

LA MALA EDUCACIÓN AL DESNUDO. EL MEDIO AUTOBIOGRÁFICO Y LA LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX

GONZALO NAVAJAS
Universidad de California, Irvine

1. EL MEDIO AUTOBIOGRÁFICO

No ha sido la literatura española especialmente propicia para la forma autobiográfica. Hasta tiempos relativamente recientes, esa literatura se ha inclinado por otras formas narrativas más convencionales—desde la novela al ensayo--, que tradicionalmente tienen una ubicación y funcionamiento más claramente delimitados en el paradigma y mercado literarios. No abundan en la literatura española autobiografías que, por su conceptualización y finalidad, se integren de manera indiscutida en ese género. No existen obras comparables a las *Confessions* de Rousseau, la *Autobiography* de Bertrand Russell o *Les mots* de Sartre. Es cierto que son escasas las obras estrictamente autobiográficas pero sí existen textos que utilizan componentes de la forma autobiográfica para definirse y realizarse. Esos textos merecen ocupar un segmento significativo dentro del modo autobiográfico, que está constituido por un discurso en el que el componente de investigación y elucidación del yo del autor constituye un elemento esencial. Mi ensayo se centra, por tanto, en un repertorio de autores y textos, enmarcados cronológicamente sobre todo en el siglo XX, que se ubican

dentro de la categoría que Philippe Lejeune denomina el espacio autobiográfico y que yo redefino y amplío a medio autobiográfico¹. Este término más comprensivo permite integrarlos más precisamente dentro del modelo cognitivo y estético que va asociado con los medios de comunicación contemporáneos ². Mi análisis utiliza como referencias primordiales varios autores del siglo pasado (y alguno del incipiente siglo XXI) en los que se refleja más apropiadamente el medio autobiográfico. El primero de estos autores es Unamuno.

2. VERSIONES DEL YO

La posición epistemológica de Unamuno es de las más ilustrativas respecto a la delimitación del medio autobiográfico. Unamuno adopta en una de sus primeras obras, *Paz en la guerra*, la forma autobiográfica convencional en la que el yo narrador coincide con el autorial sin que, en apariencia, medien divisiones entre ellos. Ese texto está concebido todavía según una visión empírica de la identidad en la que, de acuerdo con la psicología pre-freudiana, el yo se desarrolla como una entidad unidimensional y según una trayectoria temporal lineal y progresiva. Es consecuente con esta visión el que el relato de la infancia del autor progrese según un concepto cronológico y representacional de un segmento de la vida de Unamuno. Ese relato revela todavía una confianza kantiana en el poder de la razón para descifrar satisfactoriamente los enigmas del mundo. Contar la vida propia es así un proceso previsible y sin sorpresas inesperadas. El pacto autobiográfico que se establece entre el autor y el lector se cumple estrictamente: el narrador es una voz instrumental entre el texto y el lector y no da señales de que lo por él narrado en primera persona no se corresponda con la más estricta objetividad³. En esta clase de narración autobiográfica no hay inestabilidad en la estructura y significado de lo presentado: todo se encamina a la elucidación inequívoca de una vida. La voz del autor se atribuye una credibilidad indisputable con relación a los hechos que presenta de acuerdo con un concepto todavía positivista de la personalidad del yo.

No dura, no obstante, mucho la adhesión de Unamuno a esa visión objetivista del yo y la existencia y del método más apropiado para aprehenderlas.

Paz en la guerra responde todavía filosóficamente a una epistemología analítica y racionalista y a un marco estético que no difiere fundamentalmente del realismo. Pero Unamuno--como los otros integrantes de su grupo

¹ Philippe Lejeune, *Signes de vie, Le pacte autobiographique, 2*, París, Seuil, 2005, p. 22.

² Jostein Gripsrud, *Understanding Media Culture*, Londres, Arnold, 2002, p. 309.

