biedma en el que estaban presentes Juan Marsé y la editora Beatriz de Moura, recogido en *Almanaque* (2000). Hablando sobre las implicaciones que se producen entre la vida y la literatura, Barral afirma que es incapaz de percibir un paisaje si no lo hace mediante el filtro de la literatura, lo que constata la comentada preeminencia de la palabra sobre la idea y el referente factual. Considera que esto puede deberse a que él ha vivido siempre inmerso en el mundo de la literatura, desde su infancia rodeado de toda aquella presencia objetual de gran carga simbólica hasta la toma de posesión del legado del padre en la editorial. Además, incide en la autonomía de la palabra reconociéndole un valor ontológico al decir que no existe lo que no puede ser nombrado, por lo que asume que la sensualidad, lo corpóreo y lo empírico se reduce a lo que puede ser expresado por medio del signo lingüístico:

Para la persona que se ha visto inmersa en la literatura siempre, su vida es materia literaria. La deformación absolutamente literaria que se ha producido durante tantos años hace, por ejemplo, que yo (...) sea incapaz de descubrir una paisaje sin leerlo literariamente (...) La literatura es una especie de filtro (...) hace que la naturaleza, ya en sí, esté graduada en literatura (...) Si tú no puedes nombrar eso, eso no es (...) La referencia imaginativa es el pacto básicamente nominal, verbal (...) el lenguaje el único mito del mismo tamaño que el pensamiento. Y no es posible comparar el tamaño del pensamiento y del lenguaje porque no hay pensamiento no verbalizado (Barral, 2000: 91-92)

Es en este tipo de digresiones donde se observa al Barral más puramente *écrivain*, y donde se le puede llegar a considerar más *écrivain* que *écrivain*, en un movimiento similar al que describió Robbe-Grillet y contrario al que pretende mostrar Barthes en su afán por reivindicarse como *romancier*.

Por último, conviene reparar en el valor de la concreción y la corporeidad que se extiende a lo largo de ambas autobiografías. El cambio de paradigma que describe Barthes en esta obra, por el que antepone lo que es propio del *écrivain* a lo característico del *écrivain*, conlleva la inclinación hacia el objeto y la concreción como fuente de la que extraer el material necesario para la creación estética. Así pues, se considera que la experiencia estética ha de nacer del objeto concreto, de la materialidad percibida a través de los sentidos, para desembocar en el desarrollo de la abstracción, de manera que todo sistema filosófico quedaría supeditado al universo caótico de la ficción:

Il part rarement de l'idée pour lui inventer ensuite une image; il part d'un objet sensuel, et espère alors rencontrer dans son travail la possibilité de lui trouver une *abstraction*, prélevée dans la culture intellectuelle du moment: la philosophie n'est plus alors qu'une réserve d'images particulières, de fictions idéelles (Barthes, 1975: 103)

Por tanto, Barthes le confiere una relevancia capital a la materialidad del texto, a la concreción en la designación, de tal modo que, en la línea del *chosisme* promovido por Robbe-Grillet, su escritura muestra objetos, pues las palabras se cosifican y adquieren una dimensión palpable. Por su parte, en su proceso de renovación de la prosa castellana Barral pretende dotarla de mayor concreción y materialidad, asemejándola a otras tradiciones como la francesa o la inglesa, y lo hace además por propia convicción y gusto estético, puesto que en estos mismos años decidiría apostar, desde el punto de vista empresarial, por la narrativa objetual de Robbe-Grillet, lo que, como ya se ha comentado, suponía un gran riesgo por su escasez de público. Como evidencia de esta fusión entre la palabra y el referente, cabe reseñar el fragmento barthesiano titulado «Noms propres», en el que alude a los nombres propios de la burguesía de Bayonne, que recuerda con gran cariño, como si obtuviera placer simplemente al evocarlos —«Comment peut-on avoir un rapport amoureux avec des noms propres?» (1975: 55)— y como si en el nombre mismo hubiese quedado prendada una parte de la existencia de aquellos individuos: «Ce n'est pas seulement une linguistique des noms propres qu'il faut; c'est aussi une érotique: le nom, comme la voix, comme l'odeur, ce serait le terme d'une

langueur: désir et mort» (1975: 55).

Habiendo asumido la falacia autobiográfica que supone retomar el pasado desde el presente de la narración —«Quel droit mon présent a-t-il de parler de mon passé? Mon présent a-t-il barre sur mon passé? Quelle grâce m'aurait éclairé?» (1975: 124)— y haber puesto de manifiesto este desbarajuste a través de una retórica analítica y fragmentaria, de todos modos Barthes acaba mostrando su interés por materializar en palabras una figuración más o menos estable de sí mismo. Esta idea llevará consigo la separación entre significante y significado, quedando el significante, el cuerpo de la palabra, desligado del sentido, que sería restituido en la interpretación. De esta manera, lo que se produce es una expresión verbal que remite a sí misma, a modo de autonomía, donde la palabra es el referente de sí misma, pues es ella la que toma cuerpo sin salir de la textualidad. Sobre este planteamiento, se produce otra paradoja en la obra de Barthes, que conecta el principio, donde se encadena la retahíla de fotografías que rastrean su vida desde la infancia, y los últimos fragmentos, en los que se ratifica la autosuficiencia del significante. En las fotografías, el cuerpo aún no es texto, al aparecer representado de manera figurativa con la evidencia de realidad de la que habla Susan Sontag en *On photography*. Sin embargo, a lo largo del resto de la autobiografía se demuestra que para Barthes el fragmentarismo selectivo de la fotografía no es suficiente para explicar su identidad y su cuerpo, y recurre a «écrire le corps», a escribir todo salvo lo que precisamente aparecía, de manera falazmente ontológica, en la fotografía: «Ni la peau, ni les muscles, ni les os, ni les nerfs, mais le reste» (1975: 182).

Las búsqueda de la totalidad, que ya se ha tratado anteriormente, se liga en esta última fase a la tendencia hacia la concreción y la corporeidad. La totalidad, como la creación poética en Barthes y Gil de Biedma, es representada por Barthes como un monstruo, que produce risa y miedo al mismo tiempo, esto es, el monstruo como constructo que produce placer, *jouissance*, a la vez que incomprensión, por tender, como la textualidad de la que surge, hacia el infinito: «La Totalité tout à la fois fait rire et fait peur: comme la violence, ne serait-elle pas toujours grotesque?» (1975: 182).

· Capítulo IV ·

IDENTIDAD Y DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO

Sabéis

que nuestras verdades son voluntariosas,
lo mismo que el arbusto
tenaz en la roca salobre,
hundiendo sus raíces
en un poco de arena
terrosa, entre dos piedras
que se separarán.

Por eso

hundo la mano en la memoria, palpo
sus calientes rincones y sus pliegues
más húmedos, buscándome.

Cotejo los retratos

que he hecho de mí mismo en cada tiempo
y que el tiempo después favorecía.

Tal vez

entre tanta dormida vacación,
envuelta
en tanta vida a crédito,
quede aún experiencia por leer.

CARLOS BARRAL

La reconstrucción de las identidades como discurso narrativo

La identidad personal se instaura al unificar el decurso caótico y casual de la existencia. Una vida se despliega a través de un espacio temporal en el que fluctúa y se transforma constantemente. Parece apreciable y descriptible exclusivamente en su inmovilidad, al detenerse forzosamente el tiempo para aglutinar lo pasado y generar una imagen única que responda aparentemente a lo que el individuo cree ser, recuerda haber sido o a lo que le hubiera gustado llegar a ser, de acuerdo a sus aspiraciones actuales. De esta manera, se produce un evidente proceso de homogeneización que conlleva la simplificación de la complejidad que constituye un ser político como el humano, que interactúa, es continuamente percibido y recreado por sí mismo y por otros, y que sólo se entiende en este contexto.

En este proceso de construcción de la identidad se desarrolla un discurso narrativo que, desde el mismo momento de su concepción, ingresa en el terreno ficcional de la diégesis —de acuerdo a la definición que hace Gérard Genette en *Figuras III*, como «relato puro», historia o sucesión de hechos en la ficción narrativa (1972, trad. 1989a: 85)—, donde suele mantener la verosimilitud y coherencia, pero que puede haberse alejado sustancialmente del referente primigenio que experimentara el sujeto en su pasado.

Así, H. H. Price, en su cita recogida por D. Lowenthal, concluye que lo que importa no es lo que su pasado fue, o si tuvo uno, sino que son los recuerdos de ahora los que han de centrar la atención, sean falsos o verdaderos. Completando esta apreciación, Ray Bradbury plantea la desconfianza que se genera desde esta perspectiva: «The reality, even of the immediate past, is irretrievable (...) we fear that much of what we read has been made up» (1985: 190).

Ante esta duda sobre el modo en que se recrea el pasado, se puede tomar como premisa que la presunta esencia de cualquier identidad que intente abarcar un cierto espacio de tiempo se sustenta sobre fundamentos epistemológicos

inconsistentes. Igualmente, por lo que respecta a la identidad personal, su supuesta esencia acabaría diluyéndose, o bien multiplicándose, en un discurso (auto)biográfico que no se atiene necesariamente con fidelidad a referente alguno, sino que alcanza una dimensión propia que se apoya en otras leyes aceptadas dentro del mundo ficcional.

En este sentido, el sociolingüista Elliot Mishler en su artículo «Narrative and Identity» (2006) sostiene que este proceso de recrear la historia vital de un individuo demuestra la existencia de múltiples identidades de uno mismo, «each rooted in a different set of relationships that form the matrix of our lives». Estas múltiples identidades actuarían como personajes de historias diferentes, por lo que la presunción de una única identidad personal en cada individuo supondría la consideración de la existencia de una única línea argumental en cada decurso vital:

This relational conception, of a plurality of sub-identities, points to another problem with temporal-order models of progressive change: the tendency to treat identity development as a unitary process, as if each life could be defined by a single plot line (2006: 41)

Poniendo el foco sobre el modo en que se retoma el pasado vivencial para configurar el discurso identitario, el filósofo ruso M. Bajtin, en su *Estética de la creación verbal* (1982, trad. 2003), comienza puntualizando que toda acción contemplativa, que de hecho es «activa y productiva», une y ordena la realidad, tanto si su enfoque es interno, hacia el propio sujeto, o externo; en cualquier caso, la esencia de esta contemplación se destaca como «puramente estética», por lo que en ningún caso sus resultados son exactos ni absolutos.

Esta inexactitud epistemológica se basa en la diferencia existente entre la percepción de un individuo y la de otro, que a su vez radica en lo que Bajtin ha venido a llamar «excedente de visión», entendido como aquel conocimiento que se satisface desde una perspectiva y que sobrepasa el rango de visibilidad del otro. Es este el motivo que induce a pensar que el lugar en el mundo es único, y que de esta manera la percepción de cada sujeto siempre será relativa a esta posición e incuestionable en este sentido:

Este sobrante de conocimiento, de posesión, está determinado por la unicidad y la insustituibilidad de mi lugar en el mundo: porque en este lugar, en este tiempo, en estas circunstancias yo soy el único que me coloco allí (...) el sobrante de mi visión con respecto al otro determina cierta esfera de mi actividad excepcional (2003: 29)

Así pues, el discurso identitario ha de partir de la premisa de la incompletud, ha de ser entendido como un intento de acercamiento, de definición, que nunca será el único posible ni verdadero. Entroncando con estas ideas, Meri Torras, a propósito de la escritura autobiográfica, destaca que este modo de expresión ha de ser entendido como un «conjunto de producciones discursivas de autoconocimiento», esto es, como un intento constante de explicación de uno mismo para uno mismo por medio de un ensamblaje narrativo, que de este modo trata de tender hacia el referente, hacia la fuente, pero siempre instalado en el terreno de la ficción de base vivencial. A esto, Torras añade que «el pasado, para ser inteligible, necesita encadenarse en una narrativa efectivamente constreñidora y parcial», sólo puede ser abordado como texto, en su dimensión discursiva. De esta manera, la identidad, como reconstrucción y explicación de la propia entidad ontológica, resta en un espacio voluble y dependiente, que la hace, en definitiva, ser muchas o ninguna, pero, en ningún caso, una única y exclusiva certeza de ser.



Autobiografía y biografía

Atendiendo al modo tradicional en que se han categorizado los diferentes acercamientos teóricos a la construcción de la identidad en el discurso narrativo, se distinguen dos grandes categorías: la autobiografía, de la que se ha hablado abordada desde diferentes ópticas, y la biografía.

Para fundamentar esta taxonomía tradicional, resulta esclarecedor acudir a la terminología de G. Genette, según la teoría narratológica que recoge en *Figuras III*. En el epígrafe titulado «Persona» dentro del capítulo dedicado a la Voz, Genette introduce la distinción entre relato homodiegético y heterodiegético, basados ambos en la definición, ya avanzada, de diégesis como sucesión de hechos que constituyen la historia en la ficción. Para empezar, admite que la utilización de las denominaciones ‘relato en primera persona o en tercera’ no es suficiente, por lo que lo había empleado hasta el momento de manera provisional entre comillas. A sabiendas de que la distinción no es de tipo gramatical, sino dependiente de las «actitudes narrativas» (1989a: 298), caben dos posibilidades: que el relato sea narrado por un personaje desde la diégesis (homo-) o que se haga desde fuera (hetero-).

Independientemente de la posición respecto a la diégesis, la primera persona gramatical puede aparecer con o sin valor designativo, por lo que no determina el tipo de narrador que opera en el relato. En cuanto al narrador heterodiegético, Genette no distingue grados, como lo hará con el homodiegético, pues «la ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados» (1989a: 299). Por tanto, dentro del homodiegético se puede diferenciar entre el narrador que ocupa el lugar de un personaje protagonista, y el que se ubica en un personaje secundario,

sea como observador o testigo dentro de la diégesis. Para el primer caso, el del homodiegético que parte de la perspectiva de un personaje protagonista, Genette reserva la denominación de «autodiegético», como «grado intenso del homodiegético» (1989a: 300). Precisamente esta categoría de ‘autodiegético’ resulta de gran interés a la hora de analizar el posicionamiento narrativo de Carlos Barral en su prosa autobiográfica, puesto que, como ya se ha comentado, se trata de un narrador que, desde dentro de la diégesis y como personaje principal del que parte el enfoque del relato, no sólo representa desde su punto de vista la fábula a su alrededor, sino que además se transforma a sí mismo dentro de ella. De algún modo, es autodiegético en tanto que es el propio sujeto narrativo el que construye desde un inicio su propia diégesis y una identidad ficcional dentro de ella.

En un epígrafe posterior, al referirse a la identificación entre narrador–protagonista, Genette acude al ejemplo de *En busca del tiempo perdido* de Proust sobre el que afirma que el narrador sabe más que el protagonista, hasta el punto de que «conoce la Verdad» (1989a: 307), una verdad a la que el personaje no tendrá acceso. En cambio, dentro de la categoría de plenamente autodiegético, en la prosa de Barral no ocurre que el narrador sepa más sobre la fábula que el personaje, o bien que posea un conocimiento que determine el devenir de la historia o el destino final del personaje. Si bien es cierto que la base vivencial es conocida por el autor y, en consecuencia, se trata de un conocimiento que *a priori* posee el narrador, la diégesis como tal, entendida como ordenación y disposición de los hechos en la ficción narrativa, se construye sin atender a un plan previo por parte del narrador, de manera que la formación del protagonista Carlos Barral altera continuamente el conocimiento que pudiera albergar el narrador con anterioridad. En este sentido, sumándose a la estela de la crítica deconstructivista y a la teoría de de Man, la identificación entre protagonista y narrador es tal que ambos se construyen al mismo tiempo en la diégesis, sin que haya una instancia previa que posea la Verdad a la que se refería Genette.

En términos generales, y en relación con la taxonomía comentada, la autobiografía se define como un relato homodiegético de autoexplicación, de búsqueda de una propia identidad o identidades sobre lo que el sujeto entiende

como su vida. Sin embargo, se atisba un proceso de alienación a la hora de afrontar una narración de uno mismo, pese a que lo refiera en primera persona. Hay una indagación en el sujeto original que debería responder del que aparece en la escritura, por lo que el resultado es la génesis de un sujeto-objeto, uno que se mira a sí mismo como otro y que ocupa el lugar de ese otro para narrar desde su posición, lo que provoca cierto desbarajuste anacrónico, cuyas consecuencias ya han sido mencionadas, siguiendo lo postulado por Bajtin.

Por su parte, la biografía se presenta como un relato heterodiegético en el que un otro discursiviza la existencia de un individuo a partir de diversas fuentes referenciales que le permiten articular un mosaico de impresiones que, de igual manera, tienda hacia la supuesta realidad pasada. En este caso, se puede contar con el testimonio del propio objeto protagonista, aunque esta variante no garantice que el resultado haya de ser más verídico que el de un relato que carezca de esta perspectiva. No obstante, este testimonio protagonista no deja de ser privilegiado en el sentido en que el grado de proximidad con el referente del relato es mayor que el que pueda presentar cualquier otro testigo de estas experiencias.

Con todo, no se observa una diferencia sustancial entre la biografía y la autobiografía, ya que, en cualquier caso, se trata de una reconstrucción identitaria que se instituye en una dimensión propia y bien diferenciada de la histórica. En este sentido, tan verdaderos o no son los recuerdos del que se explica percibido por sí mismo como del que es construido por la percepción de otros. Ciertamente, el pasado de uno mismo deviene un otro, o muchos otros, sobre los que puede haber similares lagunas o tergiversaciones como las que puede experimentar el sujeto de la enunciación de la biografía. El nivel de alteración no tiene por qué ser esencialmente distinto.

Desde el punto de vista de la crítica tradicional, el discurso autobiográfico sigue adscrito a la búsqueda de la propia identidad, un rastreo que implica la construcción de una imagen a partir de episodios que se entretajan. Por tanto, el concepto de autobiografía asume su carácter performativo, como ensamblador y reconstructor de una existencia, pero sin olvidar las limitaciones impuestas por el

propio lenguaje y por los condicionantes sociales de cada época. De esta manera, como puntualiza Alicia Molero de la Iglesia en su obra ya mencionada *La autoficción en España* (2000), el discurso sobre uno mismo ha pasado de ser considerado «un discurso reproductor del sujeto» a ser más bien «una auténtica creación verbal» (2000: 21), dentro de sus propios códigos e instituida al margen de lo meramente referencial.

Verdad, ficción y sinceridad

En este contexto en el que se asume el discurso autodiegético como un proceso performativo de gran trascendencia en la configuración identitaria, la figura del poeta, editor y memorialista catalán Carlos Barral se alza como paradigma del creador que se construye redescubriendo su pasado. Dentro de su producción memorialística, dividida en tres tomos y otros escritos anexos, Barral incide desde un primer momento en la búsqueda de una verdad que no es precisamente la factual, la consabida y objetivable verdad referencial.

En una programática nota introductoria a *Años de penitencia* (1975), primer relato homodiegético en prosa, Barral postula sus convicciones acerca de la escritura sobre la memoria, que vuelven a poner de manifiesto su coincidencia con los presupuestos de la expresión autobiográfica contemporánea. En todo momento el autor es consciente de sus limitaciones al intentar retomar los recuerdos y engazarlos en un discurso lineal:

El descuartizamiento del relato en piezas temáticas que prevalecen sobre la continuidad cronológica (...) o un desenfado rozando a menudo la impertinencia (...) Y, sobre todo, una metódica inexactitud. Puesto que se trataba de suscitar una visión general, granangular (...) no importaba que las dataciones fuesen precisas, los recuerdos circunstanciados y exactos, si su ambigüedad no desequilibraba el cuadro general (...) era incluso mejor componer con recuerdos incomprobados, aunque el tiempo los hubiese deformado precisamente a partir de aquellas tensiones de su contenido que convenía resaltar (2001: 72)

Ante las dificultades que percibe para ser estrictamente correcto con lo acontecido, frustrado por esta incapacidad de ser fiel con el paradigma referencial, Barral opta por contentarse con lo que él denomina «una metódica inexactitud» (2001: 72), que ya ha sido tratada en capítulos anteriores. Así pues, al poeta no le importa tanto la precisión con lo que fue como la fidelidad con lo que ha quedado en su recuerdo de lo que fue. Se trata de un modo de sobrellevar la duda sobre el

referente haciendo prevalecer la marca que permanece en el recuerdo. Una dimensión de lo real que emana de la propia mente del autor, y que, en definitiva, no deja de ser tan verdadera para uno como la constatable con datos y fuentes externas.

Barral cree que su verdad está más cerca de ser indagada a través de la aproximación a lo que ha permanecido tras años de modificaciones; su sinceridad será la de expresar fidedignamente lo que siente sobre lo que fue, lo que hay y que es prueba inexcusable de que algo hubo, lo que ha devenido con el tiempo y que, no por haber sufrido esta transformación, deja de ser menos cierto. Así pues, el Barral memorialista se percata de que la expresión sincera sólo era posible atendiendo al «curso natural del recuerdo» (2001: 72), una representación que crea una instancia ficcional paralela a lo factual y que, como tal, es al menos coherente consigo misma.

En el primero de los dos capítulos póstumos conocidos como *Memorias de infancia*, Barral, al descubrir al niño que fue desde la voz de un narrador externo, introduce una implícita reflexión acerca de la memoria por medio de la alusión a la fotografía. El narrador reconoce que las impresiones que conserva el niño proceden de las fotografías y filmaciones que ha revisado posteriormente, de manera que su recuerdo no vuelve al origen de la experiencia que él mismo viviera. Es la representación, la instantánea capaz de postergarse en el tiempo, la que mantiene vivo el hecho objetivo:

El niño ni siquiera recordaba la casa en que vivió sus primeros años y no sabría nada de ella si no existieran tantas fotografías (...) recuerdos también muy ayudados por fotografías y filmaciones (Barral, 2001 : 44)

A la luz de lo argumentado en la nota introductoria a *Años de penitencia* en la que aboga por ser fiel al curso natural del recuerdo, esta referencia a la fotografía, como objeto que evidencia la permanencia de lo factual, debería ser desestimada por el Barral adulto que pretende construir deliberadamente su propia historia. Sin embargo, en estos capítulos de infancia el narrador nos refleja un niño cuyo recuerdo, a diferencia del Barral maduro, ya está indeleblemente inmiscuido dentro

del abanico de fotografías con las que se ha ido encontrando. Este joven, sin apenas tomar conciencia, ya iba construyendo su biografía de infancia a partir de imágenes objetivas cuya selección era evidentemente aleatoria y casual.