³ Philippe Lejeune, *On Autobiography*, Minneapolis, Minnesota U. P., 1989, p.14.

intelectual, la llamada generación del 98--necesita separarse del pasado, emprender freudianamente el parricidio estético de sus predecesores (en especial, Galdós) para definir diferencialmente los parámetros de su propio yo intelectual y artístico. Devorar al Padre para, de ese modo, eliminar todos los vestigios de su influencia. Se inicia de ese modo en Unamuno la ruptura existencial, el *splitting* de su yo y, a través de ellos, la emergencia de uno de los proyectos más amplios de reconstitución y narración del yo de toda la literatura española. La obra posterior de Unamuno, desde *Niebla* a *La vida de don Quijote y Sancho* y *El Cristo de Velázquez*, implica un proceso de reconstitución del yo frente a lo Otro, que se identifica de manera amplia como aquello que obstaculiza la creación de un yo existencial genuino. Utilizando diversos procedimientos formales—desde el ensayo al poema altamente personalizados—Unamuno emprende una ininterrumpida narración de su vida, que se concentra en la conflictividad del yo con un medio cultural—la España histórica—, que es en un principio hostil y se convierte luego en su aliado más fiable en su empresa de eliminación de lo que destruye al yo genuino⁴. Se realiza así la transición del yo autobiográfico objetivo al yo dialéctico y subliminal. De ese modo nos trasladamos de *Paz en la guerra* a *Amor y pedagogía*, *Niebla* y *San Manuel Bueno, mártir*.

En *Paz en la guerra*, se sigue todavía el modelo representacional para privilegiar un fragmento de la vida del autor y transmitirlo de manera creíble a un público lector que reconoce en él un periodo controvertido de la historia del país. En esa obra, abundan los elementos que se corresponden al código objetivizante y realista de la novela decimonónica y en particular dos de ellos: la configuración biográfica de la identidad de los personajes y la abundancia de descripciones. Dos procedimientos que se asocian con una hermenéutica realista por la que la interpretación de los datos de la realidad tiene un fundamento *in re*, lo que permite que pueda aprehenderse la esencia genuina de sus componentes de manera auténtica. En esta obra, el yo es todavía un filtro transparente que transmite los rasgos definitorios de un medio y de los sujetos que lo componen. No obstante, es aparente que, incluso en este caso, la naturaleza del yo autorial y narrativo no coincide plenamente con la de Galdós u otros novelistas propiamente realistas. El yo narrativo de Unamuno describe y presenta personajes y circunstancias con precisión histórica, pero ya interviene en él el esquema de la conversión y configuración subjetivizante del mundo que caracteriza sus textos posteriores.

⁴ Gonzalo Navajas, *Unamuno desde la posmodernidad*, Madrid, Biblioteca nueva, 2004, p.121.

Considerémoslo en este pasaje:

Las casas todas estaban engalanadas de colgaduras, y, como sacando, con las sábanas domésticas, sus *intimidades mismas, sus entrañas*, al balcón; cual si el alborozo difundido por la muchedumbre subiera al cielo y allí *cuajase en grito de júbilo*, estallaban cohetes en lo alto; las campanas todas al vuelo diríase eran *el saludo de los campos*; a ratos el tronar de la artillería daba profundo *tono y acorde de unidad* a aquella fiesta en donde nadie se acordaba de estar en guerra . . .⁵(cursiva mía).

El yo narrativo presenta con fidelidad minuciosamente representacional la llegada del pretendiente Don Carlos a Guernica para ser declarado rey de Vizcaya. Es obvio, además, el propósito del narrador de preservar la credibilidad en torno a la objetividad de los acontecimientos aludidos. No obstante, es también aparente que el narrador permite que su fuerza retórica figurativa personalice objetos y eventos subjetivizándolos diferencialmente. De acuerdo con esa orientación, tal como muestran los términos destacados en cursiva, el yo encauza con procedimientos metafóricos al lector para que capte la intensidad del fervor de una multitud que, gracias a su creencia en un Monarca privilegiado, ha transformado su naturaleza amorfa en un Corpus especial y superior. Casas, cohetes, campanas y disparos de artillería adquieren un alma que se funde con la psique colectiva de un pueblo transfigurado ante la presencia de un hombre venerado. En el pasaje se perfila ya la precedencia de la visión personal por encima del material objetivo. En este caso, se mantiene todavía un equilibrio entre los datos extrasubjetivos y el yo personalizante, pero esa estabilidad se rompe pronto en la obra posterior de Unamuno y el yo va imponiendo su orientación por encima de los datos externos que se consideran como una limitación para la fabulación subjetivizadora del yo.

Las dimensiones del modelo biográfico y descriptivo disminuyen hasta desaparecer de la obra narrativa de Unamuno. Al mismo tiempo, se diluyen también en él las divisiones genéricas y formales convencionales. La revolución poshegeliana que, a partir de Kierkegaard, Nietzsche y Bergson disuelve las fronteras entre filosofía, historia y literatura, irrumpe con fuerza en Unamuno. *Amor y pedagogía* y *Niebla*, pero también *La novela de don Sandalio* y *La tía Tula* favorecen la emergencia de un yo personal por encima de las normas de la realidad que la novela clásica sacraliza. Para ese yo magnificado y autotélico, las descripciones abundantes de esa novela no son más que una “distracción” pascaliana y/o heideggeriana en la que *Das Man* se entretiene para eludir la

⁵ Miguel de Unamuno, *Paz en la guerra*, Madrid: Espasa-Calpe, 1976, p. 224.

obsesión del horizonte de la mortalidad ⁶. Por otra parte, la incompatibilidad irreconciliable entre historia y ficción que la historiografía positivista de Renan o Mi-chelet valora como un artículo de fe incontrovertible aparece como una convención artificial e innecesaria ⁷. Ficción/reflexión, yo/otro, presente/pasado se funden en un proyecto convergente que subvierte la seguridad y la certeza de la estrecha psicología y ciencia positivista y materialista. Todo en Unamuno es ficción y subjetividad en un predominio absoluto del yo por encima de las limitaciones externas.

Unamuno significa la ruptura abierta con la marginación del yo en el discurso cultural español, como lo es Proust en el francés o Joyce en el anglófono. Las ramificaciones, aunque esporádicas, son notables y prolongadas. Pérez de Ayala en *AMDG* y Manuel Azaña en el *El jardín de los frailes* ponen al descubierto sus experiencias juveniles en colegios de religiosos y, a través de la revelación del proceso personal, hacen una disección de los ritos de iniciación pedagógica que afectaron a una mayoría de la intelectualidad del país. Pérez de Ayala aprovecha la oportunidad para hacer una crítica inequívoca de la Compañía de Jesús y llega a abogar la conveniencia de su supresión para promover la salud espiritual y psicológica del país. Azaña es igualmente acerbo con la educación religiosa que tuvo que experimentar en un colegio de padres agustinos pero, finalmente halla en la sublimación cultural a través de la grandeza del arte religioso clásico—desde El Greco a Zurbarán—una posibilidad de reconciliación con esa parte de su pasado. En ambos casos, la revelación del dolor de la experiencia personal tiene un propósito catártico para el yo personal y, por extensión, para otros sujetos que han sufrido un proceso similar.

En Unamuno, la textualidad es una prolongación ininterrumpida del yo que se realiza en la escritura a través de una reinterpretación subjetiva de la cultura nacional y universal. En Pérez de Ayala y Azaña la revelación del yo es parcial y temporal. Cubre el período de la primera parte de la vida. Superada la necesidad de testimonio del dolor de la adolescencia—de modo paralelo al Joyce de *A Portrait of the Artist as a Young Man*--, el yo se realiza a través de la crítica de la normativa moral tradicional en el caso de Pérez de Ayala y de la transformación pragmática del país a través de la acción política en el caso de Azaña. La utilización en ambos autores del yo como un espacio público, un escenario en el que se dramatizan los inveterados problemas nacionales, no es común. La posición más generalizada es que las circunstancias colectivas son juzgadas como demasiado apremiantes como para que pueda parecer legítimo

⁶ Martin Heidegger, *Sein und Zeit. (El ser y el tiempo)*, Albany, SUNY, UP, 1995, p. 158; Gianni Vattimo, *After Christianity*, Nueva York, Columbia UP, 2002, p. 63.

⁷ Timothy Bahti, *Allegories of History*, Baltimore, The Johns Hopkins UP, 1992, p.76.

que el artista se dedique a la contemplación y el análisis de sí mismo. La excepción más notable a esta característica general definitoria es la reflexión en torno a la experiencia de la exclusión del medio nacional que conlleva el exilio forzoso. Luis Cernuda constituye un ejemplo particularmente ilustrativo por la intensidad de su orientación y porque conlleva, además, una conexión directa con la literatura posterior a la guerra civil.