Recurriendo a Susan Sontag y su estudio *On photography* (1977, trad. 1981), se entiende este valor de la fotografía como objetos que «suministran evidencia» (1981: 15). La autora argumenta que la fotografía posee el valor de ser una prueba de existencia, se le otorga una presunción de realidad de la que carecen otras representaciones miméticas. Dicha ‘presunción de veracidad’ que se le confiere a la fotografía permite que este objeto se muestre como un auténtico vínculo entre lo ocurrido y el presente, un vínculo que queda legitimado como verdad y que se convierte en el único medio posible de salvaguardar el pasado de manera aparentemente fidedigna. No obstante, en esta presumible fidelidad reside la controversia: Sontag, en la línea de lo que se desprende de la nota de Barral, advierte que la fotografía es un modo de representación marcadamente selectivo, y cuya apariencia de realidad puede resultar mucho más pernicioso si se le concede dicho valor automáticamente. Así pues, Sontag no duda en afirmar que, al igual que en la pintura o el dibujo, la fotografía es un mecanismo de interpretación del mundo, y no un inexcusable e impune modo de reproducir la realidad:

Una fotografía se considera prueba incontrovertible de que algo determinado sucedió (...) siempre hay la presunción de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen (...) las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos (Sontag, 1981: 16-17)

El niño que nos dibuja Barral recuerda su infancia a través de imágenes, pero eso no le garantiza que la realidad que él vivió se correspondiera exactamente con los instantes que las fotografías le muestran, siempre marcados por determinadas perspectivas, luces, y en cualquier caso descontextualizados de la experiencia vívida que pudo tener el joven. La fotografía para el niño es, en cierta manera, una tergiversación de su recuerdo, pues, como él mismo afirma, en ocasiones tiene la certeza de que algunos recuerdos han sido suplantados por otros:

El niño no recordaba aquella casa y no podía saber cómo había vivido en ella.

Toda su memoria de interiores se refiere a la casa de la esquina de Claris con Mallorca, recuerdos también muy ayudados por fotografías y filmaciones (...) Pero no había casa anterior, era como si hubiera nacido y siempre hubiera vivido en esta (...) también en este caso la casa nueva había borrado la memoria de la anterior (Barral, 2001: 44-45)

El vigor de la fotografía, derivado de la presunción de veracidad, parece succionar y alterar todo recuerdo primigenio que padeciera la inevitable falta de concreción producto del paso del tiempo. La superposición de imágenes bien definidas sobre evocaciones difusas es la que produce el efecto de ‘traición’ que Barral experimenta con respecto a la propia subjetividad de aquel que fue, estuvo y percibió, y cuya singularidad queda ninguneada ante la preeminencia de la percepción ajena, mediada por la máquina o no. Esta perspectiva que ofrece la cámara actúa como transparencia del momento preciso, pero siempre estará determinada por su carácter mecánico, instrumental, como artificio que logra congelar instantes y que parece hacerlos perdurar por siempre. De esta manera, la percepción humana dista mucho de la visión que la cámara puede aportar, y no por ello deja de ser más válida la una que la otra.

En cualquier caso, la subjetividad del que toma una instantánea o del que percibe sensorialmente no son muy distintas, sino en el resultado que cada una de ellas produce: la máquina aporta una imagen nítida, inconfundible, fácilmente reconocible, una verdadera simulación de existencia; en cambio, la percepción empírica sin obturador deviene una fina e inconsistente película, fácilmente maleable, que en el mejor de los casos permanecerá en la memoria, aunque sufriendo las desavenencias e intromisiones que se suceden con el transcurso del tiempo. En ambos casos el sujeto interviene en la acción, participa de ella, y la construye e interpreta de una determinada manera. El recuerdo y la fotografía, o el recuerdo de esta, entrelazados en la mente de cualquier contemporáneo y, en concreto, en la del joven Barral, comparten la verdad de ser meras superficies de las que se puede extraer múltiples significados, que a su vez dependerán del sujeto que interprete. Consciente de ello, Barral, en este momento a través del niño que fue, busca un punto de unión con su propio mosaico de impresiones, anhelando la

descripción de una realidad que será indiscutible pese a haber sido alterada por diversas mediaciones, pues de hecho le pertenece como recuerdo último que las aglutina, y que no pretende ser certera sino consigo misma.

Esta vinculación patente con la fotografía y la filmación se manifiesta de nuevo en el recuerdo que el niño conserva de los últimos días de su tío Luis. Barral manifiesta que el universo del niño estaba «lleno de cosas (...) cosas de la mar (...) objetos y muebles antiguos» (2001: 48), recortes inmóviles, desprovistos de gestos y movimientos. Es un mundo, por tanto, configurado a partir de imágenes estáticas, que no habían sido elaboradas hasta ser repensadas por el Barral memorialista. Así, la última imagen que retiene de su tío Luis está también mediada por fotogramas que le muestran un cuerpo decrepito, que nada tiene que ver con el héroe que aparecía en su recuerdo no mediado por las instantáneas:

En aquel período, alrededor de la muerte del que fue para él titánico tío Luis y cuyo último recuerdo, también fotográfico, fílmico, es el de un personaje demacrado paseando por la playa con un capote gris de esclavina sobre los hombros (2001: 48)

De este modo, Barral representa una realidad conformada de elementos inanimados, que ha quedado fosilizada por la intromisión de las imágenes fotográficas que se superponen a lo anterior, y cuya presencia dentro del mundo del niño es atribuida al gusto del padre por compilar recuerdos en formato foto: «Hay muchos testimonios porque mi padre fotografiaba y filmaba mucho» (2001: 31). Susan Sontag alude a un perfil de fotógrafo que coincidiría con la imagen que el Barral prosista proyecta de su padre: un uso de la fotografía como toma de posesión del espacio, como apropiación de lo que está constantemente convirtiéndose en pasado y ante cuya pérdida este individuo se siente inseguro. El padre de Barral antepone la fotografía al hecho mismo, superponiendo su temor a la fugacidad por encima de la vivencia misma. Este comportamiento, más propio cuanto más nos acercamos a las tendencias de la sociedad virtual, Susan Sontag lo relaciona con el turismo, por ese afán de posesión de espacios impropios con la intención de sustraer de la realidad evidencias que constaten la presencia del sujeto en aquel lugar:

As photographs give people an imaginary possession of a past that is unreal, they also help people to take possession of space in which they are insecure. Thus, photography develops in tandem with one of the most characteristic of modern activities: tourism (...). Dependence on the camera, as the device that makes real what one is experiencing, doesn't fade when people travel more (Sontag, 1977: 9).

Esta dependencia del padre por la cámara parece heredarse, de manera trastocada, en la fijación del hijo por componer su relato autodiegético a través de imágenes fotográficas y, además, como si se tratara de imágenes fotográficas en secuencia, pues su ordenación es temática y en ocasiones atomizada:

El descuartizamiento del relato en piezas temáticas que prevalecen sobre la continuidad cronológica, por ejemplo, o un desenfado rozando a menudo la impertinencia en el que vino a parar, al ser desbordada por la mitología personal, la voluntad de reflexión objetiva (Barral, 2001: 72).

Como admite en *Años de penitencia* (1975), Carlos Barral se educa en el seno de una familia pequeño burguesa en la que los objetos tienen un valor primordial, como símbolos que escondieran verdades que pocos pueden llegar a entender. Barral recuerda especialmente la colección de armas antiguas que conservaba su padre, y que, junto con las fotografías, muchas de las cuales habían sido tomadas precisamente sobre dichas armas, configuran el mundo mitológico y objetual del niño Carlos Barral.

En los muros de la habitación figuraban como cuarenta espléndidas espadas italianas, francesas, españolas y alemanas (...) En verdad no es fácil encontrar, ni siquiera en los museos y colecciones nacionales, un conjunto así, de piezas tan notables. Esas espadas han tenido en mi vida una curiosa función, como de instrumentos de culto (...) La Dannina fue la única pieza dañada en alguno de los traslados (...) Le faltaba el piñón de la empuñadura, que tuvo, según sé ahora por documentos fotográficos, la forma de una copa arbórea flameante (Barral, 2001: 87).

Un mundo, por tanto, atomizado en formas simbólicas de bordes discretos, de cantos afilados, que repercuten directamente en su prosa alambicada de

asociaciones veladas que tienden hacia el origen de la expresión, concatenándose con una mitología de infancia donde primaba lo atávico y misterioso.

La fotografía vuelve a cobrar relevancia en el modo en que Barral reconstruye su árbol genealógico, en el segundo capítulo de *Años de penitencia*, titulado «Retrato de familia». Este retrato se conforma de una exégesis de diversas instantáneas sobre cada uno de los miembros de su familia, que se van entretejiendo y que se orquestan finalmente a la luz de «un óleo en el que estaba toda la familia representada en un jardín neoclásico» (2001: 92). Las fotografías son utilizadas por Barral como medio de actualización de este cuadro de la prehistoria familiar, cuyos personajes son prácticamente irreconocibles para el poeta. Para Susan Sontag, la fotografía, a diferencia del óleo, «is not practiced by most people as an art» (1977: 8), es principalmente un rito social y un principio de ordenación. Por tanto, con la pretensión de ordenar y contener a sus miembros en una misma estampa, «through photographs, each family constructs a portrait-chronicle of itself» (1997: 8), un álbum que actúa como comprobación del parentesco y de la filiación entre los sujetos incluidos. La fotografía aparece para marcar simbólicamente una unión que acaba por ser fantasmal en cualquier otro ámbito que no sea el de la fotografía misma, como le ocurre a Barral, al no poder reinterpretar toda una genealogía que le parece tan ajena e inconexa como cualquier otra.

Precisamente, volviendo al estudio de Sontag, el mundo desprovisto de movimiento que el niño recuerda parece ser consecuencia directa de la influencia de las fotografías en su misma configuración. Como Sontag sostiene, «la cámara atomiza (...) es una visión del mundo que niega la interrelación, la continuidad» (1981: 32), y de este modo el niño atiende a una memoria que adolece de sentido relacional, que se caracteriza por ser fragmentaria y nítida, aunque marcada por la inconexión entre los elementos que la constituyen.

Con todo, la memoria del niño Carlos Barral se encuentra articulada en torno a dos espacios que la condicionan: un primer núcleo de recuerdos ligados a la ciudad, marcados por el inmovilismo al estar subyugados por fotografías, y en el

que había un intento constante de imitar modelos adultos; en cambio, un segundo espacio de la memoria personal se caracteriza por ser más abierto y dinámico, con recuerdos emplazados en el litoral, repletos de gestos y técnicas desligados de la cotidianidad urbana. Este núcleo de recuerdos marineros ya no aparece constreñido por la obsesión del padre por la fotografía, de manera que en este ámbito el recuerdo del niño resulta genuino e independiente de la mediación adulta:

La informalidad en la residencia costera y en la mar establecía otro tipo de distancias más favorables a la independencia del niño (...) esa persistente dicotomía entre un mundo urbano constantemente sometido a la reflexión y la autocrítica, y un mundo primitivo, presuntamente original y estrictamente marinero (Barral, 2001: 57-58)

El joven Carlos Barral transforma su universo de impresiones cuando se traslada de la ciudad al pueblo costero de Calafell. La imitación hacia el adulto presente en el ámbito urbano se convertía, a orillas del mar, en una simulación de las maneras de los pescadores, que paradójicamente le resultaban mucho más cercanas pese a reconocerlas como propias de «adultos exóticos» (2001: 57).

En definitiva, la memoria de este primer Carlos Barral se muestra como un conglomerado de imágenes, bien mediadas, bien genuinas, y que el propio sujeto parece reconocer como pertenecientes a, al menos, dos universos bien delimitados: la realidad continua, espaciada, diáfana y original del litoral, contrapuesta a la percepción fragmentaria, heterónoma y de tintes más oscuros que prevalece en sus impresiones de la Barcelona de la época. En este universo urbano el niño se descubre como un ser en peligro, que depende de unos adultos que se esconden de su mirada y que le guían por un camino claramente marcado por la costumbre. Dentro de este grupo de adultos, se desbanca la madre del niño, pues era «mucho menos distante» (2001: 65), tal vez porque se sentía tan fuera de ese mundo cuadrículado como el propio Barral. Tota parece ser un reducto de aire limpio en un mundo urbano muy trillado, que de algún modo había quedado prendado por la inmovilidad, como una fotografía concebida antes de ser tomada.

Por su parte, en *Años de penitencia*, la pretensión de Barral por ser fiel a la

verdad de su memoria se hace aún más patente. En este caso, se nos presenta un Barral adolescente, durante los primeros años de posguerra, que construye su mundo en torno al colegio de jesuitas y la casta clerical que impartía las clases. Una casta, además, que se reconocía como tal por el empleo del castellano y por mantener un fuerte vínculo con lo acontecido en los años de la guerra.

Su padre, y con él todo su universo de fotogramas, habían desaparecido un año después del fallecimiento del tío Luis. A partir de este momento, tras los años de guerra, se abre una nueva etapa en la que surge un espacio familiar que recuerda como sobrecargado y vulgar. Una época que para Carlos Barral fue cómoda, y que lo es aún más al revisar su historia después de conocer cuáles eran las condiciones que padecían en otras zonas de la ciudad. Para el joven y sus conocidos del barrio, los años desgraciados de la guerra habían quedado atrás, y se notaba una mejora respecto a aquellos días, a diferencia de lo que ocurría en muchas otras partes del país. En su realidad, la casta clerical y la milicia permaneció ahí, próxima, autoritaria, pero inocua.

Por el contrario, más allá de los barrios burgueses, la presencia de la Iglesia y el Estado era más activa y represiva. De esta manera, la verdad bajo la perspectiva del adolescente Barral es evidentemente parcial, y requiere el contraste con la visión panorámica de lo que ocurrió en esos días para poder considerarla en su justa medida. No obstante, a pesar de permitirse ciertas referencias a otros puntos de vista conocidos posteriormente, el Barral memorialista da preeminencia a su recuerdo y lo erige como la posición de partida, si bien es cierto que se siente en la obligación moral de contextualizar sus impresiones con otras realidades, de tal manera que en la comparación se acabe entendiendo mejor su propio lugar en el mundo:

Aquella vida de niños resucitados para el bien y para el amor de Dios (...) tampoco era tan incómoda (...) por supuesto ignorábamos que en el cinturón de aquella ciudad (...) eran tiempos de hambre atroz y de persecución (Barral, 2001: 89)

La reconstrucción del árbol genealógico de los antepasados de Barral

también parece sumida en la desesperanza y la incongruencia de aquellos días. Se confirma, como con el resto de recuerdos, que no hay garantía de certeza, pues el Barral adulto no ha tenido acceso a datos fiables y todo lo que recuerda lo reconoce como alterado y presuntamente verdadero. Más completo aparece el cuadro de los antecesores paternos que el de los maternos, tal vez debido a la existencia de un mayor volumen de pruebas fotográficas y testimonios archivados, dado el afán de su padre por perpetuar sus vidas. El propio Barral vuelve a reconocer que tampoco tiene gran interés en precisar los datos, como ya dejó claro en la nota programática: «Es claro que podría precisar, preguntando, muchas cosas más; pero ya se ve que no me interesan mucho» (2001: 93).

Entre los familiares de Carlos Barral, resulta especialmente notable la relación con su primo Gerardo, al que había repudiado durante su infancia. Sin embargo, al recobrar las sensaciones de estos años de juventud, la imagen de Gerardo que permanece en la memoria del Barral adulto se ha visto mejorada tras los años en que su primo le mostró su apoyo en lo referido a las controversias con la familia Seix. En su recuerdo de aquellos años Gerardo se muestra como una persona despreciable, por lo que siendo fiel con su memoria no debería representarlo de otro modo. No obstante, se ve forzado a ser sincero «para no ser injusto» con su percepción actual en el momento de la escritura, y de esa manera la referencia a su primo debía dar cuenta de la progresión que hubo en su relación:

Debo confesar aquí, para no ser injusto, que, junto a lo mucho que le he detestado, he profesado al primo Gerardo un cierto afecto que más bien ha crecido con el tiempo (Barral, 2001: 101)

Otro aspecto que merece ser estudiado en relación con la reconstrucción sincera de la memoria personal es el de las lenguas empleadas por los Barral. En una sociedad bilingüe como la catalana, no es de extrañar que Carlos Barral alternara el castellano y el catalán según el contexto en el que estuviera comunicándose.

Nuevamente, se distinguen claramente dos espacios: en la ciudad, Barral convivió con el castellano de procedencia argentina, utilizado por su madre y, en

especial, por la familia Medina, en cuya habla los rasgos eran más palpables, pero también convivió con el que él denomina «castellano colonial», variante simplificada y repleta de interferencias que empleaban las clases acomodadas de Barcelona.

Así pues, en el ámbito urbano de su recuerdo, el catalán queda reducido a una lengua poco empleada, que, pese a ser la primera lengua de algunos allegados como el primo Gerardo, incluso en estos casos acaban adoptando el castellano como lengua de comunicación en el entorno del joven Carlos Barral, lo que da como resultado un uso pedante e impropio de la lengua castellana que es motivo de comentario jocoso. Este detalle sobre el retrato del primo Gerardo vuelve a ser más fiel a la imagen negativa que de él tenía durante aquellos años de juventud. Emanan de ella cierta repulsión que luego se iría suavizando. Sin embargo, en particular este rasgo detestable de Gerardo parece haber trascendido a aquella época, pues se alude a que, tras varios años, volvería a recurrir a aquella sintaxis afectada y desdeñable que a Barral le transportaría directamente a revivir la impresión de aquel primo despreciable de su adolescencia:

Se enmarañaba en su propia dificultad e iba espesando los incomprensibles dobles (...). Ese vicio hacía su pensamiento y su capacidad de decisión extremadamente lentos y difíciles (...). Todavía hoy (...) unas cuartillas redactadas en el castellano de la sintaxis binaria que resultan (...) absolutamente incomprensibles (Barral, 2001: 104)

Por otro lado, Calafell se abre como un mundo marineramente constituido por un nutrido vocabulario en catalán. Como el propio Barral reconoce en la entrevista concedida al programa *A fondo* de TVE, al escribir su prosa en castellano siempre había sentido extrañeza por introducir términos relacionados con la mar que le resultaban familiares en catalán y que perdían toda su aura con la traducción. Los objetos de ese universo a orillas del Mediterráneo existían en su memoria como signos lingüísticos en catalán, y la simple traducción de estos suponía cierto grado de disonancia con las impresiones de aquel mundo que hablaba aquella otra lengua de manera genuina. Mediante la traducción, de algún modo el Barral memorialista dejaría de ser fiel con su recuerdo, pues es consciente de que esas impresiones

existieron sólo en catalán, de manera que, trasladándolas a otro idioma, traicionaría la esencia de su propia expresión.

Asimismo, el poeta reconocerá que si el castellano llegó a ser su lengua de escritura desbancando al catalán lo fue en gran medida como consecuencia del aparato ideológico fascista que coartaba la libertad de elección: «Posiblemente sea éste uno de los mayores crímenes de la administración fascista contra mi generación» (2001: 105), y que acabó convirtiendo al catalán en «la primera de mis lenguas extranjeras», una lengua circunscrita al estío que estaba muy lejos de ser tomada como lengua de cultura. Aun así, Barral trata de superar esta imposición del régimen utilizando en su narración la lengua vehicular de aquel otro mundo de aguas saladas, en detrimento del castellano, al introducir diversos términos catalanes de difícil traducción, siendo medianamente coherente con su pretensión de ser sincero con la verdad de su memoria.

El Barral adulto admite que sus memorias son escritas sin apenas reflexión, como una honesta discursivización de lo que ha retenido a lo largo de los años, sin constatar datos o consultar otras fuentes. Con este pretexto, resultaría coherente darle rienda suelta a la pluma y expresar cada mundo del pasado de acuerdo a sus moldes y canales de expresión propios. Como él mismo reconoce en la citada entrevista, de otro modo el discurso resta vacío, carente de sentido real, sobre todo para aquel que lo escribe y que pretende verse reflejado en la plasmación textual de su recuerdo.

Es constatable que la infancia de Carlos Barral parece constreñida en una oposición bipartita entre la Barcelona burguesa, clerical y marcial, dominada por un castellano impropio y por su madre, impropia también al representarse como desubicada; y el pueblo de Calafell, dinámico, genuino y catalán, paraíso de la infancia y en el que la efigie hegemónica es la del padre fallecido. El joven establece un vínculo con el recuerdo de su padre a través del hijo del que fuera su gran amigo, el Joanot. Desaparecidos ambos, habían dejado como legado a la generación de Carlos Barral y del Pau un espacio del que ellos ya habían disfrutado y aprendido en el pasado.

Barral recuerda esta realidad como si se tratara de una fantasía paralela que parecía perfecta en sí misma. El propio autor habla de «mito» para referirse a esta realidad que era independiente de su esfera familiar, y que de algún modo acabaría reemplazándola. Un mito que, como tal, estaba insuflado de fantasías y que, con el paso del tiempo, caería y se reintegraría en la penosa imperfección del resto de la existencia. Esa perfección ha resultado ser ilusoria, pero no lo era a los ojos del adolescente Barral, al que dichas experiencias marineras le sirvieron para construir el fundamento de su conocimiento sobre el mundo.

Para el Barral memorialista, en el mundo de infancia particular radica el punto de partida del proceso de adquisición de signos con los que constituir la primigenia expresión del individuo. En su caso, este mundo de génesis resultó ser Calafell, y no su casa de Barcelona, como sería presumible. Es así cómo el autor reconoce un conflicto en este momento constitutivo de su competencia lingüística: el castellano sería su lengua de pensamiento y escritura, como demuestra *ex profeso* en su obra, mientras que el mundo mitificado se expresaba en catalán, de manera que los objetos e impresiones que le llegaban eran nombrados en una lengua diferente a la del procesamiento mental de la información:

Objetos litúrgicos, piezas de devoción, se me proponían en la conversación cotidiana (...) en una lengua distinta de la que regía mis racionalizaciones y las divagaciones de mi fantasía (...) la mayoría de esas palabras formaban parte de locuciones locales (...) con frecuencia totalmente intraducibles (...) las equivalencias castellanas (...) resultaban cadavéricas (Barral, 2001: 126)

Barral asume que los conceptos que retenía en catalán se quedaban desvinculados en una memoria estructurada mediante el castellano. La traducción, como única solución aparente, le resultaba insuficiente. Esta singularidad la traslada el poeta a la configuración de su propio estilo literario, por el hecho de preferir los circunloquios a la expresión directa y sustantiva que le haría tener que recurrir a alevosas traducciones o a préstamos inconexos con la realidad externa y con la naturaleza de la lengua de pensamiento.