El yo de Cernuda se revela sin reservas como condicionado negativamente por un medio cultural y humano opuesto a sus propósitos. Cernuda no acepta los compromisos estetizantes que son patentes en la reconversión cultural absoluta de Unamuno o en la sublimación de Azaña. La especificidad de la experiencia de Cernuda consiste en no aceptar ningún recurso sustitutorio, haciendo de la completa revelación de un yo maltratado y de su oposición a un sistema cultural menospreciado el centro de la generatividad de la textualidad. Esa marginación voluntaria y abiertamente proclamada hace que su obra destaque de manera singular por encima de otras posiciones más ambigüas. Frente a los subterfugios y justificaciones mediatizados ideológicamente, que son típicos de la literatura del franquismo — desde Pemán a Gironella—, su discurso destaca por la absoluta transparencia de su territorio personal: un yo que se niega a trivializar cualquiera de los privilegios de los que disfruta. Es más. Su independencia insobornable se extiende—en un impulso que precede al discurso de la otredad de Derrida, de Man y Lacan— a todos los condicionamientos de la herencia cultural ajena al yo, la confrontación contra la imposición paternalista de los sistemas de los demás:

Pero algo más había, agazapado
dentro de ti, como alimaña en cueva oscura,
que no te dieron ellos, y eso eres:
fuerza de soledad, en ti pensarte vivo,
ganando tu verdad con tus errores.
sí tan libremente, el agua brota y corre,
sin servidumbre de mover batanes,
irreducible al mar, que es su destino⁸.

El poema “La familia,” del que procede este pasaje, pertenece al poemario *Como quien espera el alba*, que recoge los poemas del período comprendido entre 1941 y 1944. Son los años apocalípticos en Europa de los ataques contra los principios del valor inviolable del sujeto individual frente a la opresión de sistemas totalizantes. En 1946, aparece *L'existentialisme est un*

⁸ Luís García Jambrina, ed., *La promoción poética de los 50*, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 116.

humanisme de Jean-Paul Sartre, que es un reafirmación de una libertad individual que emerge precisamente a partir de la nada y el *Angst* absoluto como único horizonte de expectativa colectivo. En consonancia con este contexto cultural y ético, Cernuda proclama en su poema la afirmación de la libertad en general y la recuperación de los atributos del yo individual. No existe en el medio peninsular del momento ningún discurso paralelo. Cernuda hace del examen personal sin reservas—censurando a sus padres tanto biológicos como culturales—el procedimiento capital del poema. Una confesión sin restricciones y sin excusas. En un principio, la ejemplaridad antipedagógica de esa confesión pudo filtrarse sólo tímidamente a través de los múltiples impedimentos del hermetismo cultural del país. Sus consecuencias plenas ocurren más tarde, hasta el punto de que la poesía de Cernuda llega a ser una fuente principal de los poetas de los años sesenta y el posfranquismo hasta la actualidad. No es sorprendente, por tanto, que de las figuras del exilio sea él una de las que aparece como más emblemática para el proceso de aserción de un yo personal auténtico, que caracteriza la literatura posterior al período de los años sesenta.

Los casos de Juan Goytisolo y Gil de Biedma son especialmente ilustrativos de esta metodología de la contra-educación que caracteriza los textos autobiográficos nacionales. Método indica etimológicamente camino (*meta-odós*, camino a través de) y, en este caso, la obra autobiográfica es un desandar un camino existencial y cultural estrictamente trazado por otros y andado penosamente por aquellos que se han visto obligados a seguirlo. La función de la textualidad consiste precisamente en la destrucción sistemática y completa de toda la concepción de la educación nacional prevaleciente. Gil de Biedma emprende esa destrucción a partir de la eliminación en su propio cuerpo y mente de todo aquello que, en la infancia y adolescencia, le ha conferido señas de identidad personal. Sus poemas son un recorrido retrospectivo negativo del pasado desechado tratando de encontrar, en un procedimiento paralelo al de Pierre Klossowski y Pier Paolo Pasolini, una purificación personal ennoblecedora a través de la destrucción de los principios del otro que se han convertido en una prisión para el yo. El placer prohibido, la conducta sexual no convencional se erigen en un desafío a la normativa prevaleciente: Sade, Rimbaud o Baudelaire emergen como modelos.