En el imaginario de Barral, Calafell quedaría como un espacio que le

pertenecía y que hacía las veces de campo de experimentación para optimizar sus vías de expresión. Además, acabaría reconociendo este lugar como una muestra en miniatura de los avatares de la sociedad de posguerra, pues a través de este paisaje él pudo atender como observador cercano a los cambios sociopolíticos a escala. Este pueblo de la Costa Daurada es, en definitiva, el tamiz por el que penetran las experiencias e impresiones que irán conformando su conocimiento del mundo y su memoria, a la postre. Calafell se configura como el lugar desde el que se funda la memoria que se dispone a reensamblar.

Estas marcadas preocupaciones de Barral por el lenguaje y la escritura, que lo llevan a rastrear en su memoria el origen de su expresión personal, aportan un carácter eminentemente metaliterario a su discurso autobiográfico. De por sí, este tipo de discurso implica una perspectiva que se centra en el yo desde un mismo yo, pero lo que no es tan común es que esta reflexión se haga también sobre la propia construcción del universo lingüístico, llevando a cabo una búsqueda del enclave fundacional sobre el que se irán concatenando las experiencias del sujeto.

De esta manera, en la introspección de Barral sobre su juventud se distingue una vertiente metapersonal, en la que se reconstruye ficcionalmente la identidad individual y la mencionada vertiente metaliteraria sobre los propios canales de expresión del sujeto que se redescubre y en la que estaría incluida la reflexión meramente metalingüística sobre los albores de su cognición personal. A estos dos ámbitos de introspección sobre el propio yo como instancia ficcional, se ha de adjuntar la descripción del contexto sociohistórico de la época, cuyo referente, pese a ser externo respecto al sujeto, se reconstruye partiendo de este y dando también como resultado un constructo ficcional independiente de la supuesta realidad objetiva.

En su discurso, Barral muestra su pretensión por indagar su memoria en profundidad, que le mueve a intentar explicar racionalmente parte de sus recuerdos y, de paso, emplear un registro mucho más abstracto e impersonal. Sin embargo, el propio autor considera que ni esta tendencia reflexiva ni el fragmentarismo y la descronología de su discurso impiden que el lector pueda

llegar a conocer su vida a través de su obra, pues el referente remoto de todo lo que se narra no deja de ser vivencial. Lo que se cuenta ocurrió de una manera u otra, esta verdad ficcional del plano del discurso se apoya sobre algo que existió y que ahora es incognoscible *per se*.

Con todo, Barral mantiene a lo largo de su prosa autobiográfica la sensación de sinceridad con esta verdad retenida en su memoria, y, como consecuencia, su prosa se caracteriza por representar impresiones personales tal y como le acuden a la mente, pues duda del orden cronológico de los acontecimientos al no recordarlo exactamente. Tiene la intención de reproducir fidedignamente el citado «curso natural del recuerdo», y cree honestamente que su biografía, como texto, como reconstrucción ficcional que es, no puede ser mejor transmitida y explicada que a través de retazos, sin pretender nada más allá que pueda deslegitimar la aproximación sincera.

Por último, cabe recordar que este intento de sinceridad con la propia memoria estará siempre limitado por la imagen que el narrador quiere transmitir de sí mismo. El pudor y el decoro actúan como condicionantes para la selección, más o menos consciente, de los episodios que se relatan. Obviamente, Barral construye su biografía dentro de unos parámetros determinados que provocan que haya recuerdos que se desestimen o que aparezcan sesgados por inapropiados para la reafirmación del personaje que pretende dibujar:

El discurso del autobiógrafo se formula bajo los condicionantes de la deformación y el olvido (...) es siempre una selección en función de lo que pueda interesar contar al autor (...) el autobiógrafo de nuestros días piensa que imitar el orden de la vida es una artificiosidad que traiciona el curso de la memoria (...) por lo que pasará de imitar el transcurso vital a imitar el fluir de la memoria (Molero de la Iglesia, 2000: 41)

En cualquier caso, el resultado de esta selección y manipulación no deja de ser menos honesto, pues descubre de una manera u otra el carácter del protagonista, que en este caso no esconde su histrionismo y se reconoce dentro de una posición privilegiada que le permite hablar cómodamente de aquellos años de

penurias de los que él participó sin mayores sobresaltos.

En cambio, el Barral memorialista desde el presente de la escritura en ocasiones ve oportuno distanciarse de aquel que fue, por medio de una deliberada alienación que se explicita para no dejar lugar a duda. Esto ocurre, por ejemplo, al presentar sus primeros escauceos de juventud y sus incursiones en la realidad prostibularia de la época. Barral se afana en declarar que aquel joven que frecuentaba los burdeles y que había mostrado torpeza en sus primeras relaciones sexuales, según él mismo había confesado, es un personaje que acaba por ser tratado como un otro que queda más bien al margen del hilo central de la existencia del protagonista:

Como si estas etapas (...) la de los burdeles y la de las aventuras juveniles (...) hubieran sido un poco laterales, vividas un poco “a través de un personaje”, el personaje ambiguo con el que todos hemos convivido en los años de inmadurez (Barral, 2001: 164)

Este pretendido distanciamiento redunda de nuevo en la ratificación de su expresión honesta, pues, a pesar de retractarse de algún modo, desvela ciertas intimidades que, sin el amparo de la distancia temporal, no se habría atrevido a relacionar con su imagen. Así pues, estas confesiones resultaban permisibles en su narración biográfica por ser inofensivas gracias a la alienación sobre uno mismo que lleva aparejada el paso del tiempo, y que se fundamentará en posteriores epígrafes.

Homodiégesis: autodiégesis o autoficción

Las *Memorias* de Carlos Barral, recogidas desde el año 2001 en un único tomo por Ediciones Península, presentan, además de los tres libros autobiográficos *Años de penitencia*, *Los años sin excusa* y *Cuando las horas veloces*, dos capítulos póstumos del proyecto titulado *Memorias de infancia*, que el autor no pudo concluir. Una notable diferencia formal salta a la vista entre la trilogía publicada y los capítulos posteriores: el primer discurso sigue el molde arquetípico de la escritura autobiográfica, con un narrador que, siguiendo la terminología de G. Genette, es homodiegético y autodiegético, pues se descubre en primera persona; en cambio, los capítulos de infancia destacan por ser narrados en tercera persona, como discurso formalmente heterodiegético.

En su prosa autobiográfica, Carlos Barral, bien narrando en tercera o en primera persona, se dispone a deconstruir y reintegrar sucesivamente la imagen de un otro que es justamente aquel que ha sido en el pasado. Sin embargo, la elección del molde formal en el que se expresa también responde a una determinada intención del escritor que recupera su historia.

En los capítulos donde el discurso es heterodiegético, Barral consigue fundir los rasgos propios de los moldes biográfico y autobiográfico: en esta narración, el autor se descubre a sí mismo en tercera persona, de manera que se observa un ejemplo que desmonta las categorías establecidas, al tratarse de un discurso heterodiegético pero cuyo referente es el propio de la autobiografía, por lo que el que escribe lo hace sobre sí mismo, con la coincidencia expresa entre autor y personaje protagonista, aunque no con el narrador externo, que no participa de la acción.

Para Pozuelo Yvancos (2006: 16), gran parte de las denominadas autobiografías que han pretendido atentar contra el propio género, horadándolo y poniéndolo en evidencia, han empleado un formato heterodiegético que inquietaba por su hibridez. Como sostiene este mismo teórico, la autobiografía

contemporánea es un género ‘fronterizo’, en eterna disputa entre las categorías de ficción y realidad, y precisamente este dilema resulta aún más patente en los discursos autobiográficos que eligen la tercera persona para reconstruir la identidad del propio autor, como sería el caso de la mencionada *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

Teniendo en cuenta que estos dos capítulos póstumos, pese a referirse a acontecimientos de un pasado más lejano que el de la trilogía, se escribieron con posterioridad a esta, no debe extrañar que este nuevo texto implique un avance en su toma de conciencia sobre el género que practica. De ahí, seguramente, que decida ensayar en esta última fase esta solución formal que pone de relieve la distancia existente entre la voz narrativa del presente y su propia biografía como objeto de indagación.

Según Pozuelo Yvancos (2006: 211-243), por tanto, la elección de este tipo de narrador heterodiegético es coherente con la idea, compartida por Barthes y Barral, de referirse a un personaje que en principio fueron, pero que con el tiempo se ha convertido en un otro que apenas logran redescubrir mediante testimonios o imágenes. La vida de aquel, al que Barral se refiere como «el niño», puede ser narrada gracias a la mediación heterónoma, y de algún modo su desarrollo final se constituye a partir de diversas percepciones entre las que se incluye, como una más, la del propio autor.

Esta mediación para recuperar su pasado se hace patente en las numerosas ocasiones en que hace referencia explícita a las fotografías y filmaciones de su padre, como fuente de dicha reconstrucción, o las menciones que dedica a la ausencia de recuerdo, a las lagunas de la memoria que no pueden ser salvadas ni con testimonios externos: «El regreso sería somnoliento y no se hizo sitio en la memoria (...) El niño no recuerda casi nada de su rápida decadencia» (2001: 34-35).

Por otro lado, con la trilogía publicada en vida del autor encontramos el grueso de su producción autobiográfica como discurso homodiegético y, más específicamente, autodiegético. Sin embargo, esta asimilación formal a lo canónico en este género no ha de ser tomada como una asunción total de todos los

componentes preceptivos de esta modalidad: en estas tres obras, como en los capítulos póstumos, la reconstrucción de la identidad barraliana se realiza como discurso que pone de manifiesto el propio proceso de recuerdo y escritura. Como ya se ha analizado, las memorias de Barral son, ante todo, un discurso complejo de autoconocimiento que se reconoce imperfecto, pero que no por ello desiste en su afán por representar honestamente los vestigios de un pasado biográfico.

Su tríada de obras en primera persona parece obedecer a un plan preestablecido, dada la periodización por décadas que se sigue en los tres volúmenes. No obstante, el propio autor, en el prólogo a la primera edición de *Los años sin excusa*, asegura que no ha habido programa alguno ni búsqueda de simetría temporal, sino que ha primado más bien el propio carácter unitario de la década de los cuarenta, recogida en *Años de penitencia*, que daba lugar a un periodo transitorio, el de los años cincuenta del segundo tomo, y que conducirá a una época de «acomodos» y «relativos alivios» (2001: 297). Estos límites estructurales parecen responder no sólo a causas sociopolíticas del país, sino también y especialmente a la evolución personal del protagonista, dividida en infancia-adolescencia, transición hacia la madurez y edad adulta.

En ese mismo año de 1977 en que aparece la primera edición de *Los años sin excusa*, Serge Doubrovsky acuñará y definirá por vez primera el término autoficción en su obra *Fils* (1977), con lo que se abriría una nueva vía de estudio dentro de la escritura autobiográfica. En esta primera definición de la categoría, la autoficción se desmarca de la autobiografía por ser pretendidamente fragmentaria y no tender a unificar la vida de un individuo como un todo coherente y lógico. De esta manera, la caracterización de este subgénero se hace en oposición a la del género clásico, al que se le adscriben una serie de rasgos como la búsqueda de la unidad identitaria o la pretensión explicativa:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo (Doubrovsky, 1977)

Tras el surgimiento y consolidación teórica de este subgénero, la crítica no ha dudado en catalogar a ciertos textos, que habían sido concebidos en origen como memorialísticos o autobiográficos, como autoficcionales, aduciendo la presencia de rasgos como el fragmentarismo o la desintegración del yo.

Uno de los autores cuya obra memorialística ha recibido la etiqueta de autoficción es precisamente Carlos Barral. Resulta evidente, al hilo de lo argumentado sobre sus memorias, que la prosa de Barral se caracteriza por ser expresión de retazos, en muchos casos inconexos y al margen de toda cronología, con lo que ciertamente sería coincidente con la definición de Doubrovsky sobre la modalidad naciente. Sin embargo, se ha de reflexionar sobre si este fragmentarismo o disolución del yo no son realmente rasgos propios y comunes a la época posmoderna en que se inscriben estos textos, y que se trata más bien de una evolución del género clásico, más que del nacimiento de una nueva categoría opuesta a este.

Así pues, podría ser más oportuno hablar de nueva autobiografía, siguiendo a Robbe-Grillet (1991: 37-50), como un nuevo espacio de autorreflexión del yo, que reconoce su discurso como incompleto e inexacto, y por ello se limita a tratar de dar cuenta de fragmentos y silencios cuyo referente último es lo vivencial. Por tanto, la categoría de autoficción no añadiría ningún rasgo que no estuviera ya presente en el resto de autobiografías posmodernas previas o coetáneas a la definición de Doubrovsky, como sería el caso de la obra de Barthes, la de Robbe-Grillet o la del propio Barral. Reconociendo la escritura sobre uno mismo como un proceso performativo de construcción ficcional a partir de hechos vivenciales, resulta dispensable cualquier tipo de categoría que intente diseccionar esta modalidad ya de por sí híbrida y heterogénea.

De alguna manera, en *Los años sin excusa* los rasgos definitorios de la prosa memorialística de Barral se acentúan aún más. El autor es ahora más consciente de las limitaciones a las que se enfrenta en esta tarea de ensamblar su biografía. Por ello, vuelve a incidir sobre la falta de linealidad temporal como una exigencia de la memoria, que actúa ligando aleatoriamente unos recuerdos a otros, sin lógica

alguna. Estas secuencias quedan fosilizadas, y a la hora de retomarlas para la construcción cronológica de una identidad se presentan como difícilmente desligables. La identidad, por tanto, queda desmembrada en este conjunto de impresiones que persisten gracias a su repetición sistemática, de manera que para Barral la memoria quedaría constituida por la rutina, por la costumbre, obviando la anécdota puntual:

Persistencia de determinados escenarios y la reiteración de los gestos (...) imágenes de la memoria (...) casi imposibles de ordenar (...) son estos actos repetidos (...), aún envueltos en un halo de confusión en el tiempo, (...) quedan en el recuerdo (Barral, 2001 : 364)

Uno de estos núcleos que se reiteran y, por tanto, persisten más hondamente en su recuerdo es el del espacio dedicado a su cuadrante profesional, que el autor presenta como «el cuarto de los sabios» (2001: 302), dentro de la «casa oscura», nombre que le otorga al edificio de la empresa familiar. Al igual que Calafell se instituyó como el lugar fundacional de su experiencia sensorial y lingüística, la «casa oscura» lo será de su vida profesional, como puerta de acceso a la edad adulta, y con ella a una realidad imperfecta y repleta de dificultades. En este cuarto de los sabios compartido con el filólogo Petit se generaría el horizonte de expectativas profesionales del autor, que comenzará a constituirse con un proyecto editorial personal como piedra angular a partir de la que irá construyendo sus experiencias como editor. Por tanto, este lugar se representa como un nuevo hito en la biografía barraliana, que, a diferencia de los espacios anteriormente representados, comienza a solemnizar el ambiente, de modo que las aventuras inocentes de la juventud se convierten en empresas emprendedoras no exentas de riesgo real.

Curiosamente, en este ámbito el espíritu del padre fallecido también está muy presente, aunque en esta ocasión su legado no sirva como continuidad, sino más bien como ruptura, como elemento que contrariar, pues Carlos Barral se verá forzado a planear su proyecto editorial sobre una colección previamente fundada por su padre. De algún modo, el joven Barral carga sobre sus espaldas el trabajo realizado por su padre e intenta reorientarlo hacia una colección de títulos y

contenidos en boga, a pesar de las restricciones que le vienen impuestas por parte de la familia Seix con la que estaban asociados:

Convencer a los Seix de que me dejasen transformar una colección (...) que había creado mi padre (...) en una biblioteca literaria y humanística (...) de vanguardia (Barral, 2001: 315)

Los inicios de esta labor editorial innovadora parten sintomáticamente de dos textos elegidos por el propio Barral. Una de estas dos primeras novelas pertenece precisamente a Robbe-Grillet, escritor citado en varias ocasiones en cuanto a su definición de lo que para él significaba la nueva autobiografía y el *Nouveau Roman*, y que se ajusta con las características particulares de la prosa memorialística de Barral.

Este paralelismo antitético entre Calafell y la casa oscura tendrá su correspondencia en las figuras que son nexo con los espacios del pasado que habían pertenecido al padre: el lugar del Pau del Joanot del mundo marinero será ocupado por el descendiente más joven de la familia Seix, Víctor, como socio co-generacional de Carlos Barral. A pesar de los antagonismos existentes entre la vocación y preferencias literarias de Barral y Víctor Seix y las contradicciones que el poeta encuentra en su compañero, ambos acabarían intimando en una relación que perpetuaría la esencia del negocio colaborativo ente sus dos familias.

Este universo profesional irá configurándose a partir de un cuarto de los sabios que, a su vez, será la plataforma en la que se irán encontrando los miembros de la denominada Escuela poética de Barcelona. Como sostiene Carme Riera (1988) en su estudio sobre esta generación de poetas de mediados de siglo, la amistad entre sus miembros fue el nexo de unión de un estilo y temática comunes. De otro modo, sin haber existido estos lazos de amistad, seguramente cada autor habría seguido derroteros distintos que habrían alejado su expresión de la del resto de autores coetáneos. Así pues, fueron estas interrelaciones directas, posibles gracias a la coincidencia en una serie de espacios que compartían los escritores, las que determinaron los rasgos estilísticos y temáticos de la generación:

Creemos que es Carlos Barral la persona que aglutina al grupo de aprendices de

poeta (...) ya que sirve de nexo entre unos y otros (...) lo dicho u oído en una conversación entre amigos pasará a la obra, se convertirá en literatura (Riera, 1988: 47 y 85)

Por tanto, el cuarto de los sabios se configura como el foco original de la generación barcelonesa de los 50. No sólo es el germen de la actividad profesional de Barral con la que construye un continente adecuado para la reafirmación de su modo de expresión, sino que en este espacio de encuentro también se genera la materia poética que acabará albergando dicho continente, de manera que forma y contenido, en los albores de esta generación, andan de la mano, como el haz y el envés de la metáfora sausseriana.

La figura de Barral dentro de este microcosmos actúa como núcleo central en torno al que orbitan el resto de poetas. Alrededor del editor se inician las relaciones de amistad entre los distintos miembros de esta generación, y a partir de este y de las reuniones organizadas en el cuarto de los sabios comienzan a nutrirse unos de otros, de manera que todas estas influencias acabarán desembocando en los poemas de los autores. El propio Barral reconoce que en aquel lugar se estaba desarrollando una actividad híbrida que combinaba lo estrictamente profesional con lo intelectual, y que fue paulatinamente acumulando impresiones y comentarios de los Goytisolo, Ferrater o Castellet, los cuales irían fundando una tertulia que comenzaba a asignarles una identidad de grupo:

El cuarto de los sabios se fue convirtiendo, poco a poco, en un obrador mitad intelectual, mitad tipográfico (...) un escenario que parecía montado ex profeso para el intercambio intelectual casual e insólito (Barral, 2001: 318)

El carácter transitorio de esta década de los cincuenta en la que se instituye este espacio de lo profesional vuelve a aparecer explícito en una imagen que muestra dos puntos, el del fin de la etapa universitaria y el inicio de la relación matrimonial, cuyo trayecto transmite «sensación de incomodidad» (2001: 320). Barral recuerda estos años como un periodo acelerado, en parte debido a la descronología en la ordenación de los episodios, puesto que en este segundo volumen toma conciencia de que algunas de las experiencias narradas en *Años de*

penitencia pudieron no haber ocurrido en aquella década, si bien es cierto que este desbarajuste temporal no tiene mayor importancia para la representación de unos años de por sí confusos. Se trata de una confusión que viene propiciada por las coincidencias que se dan en la esfera política y social, y que repercuten decisivamente en el plano personal del autor:

Esta razón de permanencia, de continuidad de mis coordenadas personales no es la única y ni siquiera la principal de las causas (...) que determinan el desvaimiento del recuerdo. Mi ciudad – y el país (...) no cambiaron (...) Y sobre todo no cambiaron en torno a nosotros, los amigos y yo (Barral, 2001: 320)

En el plano social referido al grupo de escritores coetáneos, el final de la etapa universitaria transformaría los modos de comunicación entre sus miembros, pero en ningún caso pondría en peligro la pervivencia de unos vínculos que, en el caso de la relación entre Barral y Gil de Biedma, lograrían canalizarse por medio de la comunicación epistolar. Barral, hablando ya de «Escuela de Barcelona», admite cierta disgregación del grupo en esta etapa transitoria, y no sólo por la distancia con los que habían marchado, pues «entre los que quedábamos en Barcelona también había disminuido provisionalmente la cohesión» (2001: 323). No obstante, no parece haber menoscabo en el sentimiento de pertenencia al grupo, en gran parte gracias a la adscripción a la revista *Laye* y al Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona, con los que colaboraban, amén de la mencionada correspondencia entre los autores, que mantenía viva su amistad en canal privado:

La revista, el Instituto y la densa y múltiple relación postal con los ausentes constituían el territorio de nuestra actividad literaria y eran también el marco de la amistad y de la compañía entre todos nosotros (Barral, 2001: 325)

En este entramado de relaciones afectivas entre los autores de esta generación, destaca un episodio que puso en peligro el vínculo entre Carlos Barral y Josep Maria Castellet. En su versión, Barral se siente ultrajado por su amigo al haberle faltado a su palabra de defender un texto de Jaime Gil en un concurso, como habían previamente acordado. Tras narrar la escena que resquebrajó la confianza entre ambos, el editor afirma que el recuerdo de esta situación no

procede de su percepción inicial propiamente dicha, sino que, como ya había ocurrido con la intromisión de las fotografías del padre, había sido una carta escrita por él y dirigida a Gil de Biedma sobre este hecho la que, al parecer, se había interpuesto y quedado en su memoria como referente de aquella confrontación. Así pues, de nuevo el recuerdo pierde el objeto genuino de la percepción individual y se ve alterado por una perspectiva propia pero mediada por la previa discursivización, con todo lo que ello comporta, que reemplaza la primera visión en acto del protagonista, al igual que había ocurrido en numerosas ocasiones con las imágenes que habían modificado y limitado la visión que Barral podría haber retenido de un determinado escenario o acontecimiento. De esta manera, la reproducción del «curso natural del recuerdo» se hace sobre varias capas, según la naturaleza de la fuente que prevalece en la reconstrucción discursiva de la escena:

El incidente dio lugar a una carta a Gil de Biedma en la que se hablaba de la actitud witiziana de Castellet, carta memorable que recuerdo tal vez mejor que el episodio que contaba (Barral, 2001: 338)

En este periodo transitorio de la memoria, en el que la relación con el grupo de amigos se altera y los acontecimientos se confunden y entremezclan, Barral recuerda con viveza su relación prematrimonial con Yvonne, con la que iniciará una serie de viajes que rompen con la rutina de aquellos días. Estos viajes de largo recorrido de algún modo se asemejan a las estadias en Calafell de otras épocas, por ser ambos espacios en los que se acciona el espíritu aventurero y en los que Barral se desvincula del personaje que es en la urbe. Llega a reconocer estas aventuras como necesarios contrapesos para una vida metropolitana.