Gil de Biedma lleva a las últimas consecuencias el camino desenmascarador emprendido previamente por Cernuda. En Cernuda existe todavía pudor y discreción respecto a lo corporal: ciertas barreras y obstáculos no acaban de ser franqueados nunca del todo. De modo distinto, Gil de Biedma eleva lo físico a la dimensión de una ontología negativa y hace de la sexualidad el instrumento para descalificar un cosmos moral despreciado:

Por eso me alegro de haberme revolcado
sobre la arena gruesa, los dos medios vestidos,
...recuerdos de caras y ciudades
... de escaleras sin luz, de camarotes,
de bares, de pasajes desiertos, de prostíbulos
y de infinitas casetas de baños,
de fosos de un castillo ⁹.

El espacio de lo físico es el último estado por superar en la trayectoria del desenmascaramiento del yo y Gil de Biedma rompe las últimas restricciones. Lo maldito erigido, como en Genet, en la expresión más pura de una ética renovada. Para ser genuinamente hay que cortar previamente las ataduras morales del yo y confeccionar una normativa propia. Goytisolo sigue ese camino de manera paradigmática.

Coto vedado y *En los reinos de Taifa* continúan la exploración autobiográfica emprendida en *Señas de identidad*. La diferencia es que en *Señas de identidad* existe un alter ego del yo autorial que es identificado y nombrado, Alvaro Mendiola, mientras que en las otras dos obras el narrador en primera persona coincide abiertamente con el propio Goytisolo. *Señas de identidad* constituye ya un documento profundo en torno a la trayectoria personal del autor que cubre desde la época determinante del pasado familiar en la Cuba colonial hasta el periodo de la Guerra Civil y el exilio en París. El "tú" de la narración inaugura el desdoblamiento del yo de Goytisolo que crea una réplica de sí mismo, un *Doppelgänger*, un yo/otro distante del yo personal al que poder examinar desapasionadamente. Las primeras obras de Goytisolo intentan la deslegitimización de las coartadas psicológicas e ideológicas de un yo en confrontación abierta con un medio cultural estéril. No obstante, ese examen, que tenía en principio una intencionalidad radical y destructora de las versiones falseadas del yo, concluye siempre en una asimilación o co-optación de los subterfugios del yo a través de las figuraciones desbordadas de una imaginación acrítica y sublimadora: *Juegos de manos* y *Fiestas* son ejemplos.

Señas de identidad es la primera novela que rompe con la estrategia de la proyección idealizada del yo. Para ello, sigue el modelo implacablemente desmitificador que Jean-Paul Sartre tipifica en *Les mots*, publicada en 1964, dos años antes de la aparición de *Señas de identidad*. Sartre pone al descubierto los juegos ideológicos de su familia y rompe todos los vínculos de complicidad con lo que para él es la moralidad menospreciable de la burguesía francesa. De manera similar, Alvaro Mendiola acomete esa ruptura de la complicidad con su

⁹ Luis García Jambrina, op. cit., p. 267.

familia para crearse un yo personal desprovisto de los lastres morales familiares. Ese alter ego desenmascarador se amplía y magnifica en *Coto vedado* y *En los reinos de Taifa* tras la fase de las novelas posteriores a *Señas de identidad* que desarrollan la transmutación progresiva de la nueva identidad del yo desalienado a través de su asimilación de la condición de los marginados sociales y culturales. La identificación con los desahuciados de los campos de Almería y Andalucía de las primeras obras, como *Campos de Níjar*, se reconvierten ahora en la adopción incondicional de la cultura árabe como la opción periférica primordial.

Es consecuente con esta radicalización del proceso crítico desmitificador el que el texto extreme los procedimientos de revelación de las coartadas del yo. La referencia a un paralelo fílmico/literario es iluminadora. *El desencanto* de Jaime Chávarri lleva a la imagen el proceso desmitificador con el examen crítico de la familia Panero, haciendo de la disección despiadada de todos los miembros de esa familia un alegato de la cultura y literatura públicas del franquismo a partir de una de sus figuras prominentes. El ataque de los hijos de Leopoldo Panero contra su padre, ataque que es secundado por su propia mujer, responde al propósito de derribar las referencias monumentales de la pseudo-cultura del período. La película de Chávarri es un docudrama autobiográfico con múltiples niveles de significación y con varias voces narrativas, que está dirigido al análisis de un objetivo ideológico predominante: el autoritarismo y la represión que sustentaron la cultura franquista.