De estas escapadas se desprende, además, una representación de la Europa de ultrapuertos que quedará como patrón comparativo para el resto de visitas. En particular, de este mapa petrificado a partir de una primera experiencia, Barral se refiere a París como una ciudad cuya «geografía emocional» (2001: 332) se había mantenido inalterable desde su primera visita. De nuevo, el editor nos habla de una ciudad que reside en su memoria con una caracterización sesgada, y que poco o nada tendrá que ver con la experiencia de otros visitantes: su París está rodeada

de una muralla y aparece dividida por el Sena en dos mitades cuyo antagonismo procede de una serie de impresiones que le marcaron indefectiblemente cada orilla como opuesta a la otra.

Tras contraer matrimonio con Yvonne, el tiempo dedicado a los viajes de placer por Europa será ocupado por los fines de semana pasados en Calafell. Barral se referirá a este espacio como «la mitad de mi vida» (2001: 364), el contrapunto imprescindible para poder sobrellevar la vida de urbanita barcelonés. A fin de marcar esta diferencia con el mundo urbano subsumido en tertulias intelectuales, el editor reconoce que en sus visitas a Calafell buscaba compartir su tiempo con amistades diferentes a los que se solían reunir en su casa de Barcelona. De esa manera, conseguiría encontrarse con esa otra realidad que le permitía activar una mitología infantil repleta de significados que le pertenecían. El Barral de Calafell está en consonancia con este universo cerrado y natural que no desea contaminar con el artificio presente en su dimensión metropolitana. Por esta razón, detesta enormemente que este pueblo marinero pierda su esencia por el incremento de la actividad turística de la zona, lo que escondería tras el mercantilismo emergente el conjunto de símbolos connaturales a esa geografía, poniendo en peligro su pervivencia:

A Calafell, los fines de semana vacíos de otras posibilidades, acudía con amigos, o mejor con compañeros de otras cepas, exentos de toda contaminación intelectual y/o literaria (...) con la invasión turística, la mayoría de los pescadores de la nueva generación, de la mía, habían perdido la arrogancia y los más fuertes signos diferenciales. Ya no eran propiamente “hombres de la mar” (Barral, 2001: 365-368)

Pese a los intentos por conservar la Calafell marinera y salvaje, la creciente presencia de conocidos de la ciudad la fueron convirtiendo paulatinamente en un parador sugerente que trasladaba la actividad intelectual de las tertulias urbanas al litoral, y que entrañaba una decidida intersección de la cotidianidad barcelonesa en los usos y tradiciones de la localidad tarraconense.

En definitiva, para el Barral editor que comenzaba a construir su labor

profesional en aquellos años, Calafell actúa como la realidad redentora que le permite oxigenarse tras vivir inhibido en el universo literario que le daba de comer y que le realizaba a una vez. A pesar de que cada vez se parecía menos a aquel lugar en el que se podía andar descalzo y bucear libremente, Calafell siempre quedaría en su recuerdo como «una ventana hacia fuera desde el ghetto intelectual que mi nueva profesión de editor no hacía más que extender» (2001: 367).

Barral, en esta etapa de gran variabilidad, sigue desdeñando la referencialidad como demostración de lo que fue. Reconoce que las publicaciones periodísticas que remiten al pasado objetivo «tienen su encanto» (2001: 322), aunque a fin de cuentas no recurrirá a ellas para contrastar sus impresiones. Así, manifiesta la falta de correspondencia entre su recuerdo y los acontecimientos más notables de su tiempo, dada su focalización centrada sobre la memoria retenida sin obedecer necesariamente a los hechos notorios que quedarán grabados en los anales de la historia: «Como se ve, la coincidencia de la memoria con las efemérides establecidas es muy remota» (2001: 321-322). La relevancia de estos hechos, de algún modo, no le pertenece al propio Barral en la medida en que su valor significativo depende del contexto sociohistórico y no de la experiencia personal de un individuo en particular.

En este segundo volumen de sus memorias Carlos Barral volverá a indagar sobre los años de infancia, aportando las claves que con el tiempo le llevarán a plantearse la elaboración de una nueva obra que quedaría inconclusa, la mencionada *Memorias de infancia*, dedicada exclusivamente a esta época. Esta renovada mirada sobre los orígenes ocurre como consecuencia de una reflexión acerca de si la configuración de su primigenia identidad fue producto de la República o si en cambio viene determinada por los años de Guerra Civil.

El editor se decanta por esta segunda opción, pese a que desearía sentirse «un niño de la República» (2001: 403), como le reconoce a Jaime Salinas. En el recuerdo de estos años de guerra Barral vuelve a manifestar, *a posteriori*, la sensación de haber vivido en una posición de privilegio, de comodidad, sin experiencia directa del riesgo. A este sentimiento de seguridad en torno a la figura

de un padre que irradiaba calma y serenidad, Carlos Barral le aplica la acertada etiqueta de «paz burguesa» (2001: 405). Como ya ocurría en referencia a la época de posguerra en *Años de penitencia*, la experiencia sin sobresaltos ni penurias del niño será contrastada por el Barral adulto al tomar conciencia de la fatalidad que estaba ocurriendo a su alrededor, y que él había tenido la suerte de no padecer, por su condición de niño y burgués. De esta manera, su recuerdo de aquellos años de conflicto bélico queda exento del componente dramático que sería presumible en un periodo como aquel:

Esta falta de contacto personal con la violencia o la persecución, quita, como en el caso de los peligros de la guerra, vividos con alegre inconsciencia, toda teatralidad a mi experiencia de aquellos años terribles (...) Evidentemente, en muchísimos casos no ha sido así, pero pienso que una gran mayoría de niños de mi clase y de mis años vivieron ese periodo de manera parecida (Barral, 2001: 420)

En este contexto en el que reconstruye la experiencia de una guerra inocua para él, Barral confiesa una de las claves que podría ser tomada como causa de su moderada estigmatización de la ciudad respecto al pueblo: el editor considera que en su memoria la imagen de lo urbano había quedado impregnada de los olores de la guerra. Los signos del lenguaje urbano, en su expresión, le parecían connotados con aspectos adustos y ligados con referentes bélicos, todo lo contrario que le ocurría con los signos limpios y claros de su experiencia diáfana a orillas del Mediterráneo. Así pues, la fosilización de esta imagen pétrea de Barcelona le marcaría de por vida la consideración que de ella tendría, especialmente en comparación con la Calafell de aire puro y sensaciones libertinas:

También he pretendido insistir en cómo la guerra creó en mí una relación particular con la calle, con el paisaje urbano, con uno de los decorados perennes de mi propia representación. En realidad, es más que eso. Se trata de una verdadera fijación del lenguaje urbano. Mi ciudad, en todos los aspectos, incluso los más materiales y escenográficos, habría de ser para siempre la ciudad de la guerra (Barral, 2001: 423)

Por otro lado, la idea de la representación del niño de su infancia como un

otro parece estar inspirada en este momento de su reconstrucción identitaria. Barral afirma que las imágenes y acontecimientos pertenecientes a este periodo, que quedaría ligado a los años de preguerra recuperados en *Memorias de infancia*, le «resultan como externos» (2001: 405), como pertenecientes a una dimensión de realidad de la que él no participaba. De este modo, no es de extrañar que su narración se limite a una retahíla de impresiones expresadas como imprecisas. En todo caso, esta etapa alejada, cuyo recuerdo no siente como propio ni familiar, parecía quedar mejor encuadrada en el discurso heterodiegético que ensayaría en la precuela finalmente inconclusa.

A nivel profesional, Carlos Barral también se reconocerá inmerso en una situación privilegiada respecto a otros compañeros de su grupo de intelectuales. Su condición de editor, además de poeta y confidente de otros escritores, le hace sentirse ubicado en una encrucijada idónea para poder comandar el cambio de rumbo de la poética de su tiempo. En este momento, se sabe portador de la llave que puede catapultar a su generación hacia el reconocimiento público, y que, además, para él mismo supondría una notable mejoría de su estatus social, como promotor principal de esta renovación. De esta idea nacida en Colliure y afianzada en Formentor con la comunión editorial paneuropea surgirían, a su vez, dos actuaciones maestras, como son la elaboración de una antología y una serie de variaciones en torno a la Biblioteca Breve como espacio de publicación. Estos movimientos conformarían la plataforma sobre la que se sostendrían los premios literarios convenidos en Formentor y el resto de la actividad en colaboración con otros editores a nivel internacional:

Yo era, si quería darme cuenta, alguien investido de un cierto poder literario, basado a medias en la propia reputación personal (...) y en una posición objetiva, la de las posibilidades editoriales, de verdadero privilegio (...) me sentí en el punto de intersección de posibilidades, en una naciente posición social y profesional que los demás, algunos, admitían provisionalmente (...) aquella noche comprendí que estaba en mi mano la posibilidad de hacer respetar la poesía que precisamente los que estábamos allí y unos pocos más intentábamos hacer y que sobre todo predicábamos como propuesta de reemplazo de la poesía oficializada por las antologías de los últimos tiempos (Barral, 2001: 429-

Tras reconocer su posición de privilegio social y profesional tanto en su infancia como en su edad adulta, Barral recurrirá a la tercera persona para realizar un alto en el camino con el que inspeccionar su propia identidad con ojo clínico. Antes de llevar a cabo una revisión sincrónica de su vida, Barral justifica este parón aduciendo que cabía dar cuenta de un personaje, «pasado y casi pretérito, que comenzaba a asumir su madurez» (2001: 445) y cuya imagen era necesario acercar y fijar, superando de este modo la distancia, varias veces mencionada, entre la escritura y el referente. En aras de poder acometer un examen lo más objetivo posible, el editor adoptará el molde heterodiegético, que retomaría en *Memorias de infancia*, y que estaría acorde con la mirada externa y carente de implicación que el memorialista pretendía reflejar.

Barral se refiere a sí mismo como un personaje maduro, precisamente por haber tomado conciencia de que había superado los treinta años de edad. Un personaje que se reconocía en el «inicio de la decadencia» (2001: 446), lo que era todo un drama para un hombre que había tenido una alta autoestima durante su adolescencia y temprana madurez. Como si se tratara de una instantánea, el editor disecciona su retrato, empezando por la descripción física, marcada por el declive del vigor que lo caracterizara, y pasando en segundo lugar a analizar su figura como ser social, revisando sus relaciones con el dinero o el consumo, lo que le lleva a confesar que solía vivir con deudas a sus espaldas, afición que sanciona desde el presente de la escritura, amparado en esa tercera persona que parece redimir de responsabilidades pasadas: «La situación de deudor permanente con causas continuamente renovadas (...) El personaje había cambiado mucho en este terreno a la vuelta de los años» (2001: 451).

Como ya había resaltado en *Años de penitencia* y volvería a mencionar en sus capítulos póstumos, su relación con los objetos de su entorno era, cuando menos, peculiar. Reproduciendo el maniqueísmo presente en el binomio Barcelona/Calafell, el personaje de Barral siente predilección por los objetos antiguos, artesanales, no sometidos a la mercantilización, y que, por tanto, aún

poseen el aura de especialidad que los vincula con su procedencia y que el editor, al igual que Walter Benjamin, considera inexistente en todo artefacto generado en serie:

Las relaciones del personaje con los objetos familiares era más bien maniática (...) la atracción por las cosas viejas si no antiguas, que revelaban los rastros de una vida anterior y el desprecio (...) por los objetos de fabricación reciente (...) lo que amaba, y mucho, en las cosas del entorno era su unicidad, su teórica insustituibilidad (Barral, 2001: 457)

Una unicidad que quedaba evidentemente emparentada con el valor de lo genuino, de lo autóctono, que había destacado del Calafell primigenio de su juventud. A su vez, este gusto por poseer objetos únicos entraña una de las claves que caracterizan la identidad de Barral y que tiene que ver con la toma de conciencia sobre su posición de privilegio social y profesional: se trata de la tendencia mesiánica, megalómana, que descubre al representarse a sí mismo como un ser especial. Se puede presentar como un rasgo de su carácter basado en esa pretensión por rodearse de elementos especiales, que le pertenezcan en exclusividad, y que sería coherente con la percepción intrínseca de su vida como la pieza necesaria para completar el puzle de la existencia de los que le rodean, como ya se expuso en lo referido a Colliure y la génesis de su proyecto cogeneracional.

Por otro lado, el empleo del discurso homodiegético parece más coherente que nunca con la tercera de sus obras de memorias. *Cuando las horas veloces* (1988) aparece publicada una década después del anterior volumen de memorias. En esta ocasión, el pasado que se relata ya no es tan lejano respecto al momento de la escritura, según asegura el propia Barral: «No ha pasado bastante tiempo hasta el momento en que me pongo a la redacción de estas páginas» (2001: 525), de manera que la reconstrucción discursiva de los hechos se hace sobre un mayor grado de proximidad entre el referente y su expresión lingüística. Sin embargo, aunque parezca paradójico, desde un principio Barral manifiesta la sensación de que su recuerdo se hace cada vez más nítido y real según se aleja del presente en el que se halla, rompiendo así con la idea, generalmente aceptada, de que la distancia temporal diluye las experiencias:

La experiencia se va adelgazando y haciendo borrosa y desfigurada según se acerca al presente, que naturalmente es sordo y ciego desde el punto de vista de la memoria. Se suele tener la impresión, totalmente engañosa, de que lo cercano al presente es más real y verdadero, precisamente porque aún no lo hemos modificado lo bastante (Barral, 2001: 525)

En el conjunto del discurso memorialístico de Barral esta postura ha sido varias veces insinuada, si bien es cierto que no había quedado tan claramente explicitada como en este momento. De este modo, las conclusiones extraídas del anterior epígrafe acerca de la sinceridad con la memoria personal conducen a afirmar que Barral se limitaba a representar lo que había retenido dentro de sí, tal y como lo recordaba, sin preocuparse por las imprecisiones o fallos que pudieran saltar a la vista al comparar sus percepciones con los datos u otros testimonios externos. Por tanto, para Barral las tergiversaciones en el recuerdo como producto del paso del tiempo no restan veracidad a su discurso, que en todo caso es aparentemente fiel con su memoria y pretendidamente con nada más. Con estos precedentes, resulta coherente que Barral considere el pasado alejado de la inminencia como «más real y verdadero», precisamente por haber sido alterado e insuflado por la propia conciencia del sujeto que se reconstruye. Por el contrario, el pasado más cercano le parece más difuso e incomprensible, debido a que aún no le pertenece al no haber pasado el tiempo suficiente como para que se integrara en su memoria.

En esta argumentación se entrecruzan dos planos distintos de realidad: el de la memoria a largo plazo y el del referente externo. En el discurso autobiográfico de Barral, es el plano de la memoria el que se quiere reproducir y sobre el que se percibe lo lejano como más real que lo próximo. Esta idea entraña, a su vez, una correspondencia inversa entre lo lejano, tomado como propio al estar integrado desde hace tiempo en la memoria, y lo próximo, tomado como ajeno al no haber sido filtrado aún por los conductos de la memoria.

Así pues, esta inversión en la convención respecto a la memoria establece una nueva relación con el nivel formal e identitario del discurso. Barral, al margen de su valoración del pasado lejano y plenamente integrado como el más real, aduce

que su identidad debía ser interpretada como múltiple y confusa: «Soy todavía un sujeto múltiple y confuso de mi propia historia a lo largo de aquellos tiempos» (2001: 533), por lo que su discurso se mueve en una nebulosa inexacta en la que nada es certero desde un punto de vista externo.

Al referirse a sí mismo como un otro, bien sea explicitándolo por medio del discurso heterodiegético, bien de manera más velada en la primera persona, de algún modo Barral está tratando de fijar una imagen selectiva pero concreta de su biografía en un momento dado. En medio de la confusión y la multiplicidad de caretas, el editor pretende marcar asideros que sirvan de mojones con los que conformar, a fin de cuentas, una identidad plural, multidimensional, pero coherente dentro de un fluido memorístico único aunque fluctuante. En este sentido, y entroncando con la argumentación anterior, parece lógico que Barral reconozca a los personajes más alejados en el tiempo como «sujetos seguros y continuos» (2001: 533), menos cambiantes, más descriptibles en su estatismo, de manera que resulta coherente que en estos casos evidencie dicha concreción identitaria mediante el empleo de la tercera persona, como ocurre con el sujeto primigenio y más alejado de todos, el del niño Carlos.

En cambio, el Barral editor que aparece inmerso en un mundo de relaciones profesionales nacidas en Formentor, se reconoce más que nunca como un personaje dentro de una obra teatral. Cada cual cumplía un rol determinado, desvinculado de sus identidades pasadas, y que venía determinado por las situaciones y condiciones en que se encontraba cada uno de ellos. Habían llegado a ser, por tanto, sujetos volátiles, dependientes, con personalidades de impostura, donde lo genuino y propio era pasto del pasado:

Yo era muy consciente de la teatralidad de mi situación (...) Mi caso era probablemente el más exagerado, pero he de repetir que casi todos, por el hecho de habernos subido a aquel escenario giratorio (...) nos repartíamos entre la presencia y la representación, entre la sinceridad y los papeles, como en el teatro o en la política (Barral, 2001: 550)

Lenguaje y sinceridad

Como se ha apuntado a lo largo de los anteriores epígrafes, el discurso identitario de Barral se fundamenta en la búsqueda de una expresión aparentemente sincera con su memoria particular. Así, a fin de alcanzar su propósito, Carlos Barral echará mano de una serie de recursos lingüísticos y paratextuales con los que transmitir la sensación de férrea honestidad con sus recuerdos.

Estos mecanismos empleados debían dar cuenta de las imprecisiones e incongruencias que aparecen al comparar el plano de la memoria personal, sobre el que se centra su reconstrucción, y el plano referencial externo. De alguna manera, estos recursos actúan como nexos de coherencia entre estas dos dimensiones de realidad, pues sin estas expresiones que declaran la falta de correspondencia directa de los recuerdos con el plano datístico y factual no se acabaría de entender a qué tipo de sinceridad se estaba refiriendo Barral.

Carlos Barral será sincero con la «metódica inexactitud» que prima al representar el curso natural del recuerdo. En la mayoría de casos, el editor admite que no sabe a ciencia cierta si esto ocurrió así o de otro modo, pero que puede asegurar que lo que cuenta es lo que retuvo en su memoria de cada experiencia referida. Por tanto, los recursos empleados cumplen la función de demostrar dicha sinceridad con el recuerdo retenido, manifestando a su vez la duda con respecto a la referencialidad objetiva.

Así pues, las construcciones más usuales serán aquellas que presentan una modalidad dubitativa, con expresiones del tipo «o algo así» (2001: 194), «no estoy seguro de que sea cierto» (2001: 406) o «es posible que olvide algún nombre» (2001: 467); verbos de pensamiento: «No recuerdo haber escrito nada» (2001: 261) o «Yo creo que data de aquellos tiempos —aunque pudiera equivocarme» (2001: 266), o modales: «Debió ser ese el día en que mataron al cura» (2001: 406) o «No puedo recordar cuál era la lengua» (2001: 39), además del empleo frecuente de adverbios y locuciones como «quizás» o «tal vez» (2001: 30). Estas expresiones, al mismo

tiempo que siembran la duda ante el plano referencial, muestran una sensación de desinterés respecto a este, por lo que la duda queda asumida y no se tomará como medio resolutivo.

En ocasiones, la modalidad dubitativa se utilizará para marcar la incerteza con respecto al propio discurso memorialístico previo, el cual Barral parece no recordar —o no tener la intención de recordar— con exactitud: «el grupo de Formentor, de cuyos orígenes creo haber hablado en otra parte» (2001: 535). En este caso, se trata de una expresión imprecisa con la propia dimensión textual, con un recuerdo que procede del momento mismo de la escritura y cuyo referente es por tanto su propia prosa, aunque de una obra anterior que tal vez no recuerde con la frescura suficiente. En todo caso, cabe preguntarse si esta expresión de duda se debe a una pose determinada de desapego con la propia historia personal relatada más que a la duda real sobre la inclusión de un episodio tan trascendental como el de los inicios de Formentor.

En relación con esto último, no se ha de olvidar que la pervivencia del recuerdo está siempre determinada por la voluntad de recordar que tenga el sujeto. Evidentemente, en el caso anterior, a Barral parece no preocuparle si las primeras reuniones de Formentor habían sido relatadas o no, por lo que no encuentra la motivación suficiente como para reparar en el recuerdo hasta lograr aclararlo en la medida de lo posible. Otro ejemplo aparece en un pasaje en el que se describe el devenir de la empresa editorial tras el fallecimiento de Víctor Seix. En un momento en que el convenio entre familias comenzaba a resquebrajarse, Barral ilustra la supuesta aversión de la hermana de Víctor hacia Rosa Regàs, que, en opinión del autor, estaría fundamentada en meros aspectos superficiales. Barral manifiesta que no recuerda si había otros argumentos que motivaran esta tensión aparte de los que él insinúa. No obstante, queda la duda de hasta qué punto el resto de argumentos han quedado olvidados por irrelevantes o por otros motivos que pudieran comprometer la defensa de Barral e ir en favor de la postura contraria:

Rosa Regàs les parecía obscena a los Seix. Su vitalidad y sus aparentes encantos

ofendían sobre todo a la hermana grafista del difunto Víctor (...) Posiblemente habría otros argumentos, pero no los recuerdo (Barral, 2001: 587)

Por otro lado, también son empleadas, como mecanismo de expresión sincera, las oraciones interrogativas de carácter retórico. Con este recurso, el autor suele cuestionar la relación entre su mundo interior, personal, y la dimensión externa, como ocurre al comparar el Calafell inalterable de su recuerdo con el que, con el paso de los años, sufriría una acelerada transformación urbanística: «¿Cuándo empezó a cambiar rápida e inexorablemente? ¿Desde cuándo no es ya el mismo?» (2001: 364).

Con una menor frecuencia de uso que los anteriores mecanismos, Barral también recurrirá a las notas a pie de página para dejar constancia de ciertas imprecisiones que podrían pasar desapercibidas para el lector común. Un ejemplo notorio lo encontramos en el tercero de sus volúmenes, cuando a la mención de un año en concreto como «1962» añade un comentario aduciendo que la fecha apuntada «puede ser inexacta» (2001: 517).

En relación con lo comentado a lo largo de los epígrafes anteriores, la falta de exactitud respecto al paradigma referencial es uno de los rasgos más característicos de la prosa autobiográfica barraliana. Precisamente, en cuanto a la inexactitud temporal en particular, Barral ya había admitido en varias ocasiones que muchos episodios estaban siendo incluidos anacrónicamente, pero que, en todo caso, esta descronología no restaba valor a la visión panorámica de una vida en su conjunto, que era lo verdaderamente importante.

El recuerdo y la intratextualidad: memorias, diarios, novela y poesía

A lo largo de su discurso de reconstrucción biográfica, Carlos Barral no escatima en referencias al resto de sus obras publicadas, mencionando con aparente precisión las fases de redacción y las circunstancias que influyeron en su concepción. De ahí que sea necesario referirse a las *Memorias* como una obra de obras, como un texto que recopila numerosas referencias intratextuales, que son exigidas por la propia naturaleza del autobiógrafo, como poeta y editor antes que memorialista.

En particular, a *Metropolitano*, como uno de sus poemas más logrados y donde el poeta cree encontrar su expresión propia, le dedica unas páginas de su prosa memorialística, ubicando su gestación en unas coordenadas bien determinadas. Según se relata, *Metropolitano* se desarrolla como un espectro de imágenes recurrentes dentro de la percepción del Barral urbanita. Al igual que en las *Memorias*, este poema está constituido por retazos y sensaciones que han quedado congeladas, y cuya representación estética las transporta a un plano independiente del referente objetivo, en este caso en un molde versificado y oscurecido por numerosos tropos.

En *Metropolitano*, como si de una obra teatral se tratara, Barral sostiene que se están respetando las unidades clásicas aristotélicas. Dentro de la observación de estas máximas espacio-temporales, el poeta construye sus versos en torno a una tesis coincidente con la prosa autobiográfica: en ambas obras prevalece la idea de la oposición entre naturaleza y artificio, entre pueblo y ciudad, entre la mar y la tierra, estigmatizando el segundo término de estos binomios.

En este sentido, no es extraño que se haya relacionado este poema barraliano con el sentimiento de desasosiego que domina *La Náusea* (1938) sartrreiana. En su recuerdo prosificado, Carlos Barral manifiesta que *Metropolitano* aparece como resultado de «un periodo de interrogación» (2001: 360), que, pese a

no aparecer catalogado como filosófico, en definitiva lo era. Y lo era precisamente porque evadía la búsqueda de lógica alguna y formulaba las preguntas como indagación intuitiva, echando mano de lo imaginativo. Su intención era la de representarse como ser pensante que se sentía constreñido por la falta de aire de la metrópoli, y que acababa descubriéndose como miembro de una humanidad paradójica que, al mismo tiempo que ganaba terreno a la Naturaleza, se estaba dañando a sí misma:

(...) aliviar la necesidad de representarme a mí mismo pensando el mundo (...) Ésa era la vocación del poema (...) Parecía tener que ser un poema acerca de todo (...) estar inserto en la tragedia de la sobrenaturaleza compuesta por la yuxtaposición del hombre y del mundo natural al que ya no pertenece y que destruye destruyéndose (Barral, 2001: 360 y 361)

Por tanto, *Metropolitano*, al igual que *La Náusea* de Sartre, proceden como obras eminentemente ficcionales, donde el lenguaje es recreado y adquiere formas brillantes que esconden el referente de la expresión. Por su parte, el *Diario de Metropolitano*, como reproducción fiel por la inminencia de la escritura respecto a los procedimientos de gestación literaria que se relatan, entraría en oposición con las *Memorias* que nos ocupan, al estar estas últimas supeditadas a la alteración fruto de la distancia temporal entre el momento de la escritura y el del referente.

Las referencias al modo de redacción de *Metropolitano* se entrecruzan con las dedicadas al *Diario*, que da cuenta pormenorizada de dicho proceso. No es de extrañar que de una labor de redacción tan meditada y minuciosa como la que Barral admite llevar a cabo con su primer poemario, surgiera aparejado un «diario de trabajo» que deconstruye paralelamente los pormenores y vicisitudes de la génesis poética. Así, el editor reconoce como «una exageración, en cuanto a rigor» (2001: 361) la laboriosa y sistemática tarea que le dedica a esta primera obra, y que no volvería a ser jamás tan exhaustiva con otro texto como lo había sido esta vez. Sin embargo, el *Diario* iniciado a partir del costoso *Metropolitano* se extenderá y abarcará también la actividad creativa de *Diecinueve figuras de mi historia civil* en su totalidad, y de tres poemas que formarán parte de su obra *Usuras*, lo que evidencia en cualquier caso el esfuerzo y la tenacidad presentes en la construcción de su

materia poética.

Como argumenta Carme Riera al prologar su *Poesía completa* (1998: 10), no sólo resulta trascendente la referencia explícita a otras obras del autor y a su modo de elaboración, sino que además otros textos de su producción aparecen implícitamente imbricados en el seno de cada uno de sus volúmenes de memorias. De este modo, su poemario *Diecinueve figuras de mi historia civil* sirve como fuente primera de *Años de penitencia* y *Los años sin excusa*, con las que mantiene una correspondencia semántica que se hace notoria en los temas y títulos de los capítulos.

Carlos Barral, más como poeta que como memorialista, trabaja incansablemente sobre la palabra, con el objetivo de exprimirla y lograr ser preciso con su uso, como si de un artista plateresco se tratara. El diario de trabajo es una muestra clara de esta fijación que ya aparece apuntada en las *Memorias*, al referirse al análisis del potencial semántico de cada término e incluso de cada silencio, en «noches de maniática tarea en el estudio de San Elías» (2001: 362). Estas referencias quedan explayadas en dicho *Diario*, en el que el poeta se descubre preguntándose constantemente sobre el modo de encadenar versos, ritmos y correlaciones verbales. Se observa un compromiso real con la elaboración justa y fructífera de cada estrofa, un trabajo lento y penoso de un creador que se reconoce como escaso en cuanto a su producción literaria. Son evidentes las similitudes con el trabajo del escultor que va cincelandó paso a paso su obra, perfeccionándola cada día un poco más, sin apresurarse. Asimismo, se refiere continuamente a momentos en que pierde la concentración o la inspiración necesaria para seguir, lo que le hace prorrogar varios días el ensamblaje de un solo poema:

Mi tiempo psicológico debe ser lentísimo con respecto a la medida natural de la vida de acción. De ahí mi irrecuperable descompás, mi eterna máquina de aplazamientos incluso sensitivos. Tal vez tiene esa figura buena parte de mi universal esterilidad (...) Al parecer he perdido el monstruo en cuestión (...) Me costará enormemente entrar en clima esta vez (...) Lamentablemente, no se cumplieron mis votos; el monstruo sigue intacto (Barral, 1997: 89 y 97)

Con las descripciones biográficas en el marco del Calafell de su infancia y juventud, se asiste a la configuración y toma de conciencia sobre un universo lingüístico que determinaría su particular expresión. Aquí, en esta fase de desarrollo profesional y vocacional, se pone en marcha el tejido de signos e imágenes de las que había quedado impregnada su memoria. Y es en *Diecinueve figuras de mi historia civil*, segundo poemario reflejado en el diario de trabajo tras *Metropolitano*, donde Barral incide más en los signos y motivos que le han ido marcando en cada etapa de su vida. Así pues, el carácter autobiográfico, vivencial, es mucho más patente en estos poemas que en los anteriores, y de esta manera convierte a este segundo poemario en un fiel correlato de los dos primeros tomos de memorias, como ya se ha comentado.

Se trata de un texto decididamente menos hermético, más referencial, en el que se transparentan las menciones a hechos pasados o a pensamientos del autor, de ahí que se asemeje en cierto modo a la aparente referencialidad de su prosa memorialística. No obstante, a diferencia de las *Memorias*, que abarcan la reconstrucción de un sujeto multidimensional, como poeta, editor, pensador y ciudadano comprometido con su tiempo, *Diecinueve figuras de mi historia civil* recompone el perfil del sujeto lírico en particular, del sujeto que siente y experimenta para luego recrearse en su expresión.

Tras el aumento de la actividad editorial a partir de las reuniones de Colliure y Formentor, los hábitos de Carlos Barral describen un cambio significativo. Como era de esperar, esta alteración de su cotidianidad en favor de su vertiente profesional afectaría decisivamente al volumen de su producción literaria, que como el propio autor reconoce, comenzaría a ser muy escasa a partir de la conclusión del susodicho segundo poemario, *Diecinueve figuras de mi historia civil*, publicado hacia el 1961. Este cambio de tendencia en su labor creativa abre un paréntesis de mínima dedicación a la composición de poemas, que queda patente en su diario de trabajo, puesto que, tras el mencionado poemario, Barral apenas anotará referencias a tres poemas, que tras unos años formarían parte de *Usuras* (1965):

La intimidad de mi casa y de mi mesa de escritor se iba haciendo rara, la dedicación al trabajo creador más escasa (...) mis relaciones con la dolorosa cuartilla en blanco se fueron espaciando (...) Esa esterilidad, exógena o sentida como tal, engendraba un casi constante sentimiento de frustración y de desacuerdo conmigo mismo (Barral, 2001: 513)

Al hilo de las relaciones intertextuales que establece Carme Riera (1998: 10) entre obras del autor, se distingue un bloque de interconexiones semánticas y temas recurrentes entre los textos previos a este parón productivo, entre los que se incluiría *Años de penitencia* y *Los años sin excusa*, además del diario de trabajo, *Metropolitano* y *Diecinueve figuras de mi historia civil*. De algún modo, este conjunto de obras comparten un poso común de recuerdos en torno a los años cuarenta y cincuenta, y conforman un corpus autónomo respecto a producciones posteriores, como su tercera obra de memorias o su intento de novela autobiográfica.

Así pues, tras este periodo de esterilidad, décadas más tarde, Barral retomará la senda de la escritura de base vivencial y abrirá un nuevo bloque autobiográfico con la novela *Penúltimos castigos* (1983), que precederá a la conclusión de sus memorias con *Cuando las horas veloces* (1988). Como obra eminentemente ficcional, *Penúltimos castigos* presenta una trama imaginaria, pero cuyo referente último sigue siendo histórico, experiencial. El personaje protagonista, además, se hace llamar Carlos Barral, y manifiesta afecciones biográficas como la reiterada frustración ante la escasez de su productividad literaria o su hastío ante el *tempus fugit*, más perceptible en este postrero bloque de textos vivenciales.

No obstante, es obvio que el grado de referencialidad es mucho mayor en las obras catalogadas como memorialísticas que en la novela. Por esto, en esta obra que se presenta como ficcional el autor goza de la impunidad suficiente como para expresar sus impresiones sin pudor alguno, tal y como argumenta Alicia Molero de la Iglesia en *La autoficción en España*:

La libertad que da al escritor el género ficticio y no le facilita en cambio el autobiográfico (...) el trato varía de modo claro en un texto cuyo compromiso le inclina a la precaución en los juicios (...) el tono testimonial que caracteriza el enunciado autobiográfico garantiza en gran medida la credibilidad del lector (...)

frente al de la novela, que no ofrece seguridad referencial alguna (2000: 369-370)

Así pues, en *Penúltimos castigos* la presunción de ficcionalidad que se establece en el pacto entre autor-lector libera al escritor de toda vinculación necesaria con el protagonista de la trama, pese a llamarse como él mismo. De esta idea de libertad expresiva se desprende que el discurso novelístico, oculto en el entramado ficcional y desprovisto de referencialidad exacta, podría llegar a ser más sincero con la conciencia del escritor que el estipulado como biográfico, a pesar de que el primero, en la convención del género, nunca dejaría de ser tratado como irreal respecto a lo factual.

En definitiva, en las memorias se observa un mosaico intratextual sobre la práctica totalidad de la obra barraliana. El histrionismo que caracteriza la personalidad de Barral y su pretensión de ser reconocido como poeta antes que cualquier otro oficio se refleja en las numerosas referencias internas a sus obras anteriores, así como a las que están en curso, son apenas proyectos o forman parte de su bagaje cultural:

Algunos títulos de capítulo pueden ser desorientadores o parecer extravagantes. Son, en realidad, formas de sobreentendido en el diálogo con uno mismo, de la familia de muchos títulos de poemas (Barral, 2001: 298)

Además, estas interconexiones van más allá de la referencia directa, puesto que el discurso memorialístico del editor descansa implícitamente sobre sus poemarios, que le sirven de inspiración temática y de materia de evocación sobre el pasado. Este tipo de relación entre las obras en prosa como amplificadoras de los textos versificados es encuadrable dentro de la noción de trasposición e intratextualidad de Genette (1989a), en la que un hipertexto, las obras en prosa, se desarrollan a partir de hipotextos, las obras en verso, coincidiendo en un fundamento compartido que serían los recuerdos del autor. Así pues, las experiencias son comunes a los textos que constituyen cada uno de los bloques de obras mencionados, si bien es cierto que lo que difiere a unos de otros es el molde formal que se ensaya.

A modo de síntesis, se puede afirmar que las memorias y *Penúltimos castigos*

se opondrían en cuanto al grado de referencialidad, ambos como discursos de reconstrucción de la identidad por medio de la prosa, aunque partiendo de una prescripción de género distinta. Las memorias, a su vez, serían una solución amplificada en prosa, más rica en detalles que *Diecinueve figuras de mi historia civil*, con la que comparten la descripción del sujeto biográfico de Carlos Barral, aunque esta última se centrara en la vertiente poética y creativa. Por su parte, el diario de trabajo, además del resto de diarios personales y anotaciones del editor, se desbancan del resto de obras al ubicarse claramente en el plano de la labor literaria y la intimidad, donde prepondera la exhaustividad y la inmediatez. Como era presumible, Carlos Barral rechazaría, como fuentes básicas para sus memorias, estas producciones carentes del valor literario que buscaba plasmar en su prosa de reconstrucción identitaria:

Los diarios, cuando no son exclusivamente relativos al minucioso quehacer poético, actas, casi, de laboratorio literario, resultaron abstractos, maniáticamente atentos a la sucesión (...) ignorantes del quehacer cotidiano hasta el punto de que uno no se explique qué pretendió fijar en esas anotaciones (Barral, 2001: 298)

· Capítulo V ·

CARLOS BARRAL ANTE JAIME GIL DE BIEDMA:

LOS DIARIOS DE TRABAJO

y cuando
eres de nuevo tú,
con qué distancia
te contemplo y a través
de qué lente invertida
—transparentes
de vidriada memoria—
me detengo

CARLOS BARRAL

A comienzos de los años 50, el joven Carlos Barral, que empezaba a darse a conocer como poeta y editor, publica «Las aguas reiteradas». De esta primera *plaquette* ya existía una lectura de su amigo Gil de Biedma, que había tenido lugar de modo paralelo a la creación original y que indefectiblemente la había acabado condicionando (Riera, 1988: 57). A raíz de este procedimiento conjunto de composición e interpretación nace también una de las primeras iniciativas poéticas de Gil de Biedma, «Versos a Carlos Barral por su poema “Las aguas reiteradas”» (1952), que puede ser leída como una respuesta insuflada de admiración y que plasma en formas extrañadas el diálogo sobre literatura y estética que los dos poetas en ciernes mantenían como componentes del grupo poético nacido en la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona:

En el grupo barcelonés, los poemas podían surgir de una anécdota compartida (...) o incluir entre los versos una referencia usual de la conversación entre amigos (...) los poemas se leían o pasaban de mano en mano, antes de ser ultimados o aun después de acabados para que los compañeros pudieran observar los retoques de última hora (...) uno de los rasgos más representativos del grupo catalán (...) es el tono conversacional de sus poemas (Riera, 1988: 38)

En la mencionada *plaquette* «Versos a Carlos Barral», siguiendo un conjunto de *topoi* que se repiten, como puede ser la recurrencia al agua o el contraste entre los espacios mitificados de Calafell y la Nava de la Asunción, la singularidad de la poesía de Gil de Biedma se forma a partir de la asimilación del estilo de Carlos Barral, que en aquellos años ya había sido capaz de tomar conciencia de dónde se encontraba su encaje poético, como queda patente en declaraciones que realiza en revistas como *Estilo*, donde manifiesta que «sus puntos de vista sobre la materia poética (...) apenas han variado» (Riera 1990: 16), lo que también es evidente en su conocido artículo de 1953, «Poesía no es comunicación».

Siguiendo este juego de crear y recitar versos, dialogando con la tradición española y europea, y con la poesía como comunicación o conocimiento o los tipos de disidencia, los dos poetas consiguen configurar un nuevo escenario de la intimidad basado en la relación especular. Este espacio de la intimidad, que según el propio Gil de Biedma había sido poco trabajado en la tradición hispánica (2015:

277), comienza a desarrollarse en este momento gracias al diálogo de poeta a poeta, mientras ambos son aún principiantes y se influyen en su intento de encontrar un lugar propio desde el que expresarse, y para ello recurren a una modalidad como el diario de trabajo en el que pueden verse reflejados durante el proceso de escritura, a la vez que establecen cuál será su estilo y su rumbo poético.

La sensualidad verbal

Los diarios de trabajo de Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma muestran una correspondencia bidireccional entre la palabra y el cuerpo, dado que en el proceso creativo que aparece reflejado en estos diarios los dos poetas idolatran la escritura como a una musa, además de autorepresentarse y definir su identidad por medio de sus versos.

Estos diarios son precisamente «de trabajo» porque atestiguan una labor, que es minuciosa y constante en ambos casos, y que llega a extremarse en su búsqueda de la perfección, de modo que cada poeta busca la aprobación del otro como demostración de valor literario:

El poema empieza a moverse hacia el final, sí que todavía muy lentamente. Es preciso insistir todavía (...). Esperaba carta de Jaime acerca de la última correspondencia que le envié, carta que me sirviera de guía en la paginación total, y Jaime no ha escrito. Una de dos: o no quiso emplear las dos horas necesarias en estudiar el nuevo poema o prepara, y esto es lo más probable, una carta larga y meditada sobre el asunto (Barral, 1997: 126)

Siguiendo un orden cronológico, el primero de los diarios lo escribe Barral, desde el 1955 al 1965, mientras se encontraba trabajando en sus dos primeros poemarios, *Metropolitano* (1957) y *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), aunque también aparecen referencias a otros poemas que formarían parte de compilaciones que se publicarán más tarde.

Luis García Montero, en su edición de estos diarios, apunta que Barral reproduce el modelo de *Il mestiere di vivere* (1952) de Cesare Pavese (1997: 12). Así pues, el oficio de vivir, mediante referencias a la cotidianidad, se funde con la reflexión sobre el mismo proceso creativo, tanto de la experiencia vivencial como de la poética, y es esto lo que conforma el propósito principal de estas páginas. En su artículo «*Il mestiere di vivere* di Pavese. Un percorso fra *secretum* professionale e autoesegesi», Fabrizio Miliucci caracteriza a este diario con una serie de aspectos

que son coincidentes con los que se aprecian en el diario barraliano:

Si disegna un profilo teorico dell'articolato rapporto che Pavese va instaurando con la letteratura, specchio dell'esistenza, strumento di esplorazione di sé e dell'altro, ma soprattutto lavoro giornaliero (2014: 147).

Mientras que en el diario de Pavese «la volontà di pubblicare il diario è più o meno costantemente presente nelle intenzioni del poeta» (2014: 150), en el caso del diario de Barral no estaba prevista la publicación (1997: 73), y por esto llega a manifestar en sus diarios íntimos que el de trabajo «es un duro testimonio, poco interesante desde el punto de vista de la calidad de las notas, pero útil» (1993: 44), si bien es cierto que finalmente lo vería publicado en vida.

Así pues, junto al diario de trabajo, Barral escribe otros siete cuadernos cuyas anotaciones tienen un carácter más misceláneo y se extienden hasta 1989, año de su fallecimiento. De estos siete cuadernos, que Carme Riera compiló en la edición póstuma de 1993, Barral pretendía publicar al menos el primero de ellos, el conocido como *Gran Cuaderno Verde*, cuya temporalidad externa coincide con la del Diario de trabajo:

[El *Gran Cuaderno Verde*] corre (...) a partir de su inicio paralelo al *Diario de "Metropolitano"*, al que, muy a menudo, complementa (...). Es el único de los cuadernos que lleva correcciones del propio autor, hechas en 1989 con la intención de que Mario Muchnik lo publicara (Riera, 1993: 12)

De manera análoga, el diario de trabajo de Gil de Biedma, publicado en 2015 con el título de *Diario de "Moralidades"*, acompañado del resto de anotaciones que quedaban inéditas, da cuenta del periodo de escritura del susodicho poemario, desde 1959 a 1965. No parece casual que este diario de trabajo comience justamente en un momento de gran trascendencia poética como febrero de 1959, en el marco de la encrucijada de Collioure, apenas nueve días antes del homenaje a Antonio Machado. Es entonces cuando comienza, por tanto, la composición de los primeros poemas de *Moralidades* (1966), y puede parecer justificable que no hubiera ningún cuaderno que acompañara la composición del primer poemario, *Compañeros de viaje* (1959), porque el propio Gil de Biedma considera esta etapa

como embrionaria.

En una entrevista de 1978 concedida a Joaquín Galán, Gil de Biedma admite que su anterior obra en prosa, el *Diario del artista seriamente enfermo* (1956), le sirvió como campo de experimentación para probarse como prosista (2010: 1210), y esto ocurre en una época en que también acometió la tentativa de novela colaborativa con Carlos Barral, que no dio fruto (1993: 61). En esta misma entrevista también señala que tenía escritos otros diarios, a modo de «blocs de notas que van del cincuenta y nueve al sesenta y nueve» (2010: 1210), que le habían servido para «controlar mi trabajo literario» (1210), y de este modo poder adiestrar en el plano literario al «monstruo» poético del que hablaba Barral.