El ataque de Goytisolo es más complejo ya que el yo crítico en este caso ataca no sólo la cultura oficial del país sino también las estrategias y programas de la oposición a ella. Un ejemplo procedente de *En los reinos de Taifa* es la exposición del fracaso de la huelga general convocada por el Partido comunista y otros grupos de la oposición en 1959. A diferencia de las declaraciones triunfalistas de los organizadores, Goytisolo revela el fracaso de la convocatoria y analiza las causas posibles de ese fracaso. El reportaje de la huelga publicado en la época así como su memorización son ejemplos de la determinación del autor en presentar la realidad desde diferentes perspectivas desconsiderando las posibles consecuencias:

Escrito [el reportaje] de un tirón y sin consultar a mis amigos, libre de todo filtro o corrección ideológicos, provocó, claro está, algunos roces y piques con mis compañeros de Partido, que lo motejaron a la vez de pesimista y miope.¹⁰

¹⁰ Juan Goytisolo, *En los reinos de Taifa*, Seix Barral, 1986, p. 32.

Este desafío a las verdades establecidas al margen de su procedencia dentro del repertorio ideológico es una característica general de los dos textos autobiográficos y de toda la obra de Goytisolo en general. De manera contrastiva con el hermetismo personal de gran parte de la literatura española reacia a la confesión personal sin reservas, la obra de Goytisolo es una permanente exposición de una intimidad que se revela más allá de cualquier pudor o buenas maneras.

En el cine, la obra de Almodóvar en general y *La mala educación* en particular cumplen una función afín a la de Goytisolo. La diferencia entre ambas es el espacio cultural que ocupan. En Goytisolo se trata de toda la historia cultural española mientras que en Almodóvar deliberadamente se hace *tabula rasa* de un pasado que se considera como un lastre para las posibilidades creativas actuales. La fijación de la narración de Almodóvar en el presente más inmediato es una posición ostensiblemente diferencial con relación a la cultura del cine español de posguerra que, incluso en las obras de sus directores más destacados—desde *Calle mayor* de Juan Antonio Bardem a *La prima Angélica* de Carlos Saura y *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice--, había estado centrada, de manera justificada pero abrumadora, en los episodios más traumáticos de la historia nacional. La novedad del cine de Almodóvar es que, al renunciar al estudio de un pasado excesivamente condicionante, libera el discurso nacional de la necesidad aparentemente ineludible de volver a abrir la historia y volver a someter al texto u obra estética al imperativo fatalista de la continuidad lineal de la temporalidad. Almodóvar libera esa temporalidad de unos vínculos limitadores y logra la renovación de un discurso lastrado por las culpabilidades y resentimientos colectivos ¹¹. No es que su cine niegue la existencia de ese pasado o su impacto directo o sublimado sobre el presente. Lo considera más bien *sous rature*, ubicado parentéticamente, y de ese modo asume la libertad de explorar posibilidades distintas que permiten nuevas lecturas de la temporalidad y, por extensión, proponen una aproximación distinta a lo que es uno de los temas más urgentes de la historia intelectual española: ¿cómo reabrir productivamente el diálogo con el pasado cultural desde una perspectiva crítica pero inclusiva, que eluda la división infranqueable entre las dos Españas y trate la cultura nacional como un corpus móvil y diverso en el que no establecer exclusiones y condenas inapelables?

Almodóvar intenta en *La mala educación* una exploración del pasado pedagógico nacional, incidiendo en una idea central que se extiende desde Jovellanos a Julián Sanz del Río y Manuel Azaña: la experiencia educativa colectiva de la infancia es determinante para la creación de unas normas cívicas consensuadas sobre las que asentar una convivencia efectiva. *La mala educación*

¹¹ Santos Juliá, *Historias de las dos Españas*, Madrid, Taurus, 2004, p. 315.

es particularmente devastadora con relación a una metodología educativa hiperideologizada y represiva. El fracaso flagrante de sus procedimientos se produce en la película precisamente a partir de la irrupción de un presente en el que la fluidez de la identidad sexual—el que no haya nada fijo y definitivo en las preferencias sexuales-- se erige como la más poderosa descalificación de un modo educativo que señaló de manera profunda varias generaciones nacionales. La franqueza y desinhibición con que Almodóvar presenta ese pasado responde a la necesidad de producir un *shock* y crear un impacto en la conciencia del espectador que suscite la necesidad de replantearse los modos de inserción del sujeto individual dentro del sistema educativo. La negación sexual de la educación religiosa convencional se contrarresta en el film de Almodóvar con la invasión de la sexualidad en todas las relaciones humanas y culturales en las que los personajes de la película se ven implicados. La educación tradicional negaba la sexualidad como procedimiento más efectivo para controlar sus consecuencias. De otro modo, Almodóvar propone la pansexualización, la presencia ubícua del sexo como contrapartida de su negación. La desintegración de las vidas humanas que investiga el discurso visual está causalmente vinculada con la imposibilidad de la expresión de la sexualidad por cauces naturales.

Goytisolo utiliza también la sexualidad como el arma con que destruir las convenciones morales. *En coto vedado*, el descubrimiento definitivo de su homosexualidad sirve para desestabilizar el orden de su familia y, por asociación, el de la estructura cultural en la que ese orden se funda. La crítica al padre del autor como un censor moral que regula y enjuicia férreamente la sexualidad sirve para poner de manifiesto que la franca discusión de las opciones sexuales de Goytisolo cumple, como en Almodóvar, Genet y Pasolini, un papel social crítico. El reconocimiento de la homosexualidad en la familia del autor se visualiza para el padre dominador como

una verdad mucho más dura de encajar que su descubrimiento brutal de vuestras simpatías comunistas: el desarrollo y florecimiento en uno de sus hijos de esa monstruosa semilla de desorden, aberración y desvío de la rama materna que fuera la obsesión de su vida [de su padre] a pesar de las precauciones y defensas con las que vana, irrisoriamente la había intentado conjurar ¹².

¹² Juan Goytisolo, *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 272.

La opción sexual de Goytisolo, expuesta sin reservas produce “desorden, aberración y desvío” y contribuye a desorganizar tanto el entorno familiar como el colectivo.

La nueva condición de la cultura global y los profundos cambios estructurales en la situación del país tienen consecuencias para el concepto y posicionamiento del yo con relación a la textualidad. Una ilustración representativa son las dos últimas novelas de Javier Cercas. En ambas, el yo autorial, presente en configuraciones diferentes bajo el nombre explícito o aludido del propio autor, puede adoptar una posición más distendida ideológicamente y explorar alternativas personales que hubieran podido considerarse como excesivamente narcisistas en el pasado. *Soldados de Salamina* emprende una reconstrucción histórica de la guerra civil, pero no al modo de crónica testimonial y crítica, según los parámetros vigentes hasta ese momento en la tradición del país. La guerra civil está percibida ahora desde la posición de un vencedor en la contienda que paradójicamente acaba siendo derrotado existencial y éticamente y ese giro lógico permite la visión de ese acontecimiento determinante desde una perspectiva que agrega complejidad a una historia aparentemente fijada de manera definitiva. El narrador aparece con diversos grados de proximidad con relación al autor y esa variabilidad en la distancia entre ellos crea una dimensión autobiográfica diferencial y renovada ya que el lector se ve situado en una posición de indecidibilidad con relación a la identidad precisa del narrador/autor.

La velocidad de la luz significa un avance en el proceso de confluencia entre el narrador y el autor. La narración en primera persona y la aparente equiparación entre el yo narrador y el autor conducen al lector a una primera definición del texto como un relato en el que el espacio autobiográfico es predominante y definidor. La novela adopta episodios de la biografía de Javier Cercas correspondientes con su estancia en la Universidad de Illinois y parece transcribirlos de manera literal con referencias a nombres y lugares que se relacionan con los de la trayectoria biográfica del autor. El relato paralelo en torno a la guerra del Vietnam se aleja del espacio autobiográfico ya que traslada el foco de la narración desde el autor a un amigo suyo directamente afectado por el desarrollo trágico de esa guerra. Sin embargo, la parte final de *La velocidad de la luz* asume de nuevo con mayor énfasis el inicio personalizante de la novela y lo convierte en un examen desenmascarador de una fase excepcional de la vida del autor: su ascensión al estatus de escritor de éxito mayoritario.