A nivel interno los dos diarios muestran sintonías de tipo estructural. Ambos comienzan con una primera fase que sirve de engarce con la época previa, considerada por los poetas como de formación, anterior a la propia escritura. En la primera fase del *Diario de Moralidades*, que abarca el año 1959, Gil de Biedma relata la culminación de un ensayo sobre Jorge Guillén que llevaba tiempo preparando, y que acaba detestando debido a que ya no le interesa la estética que representa, como epítome de la Generación del 27: «Nada más irritante que esto de desarrollar ideas viejas que han dejado de interesarnos» (Gil de Biedma, 2015: 336). De este modo, la labor de escribir se convierte en un ejercicio carente de entusiasmo:

Mi trabajo de estos días podría ser el de Aquiles corriendo detrás de la tortuga (...) cada vez tengo más en mano y lo que queda por hacer es menos, pero siempre queda algo (Gil de Biedma, 2015: 336).

Durante esta primera fase del diario se encuentra componiendo los últimos poemas de *Compañeros de viaje*, al mismo tiempo que prepara otro ensayo dedicado a José Agustín Goytisolo y Claudio Rodríguez, pero que no será publicado. Todo esto evidencia que en su escritura hay visos de agotamiento, en un momento, además, en que aparece un nuevo paradigma de posibilidades a partir de la estrategia generacional de 1959.

El avance hacia la segunda fase se hace patente con la superación de la estética simbolista que, como señala Andreu Jaume en la edición de los diarios

inéditos (2015: 33), se produce en la relectura de los poemas de Antonio Machado, que, además, comienzan a ser entendidos como materia orgánica, de modo que pueden crecer y ser percibidos de manera distinta a lo largo del tiempo: con don Antonio ocurre que «a cada vez descubrimos que es mucho mejor de lo que lo recordábamos» (Gil de Biedma, 2015: 382). Aun así, al escribir los versos de «Noche triste de octubre, 1959» mantiene todavía la influencia de Baudelaire, en particular de su poema «Chant d'automne», si bien es cierto que en la anotación del 4 de diciembre intenta dar por cerrada la etapa anterior al manifestar que «ahora ya no hay peligro de una regresión simbolista» (2015: 370), principalmente por haber conseguido integrar un mayor número de capas a nivel tonal.

En este mismo periodo Carlos Barral compone los poemas de *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), y así entra en una etapa de su producción donde prima la moderación en su estilo, a diferencia del manierismo que había caracterizado sus composiciones anteriores. Es por esto que a finales de 1959 los diarios de trabajo de Gil de Biedma y Barral parecen conectar y comienzan a dar cuenta de un proceso creativo paralelo que se enmarca en la estética de la poesía social que Castellet pretendía instaurar como dominante:

Quando en 1959 Jaime Gil de Biedma y Barral, en unión de Goytisolo y potenciados por Castellet, intentan promocionarse como grupo, tratarán de aproximarse a las posturas que la poesía social plantea y, en cierto modo, pondrán en entredicho a su poesía anterior (Riera, 1988: 181)

Respecto a las cuestiones tonales y al plano de la expresión, es evidente que la voz poética de Gil de Biedma se genera a partir de Barral, *barralizada*, lo que se plasma en sus primeros versos, que precisamente estaban dedicados a su amigo tras la lectura de «Las aguas reiteradas» (1952). Mientras que Barral había tomado como modelo *Il mestiere di vivere* de Pavese, para su diario de trabajo Gil de Biedma toma como referente el de *Metropolitano*, y esto era posible porque Barral consideraba que su diario era «secreto, salvo para Gil de Biedma» (1997: 73), dado que no le otorgaba un valor que fuera más allá de la propia introspección sobre el proceso creativo.

En su diario de trabajo Gil de Biedma elabora un lenguaje que evidencia la influencia de Carlos Barral, tanto en el tono como en la recurrencia a motivos comunes, lo que también se hace patente en la poesía de su primera etapa. Aplicando un concepto de origen barthesiano que ya se ha tratado en capítulos anteriores, estos motivos comunes de orden biográfico responden a la categoría de *biographèmes*, que se definen como los puntos de significado que constituyen un decurso vital y que pueden entrar en diálogo con otros motivos pertenecientes a otras biografías. Así, su naturaleza es fragmentaria, como la de la fotografía respecto a la Historia: «la Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographème à la biographie» (Barthes, 1980: 54), y además los biografemas pertenecen al plano ficcional y de manera conjunta construyen una narración identitaria por medio de temas o evocaciones de sucesos concretos una vez han sido discursivizados: «Le biographème n'est rien d'autre qu'une anamnèse factice» (1975: 114).

A este respecto, especialmente en una etapa inicial, la escritura de Barral y Gil de Biedma presenta un buen número de biografemas coincidentes que determinan su estilo literario, como es el caso de las referencias espaciales, presentes en sus primeros poemarios, o la recurrencia a un léxico común, que connotan a partir de sus propias vivencias. Por esto, la geografía a la que acude Gil de Biedma en su diario de *Moralidades* seguirá siendo la del paraíso barraliano de Calafell, con comentarios constantes que presentan este pueblo costero como un espacio de solaz literaria: «Día espléndido en Calafell, con el mar que daba lástima salirse» (2015: 346).

Se advierte también esta coincidencia en el uso de un léxico de índole personal que los poetas sienten como un código exclusivo. Es el caso del término «monstruo», que es habitual en los primeros años de los diarios de trabajo y que ayuda a cohesionar especialmente el de Barral, quien parece haber acuñado el término en referencia a la creación literaria: «Un monstruo de diez versos nuevos en el telar desde hace tres o cuatro días. Serán los versos que cierren el tramo central y expositivo del poema» (Barral, 1997: 92).

Se trata de un término que en este uso personal designa el poema en su fase inicial, antes de ser optimizado, una fase en que las palabras aún actúan con libertad, indómitas. Por tanto, ambos poetas perciben el texto poético como un ente orgánico, material, que puede adquirir autonomía y que puede desarrollarse por sí mismo. Precisamente, el diario de Barral comienza con la referencia al monstruo más relevante de su primera etapa, *Metropolitano*, que se encuentra aún «en busca de tema, ahogándose en el tema» (1997: 75), un monstruo que significa a su vez imperfección y fealdad, y por esto Gil de Biedma se refiere a él como «monstruo informe» (2015: 375), pues sólo contiene belleza poética en potencia.

El texto literario en su concepción orgánica se pone de manifiesto más adelante en el *Diario de Moralidades*, cuando Gil de Biedma se detiene y centra su mirada en revisar su poética, que ya se presentaba como pretendidamente innovadora: «Me gustaría apuntar aquí algunas reflexiones sobre mi actual práctica poética y sobre ciertas manías formales, contra las que debo prevenirme» (Gil de Biedma, 2015: 401).

Una diferencia significativa respecto a Barral es que en el caso de este último los planteamientos estéticos se mantienen inalterables a lo largo de su producción desde el momento en que publica el mencionado artículo de *Laye* de 1953, mientras que Gil de Biedma acomete *ex profeso* un proceso de renovación que otorgará autonomía al poema, desligándolo de encajes o moldes extrínsecos, y de este modo adquiere una entidad que es a la vez estructural y temática, y así, en palabras del poeta, hacer una poesía que sea «un intento de faire de la musique, de fiarme más al ritmo del verso» (2015: 402), dotándola de autosuficiencia como cuerpo textual independiente:

Creo que estoy viviendo una reacción contra lo que quizá pudiera calificarse de ‘naturalismo’ tonal y rítmico [...] en los que la música del verso se confiaba y se supeditaba, de modo casi exclusivo, a los cambios de tono y a la melodía de la frase hablada (Gil de Biedma, 2015: 401).

Por otro lado, otro de los aspectos en los que los dos diarios coinciden plenamente es la pretensión de alcanzar la máxima precisión expresiva, lo que

provoca la característica lentitud y minuciosidad de ambos poetas a la hora de componer. Esta tendencia se puede apreciar en la frecuencia con la que anota sus comentarios sobre «Noche triste de octubre» a finales de 1959, aunque acabaría abandonándolo por un problema en el planteamiento (2015: 383) para luego retomarlo un par de meses más tarde (2015: 370-390). Su escritura poética alberga siempre una marcada provisionalidad, de modo que sus versos sufren una constante poda en aras del resultado óptimo. Los comentarios muestran un tono de desencanto ante la escasez de su producción, además de ser comunes las referencias a la frustración que le produce no alcanzar el resultado deseado.

Carlos Barral, perteneciente a un paradigma más teórico y reflexivo, refleja esta toma de conciencia sobre la improductividad, lo que también sería aplicable a Gil de Biedma:

Mi tiempo psicológico debe ser lentísimo con respecto a la medida natural de la vida de acción. De ahí mi irrecuperable descompás, mi eterna máquina de aplazamientos incluso sensitivos. Tal vez tiene esa figura buena parte de mi universal esterilidad (...) una pausa, otra pausa, excesivas pausas (Barral, 1997: 89)

A pesar de esta fijación por la precisión y la consecuente improductividad, son estos diarios las únicas muestras referentes a lo poético que escapan de dicha exhaustividad, y esto se debe a que, en un principio, estos diarios no habían sido escritos para ser publicados, ni tan siquiera leídos por otro que no fuera Carlos Barral y Gil de Biedma, en cada caso. Así pues, ambos diarios se configuran en el territorio de lo íntimo y, por esto, no son producto de la autoexigencia presente en el resto de textos.

La predominancia de la espontaneidad sobre el rigor y la precisión provoca que estos diarios de trabajo presenten un mayor grado de honestidad, que permite que el personaje desaparezca y se visualice al escritor, en su esfuerzo y materialidad. Por tanto, los diarios de trabajo de Barral y Gil de Biedma hacen las veces de espejo en el que los poetas se ven reflejados a sí mismos y al otro, dando como resultado una sinergia entre el cuerpo biológico que padece en la escritura y el

cuerpo textual, que paulatinamente embellece al monstruo y lo convierte en artefacto estético.

Los diarios de pasión

Los paralelismos entre Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma se remontan a sus primeras obras, como se ha podido atestiguar. No se trata sólo de concomitancias relacionadas con la vertiente afectiva o con sus coincidencias ideológicas o estéticas, sino que además queda patente su voluntad de propiciar el diálogo entre ellos como mecanismo para alcanzar una expresión lo más depurada posible. Así pues, por medio de sus diarios de trabajo tiene lugar un singular magisterio en ambas direcciones, que les permitirá moderarse y asimilar su propio estilo a partir de la mirada crítica del amigo poeta:

Han sido necesarias veinticuatro horas para eliminar el descorazonamiento originado por la inoportuna lectura de los últimos versos a Jaime Gil. Sus objeciones eran inoperantes y probablemente efectos del humor, pero parecían esconder indiferencia ante el texto. Y eso era lo grave. ¿Sería realmente impenetrable incluso para alguien ampliamente informado de la estructura y sentido del poema? Pero hoy me importa ya poco. Mejores o peores, difíciles, herméticos del todo esos versos están en función del mecanismo total. Deben ser (Barral, 1997: 91)

En una primera etapa, coincidiendo con los años universitarios en la Facultad de Derecho de la Universidad de Barcelona, fue Carlos Barral quien ejercía su magisterio sobre Gil de Biedma, pues fue el poeta de Metropolitano el que actuaría como eje aglutinador del grupo poético barcelonés del medio siglo. Más tarde, la relación se equilibra y pasa a ser un magisterio bidireccional, en el que ambos se influyen, como se observa especialmente en el interés naciente de Barral por la tradición inglesa, a la que accede gracias a Gil de Biedma y Gabriel Ferrater, grandes conocedores de la literatura británica. El poeta Pere Rovira sintetiza esta relación de influencia y «peritación» como base de sus desarrollos creativos:

El aspecto más inmediato de esas complicidades era la, como ellos decían, peritación de los poemas: no creo que ninguno de los dos publicase algo sin someterlo antes a la crítica del otro. La naturalidad con que asumen tal tarea

demuestra que para ambos formaba parte del proceso creativo, y por eso no se permiten concesión alguna [...] Estoy seguro de que en los cuadernos de trabajo de Jaime Gil de Biedma encontraríamos la otra parte de esa labor; por ejemplo, según me dijo él mismo, uno de sus últimos poemas, “Artes de ser maduro”, todavía fue montado por Carlos Barral (1996: 46)

En definitiva, los diarios de trabajo de Barral y Gil de Biedma demuestran esta relación singular de amistad y magisterio mutuo. Aunque son conocidos como diarios de trabajo, parece más preciso hablar de diarios de pasión, una pasión que comparten los poetas y que, como se aprecia en el valor semántico de su étimo griego *pathos*, significa tanto ‘afición vehemente’ como ‘sufrimiento’ en el afán por alcanzar la expresión óptima.

· Capítulo VI ·

EL DESDOBLAMIENTO DEL PERSONAJE EN EL
POETA-ESCUULTOR DE *PENÚLTIMOS CASTIGOS*

Si él pudiera
andar despacio ahora, si subiese
por el montón de escombros al pretil,
en vilo
sobre el río doméstico, se haría
justicia a su tamaño
(por supuesto
más pequeño que un árbol
con corazón que cabe en una mano).

Y así será de nuevo como antes
paralelo a la piel de las fachadas
y justo en su lugar, correcto bulto
a los ojos del orden que deciden
su posición imaginaria.

CARLOS BARRAL

En una entrevista concedida a Carme Riera en 1988 y en la que se dialoga en torno a la reciente publicación de *Cuando las horas veloces* (1988), Carlos Barral muestra su preocupación por el paso del tiempo como categoría incuantificable.

Al poeta no le inquieta tanto la fugacidad de la experiencia vital, que de una manera u otra ya forma parte del acervo común, como su naturaleza inconmensurable y, por tanto, inclasificable e irreproducible en modo alguno. Remedando la terminología acuñada por Ovidio en *Las metamorfosis*, «las horas son veloces mientras se viven» (Barral, 2000: 302), y cuando ya no se viven responden a una cronología de la memoria que es independiente de la factual, como queda patente en sus tres volúmenes de prosa autodiegética. Ante la pregunta de si este tercer y último volumen de memorias trata sobre la catástrofe a la que el tiempo parece abocar, Barral responde que está dedicado más bien «a los desvíos en el camino» (2000: 302), que, de algún modo, aún forman parte del intento por ensamblar una cronología. Sin embargo, aunque no lo manifestara, esta catástrofe ya había aparecido representada unos años antes, en la novela *Penúltimos castigos* (1983), en cuya trama se produce el proceso de desdoblamiento y descomposición del sujeto histórico Carlos Barral, adelantándose a la culminación de su ciclo memorialístico.

Este proceso de ficcionalización que experimenta el propio Carlos Barral tiene su origen en la infancia y se conforma como connatural a su identidad. En este sentido, en 1966 Barral afirma: «Yo vivo un mundo de libros, prácticamente cerrado. Vivo rodeado de libros. Los libros no son un mundo en el cual puedo recluirme, sino un mundo donde vivo naturalmente» (2000: 302). A lo que añadiría años más tarde que era «incapaz de descubrir un paisaje sin leerlo literariamente» (2000: 91), pues tan sólo sabía percibir el mundo a través del filtro de la literatura.

En un niño como Carlos Barral, que se crió mitificando la figura del padre desaparecido, rodeado de objetos fetiche que le habían pertenecido y que le sobrevivieron, como armas o aparejos marineros, no era extraño que se desarrollara una preferencia casi obsesiva por el valor de lo simbólico y, en consecuencia, por el lenguaje literario como paradigma ulterior del símbolo: «Esas

espadas han tenido en mi vida una curiosa función, como de instrumentos de culto (...) de redención de la espesa vulgaridad cotidiana» (Barral, 2001: 87). En tanto que símbolos, los objetos que poblaban su escenografía de infancia significaban algo más que lo que su morfología apuntaba. El valor emocional, personal, que cada objeto tenía aumentaba la introversión del niño en una dimensión especular que se mitificaba constantemente. El aprendizaje cotidiano del joven Barral, envuelto en todo aquel universo de armas medievales y artilugios de marineros cuyo significado simbólico emanaba exclusivamente de su percepción, figura como el primer eslabón en el que el individuo se siente demiurgo y comienza a concatenar significados a su antojo.

Una vez superada esta primera fase de formación doméstica, Barral inicia la carrera de Derecho en 1945 y, cinco años más tarde, asume su parte de responsabilidad en la empresa familiar Seix Barral, aunque bien es sabido que, antes que editor, siempre se consideró poeta. Parece casi un lugar común decir que consiguió ser poeta, a pesar de su oficio de editor, del que él mismo decía que contaminaba su vertiente artística: «Es posible que mi dedicación profesional a la literatura (...) haya sido en muchos períodos de mi vida un obstáculo a mi capacidad de producción como escritor» (2000: 86). Barral no quiso ser poeta, como su amigo Gil de Biedma (2010: 82), sino poeta, ese demiurgo que mueve los signos lingüísticos a placer *performando* realidades o que los cincela buscando su versión óptima, como le gustaba imaginarse. Sin embargo, a pesar de su pretensión por ser, ante todo, creador, con el devenir de sus páginas Barral acaba absorbido y desmenuzado en su literatura, y, aunque en efecto no se convierte en poeta, pues la poesía barraliana termina cuando comienza su prosa, acaba siendo un personaje de novela, retrato de su fuerza volitiva y de sus frustraciones.

Es en *Penúltimos castigos* (1983), única obra netamente novelística de su producción, donde aparece plasmado y se presenta definitivamente este personaje. No obstante, este sujeto narrativo en prosa ya había sido ensayado en sus dos libros de memorias escritos hasta la fecha, *Años de penitencia* (1975) y *Los años sin excusa* (1978), en los que Barral reordena su experiencia en una narración autodiegética que solo es fiel con lo que él denomina «el curso natural del

recuerdo» (2001: 72). En la prosa memorialística este sujeto, como constructo ficcional, mantiene una unidad y continuidad artificial que en todo caso pierde al iniciarse *Penúltimos castigos*. En esta novela etiquetada como autoficcional por Alicia Molero de la Iglesia (2000), dada la confusión de instancias narrativas y extranarrativas, y la duplicación y segmentación de la identidad del yo, el sujeto histórico Carlos Barral se desdobra en hasta dos trasuntos que representan, por un lado, su vertiente biográfica, en un personaje homónimo que sufre los achaques de la improductividad y la dipsomanía, y por otro, una dimensión desiderativa de su experiencia, reflejada en el personaje protagonista, cuya profesión de escultor es una de las que Barral siempre había anhelado desempeñar.

El argumento de *Penúltimos castigos* gira en torno a un caso policial que afecta a todo un pueblo, que puede identificarse con el Calafell de su infancia y sus períodos estivales. El ambiente putrefacto y decadente se establece desde la primera situación narrativa, en la que uno de los vecinos aparece ahorcado. Las pesquisas sobre el caso avanzan a lo largo de la novela manteniendo esa atmósfera de corruptelas y ausencia de valores, pero la trama se focaliza sobre el mencionado escultor y su relación con el arte, por medio de un encargo para la realización de un conjunto escultórico que le genera dudas sobre el proceso creativo y lo pondrá en relación con el poeta Carlos Barral, a quien representa en su decadencia.

Desde la perspectiva del escultor que narra en primera persona tiene lugar una reflexión sobre la oposición entre artes plásticas y literatura que cohesionan tanto esta novela como la propia identidad del sujeto histórico Barral. En este pasaje el escultor se encuentra observando los pliegues de unas velas que precisamente le había prestado el Carlos Barral ficcional, apasionado del mar como el original. Sin embargo, en ese momento de experimentación y disfrute estético el escultor se lamenta de que aquello no tenga solidez, de que los pliegues no sean materia plástica, de que no pasen de ser más que materia literaria, asumiendo por tanto la falta de corporeidad de lo literario como una tara o como una limitación:

Si aquello hubiera sido sólido, duradero, hubiese tenido la sensación de haber encontrado una forma de expresión, esa sensación falsa en la que sin embargo deben confiar tantos artistas crédulos con fe en el progreso de las artes por vía

de los inventos. Era una lata que los elegantísimos pliegues de esa lona con historia no fueran materia plástica, no fueran más que materia literaria (Barral, 1983: 180)

En efecto, el Barral histórico jamás admitiría un juicio de este tipo en el que se antepusiera el cuerpo material al simbólico, esto es, al propio del lenguaje literario en el que él se había educado desde pequeño, pero no por ello el juicio emitido por su yo escultor, que representa esa otra vertiente de la creación que percute sobre la materia sólida, deja de ser un juicio barraliano que atenta contra su opuesto complementario y poético. De este modo, a lo largo de la novela se da cuenta de los dualismos que articulan la autorepresentación de la identidad barraliana y que pueden leerse como una confesión del propio creador ante un espejo que él mismo ha diseñado:

La dualidad puede concernir a un personaje teóricamente real y a un personaje teóricamente imaginario. O bien se doblan en la misma categoría. Hay un símbolo de dualidad que atraviesa toda la historia, y que (...) informa, da la estructura de la novela, donde también la voluntad de trasladar la experiencia vivida es doble (Barral, 2000: 258)

No es baladí que el proceso de decaimiento del autor Barral se dé a través del desdoblamiento, recurso que permite la descripción descarnada del trasunto Carlos Barral, también poeta y bebedor empedernido como el sujeto histórico. Se trata de una descripción envilecedora y mordaz que solo es posible desde este punto de vista del escultor protagonista, que habla de Barral como un observador homodiegético que se encuentra en su mismo nivel narrativo:

Barral tenía tal aspecto de fatiga que parecía más viejo que el ancianísimo [refiriéndose al también poeta Juan Larrea] que lo era tanto que la prensa y las revistas literarias lo habían dado por muerto repetidamente tres o cuatro veces en los últimos años (1983: 182)

También es sintomático que el proceso de disección de lo que queda del Barral lustroso de los años sesenta se dé desde la perspectiva de una de las profesiones que habían formado parte de su voluntad de ser, en una novela cuyo

título original era *Prueba de artista* (2000: 178) y cuyo motivo central gira en torno al concepto de autoría.