Como con Cernuda, Gil de Biedma y Goytisolo, el yo es en *La velocidad de la luz* el material central sobre el que elaborar el texto. Y en todos ellos, además, el yo se expone al desnudo para revelar sus contradicciones, insuficiencias y falsas coartadas psicológicas. Con una diferencia notable. En el caso de los otros

tres autores mencionados, el yo se autoconfigura en su relación conflictiva con el medio nacional y se presenta a sí mismo como una opción potencialmente más genuina frente a la artificialidad y represión de un entorno cultural limitador. De modo diferente, en el caso de *La velocidad de la luz*, el yo ya ha dejado de enfrentarse con el país propio y sólo lo hace con relación a su propia situación personal que él juzga comprometida por su nueva situación dentro del medio literario. La trayectoria de análisis autobiográfico procede, por tanto, no por referencia a un contexto supraindividual sino por un proceso de crisis existencial en el que sujeto, según un modelo heideggeriano, se cuestiona a sí mismo para delimitar formas más auténticas del yo.

La agudeza implacable con que el yo diseccionaba la duplicidad y la deshonestidad sistémicas del país en los otros autores mencionados se aplica ahora a las tramas que el yo del autor/narrador urde para obtener unos beneficios ilegítimos y en última instancia ilusorios:

Yo intuía que aquella era una vida perfectamente irreal, una farsa de dimensiones descomunales parecida a una enorme telaraña que yo mismo segregaba y tejía, y en la que me hallaba atrapado, pero, aunque todo fuera un engaño y yo un impostor, estaba deseoso de correr todos los riesgos con la única condición de que nadie me arrebatara el placer de disfrutar a fondo aquella patraña.¹³

Ese análisis de las coartadas del yo le conduce, por asociación, al enjuiciamiento de los procedimientos viciados de la vida literaria en la que la imagen pública de un autor se valora por encima de las cualidades intrínsecas de sus obras. La ambigüedad entre el yo biográfico y el yo narrador no se resuelve y la novela deja deliberadamente esa indeterminación abierta e irresuelta. A diferencia de otros yos autobiográficos, que son un vehículo para el testimonio crítico de un tiempo, el espacio autobiográfico en esta novela se convierte en un instrumento de crítica de la banalización de la historia que la cultura contemporánea segrega. Frente a la crítica del paradigma de la Historia Cultural occidental que Unamuno acomete, Cercas, un siglo después, emprende un periplo más restringido de crítica de una realidad en la que la cultura literaria se presenta disminuida y devaluada.

3. CONCLUSIÓN

Tradicionalmente, la literatura española ha tenido una relación marginal con el espacio autobiográfico. El yo autorial ha tendido a estar ausente de la

¹³ Javier Cercas, *La velocidad de la luz*, Barcelona, Tusquets, 2005, p. 191.

textualidad o se ha presentado mediado y filtrado a través de otros fines y objetivos. El condicionamiento de las circunstancias nacionales ha sido excesivamente oneroso como para que el yo haya podido manifestarme abiertamente. Unamuno es un caso atípico en el que el yo irrumpe en la textualidad de manera absoluta caracterizándola de manera indeleble. Su posición es, no obstante, una excepción. La realización más común y característica del yo se produce a través del enfrentamiento de ese yo con un medio hostil e implacable. En las últimas dos décadas del siglo XX y el inicio del nuevo siglo se desarrolla un cambio cualitativo. Por primera vez en la historia moderna del país, le es posible al yo concentrarse en sí mismo sin culpabilidad y de modo legítimo. El yo rousseano, que hace de la identidad individual y subjetiva un espejo de la humanidad, ha emergido en el discurso cultural español de manera destacada abriendo la cultura española a configuraciones más universales y que están orientadas hacia una mayor convergencia con el discurso supranacional.