Tras la separación de la familia Seix y el errante periplo por varios proyectos editoriales que solo sirvieron para marcar el contraste con la exitosa Seix Barral de la década de los sesenta, su escritura también se oscurece y comienza a volverse contra su propio creador, como si todo el esfuerzo programático de construcción de una figura pública desde la poesía y la edición se pusiera en duda de la mano precisamente de la literatura en prosa. Dos décadas después de que su amigo Gil de Biedma escribiera «Contra Jaime Gil de Biedma», antes de sumergirse en una abulia definitiva que quedaba pronosticada en sus composiciones «Ultramort» y «De vita beata», Barral opta todavía por abandonarse a la escritura, deconstruyendo su juego de caretas en esta novela que funciona estructuralmente como un *anti-bildungsroman*, pues a lo que asistimos es a la involución de un personaje histórico que acaba degenerado, disgregado en perfiles que se oponen y se neutralizan entre sí, y que subrayan en todo momento el deterioro del proyecto personal y la fatiga existencial. De esta descomposición surge un nuevo personaje que ya no responde a la fuerza volitiva inicial y que resta como un cadáver del Barral que fue:

Yo pensaba que no, que la atrabilis de Carlos era en gran parte dramática, que había en ello una gran vocación de transformismo, que lo que más bien podía pasar era que se apagasen muchos de sus personajes y acabase en persona triste y retraída, y seguramente aburrida, si no penosa (1983: 234)

En el ya mencionado artículo de Roland Barthes titulado *La mort de l'Auteur* se presentan algunas claves de lectura que pueden arrojar luz sobre *Penúltimos castigos*. En la novela barraliana la instancia autorial —«l'Auteur-Dieu» (Barthes, 2002b: 43)— ha desaparecido definitivamente en favor de las voces desdobladas en el discurso —«le texte y est tissé de mots à sens doublé [...] un texte est fait d'écritures multiples» (2002b: 45)—, en este caso la del escultor y la del Barral ficcional, voces que se oponen entre sí sin jerarquías ni categorías marcadas, en un juego de espejos que desacraliza la visión privilegiada del Barral autor y ofrece sus personajes para que sean interpretados y enjuiciados únicamente por el lector —«il

faut en renverser le mythe: la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur» (2002b: 45) —.

En un texto anterior, *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), Barthes dedica un capítulo a analizar la escritura de la novela y destaca el *passé simple* del francés como el tiempo de la narración, como una herramienta que ordena, que posee la capacidad de aportar una cronología, un sentido único y familiar a lo que de otro modo es caótico e inconcebible. El ciclo memorialístico de Barral responde a dicha cronología construida a partir del material biográfico, a un orden impuesto por la singladura del autor. En cambio, la singularidad de *Penúltimos castigos* radica en que el escritor es capaz de deconstruirse a sí mismo, formando un binomio que responde al ser y a la voluntad de ser, lo que le permite hacer autocrítica de su propia persona plasmada en la obra, con un peculiar tono de desprecio al recrearse sin pudor en sus propios defectos.

Respecto a la problemática sobre la catalogación genérica de la obra, el propio Barral en sus *Diarios* se encarga la tarea de «averiguar hasta qué punto parece una novela» (1993: 205), para lo cual también pide la opinión de Ana María Moix, que solía visitarle en Calafell. Tal vez se trate de un texto de carácter más personal que la novela al uso, un texto donde lo primordial no es la trama central ni la evolución de los personajes, tampoco el modo en que está narrado ni el enredo, sino que lo que se pretende destacar son las reflexiones metaliterarias sobre la autoría y sobre la representación de uno mismo en el plano ficcional.

Para un sujeto histórico como Carlos Barral, que había nacido y crecido en el medio literario, atravesando los distintos procesos que lo conforman, —primero la lectura, después la escritura poética, más tarde la vertiente empresarial como editor y finalmente la escritura prosística—, resulta congruente que en una de sus últimas aportaciones a la literatura decida plasmar su propia descomposición con una mirada crítica que saca a relucir sus claroscuros y que lo convierte en un personaje desdichado en manos del lector.

· Conclusiones ·

**LA PROSA DEL CONOCIMIENTO Y LA
SENSUALIDAD**

Ciudad arriba, luego, en el camino
de forzoso regreso a la costumbre,
sentía vagamente –me parece–
algún alivio a mi respecto,
más amigas las cosas, menos prieta
la atención a mí mismo,
como si aquella sensación durase.
Y eso era todo, creo, era muy corto.

CARLOS BARRAL

No sólo el memorialista logra recobrar su pasado al plasmarlo en el papel, sino que, además, consigue reinterpretarlo, acercándose de nuevo a él, con lo que alcanza un nuevo grado de comprensión sobre su historia al hacerla nuevamente suya.

Como se ha podido observar a lo largo de este estudio sobre la prosa autodiegética barraliana, las diferentes aportaciones teóricas que se expusieron al inicio, tanto las deconstruccionistas de Derrida, de Man o Barthes como las ligadas al pacto de Lejeune, se han visto refrendadas en los distintos motivos literarios analizados. Por esto, asumiendo las distintas implicaciones de cada una de ellas, y tomando como base de la comparación la relación inter e intratextual de Barral, Robbe-Grillet y Barthes, resulta inevitable afirmar que la identidad, entendida como unicidad o evidencia, carece de fundamento en el seno del discurso autobiográfico. Además, también se muestra como inconsistente la búsqueda de valor ontológico en esta idea de identidad, puesto que, como Barthes y Barral muestran en su literatura autobiográfica, sólo puede ser desarrollada en la escritura, como una forma siempre maleable en el plano del discurso. Así pues, la identidad apenas puede ser ensamblada en un discurso entrecortado, fragmentario, que si tendía hacia algún tipo de lógica narrativa, lo hacía a sabiendas de que esta era mera apariencia, de que el efecto que aportaba era similar al que se alcanzaba en una obra de ficción. Es por esto por lo que no ha de resultar aventurado establecer la equivalencia entre el discurso autobiográfico y el ficcional, a pesar de las reticencias que pondría la teoría de Lejeune al respecto. Sin embargo, lo que en principio puede parecer una contraposición de teorías entre la vertiente deconstruccionista y Lejeune, en la práctica no ha de ser entendido así, porque cada planteamiento opera en un nivel distinto y pueden ser integrados en un mismo sistema. La idea de que la identidad se conforma como un constructo ficcional en la escritura narrativa no es óbice para que, al mismo tiempo, en un nivel pragmático, se entienda que la autobiografía puede ser interpretada como tal, diferenciándola de cualquier otro tipo de literatura de ficción, por sus vínculos con la realidad factual y sus visos de verdad. De este modo, el límite que se establece entre el espacio autobiográfico y el netamente ficcional no es discreto, sino provisional y convencional, asumido y ubicado desde la perspectiva de la recepción,

dejando al margen la preceptiva genérica o la categorización de la crítica. Así pues, el pacto, como garante de la pervivencia de unas determinadas coordenadas genéricas, se sustenta sobre una presuposición de autenticidad que en ningún caso ha de impedir que, desde un punto de vista teórico, se entienda lo autobiográfico como un relato autodiegético que se forma en el discurso, dentro del nivel ficcional de la diégesis.

La asimilación del discurso autobiográfico por Barral se hace atendiendo a las comentadas asunciones teóricas de la teoría posmoderna, lo que supone en ciertos puntos que la materialización en la obra literaria se produzca coetáneamente a la aparición de las obras teóricas. En la producción literaria de Barral, centrada en la poesía en una primera etapa, su primera obra en prosa, *Años de penitencia*, se alza como un punto de partida que entraña un cambio de paradigma. Aunque Barral siempre había sido considerado un escritor de producción escasa, esta condición parece vinculada especialmente con el verso, pues su prosa renovadora fluye y se expande con soltura en un incesante desafío hacia lo establecido. En estos mismos años, sin embargo, algunos amigos escritores como Gil de Biedma mostraban cierto declive en su producción literaria, aunque esta había sido hasta la fecha tan limitada como la del poeta de *Metropolitano*. En cambio, es en este momento cuando Barral decide dar el salto a la prosa, volviéndose más despreocupado y menos exigente respecto al proceso de composición literaria y desarrolla esta expresión renovada que presenta una clara sintonía con autores de procedencia francesa, tanto clásicos como contemporáneos, como los mencionados Barthes, Robbe-Grillet o Simone de Beauvoir, que por entonces también muestran un carácter contestatario respecto a los moldes literarios convencionales.

Como se ha podido observar, en la prosa barraliana confluyen principalmente dos grandes tradiciones literarias europeas, como son la francesa y la inglesa. Mientras que la francesa es tomada de un modo directo, a partir de la lectura en lengua original de Robbe-Grillet, Gide, Sartre o el Cardenal de Retz, la tradición inglesa le llega mediada a partir de la lectura previa de sus amigos Gil de Biedma y G. Ferrater: «Barral confiesa que lee mal el inglés, de manera que su

relación con Eliot no es directa, lo que me permite suponer que en el aprecio del poeta y en el cierto eco (...) desempeñaron un papel importante sus amigos de *Laye*» (Riera, 1990: 24). Por vía francesa le llega la influencia del objetivismo y *chosisme* de Robbe-Grillet, además de toda la reafirmación estética a partir del aparato teórico de Barthes que recorre la producción del autor del *Nouveau Roman*. En la plasmación barraliana, esto supone un incremento considerable de la concreción y la corporeidad de su narrativa, que había sido uno de los aspectos de los que carecía tradicionalmente la prosa castellana. También desde la tradición francesa llega el influjo de la lítote, como procedimiento matriz que le permitirá a Barral desarrollar una escritura vivencial «par élimination». Por su parte, desde la tradición inglesa se nutrirá para mitigar otra de las carencias lapidarias de la prosa castellana, como era el tabú en torno al territorio de la intimidad, y, en consecuencia, de la sensualidad. Barral se enfrenta a esta carencia mediante el uso del léxico de la sensualidad, a través de episodios en los que vuelve a mostrar su lado más narcisista e histriónico, como un personaje que se describe deliberadamente sin ambages, de manera marcadamente afectada.

Así pues, esta confluencia de tradiciones en la prosa barraliana muestra precisamente cuáles son las dos vertientes principales por las que resulta renovadora en el marco de la literatura castellana. En primer lugar, por la parte francesa, tanto la concreción como la corporeidad o el objetivismo se pueden ligar en torno al concepto amplio de conocimiento, una prosa que aboga por acercarse más al objeto de la experiencia para poder aprehenderlo y trasladarlo al plano del discurso, en el que quedará incrustado, como manifestara Barthes al hablar del significante sin significado. Respecto a la tradición inglesa, es la exploración del terreno de la intimidad lo que permite que la prosa penetre en el ámbito de la sensualidad, y se vuelva más flexible y personal. Por tanto, la conjunción de conocimiento más sensualidad verbal podría establecerse como axioma que vertebra la propuesta renovadora de Carlos Barral.

Más allá de los aspectos formales comentados y la renovación que suponen, las obras de Barral, de Robbe-Grillet y de Barthes también ponen en duda los límites convencionales del género autobiográfico, percutiendo también sobre la

categorización de los géneros prosístico más próximos. La propuesta contenida en estas tres obras se amolda más a una categoría de ficción que destaca por su hibridez, dada su naturaleza fragmentaria, y su heterogeneidad y ductilidad, tanto temática como formal. A pesar de tratarse de obras que se presentan *a priori* como autobiográficas, el orden cronológico no se sigue por propia convicción de los autores, aunque sea uno de los rasgos que podrían considerarse nucleares en este tipo de relato sobre el yo, sino que se opta por una ordenación basada en criterios temáticos, en la mera observación de la memoria o, en palabras de Barral, del «curso natural del recuerdo». Así pues, estas propuestas literarias renovadoras se acercan bastante a lo que se podría esperar de una novela contemporánea, aun asumiendo que sigue prevaleciendo el componente vivencial como base de la construcción ficcional y que marca la distinción respecto a otros géneros limítrofes.

En este sentido, incidiendo en las concomitancias comentadas entre las autobiografías de Barthes y Barral, es el autor francés el que logra condensar la idea de la novela como esencia de lo autobiográfico y la consiguiente necesidad de renovar los géneros en uno de sus fragmentos, titulado «Le livre du Moi». Afirmar que este libro, al que le pone el apelativo de «essai», no es un libro de ideas, no es un libro de *écrivain*, sino un libro sobre el Yo, aunque esta sea una instancia cuya existencia y unicidad no puedan comprobarse. Por tanto, tomando como fuente de la figuración el concepto de «imaginaire», declara que todo lo que aparece en esta obra ha de ser considerado como dicho por un personaje, lo que matiza diciendo que pueden ser varios, como es patente también en el caso de Barral, pues cada faceta de su personalidad actúa y habla como un personaje salido de ellos mismos. Tras esto, concluye que, por todo lo dicho, la esencia de esta obra es enteramente novelesca, por lo que el reconocimiento de la existencia de este género fronterizo, de esta autobiografía novelada que a su vez comparte algunos rasgos con el ensayo, provoca que sea necesario que se reordenen los géneros, o bien que dejen de categorizarse de manera discreta:

Ses idées ont quelque rapport avec la modernité, voire avec ce qu'on appelle l'avant-garde (...) Quoiqu'il soit fait apparemment d'une suite d'idées, ce livre n'est pas le livre de ses idées; il est le livre de Moi (...) Tout ceci doit être

considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs (...) l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière) (...) La substance de ce livre, finalement, est donc totalement romanesque (...) marque la nécessité de remodeler les genres: que l'essai s'avoue *presque* un roman: un roman sans noms propres (Barthes, 1975: 123-124)

Por su parte, Carlos Barral, en una entrevista con Rosa Pereda concedida en 1978, reivindica el género memorialístico y autobiográfico a sabiendas de su hibridez, en un momento en que apenas se publicaban estas obras, aunque opina que sí que se escriben. Un género que parecía haber quedado trasnochado, como algo propio del siglo anterior, tal vez debido al «particular sentido del pudor del hombre hispánico» (2000: 137). Considera este género una herramienta ideal para autoexplorarse al mismo tiempo que da cuenta de lo que ocurre en el entorno, lo que, como él mismo apunta, puede ser confundido en ocasiones con «repugnante narcisismo» (2000: 137).

Al igual que sucede con *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), dado que tanto Barthes como Barral asumen que la identidad es una construcción discursiva, y tras las diferentes ideas que transgreden la norma convencional de la literatura del yo, no es de extrañar que algunos autores, como P. J. Eakin (1994) o P. Jay (1984), hayan utilizado el término 'anti-autobiografía' para referirse a esta clase de obras contestatarias y fronterizas. Se trata de autobiografías, o de discursos autodiegéticos, que, aun atentando contra el dogma del género, mantienen todo un paratexto que induce a pensar que se está respetando el pacto autobiográfico al que se refería Lejeune, y que, de un modo u otro, en la práctica, se sigue confiriendo un valor aparente de unidad existencial al yo extratextual.

Al margen de la cuestión sobre el encaje genérico, en estas obras, y especialmente en la prosa barraliana, destaca la problemática centrada en la oposición entre verdad ficcional y verdad factual, que Barral resuelve al decantarse por una expresión sincera únicamente con su memoria, lo que supone la imposibilidad de plasmar de manera mimética el referente procedente del plano factual. Es esta distancia entre el pasado que se retoma y el presente de la escritura

lo que mantiene alejada la verdad original de la que hablaba Robbe-Grillet y provoca que Barral asuma estas limitaciones y trate de acercarse a otro tipo de verdad, formada a partir de anacronismos e inexactitudes bienintencionadas, que aparece al hacer una revisión del pasado condicionada por la perspectiva del presente. A este respecto, conviene acudir a la distinción de Coleridge entre fantasía e imaginación, que Gil de Biedma saca a colación en un diálogo con Barral en 1976 (2000: 90). La fantasía, como procedimiento de reapropiación de experiencias pasadas, estaría ligada a la memoria, mientras que la imaginación partiría del momento presente y tendría un valor más factual, por su cercanía temporal. El discurso autodiegético propio de las memorias barralianas, en tal caso, sólo podría ser asumible como fantasía o figuración, mientras que otras formas en prosa, como los diarios personales o el de trabajo, beberían de la mencionada imaginación que mantendría su base vivencial más próxima.

En Carlos Barral, al margen de la preceptiva formal o de los detalles biográficos, hay una voluntad de reapropiación de un pasado que se le estaba escapando, que comenzaba a verse suplantado por una deriva actual que lo conducía a la sombra del olvido. Desde un principio, Barral pretende recuperar su verdad, la verdad de sus días, y para ello es menester hilvanar el pasado siendo fiel consigo mismo y con nada más. Su pasado, el lejano, el que reside en la memoria más profunda, se mantiene inalterable a lo largo de las tres obras autobiográficas. Aquel, el pasado impertérrito, que ha ido integrándose en sí mismo con el devenir de los años, no sólo le pertenece, sino que además se ha sido asimilando paulatinamente a su identidad. Desde los albores de su expresión como niño a la constitución de un lenguaje original como poeta, su condición y porvenir ya le vienen determinados desde esos espacios constitutivos que, como axiomas, se mantienen imperturbables y eternos.

Estos axiomas fundacionales son los que el autor reconoce con mayor nitidez, como si hubiera conservado en su interior un álbum fotográfico, tal y como su padre habría anhelado. En este sentido, esta memoria incólume de Carlos Barral es identificable con la Calafell mítica de su infancia. Un espacio de juventud que en el mundo de afuera se va corrompiendo con el paso del tiempo. Sin

embargo, el mito sigue inalterable en su memoria, en sus aguas se sigue viendo reflejado como aquel niño que fue rodeado de hombres de mar y *botigues*. Curiosamente, Barral no se lamenta del todo ante esta transformación del paisaje de infancia en un verdadero complejo turístico, pues de algún modo este cambio provocaría que el mundo marinero quedara clausurado como un territorio del pasado que de este modo le pertenecería, tal y como fue, por siempre en su memoria:

Pienso que lo normal hubiera sido que el deterioro de mi paisaje referencial, la implacable despersonalización del escenario de mis fijaciones y mitologías me hubiera indisputado con el lugar o hubiera engendrado sentimientos de animadversión e indiferencia. Pero no era así. Me sentía solidario del proceso de clausura del pasado, pasado yo mismo (Barral, 2001: 516)

Como ha quedado patente, las *Memorias*, a su vez, cumplen un papel catártico y de reconocimiento personal para Carlos Barral. El autor se redescubre y se libera de sí mismo, en un continuo vaivén entre la integración con el pasado más lejano y la desintegración con el presente más rabioso y fluctuante.

Como el propio Barral admite en el tercer tomo de memorias, cuando ya había reconocido gran parte de su biografía al discursivizarla, su identidad había devenido, con el paso del tiempo, una noción plural, discontinua, que seguiría construyéndose mientras permaneciera vivo. La desintegración del yo inicial parece producirse paralelamente al corrompimiento de la geografía genuina de su infancia:

La decadencia de esta parte de la marina tarraconense (...) era sobre todo reflejo de mis propios cambios, consecuencia de mi incapacidad de mantener con nuevos elementos la cohesión de una figura aprendida de memoria en la infancia (Barral, 2001: 516)

La certeza de ser como identidad única y estable podía aparecer, *a posteriori*, como reducción del *continuum* vital, como una síntesis de sus rasgos más definitorios, pero en ningún caso dicha simplificación daría cuenta de la complejidad de un personaje que se transformaba en sus diversas facetas. Así pues, la identidad multiforme de Carlos Barral se articula como la de un, ante todo,

poeta, que se sintió privilegiado en su posición de editor, y que, como contrapartida, tuvo que cargar con un apellido familiar que debía defender y que le brindó los tragos más amargos. Era un personaje, ante todo, «singular», marcadamente diferente del resto, tal y como lo describe su amigo Alberto Oliart:

Carlos Barral era un personaje singular, que se separaba por su físico, por sus gestos y por su manera de hablar y de andar, del común de los mortales (...) A lo largo de su vida y de los distintos personajes que encarnó (...) él quiso siempre ser poeta (Oliart en Barral, 2001: 12-14)

En definitiva, además de rastrear su identidad, con su prosa autodiegética Barral muestra, al margen de todo detalle, que la vida de cualquier ser humano se reduce al «tejido de sus propios recuerdos» (2001: 710), a su pasado particular que le pertenece y que es, en esencia, incognoscible para el observador ajeno. Por esto, Barral optaría por comunicarse consigo mismo, desistir de toda influencia extraña, redescubrirse por y para sí mismo, buceando en los delirios de su pasado, en pos de una clarividencia que sólo se vislumbra en la lontananza.

«¿Desde dónde fundaré ahora la nueva memoria? ¿O cómo haré para seguir siendo el mismo y para seguir con los viejos propósitos y los nuevos proyectos?» (2001: 710). Carlos Barral, tras concluir de este modo su tercer volumen de memorias, *Cuando las horas veloces*, se enfrenta ante el mayor de sus miedos, el del olvido y la incomunicación. El recurso de la «metódica inexactitud», que le había permitido recrearse y entrar en contacto con las voces de su pasado, queda invalidado ante el triunfo del silencio. Podría seguir sumando lo que no existe, como rezaba el poema con el que se abría este discurso, pero Barral es consciente de que ya no queda pasado por inventar, y que, en definitiva, «debe de ser eso el envejecimiento y la desmemoria» (2001: 710).

· Conclusion ·

**LA PROSE DES CONNAISSANCES ET DE LA
SENSUALITÉ**

Non seulement le mémorialiste parvient à retrouver son passé en l'exprimant sur papier, mais il parvient également à le réinterpréter, en l'abordant de nouveau, avec lequel il atteint un nouveau niveau de compréhension de son histoire en le faisant sien.

Comme on a observé tout au long de cette étude sur la prose autodiégétique de Barral, les différentes contributions théoriques exposées au début, à la fois les déconstructionnistes de Derrida, de Man ou Barthes et celles qui sont liées au pacte de Lejeune, ont été confirmées dans les différents motifs littéraires analysés. Par conséquent, en assumant les différentes implications de ces idées et en prenant comme base de comparaison la relation inter et intratextuelle de Barral, Robbe-Grillet et Barthes, il est inévitable d'affirmer que l'identité, comprise comme unicité ou preuve, manque de fondement au sein du discours autobiographique. De plus, la recherche de la valeur ontologique dans cette idée d'identité apparaît également comme incohérente, puisque, comme Barthes et Barral montrent dans leur littérature autobiographique, elle ne peut être développée que par écrit, comme forme toujours malléable dans le plan du discours. Ainsi, l'identité peut difficilement être assemblée dans un discours fragmenté qui, s'il tendait à quelque sorte de logique narrative, c'était en sachant qu'il s'agissait d'une simple apparence, car l'effet qu'il apportait était similaire à celui obtenu dans une œuvre de fiction. Alors, il ne devrait pas être risqué d'établir l'équivalence entre discours autobiographique et discours fictif, malgré la réticence que la théorie de Lejeune y mettrait. Cependant, ce qui peut en principe sembler être une opposition des théories entre le côté déconstructionniste et Lejeune, dans la pratique, il ne faut pas le comprendre de cette manière, car chaque approche opère à un niveau différent et peut être intégrée dans un même système. L'idée que l'identité se configure comme une construction fictive dans l'écriture narrative n'est pas un obstacle pour que, en même temps sur le côté pragmatique, il soit compris que l'autobiographie peut être interprétée comme telle, en la différenciant de tout autre type de littérature fictionnelle, à cause de ses liens avec la réalité factuelle et ses vérités.

En ces termes, la limite établie entre l'espace autobiographique et l'espace purement fictif n'est pas discrète, mais provisoire et conventionnelle, assumée et située du point de vue de la réception, laissant de côté la prescription générique ou la catégorisation de la critique. Ainsi, le pacte, garant de la survie de certaines coordonnées génériques, repose sur un présupposé d'authenticité qui ne doit en aucun cas empêcher que, d'un point de vue théorique, l'autobiographie soit comprise comme une histoire autodiégétique formée dans le discours, dans le niveau de la fiction de la diégèse.

L'assimilation du discours autobiographique par Barral se fait selon les mentionnées hypothèses théoriques de la théorie post-moderne, donc la matérialisation de l'œuvre littéraire se produit en même temps que l'apparition des œuvres théoriques. Dans la production littéraire de Barral, centrée sur la poésie dans un premier temps, son premier travail en prose, *Años de penitencia*, est un point de départ qui implique un changement de modèle. Bien que Barral ait toujours été considéré comme un écrivain peu productif, cette condition semble particulièrement liée à la poésie, car sa prose rénovatrice s'étend facilement dans un défi incessant vers les formes conventionnelles. Cependant, ces mêmes années certains écrivains comme Gil de Biedma ont montré un déclin dans sa production littéraire, bien que cela ait été jusqu'à présent aussi limité que celui du poète de *Metropolitano*. Au lieu de cela, c'est à ce moment-là où Barral décide de se lancer dans la prose, de devenir plus insouciant et moins exigeant sur le processus de composition littéraire et développe cette expression renouvelée qui présente une harmonie claire avec des auteurs d'origine française, classique et contemporaine, comme par exemple Barthes, Robbe-Grillet ou Simone de Beauvoir, qui, à l'époque, manifestaient un caractère rebelle à l'égard des formes littéraires conventionnelles.

Comme on a lu, dans la prose de Barral converge principalement deux grandes traditions littéraires européennes, comme la française et l'anglaise. Tandis que la tradition française est prise directement, en lisant la langue originale de Robbe-Grillet, Gide, Sartre ou le Cardinal de Retz, la tradition anglaise lui vient de la lecture précédente de ses amis Gil de Biedma et G. Ferrater: «Barral confiesa

que lee mal el inglés, de manera que su relación con Eliot no es directa, lo que me permite suponer que en el aprecio del poeta y en el cierto eco (...) desempeñaron un papel importante sus amigos de Laye» (Riera, 1990: 24). Par la voie française, on pense à l'influence de l'objectivisme et du chosisme de Robbe-Grillet, ainsi qu'à la réaffirmation esthétique de l'appareil théorique de Barthes qui couvre la production de l'auteur du Nouveau Roman. Dans l'écriture de Barral, cela suppose une augmentation considérable de la concrétion et de la corporéité de son récit, qui avait été l'un des aspects qui faisaient traditionnellement défaut à la prose espagnole. De la tradition française vient également l'influence de la litote, en tant que procédure matricielle qui permettra à Barral de développer une écriture «par élimination». D'un autre côté, avec la tradition anglaise Barral essaiera d'atténuer un autre manque de la prose espagnole, le tabou autour du territoire de l'intimité, et, par conséquent, de la sensualité. Barral fait face à cette lacune en utilisant le lexique de la sensualité à travers des épisodes qui retournent à son côté narcissique et histrionique, comme un personnage qui est délibérément décrit sans ambiguïté, de manière nettement affectée.

Ainsi, cette confluence de traditions dans la prose de Barral montre précisément quels sont les deux principaux aspects pour lesquels elle semble renouvelée dans le cadre de la littérature espagnole. En premier lieu, du côté français, la concrétion et la corporéité ou l'objectivisme peuvent être liées au concept des connaissances, car il s'agit d'une prose qui essaie de se rapprocher de l'objet de l'expérience pour l'appréhender et le transférer au niveau du discours, où cela sera intégré, comme Barthes dit en parlant du signifiant sans signification. En ce qui concerne la tradition anglaise, c'est l'exploration de l'intimité qui permet à la prose de pénétrer le champ de la sensualité et de devenir plus flexible et personnelle. Par conséquent, la conjonction des connaissances et de la sensualité verbale pourrait être établie comme un axiome qui appuie la proposition de rénovation de la prose de Carlos Barral.

Au-delà des aspects formels discutés et la rénovation qui est impliquée, les œuvres de Barral, Robbe-Grillet et Barthes aussi jettent le doute sur les limites conventionnelles du genre autobiographique, en défiant également la

catégorisation des plus proches genres en prose. La proposition contenue dans ces trois ouvrages est plus adaptée à une catégorie de fiction qui se distingue par son caractère hybride, compte tenu de sa nature fragmentaire, de son hétérogénéité et de sa ductilité, à la fois thématique et formelle. Bien qu'il s'agisse d'œuvres présentées a priori comme autobiographiques, l'ordre chronologique n'est pas suivi par la conviction même des auteurs, bien qu'il s'agisse d'une des caractéristiques qu'on pourrait considérer comme nucléaires dans ce type d'histoire. Cependant, ils préfèrent suivre un ordre basé sur des critères thématiques, sur la simple observation de la mémoire ou, selon les mots de Barral, du «curso natural del recuerdo». Ainsi, ces propositions de rénovation littéraire sont très proches de ce qu'on pourrait attendre d'un roman contemporain, même en assumant que le component de la expérience continue à prévaloir comme base pour la construction fictive qui aussi marque la distinction avec des autres genres voisins.

À cet égard, en soulignant les similitudes entre les autobiographies abordés de Barthes et Barral, c'est l'auteur français qui parvient à condenser l'idée que le roman est l'essence de l'autobiographie et encore il parle de la nécessité de renouveler les genres dans un de ses fragments, intitulé «Le livre du Moi». Barthes affirme que ce livre, dont il dit que c'est un «essai», n'est pas un livre d'idées, n'est pas un livre de *écrivain*, mais un livre sur soi-même, bien que ce soit dans une instance où l'existence et l'unicité ne peut pas être vérifiées. Par conséquent, en considérant le concept de «imaginaire» comme source de la figuration, Barthes explique que tout ce qui apparaît dans ce travail doit être considéré comme dit par un personnage, même si Barthes rectifie parce que c'est évident que le personnage peut devenir multiple, comme on voit aussi dans l'autobiographie de Barral, car chaque facette de sa personnalité agit et parle comme un personnage hors de soi-même. Après, Barthes conclut que pour tout cela, l'essence de ce travail est tout à fait fictive, de sorte que la reconnaissance de l'existence de ce genre de frontière, de cette autobiographie romancée qui à la fois partage certaines caractéristiques avec l'essai, est à l'origine de la nécessité de réorganiser les genres, ou bien d'arrêter de classifier discrètement:

Ses idées ont quelque rapport avec la modernité, voire avec ce qu'on appelle

l'avant-garde (...) Quoiqu'il soit fait apparemment d'une suite d'idées, ce livre n'est pas le livre de ses idées; il est le livre de Moi (...) Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs (...) l'imaginaire est pris en charge par plusieurs masques (*personae*), échelonnés selon la profondeur de la scène (et cependant *personne* derrière) (...) La substance de ce livre, finalement, est donc totalement romanesque (...) marque la nécessité de remodeler les genres: que l'essai s'avoue *presque* un roman: un roman sans noms propres (Barthes, 1975: 123-124)

De son côté, Carlos Barral, dans une interview avec Rosa Pereda en 1978, justifie le genre mémorialiste et autobiographique sur son hybridité, à une époque où ces œuvres étaient à peine publiées, bien qu'il pense qu'ils sont écrites quand même. Un genre qui semblait avoir été dépassé, comme quelque chose de typique du siècle précédent, peut-être en raison du «particular sentido del pudor del hombre hispánico» (2000: 137). Il considère ce genre comme un outil idéal pour l'exploration de soi-même tout en tenant compte de ce qui se passe dans l'environnement, ce qui, comme il dit, peut parfois être confondu avec le «repugnante narcisismo» (2000: 137).

Comme dans *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), étant donné que Barthes et Barral assument que l'identité est une construction discursive, et avec les différentes idées qui transgressent la norme conventionnelle de la littérature du moi, ce n'est pas surprenant que certains auteurs, comme P. J. Eakin (1994) ou P. Jay (1984), ont utilisé le terme «anti-autobiographie» pour désigner ce genre d'œuvres contestataires et frontalières. Il s'agit des autobiographies, ou des discours autodiégétiques, qui, même en s'opposant au dogme du genre, maintiennent tout un paratexte qui laisse penser que le pacte autobiographique évoqué par Lejeune est respecté et que, d'une manière ou d'une autre, en pratique, une valeur apparente de l'unité existentielle du moi extratextuel continue à persister.

En dehors de la question de l'ajustement générique, dans ces œuvres, et notamment dans la prose de Barral, la problématique se concentre sur l'opposition entre vérité fictive et vérité factuelle, résolue par Barral en optant pour une expression sincère uniquement avec sa mémoire, et cela suppose l'impossibilité

d'imiter le référent du côté factuel. C'est cette distance entre le passé qui est repris et le présent de l'écriture qui éloigne la vérité originelle dont Robbe-Grillet a parlé et amène Barral à assumer ces limitations et à essayer d'approcher un autre type de vérité, formé des anachronismes et des inexactitudes bien intentionnées, qui apparaissent lors d'une révision du passé conditionnée par la perspective du présent. À cet égard, il convient de se référer à la distinction de Coleridge entre fantaisie et imagination, que Gil de Biedma évoque dans un dialogue avec Barral en 1976 (2000: 90). La fantaisie, en tant que procédure de réappropriation des expériences passées, serait liée à la mémoire, tandis que l'imagination commencerait du moment présent et aurait une valeur plus factuelle, en raison de sa proximité temporelle. Le discours autodiégétique de Barral ne pouvait être acceptable que comme fantaisie ou figuration, alors que d'autres formes de prose, comme des journaux personnels ou de travail, viennent de cette imagination qui maintient sa base de l'expérience plus proche.

Dans le cas de Carlos Barral, en dehors des préceptes formels ou des détails biographiques, il existe une volonté de réappropriation d'un passé en fuite, qui commençait à être remplacé par une dérive actuelle qui a conduit à l'ombre de l'oubli. Dès le début, Barral a l'intention de retrouver sa vérité, la vérité de son époque, et pour cela il est nécessaire de se débarrasser du passé en restant fidèle à lui-même et sans rien d'autre. Son passé, le lointain, celui qui réside dans la mémoire la plus profonde, reste inchangé dans les trois œuvres autobiographiques. Cela, le passé indomptable, qui s'intègre au fil des ans, non seulement lui appartient, mais c'est aussi peu à peu assimilé à son identité. De l'aube de son expression d'enfant à la constitution d'une langue originale en tant que poète, sa condition et son avenir sont déjà déterminés à partir de ces espaces constitutifs qui, comme les axiomes, restent imperturbables et éternels.

Ces axiomes fondateurs sont ceux que l'auteur reconnaît avec plus de clarté, comme s'il avait gardé dans soi-même un album photographique, comme son père aurait souhaité. En ce sens, cette mémoire indemne de Carlos Barral est identifiable à la mythique Calafell de son enfance. Un espace de jeunesse qui dans le monde extérieur s'abîme au fil du temps. Cependant, le mythe reste inchangé

dans sa mémoire, sur l'eau cet enfant se reflète encore entouré d'hommes de mer et de *botigues*. Il est intéressant de noter que Barral ne regrette pas pleinement cette transformation du paysage de l'enfance en un véritable complexe touristique car, d'une certaine manière, ce changement ferait que le monde serait fermé en tant que territoire du passé qui lui appartient pour toujours dans sa mémoire:

Pienso que lo normal hubiera sido que el deterioro de mi paisaje referencial, la implacable despersonalización del escenario de mis fijaciones y mitologías me hubiera indispuerto con el lugar o hubiera engendrado sentimientos de animadversión e indiferencia. Pero no era así. Me sentía solidario del proceso de clausura del pasado, pasado yo mismo (Barral, 2001: 516)

Les *Memorias*, à son tour, remplissent un rôle de reconnaissance cathartique et personnelle pour Carlos Barral. L'auteur est redécouvert et libéré de lui-même, dans une oscillation continue entre l'intégration au passé le plus lointain et la désintégration avec le présent le plus enragé et le plus fluctuant.

Comme Barral admet dans le troisième volume de mémoires, son identité était devenue, au fil des années, une notion plurielle et discontinue qui continuerait à se construire tant qu'il resterait vivant. La désintégration du moi initial semble se produire parallèlement à la corruption de la géographie authentique de son enfance:

La decadencia de esta parte de la marina tarraconense (...) era sobre todo reflejo de mis propios cambios, consecuencia de mi incapacidad de mantener con nuevos elementos la cohesión de una figura aprendida de memoria en la infancia (Barral, 2001: 516)

La certitude d'être comme une identité unique et stable pourrait apparaître, a posteriori, comme une réduction du continuum vital, en tant que synthèse de ses caractéristiques les plus déterminantes, mais en aucun cas une telle simplification rendrait compte de la complexité des facettes du personnage. Ainsi, l'identité multiforme de Carlos Barral s'articule comme celle d'un poète avant tout, qui s'est senti privilégié dans sa position sociale et qui, en retour, devait porter un nom de famille qu'il devait défendre. Barral était surtout un personnage «singulier», nettement différent des autres, comme son ami Alberto Oliart a décrit:

Carlos Barral era un personaje singular, que se separaba por su físico, por sus gestos y por su manera de hablar y de andar, del común de los mortales (...) A lo largo de su vida y de los distintos personajes que encarnó (...) él quiso siempre ser poeta (Oliart en Barral, 2001: 12-14)

Au fond, en plus de tracer son identité, avec sa prose autodiégétique Barral montre que la vie de tout être humain est réduite au «tejido de sus propios recuerdos» (2001: 710), à son passé particulier qui lui appartient et que c'est par essence inconnaissable à l'observateur extérieur. Par conséquent, Barral choisirait de se communiquer avec lui-même, de renoncer à toute influence étrange, de se redécouvrir par et pour lui-même, de se plonger dans les illusions de son passé vers une vision qui est seulement perçue au loin.

«¿Desde dónde fundaré ahora la nueva memoria? ¿O cómo haré para seguir siendo el mismo y para seguir con los viejos propósitos y los nuevos proyectos?» (2001: 710). Carlos Barral, après avoir conclu ainsi son troisième volume de mémoires, *Cuando las horas veloces*, fait face à la plus grande de ses peurs, celle de l'oubli et de l'incommunication. Le moyen de la «*métodica inexactitud*», qui lui avait permis de recréer et d'entrer en contact avec les voix de son passé, est invalidée par le triomphe du silence. Il pourrait continuer à ajouter ce qui n'existe plus, comme dans le poème avec lequel on a ouvert ce discours, mais Barral est conscient du fait qu'il n'y a plus passé à inventer, et que, en fin de compte, «*debe de ser eso el envejecimiento y la desmemoria*» (2001: 710).

· **Bibliografía** ·

- BAJTIN, M. (2003), *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI.
- BARRAL, C. (1953), «Las aguas reiteradas», *Laye*, 18, edición facsimilar.
- _____ «Poesía no es comunicación», *Laye*, 23, edición facsimilar.
- _____ (1982), *Los años sin excusa*. Madrid, Alianza.
- _____ (1983), *Penúltimos castigos*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1985a), *Catalunya a vol d'ocell*. Barcelona, Edicions 62.
- _____ (1985b), *Catalunya des del mar: pel car de fora*. Barcelona, Destino.
- _____ (1988), *Cuando las horas veloces*. Barcelona, Tusquets.
- _____ (1991), *Poesía*. Madrid, Cátedra.
- _____ (1993), *Los diarios, 1957 – 1989*. Madrid, Anaya and Mario Muchnick.
- _____ (1997), *Diario de "Metropolitano"*. Madrid, Cátedra.
- _____ (1998), *Poesía completa*. Barcelona, Editorial Lumen.
- _____ (2000), *Almanaque*. Valladolid, Cuatro Ediciones.
- _____ (2001), *Memorias*. Barcelona, Península Atalaya.
- _____ (2002), *Observaciones a la mina de plomo*. Barcelona, Lumen.
- _____ (2015), *Memorias*. Barcelona, Lumen.
- BARTHES, R. (1957), *Mythologies*. Paris, Éditions du Seuil.
- _____ (1964), *Essais critiques*. Paris, Éditions du Seuil.
- _____ (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris, Éditions du Seuil.
- _____ (1980), *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Cahiers du cinéma Gallimard
- _____ (2002a), *Œuvres complètes I (1942-1961)*. Paris, Éditions du Seuil.
- _____ (2002b), *Œuvres complètes III (1968-1971)*. Paris, Éditions du Seuil.

- _____ (2002c), *Œuvres complètes IV* (1972-1976). Paris, Éditions du Seuil
- _____ (2004), *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona, Ediciones Paidós.
- BOGUE, R. L. (1980), «Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, and the Paradise of the Writerly Text». *Criticism*, 22.2.
- BOUSOÑO, C. (1952), *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos.
- CALVET, L. J. (1990), *Roland Barthes*. Paris, Flammarion.
- CATELLI, N. (1991), *El espacio autobiográfico*. Barcelona, Lumen.
- CASTELLET, J. M. (1957), *La hora del lector*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1960), *Veinte años de poesía española: 1939-1959*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (2009), *Seductors, il·lustrats i visionaris*. Barcelona, Edicions 62.
- CERNUDA, L. (1997), *Ocnos seguido de Variaciones sobre tema mexicano*. Madrid, Taurus.
- CESERANI, R. (2011), *L'Occhio della medusa: fotografie e letteratura*. Torino, Bollati Boringhieri.
- CORPET, O. Y LAMBERT, E. (2002), *Alain Robbe-Grillet, le voyageur du Nouveau Roman*. Paris, IMEC.
- COSTE, C. (2016), *Roland Barthes ou l'art du détour*. Paris, Hermann.
- DE FINA, A. ET ALII. (2006), *Discourse and Identity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- DOUBROVSKY, S. (1977), *Fils*. Paris, Galilée.
- EAKIN, P. J. (1994), *En contacto con el mundo: autobiografía y realidad*. Madrid, Megazul-Endymion.
- ELIOT, T. S. (2006), *La tierra baldía*. Madrid, Cátedra.
- GENETTE, G. (1989a), *Figuras III*. Barcelona, Lumen.

- _____ (1989b), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus.
- GIDE, A. (1924), «Incidences», *Nouvelle Revue Française*. Paris, Gallimard,
- GIL DE BIEDMA, J. (2010), *Poesía y prosa*. Ed. Nicanor Vélez. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- _____ (2015), *Diarios 1965-1985*. Barcelona, Lumen.
- HERRERO OLAIZOLA, A. (2007), *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*. Albany, State University of New York.
- JAY, P. (1984), *Being in the Text: Self-Representation from Wordsworth to Roland Barthes*. Ithaca, Cornell University Press.
- JOVÉ, J. (1991), *Carlos Barral en su poesía (1952 – 1979)*. Lleida, Pagès Editors.
- LORENT, F. (2015), *Barthes et Robbe-Grillet. Un dialogue critique*. Bruxelles, Les impressions nouvelles.
- LOUREIRO, A. G. ET ALII (1994), *El gran desafío*. Madrid, Megazul-Endymion.
- LOWENTHAL, D. (1985), *The Past is a Foreign Country*. Cambridge, Cambridge University Press.
- MALLARMÉ, S. (1959), *Correspondance 1862-1871*. Paris, Gallimard.
- MILIUCCI, F. (2014): «Il mestiere di vivere di Pavese. Un percorso fra 'secretum professionale' e autoesegesi», *Otto/Novecento*, 3.
- MOLERO DE LA IGLESIA, A. (2000), *La autoficción en España*. Bern, Peter Lang.
- POZUELO, J. M. (2006), *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona, Editorial Crítica.
- RIERA, C. (1988), *La Escuela de Barcelona*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- _____ (1990), *La obra poética de Carlos Barral*. Barcelona, Edicions 62.
- ROBBE-GRILLET, A. (1965), *Por una novela nueva*. Barcelona, Seix Barral.
- _____ (1984), *Le Miroir qui revient*. Paris, Les Éditions de Minuit.

_____ (1991), «Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi». En *L'Auteur et le Manuscrit*. Paris, Presses Universitaires de France.

ROVIRA, P. (1996), *Los poemas necesarios: estudios y notas sobre la poesía del medio siglo*. Palma, Universitat de les Illes Balears.

SÁNCHEZ SANTIAGO, T. Y DIEGO, J. M. (1990), *Dos poetas de la generación de los 50: Carlos Barral y José A. Valente*. Granada, Ediciones Antonio Ubago.

SARRÍA BUIL, A. (2008), «De Seix Barral a Carlos Barral: historia de la edición y construcción de la memoria». C. Orsini-Saillet (ed.). *Mémoire(s). Représentations et transmission dans le monde hispanique (XXème-XXIème siècles)*. Dijon, Éd. universitaires de Dijon.

SAVAL, J. V. (2002), *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*. Madrid, Editorial Fundamentos.

SONTAG, S. (1977, 2002), *On photography*. Harmondsworth, Penguin.

_____ (1981), *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa.

TOLA DE HABICH, F. Y GRIEVE, P. (1971), *Los españoles y el boom*. Caracas, Tiempo nuevo.

TORRAS, M. (1998), *La epístola privada como género: estrategias de construcción*, Tesis doctoral dirigida por la Dra. Carme Riera. Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona.

VV.AA. (1999), *Carlos Barral, una travesía por el territorio de la lengua española*. Madrid, Alfaguara.